

Música y trabajo

Organizaciones gremiales de músicos en Chile 1893-1940

Eileen Karmy

Ariadna ediciones

MÚSICA Y TRABAJO

Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940

Eileen Karmy

Santiago de Chile, noviembre 2021
Primera edición
ISBN: 978-956-6095-37-8

Gestión editorial: Ariadna Ediciones
http://ariadnaediciones.cl/
https://doi.org/10.26448/ae 9789566095378.21

Portada, diseño y diagramación: Matías Villa Juica.
Foto de portada: Celebración del Día de la Música del SIPO, 1941 (FPG, CEDIM).

Obra bajo Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional.





Financia Fondo de la Música,
Región de Valparaíso, Convocatoria 2018

Impreso en Talleres Gráficos LOM.

Índice

9 | **PRÓLOGO**

13 | **AGRADECIMIENTOS**

17 | **INTRODUCCIÓN**

18 | Perspectiva, métodos y fuentes

23 | Definiciones

25 | Antecedentes

28 | Estructura

CAPÍTULO 1

31 | **SURGIMIENTO DEL MUTUALISMO MUSICAL EN VALPARAÍSO (1893-1914)**

34 | ¿Por qué una sociedad de socorro mutuo para músicos?

35 | El trabajo musical en Valparaíso

40 | Objetivos de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso

44 | Actividades

51 | Membresía

54 | Mujeres músicas y asuntos de clase

58 | Retratos de músicos mutualistas

58 | Emilio Baesler: violinista de orquestas de teatro

60 | Evaristo Gómez y Anjel Jeria Oros: doble membresía

61 | Segundo Acha: maestro uruguayo y promotor del mutualismo

63 | Pedro Césari: el maestro italiano, orfeonista y co-fundador

66 | Los socios de la SMSMV: ejecutantes y maestros (con conciencia social)

67 | Músicos trabajadores entre el movimiento obrero y las industrias musicales
69 | Pequeños burgueses con problemas de proletarios

CAPÍTULO 2

71 | **LA CRISIS DEL MUTUALISMO Y LOS NUEVOS DESAFÍOS PARA LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA (1914-1928)**
74 | La vida musical en Valparaíso y la nueva legislación laboral
76 | Retratos de los músicos-trabajadores: ejecutantes y "caballeros"
77 | Sabino Villarroel: agente de continuidad
78 | Paul Salvatierra: músico de cine y comprometido con la SMSMV
81 | Pablo Garrido: la influencia para el cambio
82 | Nuevas estrategias: ¿trabajadores o artistas?
83 | Resistencia a la crisis económica 1914-15
83 | Crisis económica versus el compromiso social
87 | Fortalecimiento de la profesión musical y desarrollo intelectual
93 | Intentos por prevenir el fin inminente de la SMSMV, 1924-1928
94 | Sub-organizaciones
97 | Vínculos con otras organizaciones
100 | Músicos mutualistas en el movimiento obrero: artistas y obreros a conveniencia

CAPÍTULO 3

103 | **TRÁNSITO DEL MUTUALISMO AL SINDICALISMO MUSICAL**
107 | El nuevo Sindicato
108 | Objetivos
113 | Perfil de la membresía
114 | Formación musical
115 | Trabajo musical
121 | Nuevas tecnologías y su impacto en el trabajo musical

135 | Sindicalismo frente a los cambios legales y laborales de los músicos

CAPÍTULO 4

137 | **PABLO GARRIDO Y EL SINDICALISMO MUSICAL (1932-1940)**

138 | Pablo Garrido (1905-1982), un músico ecléctico y líder gremial

147 | Trabajo Musical

158 | Campaña por la organización de sindicatos de músicos

161 | Músicos como trabajadores y sindicatos para unir al gremio

CAPÍTULO 5

163 | **HACIA EL PRIMER CONGRESO DE MÚSICOS DE CHILE**

164 | Impacto de la legislación en el trabajo musical

168 | Difusión de música chilena

173 | Formación de sindicatos de músicos para el Primer Congreso

180 | El Primer Congreso de Músicos de Chile

187 | El despertar de los músicos trabajadores

CAPÍTULO 6

189 | **¿APOYO ESTATAL PARA TODA LA MÚSICA Y LOS MÚSICOS?**

190 | Dos proyectos musicales diferentes

195 | De aficionados cultos a compositores académicos

198 | Autores musicales, compositores y los problemas del derecho de autor

201 | Compositores académicos en el Congreso de Músicos

204 | Creación del IEM y la consolidación del compositor académico

211 | Nadie sabe para quien trabaja

215 | **CONCLUSIÓN**

217 | La vida laboral de los músicos y la particularidad del trabajo musical

219 | Gremios musicales y el camino al sindicalismo en Chile
220 | ¿Trabajadores o artistas?

223 | **REFERENCIAS**
223 | Documentos de archivo
228 | Documentos legales
228 | Bibliografía

Prólogo

El estudio de la música como trabajo cuenta ya con un cierto historial en el mundo académico anglosajón y francófono; es muy de agradecer, sin embargo, que esta aportación de la doctora Eileen Karmy Bolton nos llegue desde el ámbito hispanófono, donde estas perspectivas han tenido un eco más discreto. Lo es, por supuesto, por la nueva perspectiva que ofrece sobre la historia de la música en Chile: por estas páginas pasan figuras conocidas como Pedro Césari, Pablo Garrido, Alfonso Leng, tratados en tanto que trabajadores de la música y menos en tanto que artistas; las fronteras entre los géneros musicales (clásica, tradicional, popular) se difuminan o se redefinen, puesto que en muchas ocasiones los músicos – trabajadores – estaban activos simultáneamente en varios repertorios; descubrimos además nuevos flujos de movilidad (de músicos, de ideas) a nivel nacional y transnacional que pueden no coincidir con los que conocemos.

Sin embargo, me atrevo a afirmar que este libro será también una lectura de gran importancia para aquellos que no tengan conocimientos sobre la historia de la música en Chile y que se interesen, aun de modo general, por la música como trabajo. En efecto, las preguntas que desde hace años se plantean los investigadores de este campo (¿qué es un profesional o trabajador de la música? ¿en qué momento se deja atrás el mutualismo y se concibe la organización profesional como sindicalismo de manera más abierta? ¿cómo influyen en el trabajo musical los aspectos de género, clase o raza? ¿y, en todo esto, cuál es el papel que le queda a la música entendida como arte?) difícilmente pueden contestarse sin tener en cuenta los complejos contextos nacionales, regionales y locales en los que trabajaban los músicos, y los discursos específicos (sobre el trabajo, sobre el arte, sobre la música, sobre la tecnología) que circulaban por ellos en momentos concretos. La autora ofrece en este libro una lección de cómo escribir este tipo de historia que podemos llamar *context-specific*: no se apresura nunca a generalizar, pero sí que apunta numerosos conceptos, tendencias y problemas en los que los historiadores de la música como trabajo tendrán obligatoriamente que fijarse a partir de ahora cuando examinen otros contextos.

Me gustaría, en este sentido, destacar aquí tres corrientes que no son tal vez las que primero saltan a la vista en este libro, pero que sí subyacen

gran parte de su narrativa. Así, al igual que el libro en su conjunto propone mirar la historia de la música en Chile de otra manera al centrarse en la música como trabajo, esto no quiere decir que no admita diferentes lecturas que conecten partes concretas de cada capítulo y de cada sección. Leer o releer los materiales que aquí se proporcionan con la atención puesta en estos otros hilos puede, tal vez, ayudar a desentrañar nuevas complejidades.

El primero de estos hilos es el de la ciudad como espacio de estudio. Como es de esperar en la historia *context-specific* a la que me refería antes, el libro se centra en una sola ciudad: Valparaíso. Ya hace treinta años que nos hemos acostumbrado a leer historias de la música desde la perspectiva de las ciudades, de ciudades concretas: entre los ejemplos más tempranos figura el libro colectivo editado por Jim Samson *The Late Romantic Era* (1991), en el que la narrativa se organiza en torno a polos concretos (París, Viena) en lugar de hacerlo en torno a compositores o formas musicales. Del mismo año es *Rock culture in Liverpool,* de Sara Cohen, que puede considerarse ya un texto de referencia en el ámbito de la música popular. Sin embargo, tal vez la conexión más directa que podemos destacar de este libro sea con *Noise Uprising,* de Michael Denning, el cual propone la tesis de que la industria discográfica y la música popular tal y como la conocemos ahora nace en la segunda mitad de los años veinte en los estudios de grabación de varias ciudades, todas ellas (Buenos Aires, Sevilla, Nueva Orleáns, Rio de Janeiro, etc.), como Valparaíso, ciudades portuarias. Así, un hilo posible para leer este trabajo y entender sus profundas ramificaciones para el estudio de la música como trabajo y tal vez para plantearse trabajos futuros consiste en preguntarse hasta qué punto influyó la condición de ciudad portuaria de Valparaíso en la historia que se cuenta aquí: ¿cómo ayudaba esto a que circulasen los músicos, la música y también las ideas en torno a la organización sindical y al trabajo musical?

Otro de los hilos posibles que circulan por este texto es el del género. Regularmente a lo largo del libro, la autora utiliza la lente de aumento para centrarse en las trabajadoras y en sus preocupaciones y aspiraciones específicas, además de aquellas que compartían con sus compañeros varones. La ventaja que tiene este acercamiento (en lugar de, por ejemplo, escribir exclusivamente sobre las trabajadoras) es que nos permite también comprender cómo el asunto del género se hallaba estrechamente imbricado con otras cuestiones como la clase social, o con ideas en torno al trabajo y el arte, en una perspectiva acertadamente interseccional.

También podemos navegar este libro a través de la cuestión del archivo. En efecto, enseguida resulta evidente que el archivo está decidida-

mente en el centro de este proyecto; esto se puede considerar como fruto y testimonio de la creciente atención al archivo que se le ha dedicado en los últimos años desde los estudios de música popular y otras áreas de la investigación musical no centradas en compositores canónicos, en las que el archivo adquiere también matices afectivos (Kibby 2009, Baker 2015). Es una obviedad decir que la historia de la música, como cualquier otra, es sobre todo una historia de lo que ha sobrevivido en los archivos (es decir, música notada o por lo menos documentada). Sin embargo, es también cierto que en muchos casos los archivos existían (en forma de archivos familiares o de instituciones efímeras y cambiantes), pero no ha sido hasta tiempos recientes que han recibido la atención de los investigadores. Esta atención se ha traducido en algunos casos en que el propio investigador ha debido adoptar funciones de curador o archivista, tal vez con la ayuda de los métodos que ponen a nuestra disposición las Humanidades Digitales: este es el caso de la doctora Karmy Bolton, que, como complemento a este libro, ha digitalizado y puesto en línea los archivos del Sindicato de Músicos Profesionales de Valparaíso (SIMUPROVAL) en el sitio web http://memoriamusicalvalpo.cl. De él proceden muchas de las imágenes tan inteligentemente escogidas para ilustrar el libro, y que sin duda ofrecerán a los lectores nuevas posibilidades para apreciar y navegar ellos mismos toda la complejidad de este tema.

Eva Moreda Rodríguez

Musicóloga, novelista y profesora en la Universidad de Glasgow

Agradecimientos

Este libro es fruto de la investigación doctoral que realicé en la Universidad de Glasgow, Escocia. Por eso quiero comenzar agradeciendo a Martin Cloonan, Eva Moreda y John Williamson que me guiaron con entusiasmo, cariño y sabiduría durante cuatro años. Los consejos y orientaciones que me dieron Henriette Partzsch y Eamon McCarthy fueron iluminadores en este proceso. Quiero agradecer también a Jim Philips y Geoff Baker que evaluaron mi tesis un 11 de septiembre de 2019 y a sus ideas generosas.

Agradezco a todos quienes me facilitaron el acceso a documentos únicos, me compartieron información y me guiaron en mi búsqueda de archivos: Álvaro Menanteau, Rodrigo Sandoval (AMPUC), Rodrigo Torres (CEDIM) y, especialmente, a Juan Odales y Peter Álvarez (SIMUPROVAL) por su confianza y generosidad. Va un especial reconocimiento a las y los trabajadores que han digitalizado y puesto a disposición documentos valiosos en los distintos sitios y colecciones de Biblioteca Nacional Digital de Chile y, sobre todo, al equipo de CineChile.cl y a Marcelo Morales.

Estoy muy agradecida de Cristian Molina quien me ayudó a sortear la distancia con digitalizaciones y la búsqueda de documentos en archivos y bibliotecas en Santiago y Valparaíso, al igual que de Rodrigo Alarcón por ayudarme a ordenar el mar de información de prensa con mucho entusiasmo.

Tuve la fortuna de contar con la colaboración de descendientes de algunos de los protagonistas de este libro, quienes me compartieron informaciones, fotografías y otros materiales: Leonel Baesler, Alberto López Martínez. A Pia Settimi le agradezco además por su confianza y hospitalidad al recibirme en su casa en Italia y emprender la aventura de digitalizar juntas los documentos de su bisabuelo, Pedro Césari.

Agradezco también a los músicos que me concedieron entrevistas durante este proceso: Leonardo Núñez, Patricio Salazar y Fernando García. Aunque no todas fueron incluidas en el trabajo final, fueron todas igualmente iluminadoras.

Las ideas desarrolladas aquí se nutrieron de conversaciones en distintos congresos, por lo que le doy las gracias a sus organizadores y par-

ticipantes. Algunos avances fueron publicados como artículos en *Popular Music and Society* y *Resonancias,* y una versión de los capítulos 4 y 5 será prontamente publicada en *Revista Musical Chilena*. Agradezco a quienes los revisaron con comentarios enriquecedores.

Recibí apoyo económico de la RSA del *College of Arts* de la Universidad de Glasgow y la *Society for Latin American Studies* (SLAS) para algunos de mis trabajos de archivo. Mis estudios doctorales fueron financiados por el programa Becas Chile (Conicyt) y la publicación de este libro es parte de un proyecto del Fondo de la Música (2018). Sin dichas ayudas, este trabajo difícilmente hubiese llegado a puerto.

Le doy las gracias a mis compañeras, compañeros y profesores de Glasgow que enriquecieron académica y socialmente mi experiencia en esas tierras. Un abrazo a mis amigas en Edimburgo que me ayudaron a sentirme en casa y mantener las cosas en perspectiva: Penny Stone, Margaret Bremner, Sheila MacKay, Hala George, Kathy Jenkins y Liz Elkind que me llevaron a cantar a la calle por un mundo mejor. A Rosa, Yenny, Serguey, Felipe, Valeria, José, Andrea, David, Charlotte y Galo por las risas, las músicas y las onces.

Agradezco también a José Manuel Izquierdo, Natália Schmiedecke, Ignacio Rivera y Gabrielle Kielich por leer críticamente diferentes versiones de este trabajo y compartirme sus apreciaciones. Gratitud por el amor y apoyo constante de mi mamá, mi papá y mis hermanos, y por la alegría de Antonina, Oliver e Ian.

Por último, quiero agradecer especialmente a Martín, mi compañero, por su infinito apoyo, amor, entusiasmo y alegría en la aventura de la investigación, la música y de un camino juntos.

Pasan las modas, cambian las costumbres y piensan distinto los pueblos, y he aquí que el músico es siempre el bardo del futuro, el relator del presente y muestrario del pasado.

Pablo Garrido (1940, 5)

Introducción

Pero cuando el show se acaba, soy otro humano cualquiera.
"El Cantante"[1]

Este libro cuenta una historia de la música en Chile desde una perspectiva que no ha sido suficientemente explorada hasta ahora: la perspectiva del trabajo. A partir de los registros que dejaron las y los músicos que trabajaron entre 1893 y 1940 en Chile, las siguientes páginas analizan el origen, el funcionamiento y los cambios de las organizaciones gremiales de músicos, poniendo en primer plano a quienes fueron parte de ellas. Al leer la historia de la música a través de los lentes de estas organizaciones podemos conocer el tipo de trabajo que realizaban las y los músicos, sus condiciones laborales, actividades, encuentros y desencuentros con otros trabajadores y otros artistas de la época.

Durante el período que abarca este libro ocurrieron cambios cruciales en la sociedad chilena que llevaron a la creación de instituciones culturales, laborales y sociales que dieran soporte estatal a las demandas de larga data de las y los trabajadores. En estos años, los músicos también se organizaron colectivamente y sus organizaciones lidiaron con los cambios de las industrias musicales y del movimiento obrero que impactaron en el trabajo musical. Estos procesos articularon una identificación de los músicos, en tanto artistas y trabajadores, delineando una profesión musical que se nutrió de y contribuyó a las industrias musicales y al movimiento obrero.

Así, este libro narra una historia de las organizaciones gremiales de músicos poniendo en el centro los problemas, logros y desafíos cotidianos que enfrentaron quienes se ganaban la vida haciendo música. Veremos en qué medida sus organizaciones definieron una profesión musical y cómo transitaron desde sociedades de socorros mutuos a sindicatos, desde lo

1 Canción de Rubén Blades popularizada por Héctor Lavoe que grabó en su disco *Comedia* de 1978, ganándose el apodo del "Cantante de los cantantes".

local a lo nacional, buscando colectivamente proteger y mejorar sus condiciones de vida y trabajo.

Perspectiva, métodos y fuentes

Este libro surge de la investigación doctoral que comencé en 2015, cuando había recién concluido proyectos sobre las orquestas de tango que se formaron en Valparaíso desde la segunda mitad del siglo XX (Molina y Karmy 2012), de la historia de la cumbia en Chile (Ardito et al. 2016) y del impacto de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en el Chile contemporáneo (Karmy et al. 2015). Para todos estos proyectos, entrevisté a músicos legendarios y emergentes, conocidos y desconocidos, varios de los cuales habían participado en algún sindicato de músicos y, pese a lo distinta que podía ser la música que hacían, las escenas en las que circulaban y los momentos históricos en los que trabajaron, compartían experiencias comunes.

Esas experiencias comunes tenían que ver justamente con la particularidad del trabajo musical, sus condiciones laborales y el desafío constante que implica vivir de la música. Poner atención a estos asuntos permite ver a la música no solo como un arte, sino también como un trabajo y, por tanto, a las y los músicos como trabajadores además de artistas. Sin embargo, al revisar la bibliografía existente me encontré con un escaso (re) conocimiento de las y los músicos como trabajadores y de sus organizaciones gremiales, tanto por parte de la musicología como de la historia social del trabajo y del movimiento obrero. Las investigaciones musicológicas se centran en la música y en sus creadores y, en general, dejan en segundo plano a quienes la interpretan, sin abordar las condiciones materiales y laborales de quienes hacen música. Y por su parte, la historiografía del movimiento obrero ha priorizado por gremios de oficios tradicionales, pasando por alto a las y los de trabajadores de las artes. Creo que la escasa atención que han tenido las organizaciones gremiales de músicos es reflejo de dos cosas. Por una parte, del hecho de que sus miembros no fueron las grandes estrellas de la música, sino músicos de oficio, acompañantes o de sesión, considerados poco interesantes por quienes escriben la historia. Por otra, hay una reticencia a pensar a la música como un trabajo, y por tanto, a las y los músicos como trabajadores además de artistas. Esta reticencia ha sido una piedra de tope para el desarrollo de investigaciones sobre la música con este enfoque.

De hecho, aunque la mayoría de los músicos mencionados aquí son desconocidos, no es el caso de todos. Músicos como Pedro Césari y Pablo

Garrido, ambos líderes del movimiento gremial musical, sí han sido tratados por la historiografía. Lo que no se ha tomado en cuenta es su aporte a la organización musical y su faceta laboral. Se han destacado sus características artísticas, evitando nombrarlos como "mutualistas" o "sindicalistas", construyendo una imagen romantizada de ellos, más cercana a la noción del "artista genio" que del "trabajador". Al destacar a estos músicos como mutualistas o sindicalistas, ubicándolos más cerca de los "músicos comunes y corrientes" que del artista genio, busco poner en primer plano el aspecto laboral de la historia de la música y develar el vínculo que establecieron con las industrias musicales y el movimiento obrero.

Por ello, en este libro entiendo a los músicos como personas haciendo un trabajo. Esto permite, por una parte, ahondar en las condiciones laborales de quienes viven de la música, independientemente de si componen, interpretan, dirigen o enseñan. Por otra, ampliar y democratizar el alcance que puedan tener los músicos en la investigación. Esto implica considerar como actores válidos tanto a los artistas destacados como aquellos que no han sido previamente tomados en cuenta, o en palabras de la etnomusicóloga Ruth Finnegan, han estado "ocultos a plena vista" (2007, xvii)[2].

Las preguntas que guían esta investigación son: ¿Por qué y cómo se organizaron los músicos? ¿Cómo lidiaron sus organizaciones gremiales con los cambios que ocurrieron en las industrias musicales y el movimiento obrero? ¿Qué rol jugaron el tipo de trabajo, la clase social, el género y la nacionalidad de los músicos estos procesos? ¿Eran estos músicos artistas, trabajadores o una combinación particular de ambas cosas? ¿En qué medida esa definición condicionó su participación en estas organizaciones? ¿Cómo se configuraron las diferencias – e inequidades – entre los músicos-trabajadores y los músicos-artistas?

Para responder a estas preguntas tuve que desempolvar la historia de las organizaciones gremiales de músicos, indagando en la bibliografía existente, en la prensa de la época y en diversos documentos de archivo. La limitada bibliografía, papeles y fotografías en constante deterioro en archivos incompletos, junto con la escasa mención de estos músicos y sus gremios en la prensa fueron problemas a atender permanentemente, pero también implicaron una permanente reflexión acerca de estas omisiones. Definí como estudios de caso a dos organizaciones gremiales de músicos que se formaron en Valparaíso: la Sociedad Musical de Socorros Mutuos y el Sindicato Profesional de Músicos, aunque su margen de acción trans-

2 Ésta y las demás traducciones de publicaciones en idiomas distintos al castellano son de la autora.

cendió la ciudad. Indagar en ellas, permitió conocer cómo era trabajar en Valparaíso en esta época y dio luces sobre la vida urbana y sus sistemas de articulación en el contexto porteño, marcado por la globalización, la migración campo-ciudad y la diversidad multicultural.

Las discusiones, demandas, propuestas y acciones desarrolladas al interior de estas organizaciones entregan información única, y desde el punto de vista de los mismos músicos, muchas veces ignorado. Elaboré retratos de músicos clave que participaron en estas organizaciones para caracterizar sus vidas y trabajos. Algunos de ellos son tratados en extenso, otros de manera breve, dependiendo de la información disponible. La escasa mención de la mayoría de estos músicos en la prensa y la historiografía es consistente con que muchos fueron músicos comunes y corrientes que trabajaron como sesionistas o acompañantes de solistas. La dificultad de encontrar sus nombres en la prensa local refleja también la división social del trabajo musical, ya que se desempeñaban en mayor medida como intérpretes que como compositores. Todos ellos, tanto los más conocidos como los desconocidos, fueron activos miembros de estas organizaciones gremiales, cuyas trayectorias, características y condiciones laborales pueden extrapolarse a la situación de otros músicos trabajando en contextos similares.

Los documentos utilizados para esta investigación corresponden a materiales de prensa y de archivo tanto de acceso público como privado, incluyendo registros oficiales de las organizaciones gremiales, correspondencia, legislación e inscripciones de personalidades jurídicas. Algunos de estos documentos fueron elaborados como registros de actividades oficiales, como las actas de reuniones y asambleas, mientras que otros corresponden a registros de inscripciones y pagos de membresía que dan cuenta de aspectos de la vida diaria de estas organizaciones. Otros, en tanto, fueron elaborados como comunicación privada entre dos partes, como las cartas institucionales y personales. Las leyes, registros de personalidades jurídicas y memorias anuales, corresponden a documentos públicos en cuanto al acceso, pero también porque fueron elaborados de forma oficial con tal fin. Los documentos de prensa, por su parte, también son públicos en cuanto a su acceso, pero a diferencia de los organizacionales, fueron elaborados para tener una amplia circulación entre el público general. Como plantea Amanda Coffey (2019) es importante tener en cuenta que cada uno de estos documentos fue creado con un propósito específico, de acuerdo con ciertas convenciones sociales y para cumplir funciones puntuales. Por ello, además de analizarlos considerando el contexto en el que fueron creados y su fin, los incluyo aquí respetando el estilo y ortografía

original. Esto porque los textos "son parte de sistemas sociales e ideológicos" y "deben ser entendidos tomando en cuenta sus condiciones de producción y de lectura (Hodder 2012, 172). El estilo de escritura, el uso de ciertas palabras, si fueron manuscritos o mecanografiados, son hechos que nos informan acerca de su autor, su clase social, nivel de educación, acceso a tecnología y a otros recursos.

Respecto a los documentos de prensa, accedí a ellos tanto de forma remota como física. Aquellos digitalizados están disponibles en sitios como el repositorio digital de la Biblioteca Nacional de Chile y Memoria Chilena. En este último sitio, están disponibles las revistas *Sucesos* y *Ecran*. La primera, exponente del periodismo moderno en Chile, se publicó semanalmente en Valparaíso y Santiago entre 1902 y 1932, cubriendo noticias de Chile y extranjero, incluyendo fotografías, caricaturas y escritos periodísticos. Vale mencionar que los artículos de esta revista no consignan números de página, ni autor identificado. Por su parte, *Ecran*, fue una revista especializada en cine que se publicó semanalmente en Santiago entre 1930 y 1969. Otro archivo digital que fue clave para este estudio es Cine Chile, que almacena copias digitales y transcripciones de artículos periodísticos sobre los diversos aspectos de la producción y recepción del cine en el país, relevantes para el trabajo musical y el devenir de la organización gremial. Asimismo, revisé diarios publicados en Valparaíso, como El Mercurio y La Unión, que además de cubrir noticias internacionales, nacionales y regionales, incluyen anuncios de productos y eventos musicales, así como avisos de gremios y citaciones de sindicatos. Ambos circularon diariamente en la entonces provincia de Valparaíso, el primero desde 1827, y el segundo desde 1885.

Entre los documentos de acceso privado, no catalogados ni digitalizados, están aquellos que resguarda el actual Sindicato de Músicos Profesionales de Valparaíso (SIMUPROVAL), que fueron el sustento más importante para este estudio, en términos de cantidad de materiales y riqueza de información única[3]. Éstos datan de 1893 y corresponden a los libros de actas y tesorería, registros de membresía, estatutos, memorias anuales, balances, inventarios, fotografías y folletos de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (SMSMV) y del Sindicato Profesional de

3 Como estos documentos son de acceso privado y el SIMUPROVAL los resguarda con sus escasos recursos, arriesgando la pérdida y deterioro de algunos de ellos, en 2015 con el musicólogo Cristian Molina digitalizamos la mayor parte de ellos. Creamos el sitio web Memoria Musical de Valparaíso (http://memoriamusicalvalpo.cl) donde pusimos a disposición copias digitales de estos documentos, así como reseñas de los principales hallazgos y grabaciones de las músicas de quienes fueron parte de las organizaciones gremiales de músicos de Valparaíso.

Músicos de Valparaíso (SPMV). Los entiendo como documentos inéditos pertenecientes al Archivo SIMUPROVAL y los cito considerando el año y el número de página, cuando corresponde. Otros documentos de este tipo corresponden a aquellos producidos por el músico italiano Pedro Césari, como su cuaderno de recortes, cartas, fotografías, certificados, libros y partituras, que resguarda su bisnieta Pia Settimi en Manziana, Italia, al que me refiero como Archivo Pedro Césari (APC). El cuaderno de recortes de Césari incluye documentos de prensa que fueron publicados en periódicos y revistas en los países en los que trabajó, como Italia, España, Portugal, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile. Aunque algunos de éstos estén disponibles en distintas bibliotecas públicas, me refiero a ellos como documentos de archivo inéditos y de acceso privado – y así los cito – porque accedí directamente a la selección que hizo Césari para su cuaderno de recortes. Los recortes no están en orden cronológico y solo algunos consignan la fecha y el nombre del medio de publicación.

Otro corpus importante fueron los documentos alojados en el Centro de Documentación e Investigación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (CEDIM), si bien de acceso público, al momento de acceder a ellos no estaban catalogados, por lo que al citarlos, uso los nombres y la numeración de las cajas y carpetas almacenadas ahí. Aquí se encuentran el Fondo Domingo Santa Cruz (FDC) y el Fondo Pablo Garrido (FPG). En el primero, además de los documentos producidos por Domingo Santa Cruz, la Sociedad Bach y el Instituto de Extensión Musical, hay algunos folletos, boletines y manuscritos del Sindicato Profesional Orquestal (SIPO). En el segundo, están la correspondencia y fotografías de Pablo Garrido, así como sus ensayos y escritos periodísticos. Éstos están almacenados en cuatro libros de recortes que consignan la fecha y el nombre del medio de comunicación correspondiente. Al igual que con el cuaderno de recortes de Césari, los cito como documentos de archivo inéditos, aunque en efecto hayan sido publicados en la prensa de la época. Eso sí, para entender la difusión de las ideas y su impacto, es importante no perder de vista que fueron publicados en medios escritos de alta circulación. Lamentablemente, no todos los recortes consignan el número de página del medio en el que fueron publicados. Hay aquí además una biografía inédita de Pablo Garrido, escrita por Fernando García en base al acervo documental del FPG que, se presume, fue concluida en 1990.

Definiciones

Los protagonistas de este libro son las y los músicos que vivieron de la música, tanto a tiempo completo o parcial, combinando o no la música con otras fuentes de ingreso y que se desempeñaban como instrumentistas, directores, compositores, profesores, orquestadores o arreglistas, generalmente pero no exclusivamente, en el campo de la música popular. Se reunieron en organizaciones gremiales que buscaban proteger y mejorar sus condiciones de vida y trabajo, y por ello los entiendo como músicos-trabajadores en contraste con aquellos que no pretendían vivir de la música.

Esta investigación invita a leer la historia de la música desde una perspectiva contrahegemónica, que pone al centro a las y los músicos en tanto trabajadores, y no a la música como obra de arte, como se ha hecho tradicionalmente. Para ello se requiere de un enfoque interdisciplinario que se nutra de elementos de la musicología, la historia social y los estudios de trabajo. La investigación musicológica en Chile ha priorizado por una historiografía temática en los ámbitos de la música clásica o docta, tradicional o folclórica, y popular, que enfatiza en las producciones musicales de géneros específicos (Rondón 2016, 120). Pienso que este énfasis en la obra tiene como contraparte un vacío en la investigación sobre las y los músicos, sus cotidianidades, condiciones de vida y trabajo, y organización gremial. Además, entender la música como un tipo de trabajo ayuda a ser conscientes de los efectos de valorar las obras por sobre el trabajo musical y la composición más que la interpretación, jerarquías comunes en la investigación musical (Miller 2008, 439).

Al ver que las organizaciones gremiales de músicos figuran, cuando mucho, como una mención a la pasada en la bibliografía musical chilena, y simplemente no aparecen en las publicaciones sobre la historia del movimiento obrero local, me encontré con que éstas han sido "invisibles", en el sentido planteado por Ruth Finnegan al evidenciar como la práctica musical *amateur* ha pasado desapercibida, pese a su relevancia para el desarrollo de las músicas locales (2007). Como veremos, la existencia de las organizaciones gremiales de músicos ha sido crucial para sus miembros pero también para las industrias musicales y el desarrollo de políticas culturales y laborales.

Ubicadas entre el movimiento obrero y las industrias musicales, estas organizaciones articularon conexiones entre ambas esferas y delinearon una profesión musical ajustada a las identidades de sus miembros. En algunos momentos, las y los músicos organizados se definieron como artistas, especialmente cuando tocaba proveer de educación y espectáculos

musicales a la ciudad. Pero en otros, se identificaron como el resto de los trabajadores, actuando de manera similar a otros gremios. A lo largo del libro, analizo sus discusiones en relación a su auto-identificación, que se reflejaron en los acuerdos e intercambios que establecieron con otras organizaciones obreras y musicales.

Cuando hablo de las industrias de la música lo hago en plural, en el sentido propuesto por John Williamson y Martin Cloonan (2007). Ellos plantean que hablar de industria, en singular, supone una unidad homogénea con objetivos e intereses compartidos, cuando en realidad se trata de algo complejo y diverso, de una variedad de industrias con algunos intereses comunes (ibid., 305). Visibilizar esta diversidad implica reconocer la competencia entre las distintas industrias, sus potenciales conflictos y desigualdades. Esto es importante ya que en cada industria hay tanto quienes intentan vivir de la música como quienes buscan lucrar con ella, generando riquezas a costa del trabajo de otros. Al mismo tiempo, hay relaciones, conflictos y competencia entre músicos trabajando en diferentes industrias.

Así, las organizaciones bajo escrutinio estaban inmersas en industrias dinámicas, que, desde la segunda mitad del siglo XIX, incluían la comercialización de instrumentos musicales, el desarrollo de partituras y carreras musicales en interpretación y composición, y, a partir de la primera mitad del siglo XX, la consolidación de la industria del disco, de la radio y del cine sonoro (González y Rolle 2005, 173). Tomando en consideración la variedad de elementos que componen las industrias musicales, esta investigación se basa principalmente en la música en vivo, y en menor medida, en la composición, como espacios de trabajo relevantes para los músicos estudiados aquí.

Hasta ahora he hablado de las y los músicos que fueron parte de las organizaciones gremiales que protagonizan este libro. Sin embargo, como veremos, al realizar la investigación me encontré con gremios compuestos mayoritariamente por músicos varones, en los que la participación de músicas mujeres fue una excepción. Intenté mantener una perspectiva de género, incluyendo los pocos nombres de músicas que fueron parte de estos procesos y contribuir a visibilizar su rol pese a la escasa información disponible. Tanto por razones prácticas como de contenido, usaré la palabra músicos, en masculino, no solo para referirme a la mayoría sino que también para evidenciar este punto.

Finalmente, con el término músico me refiero a un amplio rango de personas que tocan un instrumento, y/o cantan, en distintos géneros musicales, con o sin estudios musicales, formales o informales; que tocan

solos o en conjuntos; que componen o no; pero lo que concierne aquí es su estatus de trabajadores buscando empleo en la música (Williamson y Cloonan 2016, 8). Pensar a los músicos solamente como artistas, o agentes de cultura, es tan limitante como solo verlos en su condición de trabajadores. Es necesario mirar ambas facetas para dar cuenta de las complejidades del trabajo musical, especialmente cuando éste es entendido como un tipo particular de trabajo, cuyo producto y valor es medido con parámetros artísticos. Así, la valoración social del trabajo musical, por parte de la ciudadanía, del Estado y de los mismos músicos, tiene un rol fundamental para la generación de leyes de promoción cultural y de protección de sus trabajos. Una mirada integral y dialogante respecto al músico en tanto trabajador y artista, permite comprender a los músicos en su doble faz, buscando mejores condiciones de vida y de trabajo, vistos como agentes de cultura, que, en general, disfrutan desarrollando su oficio, lo que muchas veces tiende a la explotación y al trabajo no pagado.

Antecedentes

Antes de esta investigación, eran escasas las publicaciones locales sobre las organizaciones gremiales de músicos y su historia. Lo que había, eran biografías o estudios de músicos individuales que fueron parte de ellas (Césped 2016; García 2013; González 1983; Menanteau 2006; Oses 2013; Salinas 2011). Había también publicaciones sobre otro tipo de organizaciones de músicos, no de carácter gremial, sino que artístico, como sociedades destinadas a promover cierto tipo de música (Merino 2006, 2009; Pereira Salas 1957) y de instituciones educativas relevantes para la profesión musical (Doniez Soro 2011; Izquierdo 2011; Menanteau 2011; Vera 2015). Además de mis publicaciones anteriores, enmarcadas en esta investigación (Karmy 2017; Karmy y Molina 2018) hay solo un par de páginas en la bibliografía de la historia de la música popular en Chile que mencionan algunas de las sociedades mutualistas o sindicatos de músicos (González y Rolle 2005, 238, 266, 267; Molina y Karmy 2012, 76-81, 92-93; Ardito et al. 2016, pp. 195, 211). De éstas, dos son justamente las que emergen de estudios que realicé anteriormente sobre el tango y la cumbia, aunque no se enfocan en el trabajo, sino que en el desarrollo de dichos géneros y escenas musicales. Otras publicaciones abordan a algunos músicos que fueron miembros de estos gremios, pero no lo hacen por su aporte a la organización gremial, sino que por su contribución al desarrollo de ciertos géneros musicales. Por ejemplo, se ha estudiado a Pedro Césari por su rol en el desarrollo orquestal, la ópera y las marchas patrióticas (Cés-

ped 2016; Guarda e Izquierdo 2012; Pereira Salas 1957), a Paul Salvatierra como pianista de cine mudo (Purcell y González 2014), a los hermanos Davagnino y Pablo Garrido por su contribución al jazz (Cabello 2020; Menanteau 2006) y a este último por su aporte a la cueca (Donoso y Ramos 2021; Donoso y Tapia 2017; Ramos 2012).

Hay investigaciones que indagan en el quehacer de los músicos en su trabajo creativo e interpretativo en distintos géneros, como en la música para la escena (Farías 2012, 2014), en la música tropical (Ardito et al. 2016) y en el jazz (Ihnen 2012), pero estas se abocan a períodos posteriores al analizado aquí, al igual que la única publicación existente sobre una disputa laboral: una crónica sobre la huelga de la Orquesta Sinfónica de Chile que ocurrió en 1959 (Cullell 2013). Algunas publicaciones desglosan las condiciones laborales del sector cultural y dan cuenta de la relevancia de la asociatividad, aunque también se salen del período temporal definido en esta investigación, y se enfocan desde las políticas públicas de la postdictadura (Biblioteca Nacional del Congreso 2015; Brodsky et. al 2014; Karmy et. al 2015; Urqueta 2019). Con la crisis de la pandemia del Covid-19, que sirvió como un trágico de telón de fondo a la escritura de este libro, ha aumentado este tipo de estudios, lo que refleja la importancia que ha ido tomando la problemática del trabajo artístico y la organización de músicos (ODMCh 2020; OPC 2020, 2021). La perspectiva histórica y musicológica, eso sí, sigue siendo una deuda, al igual que el estudio de músicos provenientes de fuera de la capital, que se formaron y desempeñaron en ciudades distintas a Santiago.

El panorama no es más promisorio en la historiografía del movimiento obrero, en la que simplemente, hasta ahora, no se ha tomado en cuenta a este tipo de trabajadores ni a sus organizaciones (DeShazo 1983; Garcés 1985, 2003; Garcés y Milos 1988; Grez 1994, 2007; Illanes 2003; Jobet 1955; Ramírez Necochea 1956; Rojas 1993; Salazar 2017). Las excepciones son las publicaciones acerca de las actividades culturales de las organizaciones obreras, como aquellas realizadas por Sergio Grez (2011), Manuel Lagos Mieres (2013) y Sara Rojo (2008), además de una tesis inédita de María José Correa (2000). Éstos, sin embargo, no se centran en los músicos profesionales ni en sus gremios, sino que en los centros obreros, en su mayoría de ideología anarquista, que incorporaron prácticas artístico-culturales en sus actividades, entre las que la música cumplió un rol esencial en el entretenimiento, para la recolección de fondos, e incluso, como un medio de emancipación de las clases oprimidas (Lagos Mieres 2013, 16, 31), al igual que otras prácticas artísticas como el teatro (Correa 2000; Grez 2011; Rojo 2018).

Afortunadamente, en las últimas décadas, ha crecido el interés sobre el trabajo musical, especialmente entre investigadores de países norteamericanos y europeos. Esta creciente literatura ha contribuido a entender la particularidad del trabajo en la música, las necesidades de las y los músicos y la relevancia de sus organizaciones. Investigadores como Abram Loft (1950), Howard Becker (1974, 1982), Jaques Attali (1985), Cyril Ehrlich (1985), James Kraft (1995, 1996), Angéle David-Guillou (2009), Matt Stahl (2013), Martin Cloonan (2014) y John Williamson y Martin Cloonan (2016) han destacado los principales problemas que deben enfrentar los músicos al pensar su actividad como un trabajo. Entre ellos, encontramos la protección y la mejora de sus condiciones laborales y los cambios tecnológicos que amenazan sus puestos de trabajo, así como la competencia que pueden generar otros músicos (extranjeros, de las fuerzas armadas, entre otros). Estas preocupaciones han resultado en la formación de organizaciones colectivas para proteger el trabajo de los músicos, como sociedades benefactoras, mutualistas o sindicatos.

Solo recientemente se ha consolidado un área de estudios sobre el trabajo en la música luego del primer congreso *Working in Music* que tuvo lugar en 2016, en Glasgow, la publicación de una serie de artículos sobre música y trabajo en un número especial de la revista *Popular Music and Society*[4] y el establecimiento de una red internacional de investigadores sobre el trabajo en la música[5]. En los congresos que ha realizado esta red hasta ahora, se han presentado ponencias sobre la historia de organizaciones de músicos, el trabajo musical en distintas escenas, estudios acerca de las condiciones laborales de músicos, incluyendo los avances de mi investigación. Estas ponencias, como destacó Simon Frith, tenían en común la cuestión de fondo de si los músicos son trabajadores o no, y si lo son, cuál es la particularidad de su trabajo (2017, 111).

El trabajo musical es en general independiente, se realiza en tiempos y horarios no necesariamente delimitados y, en gran medida, está desprovisto de relaciones contractuales formales y, cuando hay contratos de por medio, éstos pueden ser de palabra, para realizar trabajos puntuales y estacionales. Además, el trabajo musical se puede realizar de distintas maneras llevando a cabo de manera complementaria varias funciones dentro de la división social del trabajo artístico (Becker 1982), como instrumentista, director, compositor, arreglista, profesor, entre otras. En este sentido, la

4 El número especial fue editado bajo el título de *Popular Music and Labor*. Ver Cloonan y Williamson 2017.

5 *Working in Music International Research Network*, que además de congresos bianuales, organiza publicaciones y mantiene el blog académico https://wim.hypotheses.org/

figura del músico integral, trabajando en diversas labores al mismo tiempo y en distintos géneros será una constante en las organizaciones gremiales analizadas aquí.

Estructura

El libro comienza con la historia de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso, fundada en diciembre de 1893, en los años formativos del movimiento obrero chileno. El primer capítulo trata sobre las dos primeras décadas de vida de esta Sociedad y, mediante el análisis de sus objetivos, actividades y membresía, devela por qué los músicos que trabajaban en Valparaíso necesitaron una organización como ésta, cómo se organizaron, cómo definieron la profesión musical y, por tanto, quiénes podían asociarse y quiénes no.

La crisis económica de 1914 da comienzo al segundo capítulo, en el que examino cómo ésta impactó a la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso. Al mismo tiempo analizo las estrategias que siguió esta Sociedad luego de la promulgación de las leyes sociales de mediados de los años veinte que pusieron en peligro la existencia misma de las sociedades mutualistas. En esta coyuntura, los músicos oscilaron entre su identidad de artistas y su identidad obrera, a conveniencia.

El tercer capítulo cubre la transición del mutualismo al sindicalismo, cuando, desde el seno de la Sociedad, surge uno de los primeros sindicatos de músicos del país, el Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso. Aquí analizo los cambios legislativos y tecnológicos que desafiaron el trabajo musical y comparo la antigua Sociedad con el naciente Sindicato, contrastando cómo estas organizaciones definieron y promovieron cierta profesión musical. A su vez, indago en los debates sobre la llegada del cine sonoro y la masificación de la radio, así como los desafíos y oportunidades con que se encontró este nuevo Sindicato.

A través de un análisis de los escritos periodísticos de Pablo Garrido, miembro de la Sociedad y del Sindicato, en el cuarto capítulo doy cuenta de su contribución a la formación y proliferación de sindicatos de músicos a lo largo del país durante los años treinta. En este capítulo indago en cómo Garrido y los sindicatos entendieron el trabajo musical, cuáles eran sus principales problemáticas y necesidades.

Estas problemáticas y necesidades del trabajo musical, las analizo en el capítulo quinto, donde me concentro en la preparación y realización del primer Congreso de músicos de Chile, del que emergió la Federación

Nacional de Músicos en 1940. Aquí develo el proceso de formación de sindicatos de músicos a lo largo del país y de consolidación de una conciencia colectiva en pos de los derechos sociales y laborales de los músicos.

En el último capítulo indago en la reforma del conservatorio de fines de la década del veinte y la promulgación de la ley 6696 que desembocó en la creación del Instituto de Extensión Musical (IEM) en 1940. Develo que el proceso de institucionalización musical del país se enfocó en aquellos que se consideraban artistas y no trabajadores, contrastando así con las necesidades y demandas de los músicos sindicalizados, poniendo en tensión dos maneras distintas de entender la música, como un trabajo o como un arte.

Así, este libro examina la historia de la organización gremial de músicos y su impacto en la vida cotidiana y laboral, sus conflictos, éxitos y fracasos. Analiza los procesos de organización gremial que llevaron a cabo hombres y, en menor medida, mujeres que vivían de la música entre 1893 y 1940. La última emergencia sanitaria y las restricciones de encuentro social, demostraron la importancia de lo colectivo y de la ayuda mutua entre las y los trabajadores de la música. Ante esto, las siguientes páginas son una invitación a conocer la historia de la organización gremial de músicos, que ha sido largamente mirada con desdén. Espero contribuir a poner en un lugar central de nuestra memoria a estas organizaciones y a los músicos y músicas que fueron parte, dando a conocer los nombres y trayectorias de quienes lucharon por mejores condiciones de vida y trabajo y que no alcanzaron a ver en vida sus demandas materializadas.

CAPÍTULO 1

Surgimiento del mutualismo musical en Valparaíso (1893-1914)

> Cuando murió el maestro de música, y otro compañero raído y taciturno
> corrió de teatro en teatro, de puerta en puerta, pidiendo
> una limosna para poder darle entierro a ese cuerpo inerte de quien
> hizo la vida más dulce a toda una generación, entonces
> comprendo totalmente el heroísmo trágico suyo.
>
> Pablo Garrido (1940, 7)

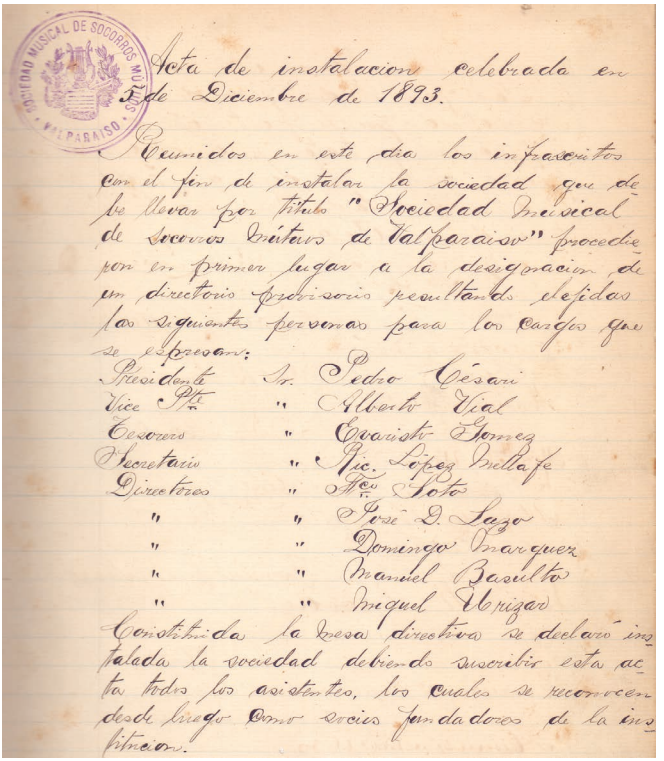
Fueron cuarenta músicos quienes fundaron la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (o SMSMV) el 5 de diciembre de 1893, en una ciudad puerto que aún era el emporio comercial del Pacífico Sur y la capital financiera del país. Sus fundadores, la mayoría aún desconocidos por la literatura musical chilena, dejaron sus nombres registrados en las actas de la Sociedad, gracias a lo cual podemos develar sus trayectorias musicales y laborales en las siguientes páginas.

Ya desde mediados del siglo XIX, los trabajadores comenzaban a organizarse en medio de la industria de servicios que crecía para satisfacer las necesidades de la vida urbana. Estos procesos se aceleraron por la expansión de las exportaciones agrícolas y el crecimiento de la industria minera, administrados por un sistema oligárquico, que era criticado tanto por la elite liberal como por el ascendente movimiento obrero. Poco a poco las y los trabajadores comenzaron a desarrollar una conciencia política sobre su condición de clase y a organizarse colectivamente para resolver los problemas de sus precarias condiciones de vida y de trabajo. Estas condiciones se enmarcaban en la problemática conocida como la "cuestión social", expresión acuñada en la Europa del siglo XIX frente a las consecuencias sociales, laborales e ideológicas de la revolución industrial (Grez 1995, 9-10). Aunque toda la población estaba expuesta a problemas vinculados

a la "cuestión social", eran las clases populares las más afectadas, ya que eran vulnerables a enfermedades relacionadas a sus condiciones de vida y trabajo. Como el Estado aun no proveía ningún tipo de seguridad social a la población, solo los más ricos podían pagar por su bienestar.

En estos años, Chile vivió cambios socioeconómicos similares a los de Europa del siglo XIX, Estados Unidos y Argentina, viendo cómo su geografía humana se transformaba con los procesos de urbanización. La migración campo-ciudad en busca de trabajos y mejores condiciones de vida, fue clave. Miles de campesinos "migraron a Santiago, Valparaíso y otras ciudades en proceso de industrialización en busca de mejores salarios" (Barr-Melej 2001, 33). En estos espacios urbanos comenzó a forjarse la clase media a fines del siglo XIX e inicios del XX, como "sectores intrínsicamente ligados a la modernización capitalista y los proyectos 'clásicos liberales' que empujaron el mercado internacional, el comercio nacional y la migración interna" (ibid., 5). Esto, junto a la falta de servicios de bienestar social, llevó a las y los trabajadores a organizarse para mejorar su situación. Surgieron entonces tres tipos de organizaciones: las sociedades de socorro mutuo, los sindicatos y las sociedades de resistencia. De éstas, nos centraremos en las primeras, ya que este fue el tipo de organización que formaron los trabajadores de la música.

Las sociedades de socorro mutuo del siglo XIX se inspiraron en la Sociedad de la Igualdad, que intelectualizó una tradición de apoyo mutuo de larga data. Ésta la fundó un grupo de jóvenes republicanos, intelectuales y artesanos en Santiago en 1850, promoviendo valores de fraternidad y hermandad, tomados de los ideales de las revoluciones europeas de 1848. Siguiendo este modelo, las nuevas sociedades de socorro mutuo buscaron el bienestar físico de sus socios, para luego, extender su alcance a intereses colectivos, como el desarrollo intelectual. La historiadora María Angélica Illanes define a estas sociedades como "un sistema de organización y vinculación societaria autónoma y propia de la clase artesana y obrera en función de la subsistencia biológica-corporal y del desarrollo intelectual, social y material de sus miembros entre sí" (2003, 293). Estas "asociaciones voluntarias sin fines de lucro" reunieron a personas comprometidas a contribuir "a la formación de un capital, destinado a ayudar a sus asociados o bien a sus familias" cuando éstos sufrieran "uno de los riesgos previstos en sus estatutos (enfermedad, cesantía, invalidez, muerte, etc.)" (Grez 1994, 295).


SOCIEDAD MUSICAL DE SOCORROS MUTUOS VALPARAISO

Acta de instalacion celebrado en 5 de Diciembre de 1893.

Reunidos en este dia los infrascritos con el fin de instalar la sociedad que debe llevar por titulo "Sociedad Musical de socorros Mutuos de Valparaiso" procede por en primer lugar a la designacion de un directorio provisorio resultando elejidas las siguientes personas para los cargos que se espresan:

Presidente	Sr.	Pedro Cesari
Vice Pte	"	Alberto Val
Tesorero	"	Evaristo Gomez
Secretario	"	Ric. Lopez Bellafe
Directores	"	Fco Soto
"	"	José D. Lazo
"	"	Domingo Marquez
"	"	Manuel Bazulto
"	"	Miguel Urizar

Constituida la mesa directiva se declaró instalada la sociedad debiendo suscribir esta acta todos los asistentes, los cuales se reconocen desde luego como socios fundadores de la institucion.

Imagen 1: Acta de instalación de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos, 5 de diciembre de 1893 (SMSMV Libro 1, Archivo SIMUPROVAL)

En la década de 1880, después del triunfo de Chile en la Guerra del Pacífico, la situación económica y política del país era bastante estable, regida por una oligarquía que promovía el mercado internacional, lo que atrajo a cientos de migrantes europeos que se asentaron en Valparaíso, facilitando conexiones internacionales y la llegada de música y músicos desde distintos lugares del mundo. Valparaíso se transformó en el puerto estratégico que conectaba Gran Bretaña, el Océano Pacífico Oriental y Asia. Como un lugar de llegada y partida de migrantes y gente de mar, esta ciudad se convirtió en lo que John Belchem llama un "lugar de diáspora" para referirse al puerto de Liverpool, como "una zona de contacto entre distintos grupos étnicos con diferentes necesidades e intenciones, como transeúntes, viajeros y colonos" (2008, 5). Así, se consideró a Valparaíso "la puerta de la patria", receptiva a las ideas, hábitos de consumo y prácticas europeas y norteamericanas (González y Rolle 2005, 30). Su cercanía con Santiago ayudó a que los músicos internacionales se presentaran en ambas ciudades (Pe-

reira Salas 1957, 112) y su conectividad con otras ciudades sudamericanas favoreció los encuentros internacionales y la llegada de músicos migrantes a esta ciudad. Un rol especial cumplió el tren "El trasandino", inaugurado en 1910, que conectaba la ciudad argentina de Mendoza, con Santiago y Valparaíso. El tren mantuvo "un temprano flujo de músicos argentinos hacia Chile y viceversa" (González y Rolle 2005, 485). Pero no fueron solo argentinos lo que llegarían a Chile por esta vía, sino que también europeos, como parte de un plan de gobierno, que tuvo lugar desde mediados del siglo XIX hasta la primera mitad del XX, el cual se ejecutó bajo la creencia de que traería progreso económico gracias a los valores de orden y trabajo que supuestamente traían los europeos (Cano y Soffia 2009, 132).

¿Por qué una sociedad de socorro mutuo para músicos?

Los obreros ya venían organizándose hace años e impulsando importantes cambios sociales, y los músicos que trabajaban en Valparaíso no se quedaron atrás. Desde inicios del siglo XIX ya existían a lo largo de Chile varias sociedades artísticas y clubes musicales que buscaban difundir la música en tanto arte. Por ejemplo, la Sociedad Filarmónica, fundada en 1826, buscaba "impulsar el valor social de la música como estímulo para la juventud" (Merino 2006, 9) mientras que la Sociedad Orfeón de Santiago daba recitales periódicos para dar a conocer ciertas piezas de la música clásica (Pereira Salas 1957, 125, 128). Estas sociedades fueron importantes para la renovación del desarrollo cultural de fines del siglo XIX e inicios del XX. Sin embargo, la mayoría de los músicos que participaban en ellas no recibían "un estipendio por su trabajo"[6] (Merino 2006, 9) como sí lo hacían los músicos que formaron sociedades de socorro mutuo. Éstos no solo hacían de la música su principal ocupación sino que también su principal fuente de ingresos. En este sentido, entendemos a estos músicos como trabajadores, o más precisamente, tomando prestada la definición de Williamson y Cloonan para los músicos que trabajaban en esta misma época en Gran Bretaña, como "un tipo particular de trabajadores buscando empleo remunerado en el campo musical" (2016, 8).

Al igual que otros trabajadores de la época, los músicos de Valparaíso crearon una sociedad de socorro mutuo para enfrentar colectiva y colabo-

6 Justamente fue José Zapiola uno de los pocos que sí recibía un pago por el trabajo musical que desarrollaba al alero de la Sociedad Filarmónica, quien, tiempo después sería uno de los fundadores de la fundación de la Sociedad de la Igualdad.

rativamente sus problemas cotidianos dados por sus condiciones de vida y trabajo. El socorro mutuo era la forma que les permitía discutir y buscar soluciones en conjunto, específicamente como músicos, pero también en diálogo con el movimiento mutualista más amplio, estableciendo acuerdos con sociedades de otros oficios. Estos músicos eran parte de un movimiento obrero en crecimiento, en el que el mutualismo ganaba fuerza, y compartían con otros trabajadores de época las consecuencias de la "cuestión social".

El trabajo musical en Valparaíso

Los músicos mutualistas trabajaban en la vibrante escena de la música en vivo de Valparaíso, destacada por su cosmopolitismo, y se desempeñaban en varios géneros y escenas musicales simultáneamente, tocando en varios escenarios y locales, para distintas audiencias. Lamentablemente, no hay información disponible que permita saber cuánto ganaban estos músicos por su trabajo, lo que responde principalmente a las características del trabajo musical, donde la informalidad es la norma. La falta de registros de contratos de trabajo vuelve la tarea de encontrar información acerca de los ingresos de los músicos casi imposible. Sin embargo, cruzando los datos registrados en las actas con informaciones de prensa, pude trazar las trayectorias de los músicos de la SMSMV, que dan luces del tipo de trabajos que realizaban y en qué condiciones.

A inicios del siglo XX, Valparaíso y Santiago seguían siendo los centros más importantes de la actividad musical en Chile, disfrutando ambas ciudades de una escena musical variada, principalmente de música en vivo. En fiestas, bailes, exhibiciones de películas se tocaban géneros como jazz, polka y tango. Algunos músicos de la SMSMV tocaban también música clásica, o de concierto, cuyo desarrollo era patrocinado principalmente por familias pudientes que financiaban a compositores, conciertos y proyectos artísticos (Pereira Salas 1957, 362). También algunas organizaciones, como las asociaciones artísticas, clubes musicales y sociedades de inmigrantes apoyaban este tipo de iniciativas. Otros músicos trabajaban en orquestas para la ópera, que, al igual que en otros países, era una de las músicas favoritas del público local.

Los teatros municipales en las principales ciudades ofrecían una variedad de espectáculos, sentando las bases para la vida musical orquestal (ibid., 356). Por ejemplo, el Teatro Victoria de Valparaíso fue clave en este respecto, seguido por otros como el Odeón y el Imperio. Fue en el Teatro Victoria donde Pedro Césari, uno de los fundadores de la SMSMV, dirigió una orquesta de aficionados para interpretar una versión reducida de El

Mesías de Haendel el 20 de septiembre de 1895 (Cuaderno de recortes, APC, 33). Lamentablemente no existe información sobre quiénes eran los músicos que formaron esta orquesta, pero es posible que César convocara a sus alumnos particulares, socios de las organizaciones artísticas y de inmigrantes en las que participó, como el Círculo Musical de Valparaíso y la Sociedad Musical Polyhymnia (de migrantes alemanes), e incluso algunos músicos de la SMSMV. Fue también en el Teatro Victoria donde el Orfeón Municipal estrenó su vals "Adiós a Valparaíso" dirigido por su hijo David César en su concierto de despedida en 1895 antes de embarcarse de regreso a Italia (ibid., 31, 32).

Emilio Baesler, otro de los fundadores de la SMSMV, y que participó del directorio en varias ocasiones, trabajaba en orquestas en teatros de Valparaíso, al igual que Manuel Núñez, que ocupó el cargo de segundo tesorero en 1894, y Benjamín Toledo, director en 1900. Todos ellos trabajaban en la orquesta del Teatro Nacional en Valparaíso, donde se realizaban operetas, zarzuelas, funciones de circo y exhibiciones de películas. Segundo Acha, también fundador de la SMSMV y parte del directorio en repetidas ocasiones, trabajó como director orquestal en los teatros Nacional y Odeón dirigiendo óperas y espectáculos de variedades. Este tipo de trabajos les permitían relacionarse con músicos de orquesta y directores, con quienes podían contar para los conciertos a beneficio que organizaba la SMSMV para aumentar sus fondos.



Imagen 2: Aspecto de la sala la noche del debut del nuevo Teatro Odeón donde debutó la Compañía Mariotti (*Sucesos*, 18 marzo 1904).



Imagen 3: Fotograma de la película *Un paseo a Playa Ancha* (Biógrafo Lumière, M. Massonnier 1903) que se exhibió en en el Teatro Nacional (*Sucesos*, 16 enero 1903). Esta película recrea una fiesta a la chilena en Playa Ancha, Valparaíso, escenificando un pie de cueca, una pelea entre asistentes y un almuerzo campestre (Vergara, Kreb y Morales 2021, 21-22). Aquí actúa José Antonio "Guaso" Rodríguez, empresario de circo y benefactor de las sociedades obreras porteñas (*Sucesos,* 5 enero 1902).
El fotograma es gentileza de Marcelo Morales de Cine Chile.cl.

La educación musical fue también una fuente importante de trabajo para los músicos, sobre todo porque el Conservatorio Nacional de Música, inaugurado en 1850, estaba ubicado en Santiago. Algunos músicos hacían clases particulares, a las cuales podían acceder fundamentalmente estudiantes de familias acomodadas. Estas clases se enfocaban en el canto, piano, violín y composición. Músicos como Segundo Acha y Pedro Césari son un buen ejemplo de ello, ya que enseñaban diferentes géneros musicales para distintos tipos de alumnos. Césari hacía clases de bel canto a señoritas de clase alta, como Rosita Jacoby y Enriqueta Crichton, quienes destacaron en renombrados escenarios del mundo lírico de América del Sur y Europa (Pereira Salas 1957, 252). Acha, además de su trabajo en orquestas teatrales, dirigía la Academia Musical Santa Cecilia de Valparaíso, donde tanto mujeres como hombres podían aprender a tocar piano, viola, violín, violoncello, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, timbales, mandolina, mandola y bandurria (*Sucesos,* 8 abril 1909). En una carta que envió Acha a la SMSMV publicitando su Academia en mayo de 1909, describía que contaba con "un escogido grupo de profesores de ambos sexos" y ofrecía

"instrucción musical en todos sus ramos, dedicando principal atención en lo de teoría y solfeo" y "en los instrumentos punteados para estudiantinas, por tener éstos, bastantes admiradores" (Acha 1909). Como veremos más adelante, esta Academia jugó un rol importante para la SMSMV.

Césari organizó, formó y dirigió el Orfeón Municipal de Valparaíso. Los orfeones cumplieron un rol clave en la educación musical porque reunían a músicos de origen de clase media y trabajadora, que podían aprender a tocar en estas agrupaciones. Había distintos tipos de orfeones, incluyendo los municipales, de inmigrantes, y de federaciones obreras, estaban financiados por distintas entidades, y los instrumentos que usaban eran accesibles para los músicos. Los orfeones alegraban espacios públicos con las retretas de los domingos en plazas y parques, animando el baile pero también tocando himnos que promovían la representación simbólica de la patria. Su repertorio no era solamente de música militar, sino que también interpretaban música de concierto, religiosa y secular[7]. Mientras Eugenio Pereira Salas (1957, 297) y Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005, 276) plantean que el repertorio de los orfeones se componía más bien de música popular que militar, Rafael Pedemonte (2008) señala que éstos cumplieron un rol fundamental en la promoción de los valores patrióticos de la nación, especialmente después de la Guerra del Pacífico. Era común que los orfeones interpretaran marchas militares que ensalzaban el rol de algún héroe patrio, como Arturo Prat, quien inspiró numerosas piezas compuestas para orfeones (ibid., 134). Césari mismo compuso dos marchas militares dedicadas a Prat: "Canto a Prat" (1886) y "Marcha fúnebre" (1888)[8]. Es importante mencionar que la Municipalidad de Valpa-

7 Por ejemplo, en el concierto del 5 de febrero que dio el Orfeón Municipal de Valparaíso en solidaridad con la SMSMV, se anunció el siguiente programa:
"1° Marcha militar
2° Sinfonía de *Guarany,* M. Gomez
3° Gran fantasía del *Trovador,* Veri.
4° Vals *Kaironan¸* Pericat
5° Selección de *Los Hugonotes*, Meyerbeer
6° Polka *Scherzo*, solo de flautín, Biferno.
7° Vals *España*, Waldteufel.
8° Marcha militar" (*El Mercurio*, Valparaíso, 5 febrero 1894).

8 Césari compuso "Canto a Prat" para la inauguración del monumento a la Marina en Valparaíso que tuvo lugar el 21 de mayo de 1886, y para la ceremonia de recepción de los restos de Prat y su tripulación, en Valparaíso en 1888, compuso "Marcha fúnebre". Otros trabajos de estilo similar fueron "Himno a los Bomberos" con letra del poeta venezolano Rubén Darío (Cuaderno de recortes, APC, 34) y "Honor i Gloria a los Héroes de la Patria" (Césped 2017, 17). Algunas de estas obras pueden ser escuchadas en línea en http://memoriamusicalvalpo.cl/musica/.

raíso compró 150 copias de la partitura de "Canto a Prat" para distribuir entre las escuelas públicas de educación primaria a lo largo de la provincia. Como se explica en un artículo de prensa de mayo de 1888, el motivo de la compra era que esta partitura:

> servirá perfectamente para desarrollar en los alumnos de las escuelas la moralidad y buenas costumbres, reemplazando a la cueca y otros cantos de este jénero. Por otra parte, se trata de conmemorar hechos culminantes de nuestra historia y de ensalzar a ciudadanos que han prestado a la republica grandes servicios, y conviene inculcar en los niños recuerdos de gratitud hacia esos héroes y mantener vivos los sentimientos de patriotismo (Cuaderno de recortes, APC, 27)[9].



Imagen 4: Orfeón Municipal de Valparaíso, dirigido por Pedro Césari, sentado al centro, de brazos cruzados (Pereira Salas 1957, 296).

A fines del siglo XIX ocurrieron dos hechos importantes para la educación musical chilena que repercutieron en los orfeones. En 1892 el Conservatorio Nacional de Música fue incorporado a la Universidad de Chile, la universidad pública más importante del país, pero ubicada en Santiago. Esta reforma intentó democratizar el estudio de la música para la educación superior y fue clave para proveer de músicos a las orquestas en las principa-

9 Ésta y todas las demás citas textuales de escritos de la época son replicados respetando la ortografía y gramática del texto original.

les ciudades. El Conservatorio incluso ofrecía una clase donde los alumnos podían aprender a tocar instrumentos de viento y percusión, preparándolos para tocar en bandas de bronce como los orfeones (González y Rolle 2005, 275; Pereira Salas 1957, 266, 291). El segundo hecho ocurrió en al año siguiente, cuando el gobierno chileno promulgó un decreto para estandarizar las bandas militares, separándolas en tres categorías: bandas de caballería, de artillería y de infantería. El último tipo correspondía a aquellos orfeones que tocaban en espacios públicos con el fin de entretener, como el Orfeón Municipal de Valparaíso. Con esta reforma, se adoptó también un nuevo sistema de afinación para las bandas militares, generándose un problema de incongruencia entre orquestas y bandas (Pereira Salas 1957, 296-297). Para resolver este problema, el Estado chileno contrató al italiano Pedro Césari[10], quien giraba por distintas ciudades sudamericanas dirigiendo la Compañía de Ópera Ciacchi en 1884 y optaría por quedarse en Chile por un tiempo más para desarrollar este nuevo trabajo que se le encomendó.

Estos datos son importantes para la historia de la SMSMV ya que nos muestran a Césari como un trabajador de la música y no solo como un artista, como ha sido usualmente tratado en la literatura musical. Además dan luces para comprender el aporte del orfeón hacia la SMSMV, que trataré en detalle más adelante. Primero, veamos qué se proponía esta Sociedad, qué actividades desarrollaba y quiénes formaron parte de ella.

Objetivos de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso

Tal como lo anuncia su nombre, el objetivo principal de la SMSMV era el socorro mutuo entre los socios, lo que estaba establecido en sus estatutos. Por ejemplo, en el artículo 18 se explicitaba que la Sociedad podía entregar servicios médicos y de "botica" a los socios que estuviesen enfermos, junto a "una pensión de un peso diario" cuando la enfermedad les impidiera trabajar (SMSMV Libro 1). La Sociedad también se hacía cargo de los gastos que implicaba el funeral siempre y cuando el fallecido tuviese sus cuentas al día. Si era el caso, el finado tenía derecho a una urna, "un carro de primera clase", sepultura en el mausoleo que la Sociedad había conseguido en el cementerio de Playa Ancha, "avisos de defunción en uno o dos diarios de la localidad y espreción de gracias si fuere necesario" (SMSMV Libro 3, 67).

10 Pietro Cesari fue conocido en Chile como Pedro Césari, siguiendo la costumbre de la época que los nombres extranjeros se traducían en su homólogo en español.

En su conjunto, estos objetivos filantrópicos representaban valores de fraternidad que podemos comparar con lo que Adam Loft (1950), en su estudio sobre gremios y sindicatos de músicos en Estados Unidos y Europa, caracteriza como sociedades protectoras. En ellas, la acción solidaria y cooperativa "no se traducía en exigencias respecto a condiciones de trabajo, tarifas de pago, seguridad laboral, etc. a los empleadores" sino que se limitaban a proveer a sus asociados de servicios de bienestar social (Loft 1950, 271). Esto, sin embargo, debe ser tomado con cautela por la particularidad del trabajo musical, ya que muchos trabajaban de manera independiente o con contratos estacionales, dejando poca claridad hacia quién dirigir sus demandas. Además, el mutualismo seguía la doctrina de neutralidad política, lo que el segundo artículo de los estatutos de la SMSMV detallaba: "La Sociedad no persigue ningún fin político y se prohíbe, por tanto, estrictamente tratar en su seno con cualquier asunto que se relacione ya sea directa o indirectamente con la política" (SMSMV Libro 1). Esto debe ser entendido tomando en cuenta que la oligarquía gobernante controlaba las elecciones con cohecho sistemático, librecambismo radical y represión militar continua al movimiento obrero. Como plantea el historiador Gabriel Salazar, si esta era "la política de entonces, no tenía ningún sentido práctico, para la clase trabajadora 'culta' (los mutualizados), involucrarse en esa política" (2012, 322). Para el ámbito comunitario de una sociedad de socorros mutuos, mantenerse fuera de la política institucional significaba "reconstituirse como sujeto político autónomo y soberano" lo que es inherentemente político (ibid.).

El hecho de que las sociedades de socorros mutuos administraran sus propios fondos es ejemplo de esta autonomía y soberanía. El fondo común no se usaba solamente para administrar los beneficios sociales, sino que también hacia la adquisición de una sede, el establecimiento de escuelas o la organización de veladas educativas (ibid., 323). Por ello, el mutualismo significaba mucho más que el simple socorro entre los socios. Podían seguir iniciativas de educación popular, cooperativas, e incluso algunas sociedades hacían demandas laborales, anticipando el movimiento sindicalista del siglo XX (Grez 1994; Illanes 2003; Salazar 2012).

Los músicos discutieron y escribieron los estatutos que los regirían durante los primeros años de existencia de la SMSMV, reformándolos y actualizándolos en el tiempo. Esto muestra que este tipo de sociedades daba a sus socios la oportunidad de desarrollar una experiencia política a un nivel comunitario, especialmente importante en un contexto político oligárquico, en el que, si bien, estos músicos cumplían con los requisitos para

votar en las elecciones generales del país, no necesariamente lo hacían[11]. La solicitud que firmaron 70 socios, de 115, para reformar los estatutos de la SMSMV el 15 de julio de 1912 es un ejemplo de este tipo de participación política (SMSMV Libro 3, 50). Entre las reformas desarrolladas durante el semestre siguiente, hubo una especialmente relevante para el sistema de elecciones del directorio de la Sociedad que se aprobó el 12 de marzo de 1913: pasó de ser a mano alzada a un sistema de cédulas, estableciendo la prohibición de "figurar en el mismo directorio dos personas que estén ligadas entre sí por parentezco de padre, hijo, tío y hermano", haciendo a la Sociedad más democrática que antes (ibid., 70, 71).

Como entidades autogobernadas y autogestionadas, las sociedades de socorro mutuo permitían que sus socios se organizaran independientemente, permitiendo combinar "diversos cursos de acción colectiva, tendientes a incrementar, no sólo el bienestar, sino también el poder social, cultural y político de los trabajadores" (Salazar 2012, 326). Un hecho crucial en la administración de fondos tuvo lugar en agosto de 1913, bajo la presidencia de Manuel Briceño de la Paz, cuando los socios comenzaron a crear su propia Botica Social Obrera para proveer, con autonomía, asistencia con medicamentos a sus socios (SMSMV Libro 3, 84).

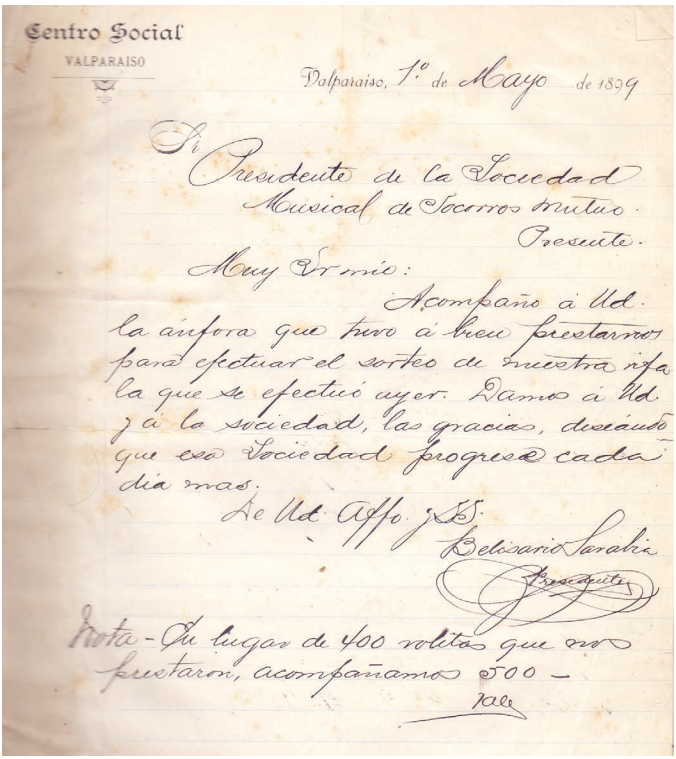
Pero como hemos dicho, las sociedades de socorros mutuo no solo se preocupaban del bienestar físico de sus socios, sino que también de su desarrollo intelectual. Siguiendo el camino trazado por la Sociedad de la Igualdad, que creó escuelas para impartir clases de literatura, arte y música (Illanes 2003, 293), para las sociedades de socorro mutuo, incluyendo a la SMSMV, la educación era crucial. Ya en 1906, el Congreso Social Obrero invitó a esta Sociedad a participar a la Quinta Convención Social Obrera para discutir la eventual promulgación de la ley de educación primaria obligatoria[12], entre otras "medidas destinadas a aliviar la pesada carga que gravita sobre los hombros de la clase trabajadora" (Congreso Social Obrero 1906). En la invitación destacaban el rol crucial que podían desarrollar las sociedades de socorros mutuos en torno a la educación, planteando que: "hoi por hoi, son las únicas instituciones medianamente ilustradas que tienen la noble misión de velar y defender los intereses de los obreros

11 Desde 1874 todos los varones mayores de 21 años que supieran leer y escribir, podían votar en las elecciones nacionales en Chile.

12 En 1885 tuvo lugar el Congreso Social Obrero, luego de la propuesta de la Sociedad de Artesanos La Unión de Santiago de tener una coordinación permanente entre las organizaciones obreras del país. Aquí se propuso la necesidad de proteger la industria nacional, el establecimiento de cooperativas, sociedades de socorro mutuo y cuentas de ahorro colectivo. La Quinta Convención Social Obrera tuvo lugar el 17 de septiembre de 1906 en Concepción.

que las forman i de la masa trabajadora, incapaz de defenderse por sí sola" (ibid.). Como plantea Mario Garcés (2013) la organización y la autoeducación fueron los pilares del mutualismo en los que las clases populares podían "afirmar sus posibilidades de cambio social. Ambos factores, como históricamente se ha demostrado, constituirían también el principal recurso estratégico del movimiento popular chileno" (ibid., 35).

La correspondencia entre la SMSMV y otras organizaciones obreras ilustran la colaboración que establecieron bajo los ideales del mutualismo. Por ejemplo, la Sociedad solía prestar su ánfora y bolitas para realizar sorteos de lotería a otras sociedades, como la Sociedad Veteranos del '79 (Delgado 1899) y el Centro Social de Obreros de Valparaíso (Sarabia 1899). Cuando esta última le pidió prestada su ánfora para organizar un "sorteo privado de lotería" para reunir fondos, el secretario de la SMSMV escribió el 5 de septiembre de 1900 que aceptaban prestarla, "teniendo en cuenta el deber que, toda sociedad de socorros mutuos, tiene de favorecerse mutualmente" (SMSMV Libro 2).



Centro Social
VALPARAISO

Valparaiso, 1.º de Mayo de 1899

Al Presidente de la Sociedad
Musical de Socorros mutuos.
Presente.

Muy Sr mio:

Acompaño á Ud. la ánfora que tuvo á bien prestarnos para efectuar el sorteo de nuestra rifa la que se efectuó ayer. Damos á Ud. y á la sociedad, las gracias, deseando que esa Sociedad progrese cada dia mas.

De Ud. Attmo. y S.S.
Belisario Sarabia
Presidente

Nota - En lugar de 400 bolitas que nos prestaron, acompañamos 500 —

Imagen 5: Carta del Centro Social Valparaíso a la SMSMV (Sarabia 1899).

Estas sociedades también intercambiaban información respecto a sus postulantes, como ocurrió el 1 de octubre de 1898 cuando la Sociedad Protectora de Empleados solicitó antecedentes sobre José Francisco Avendaño, quien postulaba como socio a dicha Sociedad luego de haber renunciado a la SMSMV (González 1898). En esta ocasión, el directorio de la SMSMV aceptó informar que Avendaño se había retirado por falta de pago de sus cuotas mensuales (SMSMV Libro 2). Compartir este tipo de informaciones era también una manera de colaborar entre sociedades de socorro mutuo de distintos oficios pero con objetivos e ideales similares.

Actividades

Los eventos sociales que organizó la SMSMV la ubican en la intersección entre las industrias musicales y el movimiento obrero. Una de ellas era la fiesta de Santa Cecilia en la que participaba anualmente la Sociedad para celebrar a la patrona de los músicos a fines de noviembre o comienzos de diciembre con una misa en uno de los templos católicos de la ciudad. Estas misas eran muy concurridas, a las que iban también personalidades públicas, como políticos importantes, que disfrutaban de un pequeño concierto de orquesta y coro bajo la batuta de algún director relativamente conocido. Para la SMSMV era importante que sus músicos participaran aquí.



Imagen 6: Vista general de la iglesia luego de la misa en honor a Santa Cecilia (*Sucesos*, 1 diciembre 1905).

Para la celebración de Santa Cecilia de 1905, por ejemplo, se describía que ya a las ocho y media de la mañana "el templo de la Merced se

encontraba totalmente lleno, ocupando la concurrencia hasta el pórtico de la iglesia" (*Sucesos*, 1 diciembre 1905, ver imagen 6). En esta ocasión, la orquesta estuvo dirigida por el maestro Mario La Mura, conocido por su trabajo en el Teatro Victoria, pero que no era miembro de la SMSMV. Ya en 1898, los socios tenían claro el impacto que esta actividad podía tener en la ciudad para dar a conocer la Sociedad y a sus músicos. Por ello, el directorio de ese año propuso organizar esta fiesta, en vez que solo tocar cuando fueran invitados. En la reunión de directorio del 12 de diciembre de 1898, Segundo Acha planteó que la participación de la Sociedad en esta celebración era "necesaria para darce a conocer los profesores y aficionados" (SMSMV Libro 2). Atilio Martínez lo apoyó diciendo que la misa en honor a Santa Cecilia "es la llamada como patrona de la música a reunir y a dar a conocer el arte musical, como también a la sociedad a la cual pertenecemos" (ibid.).



Imagen 7: Retrato de Atilio Martínez, uno de los 40 músicos que fundó la SMSMV en 1893 y que ejerció el cargo de pro-secretario hasta 1895 (Gentileza: Alberto López Martínez).

Pese a ello, fue solamente en 1911 que la SMSMV acordó oficialmente organizar la celebración de Santa Cecilia en Valparaíso (SMSMV Libro 3, 41). En esa ocasión se acordó también celebrar anualmente el aniversario social de la SMSMV, para el cual los socios debían pagar un mínimo de 2 pesos para cubrir los gastos de la actividad (SMSMV Libro 3, 41). De aquí en adelante, el aniversario de la SMSMV y la fiesta de Santa Cecilia fueron parte de sus actividades oficiales, que, hasta inicios de los años veinte, celebraron anualmente con una fiesta pública. Aquí la SMSMV organizaba la orquesta y el coro que se presentaban en la misa. Incluso, en algunas ocasiones los socios presentaban sus propias composiciones, como ocurrió con la misa de Juan de Dios Soto en 1914, de quien hablaremos en el próximo capítulo (*Sucesos*, 26 noviembre 1914).



Imagen 8: Músicos de la SMSMV que tocaron en la festividad de Santa Cecilia en Valparaíso (*Sucesos*, 25 noviembre 1904).

La Sociedad organizaba también anualmente la celebración de inauguración del nuevo directorio electo, al igual que como hacían otras sociedades y clubes de la época. En enero celebraban con una fiesta privada a la que asistían, además de los socios, algunos invitados externos. Por ejemplo, como se ve en la imagen 9, al almuerzo de celebración del nuevo directorio de 1904, asistieron representantes de la prensa local (*Sucesos*, 29

enero 1904). Invitar a la prensa aseguraba cierta aparición de las actividades de la SMSMV en los medios locales, lo que también ayudaba a dar a conocer a sus músicos en la escena porteña.



Imagen 9: Asistentes al lunch de recepción del nuevo directorio de la SMSMV, con representantes de El Heraldo y Sucesos (*Sucesos*, 29 enero 1904).

Para el centenario de la independencia, la SMSMV se sumó a las celebraciones nacionales, organizando un concierto para darle la bienvenida a los músicos extranjeros que visitaban el país. Los socios discutieron sus propuestas en asamblea el 25 de julio de 1910, bajo la presidencia de Abraham González (SMSMV Libro 3, 31), pero al final, la actividad no se concretó.

La Sociedad estableció colaboraciones con orquestas y compañías teatrales, especialmente para organizar actividades que contribuyeran a aumentar los fondos sociales. Como varios músicos de la SMSMV trabajaban en estas orquestas, podían pedirle a sus colegas y amigos colaborar con su Sociedad. Por ejemplo, el 5 y 19 de febrero de 1894 el Orfeón Municipal de Valparaíso, dirigido por el entonces presidente de la Sociedad, Pedro Césari, realizó conciertos en beneficio de la Sociedad. El primer concierto se realizó en el Gran Hotel de Viña del Mar y el segundo en el Parque Municipal. En ambas ocasiones se explicitó en la invitación que las ganancias irían en ayuda a la SMSMV: "una benéfica institución recién

fundada en Valparaíso y que es digno de toda protección" (*El Mercurio,* Valparaíso, 19 febrero 1894). El anuncio de prensa, firmado por el directorio de la SMSMV, esperaba que los asistentes "a la vez de solazarse con escojida música, contribuyan con su óbolo a beneficiar una corporación que tan nobles fines persigue" (ibid.). Para agradecer a los músicos del orfeón que participaron en el concierto, la Sociedad les ofreció asociarse sin pagar la cuota de incorporación, o bien, recibir un pago a cambio por sus servicios prestados. Nueve de los doce músicos que participaron aceptaron unirse a la Sociedad y se asociaron el 16 de febrero de 1894 (SMSMV Libro 1)[13]. Otro ejemplo ocurrió el 25 de abril de 1898 cuando Segundo Acha acordó con el señor Solari, administrador del Teatro Nacional, que cediera el teatro para "una funcion o concierto a beneficio de la sociedad" (SMSMV Libro 2, 21), cosa que volvió a pedir en julio de 1910, contando con la cooperación de varias compañías teatrales (SMSMV Libro 3, 33).

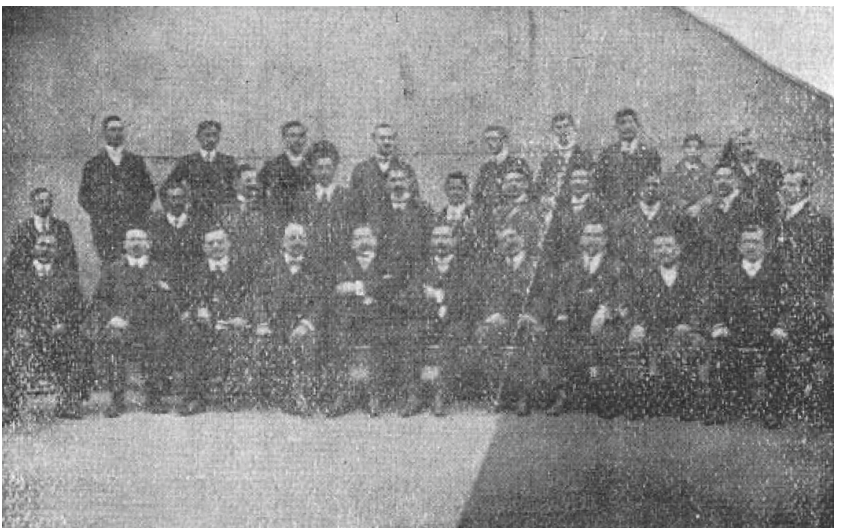


Imagen 10: Fotografía de Arturo Guerra a sus consocios de la SMSMV incluida en el capítulo de organizaciones de beneficiencia (Ugarte 1910, 232).

13 Los músicos del orfeón que aceptaron la invitación y se asociaron a la SMSMV fueron: Santiago Michelle, Viviano Luna, Juan Balteo, Juan Alberto Sandoval, Francisco Líbano, Jorje Howler, Bernardino Navarro, Bartolomé Ampuero y Nicasio Zúñiga. Los que no se asociaron a la SMSMV, pero que aceptaron el pago a cambio, fueron: David Segundo Silva, Manuel Vega y Juan Salas.

Pero la SMSMV también realizaba otras actividades que la ubicaban más cerca del movimiento mutualista que del musical. Por ejemplo, en 1910, en el contexto de las celebraciones del centenario, el directorio fue fotografiado para incluir un retrato grupal en el libro *Recuperación Histórica, Recuerdo del Primer Centenario Nacional* (Ugarte 1910). Este retrato fue incluido en el capítulo "Beneficencia" junto a organizaciones de caridad, protectoras y de socorro mutuo de Valparaíso, tales como la Unión de Carpinteros y Operarios del Agua Potable. Algunos de sus miembros, sin embargo, fueron mencionados en el capítulo "Ciencias, artes y letras", junto a intelectuales, artistas, clubes literarios, teatros, deportivos, prensa e instituciones musicales (imagen 10, Ugarte 1910, 293). En este capítulo, se menciona a "los Cesari", "R. Lopez Mellafe" y "la familia Filomeno" (ibid., 288.) Con los primeros se hacía referencia a Pedro Césari y su hijo David, quien también cumplió un rol importante en la vida musical porteña, destacando como pedagogo y director de orquesta, pero no se asoció a la SMSMV. Pedro Césari y Ricardo López Mellafe fueron ambos socios fundadores de la SMSMV y presidentes en sus primeros años − Césari en 1894 y López Mellafe en 1895. Miguel Filomeno postuló a la membresía el 20 de junio de 1894 pero fue rechazado por exceder el máximo de edad autorizado para ser socio activo, que era de 50 años, y en 1899 se le invitó a ser socio honorario (SMSMV Libro 1). Después de su fallecimiento, en junio de 1900, su familia aceptó algunos de los servicios sociales que le ofreció la SMSMV, como por ejemplo, la cuota mortuoria.

El hecho de que algunos músicos aparecieran en el capítulo de las artes, mientras que la Sociedad en el de las organizaciones obreras, da cuenta de la complejidad de entender a estos músicos como trabajadores y artistas. Al pensar en la organización, ésta era considerada una sociedad de trabajadores, similar a otras sociedades de socorro mutuo de un amplio rango de oficios, como peluqueros, cocheros, panaderos, tipógrafos, estibadores, hojalateros y gasfíteres (Ugarte 1910, 210). Por el contrario, al pensar en sus socios destacados, como Césari, López Mellafe y Filomeno, éstos eran tratados de manera similar a otros artistas e intelectuales. Estos músicos, sin embargo, tenían claro en qué sección del libro aparecerían y acordaron, en asamblea el 25 de julio de 1910, una fecha para que el socio Arturo Guerra fotografiara al grupo y pudieran ser incluidos en "el álbum para el centenario en el que figurarán los retratos de todas las sociedades de Valparaíso" (SMSMV Libro 3, 32).



Imagen 11: Baile en el Salón Alemán al compás de la orquesta dirigida por Ricardo López Mellafe (*Sucesos*, 8 agosto 1903).

La correspondencia que mantuvo la Sociedad con organizaciones contemporáneas ilustra su relación tanto con instituciones obreras como musicales. Entre 1893 y 1914 la SMSMV intercambió invitaciones a eventos, información sobre sus actividades y directorios electos. En este período la mayoría de la correspondencia que mantuvo la SMSMV fue con otras organizaciones mutualistas (22), incluyendo 18 de Valparaíso, una en Santiago y tres confederaciones de socorro mutuo regionales y nacionales[14]. Respecto a organizaciones musicales, el archivo solo registra cinco cartas en este período. Éstas corresponden a la Orchester Verein Polyhymnia, de la cual Pedro Césari también era socio; la Academia Musical Santa Cecilia de Vaparaíso, dirigida por Segundo Acha, también socio de la SMSMV; el Centro Victoria Musical; el Club Musical de Vaparaíso; y el profesor Juan Filipi que ofrecía clases de instrumentos de cuerda. El hecho de que la SMSMV enviara más cartas a otras sociedades mutualistas que a instituciones musicales da cuenta que, aunque sus socios trabajaran

14 Las sociedades de socorro mutuo de Valparaíso con la que la SMSMV intercambió correspondencia incluyó oficios como pintores, carpinteros, tipógrafos, gasfíter, cigarreros, peluqueros y la mencionada Sociedad Protectora de Empleados. A nivel nacional, la SMSMV le escribió a confederaciones como la Exposición Industrial Obrera y la Liga de Sociedades Obreras de Valparaíso.

en oficios diferentes, compartían condiciones de vida y valores similares.

En suma, la SMSMV desarrolló actividades similares a organizaciones musicales como de trabajadores, demostrando que si bien sus miembros eran músicos, eran sobre todo trabajadores.

Membresía

Adentrarnos en los requisitos para asociarse da luces sobre el perfil del músico-trabajador que fue parte de la SMSMV. Estos requisitos estaban definidos en los estatutos y, entre ellos, destacan que debían venir recomendados por algún socio que residiera en Valparaíso, que gozara de buena reputación y que perteneciera a la Sociedad hace al menos seis meses[15]. El que los postulantes estuvieran previamente recomendados era una manera de asegurar su compromiso con la organización, que adherían a los valores de fraternidad, la ayuda mutua y el respeto a sus pares.

La fraternidad era uno de los valores más importantes para las sociedades de socorro mutuo, era el motor de las actividades que realizaban. La preocupación por un socio que se encontrara enfermo es un buen ejemplo de qué significaba para estos músicos la fraternidad. En estas situaciones, los socios formaban comités para visitar al enfermo y ofrecerle personalmente servicios médicos y de farmacia. En el mismo espíritu, los socios podían invitar a otros músicos a unirse, cosa que hicieron en febrero de 1894, luego de los conciertos que realizó el Orfeón Municipal de Valparaíso en beneficio de la Sociedad, quienes, en un gesto de reciprocidad, fueron invitados a asociarse sin necesidad de pagar las cuotas de incorporación (SMSMV Libro 1).

Asociarse a la SMSMV involucraba ciertos gastos, algunos de los cuales se hacían una sola vez, como al postular a la membresía, otros, se pagaban mensualmente. Por ejemplo, en el primer año de la Sociedad, los postulantes debían pagar $3 por la cuota de incorporación (que en julio de 1894 subió a $5); $1 por el derecho a bóveda y otro $1 por el derecho a estatutos y diploma (SMSMV Libro 1). A fines de 1912, la cuota de incorporación era de $4, a la que había que sumarle $1 por el derecho a bóveda y $2 por el derecho a estatutos y diploma (SMSMV Libro 3, 62). Los pagos mensuales en 1894 correspondían a una cuota mensual de $1 y una cuo-

15 En febrero de 1912 se estableció un nuevo requisito en los estatutos para asegurar que los socios colaboraran en el aumento de socios en la SMSMV. El artículo 14 exigía a todos los socios en su primer año a invitar a un nuevo candidato a unirse a la Sociedad. Quienes no cumplieran con este requisito arriesgaban una multa de $5 (SMSMV Libro 3, 63).

ta mortuoria también de $1 por cada socio que falleciera durante el año (SMSMV Libro 1). Al final de 1912, la cuota mensual había subido a $2 y la mortuoria a $3 (SMSMV Libro 3, 62). Había también otros pagos, que correspondían a la organización de actividades conjuntas, como las celebraciones de aniversario de la Sociedad, que se acordó en la asamblea del 17 de julio de 1911 que los socios que quisieran participar debían aportar con un mínimo de $2 para cubrir ciertos gastos (ibid., 42).

Años	1894	1912
Pagos (una vez) en pesos chilenos		
Cuota de incorporación	3	4
Derecho a bóveda	1	1
Derecho a estatutos y diploma	1	2
Total de pagos (una vez)	**5**	**7**
Pagos (mensuales) en pesos chilenos		
Cuota mensual	1	2
Cuota mortuoria	1	3
Mínimo Total de pagos mensuales	3	5
Mínimo total de pagos anuales	24	60

Tabla 1: Comparación de pagos asociados a la membresía de la SMSMV entre 1894 y 1912

Es difícil saber con certeza cuánto significaban estos gastos para los socios, porque no hay datos disponibles respecto a sus ingresos. De igual forma, no hay registros confiables sobre el costo de vida en el país antes de 1928, cuando la Oficina Central de Estadísticas creó el Índice del Costo de la Vida (Correa, Monckeberg y Rivas 1999, 241). Sin embargo, podemos comparar estos costos con los salarios de otros trabajadores (no músicos) para tener una idea de qué tan caros o baratos eran. Por ejemplo, en 1900 los trabajadores urbanos calificados ganaban $3,8 por un día de trabajo de 10 horas y media, mientras los no calificados ganaban la mitad por el mismo tiempo de trabajo (ibid., 58). Considerando aquello, no es desproporcionado que trabajadores urbanos calificados, que ganaban mensualmente $114 destinaran cerca de $2, o el 1,8% de su sueldo al pago de la cuota mensual de membresía. De manera similar, los trabajadores de las oficinas de correo en 1910 ganaban anualmente entre $1.400 y $600 (ibid., 59). Aquellos que ganaban anualmente $1.400 fácilmente podían permitirse destinar $60 a cuotas de membresía al año, pues significaba solo el 4,3% de su salario. Sin embargo, para aquellos que ganaban anualmente $600 era más difícil permitirse destinar $60 (el 10% de su salario) a cuotas de membresía.

Además de los requisitos detallados, había también restricciones, algunas explícitas y otras implícitas. Aquellas explícitas se detallaron en el sexto artículo de los estatutos, señalando que la Sociedad no podía admitir a nadie con las siguientes condiciones:

> 1° La persona que por la justicia ordinaria haya sido castigado con pena aflictiva e infamante; 2° El que tenga contraído el hábito de la embriaguez u otro vicio que sea pernicioso y degradante; y 3° El que padezca de enfermedad crónica contagiosa o incurable (SMSMV Libro 1).

Estas restricciones deben ser entendidas en el contexto de la época, en el cual el fenómeno conocido como la "cuestión social" afectaba a gran parte de la población y los recursos de las sociedades de socorro mutuo eran limitados y autogestionados. Las viviendas de la clase obrera eran generalmente insalubres, ya que los trabajadores vivían hacinados en conventillos tanto en la capital como en Valparaíso (Barr-Melej 2001, 34). Eran comunes las enfermedades mortales a las que, si bien todos eran susceptibles, las clases populares eran más vulnerables, ya que el agua del desagüe corría por las calles de los barrios obreros, haciéndolas zonas de extremo riesgo. Esto se complicaba con males como el alcoholismo y enfermedades venéreas, que rápidamente se abrían camino entre la clase obrera urbana (ibid., 34-35). Al considerar que los limitados recursos de la SMSMV estaban destinados a ayudar en la salud de sus socios y a la economía de la familia de aquellos que fallecieran, estas restricciones hacen sentido.

Junto a ello, los socios que no cumplieran con el pago de sus cuotas arriesgaban su membresía permanente. El noveno artículo de los estatutos establecía que un socio podía ser expulsado por la morosidad y faltas en el pago de sus cuotas mensuales (SMSMV Libro 1). Como hemos visto, estas sociedades eran operadas y mantenidas exclusivamente por sus socios, por lo que si uno dejaba de pagar sus cuotas, la Sociedad recibía menos ingresos para funcionar. Por lo tanto, eran los mismos socios quienes debían cumplir la tarea de mantener y hacer crecer la organización, y por ello, el mutualismo no solo ofrecía beneficios sino también exigía compromisos.

Mujeres músicas y asuntos de clase

La escasa y limitada participación de mujeres en la SMSMV ayuda a entender el perfil profesional de los músicos de esta organización, develando además aspectos de clase. Durante los primeros veinte años de la Sociedad, los estatutos no hicieron mención alguna respecto a si las mujeres podían asociarse. Sin embargo, a solo dos meses de su inauguración, el 16 de febrero de 1894, postuló a la membresía por primera vez una mujer: la profesora de canto Carolina Zúñiga (imagen 12). A pesar de que postuló patrocinada por el presidente, Pedro Césari, los socios no aceptaron su solicitud. El secretario escribió la explicación con las siguientes palabras: "no estando decidido si podrá admitirse señoras en la Sociedad quedó la propuesta para segunda decisión" (ibid.). Sin embargo, esta segunda decisión tuvo que esperar largo tiempo, sobreentendiéndose que las mujeres no podían asociarse, y de hecho, no se asoció ninguna mujer a la SMSMV hasta la segunda mitad de los años veinte.



Imagen 12: Retrato de Carolina Zúñiga (*Sucesos*, 1 septiembre 1910).

Entre 1912 y 1913 se hicieron nuevas reformas a los estatutos explicitando por primera vez la membresía masculina de la Sociedad. Se creó la categoría de "socios pasivos", que correspondía a "todos los varones menores de 16 años y mayores de 8, hijos de los socios que hayan cumplido su noviciado" (SMSMV Libro 3, 58). Ello no impidió que de igual forma participaran mujeres, aunque no como socias. Algunas fueron beneficiaras, que recibieron los servicios sociales que ofrecía la Sociedad a las viudas e hijas de socios fallecidos. Otras, participaron en las actividades sociales y conciertos de la organización, algunas como intérpretes y otras como parte del público.

Esta marginación de las mujeres no era algo exclusivo de esta Sociedad, por el contrario, era algo común en la América Latina de fines del siglo XIX e inicios del XX, donde la construcción de los espacios modernos de sociabilidad política "se fundó en la exclusión tácita e incluso en la prohibición expresa de la participación electoral de las mujeres" (García y Dalla-Corte 2008, 560-561). Debido a esta falta de participación política real, las mujeres de clases acomodadas encontraron en las organizaciones religiosas y sociedades femeninas, espacios de participación política, de caridad y de desarrollo intelectual (ibid., 561). Además, participaban activamente en tertulias, bibliotecas, organizaciones filantrópicas y otros espacios de la sociabilidad moderna latinoamericana. Aquí, las mujeres abordaban la importancia de la educación y el acceso a diversas profesiones (Cano y Barrancos 2008, 555). Al mismo tiempo, ya desde fines del siglo XIX, las mujeres trabajadoras comenzaban a ser aceptadas en algunas organizaciones obreras, especialmente después de 1887 cuando se creó la Sociedad de Obreras de Socorro Mutuo de Valparaíso abriendo el camino al mutualismo femenino (Grez 2007, 611).

Cuando Carolina Zúñiga postuló a la SMSMV, ya otras sociedades de socorro mutuo contaban con mujeres en sus filas y los trabajadores comenzaban a mostrar una actitud positiva sobre la participación femenina en el movimiento obrero. Esto no quiere decir que las mujeres eran aceptadas en igual condición que los hombres ni que podían unirse a sociedades de cualquier oficio, ya que se consideraba que algunas labores eran para ser desarrolladas por mujeres y otras por hombres. Esto tiene que ver con la división sexual del trabajo y la socialización de habilidades entendidas como femeninas o masculinas, especialmente marcado en el contexto de industrialización en que las mujeres comenzaban a hacerse de cargo de nuevos trabajos urbanos (Barrancos y Cano 2008, 498-500).

Aunque el trabajo extradoméstico era una experiencia de larga data para las mujeres de sectores populares, quienes debían generar ingresos

para vivir, no lo era para las mujeres de clases acomodadas (Cano y Barrancos 2008, 498). Para ellas, la diferencia entre los espacios públicos y privados era aún más rígida, ya que las ciudades eran espacios masculinos y solo los hombres tenían el privilegio de andar solos por calles y plazas sin ser censurados, mientras que para las mujeres "deambular por las calles era considerado poco respetable" (ibid., 522).

El contexto en el que desempeñaban las mujeres músicas en Chile no es tan alejado de la Europa del siglo XIX, donde "las mujeres tenían restricciones para entrar públicamente a campos profesionales artísticos, ya que ganar dinero en el espacio del trabajo y actuar en público era socialmente inaceptable para mujeres 'respetables'" (Doubleday 2008, 16). La música que se hacía al interior del hogar para entretener y lucir los talentos supuestamente femeninos era un pasatiempo y no un trabajo y constituían importantes espacios de sociabilidad, especialmente en el contexto de las tertulias (Barr-Melej 2001, 46). Esto ayuda a explicar por qué la presencia femenina en estos espacios era tan alta y a entender que la imagen de mujeres cultivando sus talentos musicales al interior del hogar era común para la aristocracia, pero no para las clases trabajadoras.

La música ha sido tradicionalmente considerada como una ocupación masculina, y a pesar de la participación de mujeres en el oficio musical, éstas han enfrentado una discriminación considerable cuando se trata de una actividad pública y remunerada. Como señalan Juan Pablo González y Claudio Rolle, la presencia de mujeres en orquestas locales "era muy baja y prácticamente todos los profesores del Conservatorio Nacional eran hombres, mientras que, más del doble de los alumnos eran mujeres – algo habitual en otros conservatorios del mundo hacia 1900 –" (2005, 322). En su estudio de la presencia femenina en la historia de la música chilena, Raquel Bustos demuestra que las mujeres músicas se desempeñaban en mayor medida como profesoras, cantantes e instrumentistas de arpa o piano (2015, 150). Y Carolina Zúñiga era precisamente profesora de canto en escuelas públicas, en una época en que la educación comenzó a ser "una de las pocas opciones profesionales honorables de clase media para mujeres" a pesar de que sus sueldos eran más bajos que los de sus colegas varones (Cano y Barrancos 2008, 549).

Hay entonces una correlación entre la exclusión de las mujeres y la clase social de los músicos de la SMSMV. Tal como había una diferencia entre oficios tradicionalmente entendidos como masculinos o femeninos, había también una distinción entre la actividad musical entendida como un pasatiempo o un trabajo. Como hemos visto, las mujeres que se dedicaban a la música como entretenimiento en los confines del hogar venían

de familias acomodadas y, por lo tanto, no necesitaban de una sociedad de socorros mutuos, aunque participaran en sociedades o clubes que buscaban entretener o ayudar a grupos desaventajados.

A diferencia de aquellas, Carolina Zúñiga vivía de la música y trabajaba fuera del hogar. Había estudiado en el Conservatorio Nacional y trabajaba como profesora de canto en escuelas y liceos públicos. De hecho, la prensa destacó el trabajo que desempeñaba en las ciudades de Concepción y Talcahuano en 1907 y en Valparaíso en 1910 (*Asociación de Educación Nacional* 1907; *Sucesos*, 1 septiembre 1910). Además, por el nombre con el que se registró en las actas de la SMSMV, se desprende que Zúñiga era viuda, y por lo tanto, necesitaba trabajar de forma remunerada. Como plantean Gabriela Cano y Dora Barrancos, las mujeres con el matrimonio gozaban de la protección económica del marido por lo que no tenían la necesidad de trabajar remuneradamente, cosa que las solteras y las viudas sí. Sin embargo, estas últimas "tenían más posibilidades de autodeterminación que las casadas" (2008, 551).

Con todo esto, podemos decir que Carolina Zúñiga era parte de la clase media que se estaba formando en los principales centros urbanos del país. Otros tres elementos sustentan esta idea. Primero, el oficio que desempeñaba – la música – contrasta con oficios de tradición obrera, como, por ejemplo, costureras. Segundo, su intención de unirse a una organización de carácter mutualista, y no a una asociación artística o club musical, descarta su pertenencia a una familia pudiente, ya que ella necesitaba del apoyo social y económico que la SMSMV pudiera darle. Y tercero, su interés intelectual y político, que la llevó a participar en el Primer Congreso Femenino en Buenos Aires en mayo de 1910 (Asociación Universitarias Argentinas 1911, 29). En este congreso, presentó una conferencia sobre su rol como profesora de música y organizadora de coros femeninos en colegios. En su presentación compartió consejos basados en su vasta experiencia "sobre la enseñanza del canto coral e individual a las jóvenes maestras que han abrazado la ingrata profesión del profesorado en la laboriosa asignatura del canto" (*Sucesos*, 1 septiembre 1910). Planteó además que, como una "feminista chilena, amante de su patria y del progreso", buscaba "contribuir […] en la gran lucha que en el mundo entero tenemos empeñada, para obtener la nivelación y equitativa igualdad de fueros y derechos entre el hombre y la mujer" (ibid.). Su participación en este congreso, junto a su labor pedagógica, muestran su interés en el desarrollo intelectual de las mujeres, y como la SMSMV también buscaba la educación de sus miembros, ella probablemente pensó que ésta sería también un lugar para su propio desarrollo intelectual.

Retratos de músicos mutualistas

Para delinear un perfil de los músicos que trabajaron en Valparaíso y se asociaron en la SMSMV, presento cinco retratos de músicos que fueron parte esta organización que ayudan a comprender cómo eran sus vidas y condiciones de trabajo. Esto permite categorizar a distintos tipos de músicos que participaron en la misma organización.

Emilio Baesler: violinista de orquestas de teatro

Emilio Baesler fue uno de los cuarenta fundadores de la Sociedad y participó en el directorio en varias ocasiones, pero nunca como presidente. Su nombre es invisible tanto para la historiografía como la prensa, siendo una suerte de "músico oculto" de la literatura musical chilena (Finnegan 2007), representando al músico común, muchas veces "anónimo" (Ehrlich 1985, 142-143). Hijo de un inmigrante alemán, que había llegado a Valparaíso cerca de 1848, Emilio Baesler fue enviado por su padre estudiar medicina a Alemania pero volvió músico. Trabajó en orquestas en teatros y estableció vínculos entre diferentes instituciones, contribuyendo a la SMSMV de diversos modos. Por ejemplo, durante las celebraciones del centenario en 1910 ayudó a establecer intercambios de reciprocidad entre la Sociedad y el Teatro Apolo, donde trabajaba en ese entonces. Desde 1911, cuando la SMSMV acordó celebrar oficialmente el día de la música en honor a Santa Cecilia, Baesler participó en el comité que se hizo cargo de la celebración. Este mismo año, se sumó a la Sociedad Orquestal, liderando intercambios con la SMSMV, como el de 1914 cuando la Sociedad Orquestal donó a la sociedad mutualista una importante cantidad de partituras al tiempo que ésta le prestaba su salón.



Imagen 13: Emilio Baesler y sus hijos Otilia y Mario. El niño en brazos es Mario Baesler, quien también sería miembro de la SMSMV (Gentileza: Leonel Baesler).



Imagen 14: Emilio Baesler (sentado, segundo de izquierda a derecha) retratado junto a los socios de la SMSMV en la revista Sucesos (*Sucesos*, 26 noviembre 1914).

El 18° aniversario de la SMSMV fue celebrado en la casa de Baesler, donde él y su familia atendieron a los socios después de la reunión del directorio del 8 de enero de 1912. Esta celebración fue registrada así: "Sólo un motivo de orgullo para el gremio musical de este puerto puede ser la celebración de fiestas como esta, en donde la alegría y cordialidad fueron la única divisa conocida" (SMSMV Libro 3, 49, 50). El hecho de que se haya permitido ofrecerle "unas magníficas onces" a sus colegas para celebrar este aniversario "de su introducción a la vida social-obrera", da cuenta también que Baesler gozaba de cierto estatus económico (ibid.).

Estas actividades que lideró Baesler reflejan que fue tanto un miembro comprometido con la Sociedad como valorado por sus consocios, con quienes además tenía la confianza de invitarlos a su domicilio. Después de 21 años de membresía activa, Baesler recibió el título de socio jubilado el 10 de agosto de 1914[16] (ibid., 90).

Evaristo Gómez y Anjel Jeria Oros: doble membresía

Evaristo Gómez fue parte del directorio en repetidas ocasiones y también participaba en otra sociedad de socorro mutuo, lo que indica que la SMSMV permitía la doble membresía, desprendiéndose dos asuntos importantes. El primero es que, como a Gómez se le solicitó colaborar en la reforma de estatutos de 1913 por su experiencia en esa otra sociedad, de la que ha sido imposible encontrar su nombre, la SMSMV seguía el modelo de otras organizaciones. Desde sus inicios habían seguido este tipo de medidas, como cuando le pidieron prestados los estatutos a la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Santiago, que se había fundado en 1889, para comenzar a escribir los suyos propios (SMSMV Libro 1).

El segundo tiene que ver con el trabajo musical. La doble membresía implica que sus socios o bien tenían dos trabajos de distinto tipo, o sus trabajos correspondían a dos oficios al mismo tiempo. Por ejemplo, un músico que tocaba en una orquesta de un teatro podía participar en una organización de músicos como en una de trabajadores teatrales.

El caso de Anjel Jeria Oros, socio activo y secretario del directorio en 1900, entrega mayores antecedentes al respecto. Además de partici-

16 Esto significa que estos socios habían alcanzado la mayoría de edad aceptada para ser un socio activo, pero al mismo tiempo, era un honor, ya que no todos los socios activos recibían el título de jubilados solo por edad, sino que era un proceso que debía pasar por la aprobación del resto de los socios y el directorio. Además, como socios jubilados podían seguir disfrutando de los beneficios que ofrecía la SMSMV, pero sin pagar cuotas de membresía.

par en la SMSMV, era también era miembro de la Sociedad Protectora de Empleados. Esto muestra que Jeria, además de músico, era considerado empleado (profesor, instrumentista o director de orquesta) de alguna institución privada como un teatro o una academia, y por ello participaba en ambas organizaciones.

A pesar de esta doble membresía, Jeria fue un músico comprometido con la SMSMV. Cuando estuvo enfermo, el 8 de enero de 1900, no aceptó los beneficios sociales que esta organización le ofrecía, porque, según explicó, la Sociedad se encontraba "diseminada un tanto en sus fondos" (SMSMV Libro 2). Él, junto a otros cinco socios, fue al funeral de Manuel Filomeno en representación de la Sociedad el 13 de junio de 1900 y el 3 de octubre del mismo año, le regaló a la SMSMV "28 lapiceras y una caja de plumas" (ibid., 150).

Ambos mantuvieron su membresía por largos años, recibiendo Evaristo Gómez el título de socio jubilado en 1914 y Anjel Jeria en 1922, estatus que mantuvo hasta su muerte en 1947 (SMSMV Libro 4, 1).

Segundo Acha: maestro uruguayo y promotor del mutualismo



Imagen 15: Retrato de Segundo Acha (*Sucesos*, 8 abril 1909).

El músico uruguayo, Segundo Acha, fue también uno de los socios fundadores de la SMSMV en 1893 y participó en varios puestos del directorio a lo largo de su paso por la Sociedad. Como extranjero, él representa el cosmopolitismo de la ciudad de Valparaíso, el cual se refleja en la SMSMV misma, como una institución abierta tanto a músicos nacionales como extranjeros. El cosmopolitismo de la Sociedad fue reconocido por la revista *Sucesos* en un "espléndido lunch" que tuvo el directorio de la SMSMV con miembros de la prensa local, donde se destacó que "[e]l comedor estuvo artísticamente adornado con banderas de diversas naciones, escudos y liras, que lo presentaban con un aspecto encantador" (*Sucesos*, 29 enero 1904, ver imagen 9, página 47). En este respecto, el único requisito que ponía la SMSMV a sus socios era tener residencia en la provincia de Valparaíso (SMSMV Libro 1).

Acha era el director de la Academia de Música Santa Cecilia en Valparaíso y dirigía orquestas de teatros. También era compositor, y escribió, entre otras, la marcha "Sucesos" en 1903[17], en homenaje al primer aniversario de la revista local del mismo nombre (Acha 1903). Junto al maestro Padovani, escribió la música de "Valparaíso alegre", con letra de Enrique Villalón, una obra de variedades que se presentó en los teatros Nacional y Odeón en 1902 y 1904. En 1910 Acha participó en el comité para organizar las celebraciones de Santa Cecilia, junto a Emilio Baesler y otros socios (SMSMV Libro 3, 34, 35).

Como un miembro muy participativo de la SMSMV, Acha se ofreció voluntariamente para organizar actividades, sumarse a comités y fue elegido en puestos del directorio en varias ocasiones. Por ejemplo, a fines de 1898, veló por la realización de trabajos de renovación del nicho del socio fallecido Sr. Coleto Puente, demostrando su compromiso con los valores de fraternidad y ayuda mutua (SMSMV Libro 2). En 1913 participó, junto con Gómez, en la reforma de estatutos que llevó a cabo la Sociedad.

El nombre de Acha está escrito en las actas de reuniones y asambleas de la Sociedad, desde su fundación en 1893 hasta 1920. Fueron 27 años de compromiso interrumpidos, aunque obtuvo el título de socio jubilado en 1914, en 1918 presidió el comité de cuentas y entre 1919 y 1920 dirigió la Academia Musical de la SMSMV. El rol de esta Academia lo analizaremos más adelante, pero es importante adelantar que además de ayudar a incrementar en número de socios, aportó al desarrollo intelectual de los asociados, un objetivo central del mutualismo.

17 Esta marcha se puede escuchar en http://memoriamusicalvalpo.cl/musica

Pedro Césari: el maestro italiano, orfeonista y co-fundador



Imagen 16: Retrato de Pedro Césari, Valparaíso (APC).


Osmadeo de Milan 22 Dicembre 1887

IL MAESTRO CESARI
A VALPARAISO

Chi non ricorda quel simpaticone di Pietro Cesari, il maestro compositore brillante quanto dotto, altrettanto abile direttore di orchestra e di banda, musicista geniale, artista e uomo di ottime e invidiabili doti ?

Nel 1883, quando il notissimo impresario Ciacchi (ora montato su i trampoli della procace fortuna), fece nell'America del Sud quella prima *tournée* con una compagnia di operette, che, senza alcun merito del conduttore (parliamo di Ciacchi), valse a sollevare esso Ciacchi da umili sfere, il Cesari formava parte della operettistica spedizione; ed allora il Cesari, in unione alla Preziosi, l'impareggiabile attrice-cantante, furono l'anima, la base, il sostegno di quel risicato negozio, che doveva *redimere* il Ciacchi (commercialmente parlando), ajutarlo, alimentarlo, vivificarlo, educarlo financo, onde poter prendere fiato, vita e posto.... nel grandissimo mondo dell'arte!

Imagen 17: Extracto de nota de prensa de un periódico de Milán con fecha 22 de diciembre de 1887 que relata las actividades de Césari en Valparaíso (Cuaderno de recortes, APC, 26).

El maestro italiano, Pedro Césari, fue también uno de los socios fundadores de la SMSMV en 1893 y el primer presidente del directorio, puesto que mantuvo hasta 1895. Césari renunció a su membresía en marzo de 1896, antes de regresar a Italia, donde falleció en 1902 a los 66 años (Césari 1896a). Habiendo desarrollado un importante trabajo musical en Italia, España y Portugal, recorrió Sudamérica presentándose en Brasil, Uruguay, Argentina y Chile[18]. Después de instalarse en Valparaíso en 1884, continuó su carrera musical desarrollando distintos trabajos. Compuso música militar, himnos patrióticos y diversas piezas para piano y canto; enseñó bel canto; y ha sido especialmente valorado por sus dotes de director de orquestas y orfeones. Al momento de la fundación de la SMSMV, Césari dirigía el Orfeón Municipal de Valparaíso, "un conjunto semi-orquestal que dio diversas presentaciones en la capital" y sirvió de ejemplo a "diversas bandas de la zona central", destacando además en la Exposición de Minería de 1894 en Santiago (Guarda e Izquierdo 2012, 75).

Además de fundar y presidir la SMSMV en sus primeros años, uno de sus mayores aportes hacia la Sociedad, tuvo que ver justamente con este orfeón (ver imagen 4, página 39). No es menor que un músico como Césari digiera el Orfeón al mismo tiempo que ayudara a organizar una sociedad de socorros mutuos para músicos. Aunque Césari participaba de una amplia variedad de actividades musicales en Chile, su trabajo en el Orfeón lo puso en contacto directo con músicos de origen popular, además de aquellos de origen acomodado, como sus estudiantes particulares o con los que compartía en la Sociedad Polyhymnia de Valparaíso.

El hecho de que en estos mismos años Césari escribiera obras de carácter patriótico como la ya mencionada "Canto a Prat" y "Marcha Fúnebre" lo muestra como un trabajador de la música y no solamente como un maestro de genialidad artística, como comúnmente ha sido tratado en la historiografía musical chilena (Césped 2016; González y Rolle 2005; Noziglia 1978; Pereira Salas 1957). Tal vez Césari escribió estos himnos patrióticos por encargo, y en caso de que no hubiese sido así, ciertamente fue muy hábil para adaptar su oficio de compositor a la moda chilena de la época para poder seguir viviendo de la música en este país. El intento por venderle a la Municipalidad de Valparaíso 300 copias – aunque finalmente solo compraron 150 − de la partitura de su obra patriótica más

18 En Italia Césari estudió violín, dirigió orfeones, orquestas y compuso marchas militares, música religiosa y algunas sinfonías. En París dirigió conciertos en 1878 y estuvo a cargo de la banda militar de la policía en Portugal (Guarda e Izquierdo 2012, 75). Escribió el libro Storia della Musica Antica, que fue traducido, reeditado en España y publicado en Chile como La Música, Historia y Teoría en 1896 (Vetro 2011). Césari dedicó la edición chilena de este libro a Chile, "como una humilde ofrenda de gratitud y cariño" (Cesari 1896).

conocida, "Canto a Prat", es prueba de que César era un trabajador de la música (Cuaderno de recortes, APC, 27). La carta que le escribió a su hijo Augusto el 19 de abril de 1896 muestra el conocimiento que tenía César sobre el oficio musical en Chile y el tipo de trabajos que se necesitaban. Preocupado por su hijo David, César escribió que "la única cosa que podría ser útil a Davidino sería obtener el puesto de director de una banda militar, porque él es muy competente en la materia", cosa que finalmente hizo transformándose David César en el director de bandas de la marina chilena (César 1896c).

En otra carta, con fecha 6 de marzo de 1896, César muestra su visión política y situación económica, lo que ayuda a entender sus razones para participar en una sociedad de socorro mutuo. Aquí, se queja de los intentos de colonización por parte de Italia en el continente africano, y le sugiere a su hijo Augusto que no se involucre demasiado en política, porque "hay mucha gente ignorante en nuestro país" y concluye: "complacido de ser un artista y un pobre, lo digo con orgullo" (César 1896b). Quizás exageraba al definirse como "pobre", pero ciertamente su situación económica no era acomodada, prueba de ello son la diversidad de trabajos que realizó y la oferta que aceptó para trabajar en Chile, mientras dejaba y extrañaba profundamente a su esposa e hijos en Italia[19].

Al estar inmerso en los diversos aspectos de la vida musical de Valparaíso, César pudo establecer conexiones entre distintos tipos de músicos, algunos que tocaban en orquestas, otros en orfeones, algunos haciendo música en sus tiempos libres, otros para ganarse la vida. En tanto extranjero que mantuvo vínculos con sociedades de otros migrantes europeos en la ciudad, refleja la importancia de Valparaíso para la fundación de la SMSMV, como una ciudad puerto, internacionalmente conectada. Ya que César no participó largamente en la SMSMV, como los músicos anteriormente retratados, su figura representa los primeros años y los valores de la SMSMV, definidos en los estatutos. Vale la pena considerar que 32 años después de su regreso a Italia, en 1928, la SMSMV aún mantenía un retrato de César en su oficina, lo que refleja cómo su aporte a la Sociedad siguió siendo valorado por generaciones posteriores (SMSMV 1928c). Su aporte como co-fundador y líder de esta sociedad de socorro mutuo es un hallazgo crucial de esta investigación. Pese a que César es reconocido en

19 Por ejemplo, en la misma carta que César le escribió a su hijo Augusto le cuenta que tenía muchas ganas de regresar a Italia, pero que aún debía esperar que se realizara el concierto de la Sociedad Polythymnia en Valparaíso. Luego de cruzar la Cordillera de Los Andes, planeaba viajar en barco desde Buenos Aires a Genova y regresar a su hogar alrededor de mediados de junio (César 1896b).

la literatura musical chilena, como compositor, profesor y director, no ha sido tratado anteriormente ni como un trabajador ni como mutualista[20].

Los socios de la SMSMV: ejecutantes y maestros (con conciencia social)

Luego de revisar la trayectoria de los músicos retratados, podemos delinear un perfil de los socios de la SMSMV. Como algunos tocaban en el Orfeón Municipal de Valparaíso y otros en orquestas de teatros, vemos que la mayoría de los músicos mutualistas trabajaban en el campo de lo que ahora entendemos como música popular (González y Rolle 2005, 39, 43, 276). Había instrumentistas que tocaban en espacios públicos donde la gente se juntaba a bailar, como los del Orfeón, otros, que tocaban en orquestas de teatros, probablemente para ópera y espectáculos de variedades, como Emilio Baesler y Evaristo Gómez. Un tercer grupo lo conforman los directores de orquestas, profesores y compositores, como Pedro Césari y Segundo Acha, quienes se presentaban tanto en los principales teatros de la ciudad como en fiestas privadas.

La musicóloga Fernanda Vera define al músico profesional del siglo XIX como aquel que, "con fines de generar medios de subsistencia, interpretaba diversos instrumentos, componía repertorio funcional, arreglaba música para diversos fines y formatos instrumentales, ejercía la docencia de manera particular o en establecimientos educacionales y participaba en conciertos" (2015, 104). En general, el músico profesional "vivía de la ejecución musical, siendo la creación una faceta más de su quehacer" (ibid.). Esta definición hace sentido con el trabajo de los músicos de la SMSMV, por lo que podemos decir que éstos eran músicos profesionales. Los demás músicos que tocaban o componían "sin recibir compensación económica eran considerados de manera generalizada como 'aficionados'" sin importar su nivel técnico (ibid.). Aquellos que sí vivían de la interpretación musical eran considerados como "profesores", a quienes Cyril Ehrlich, en su estudio de la profesión musical británica, define como "ejecutantes" (*players*) en contraposición a los "caballeros" (*gentlemen*) (1985, 121-163), que eran los que formaron sociedades y clubes artísticos para difundir ciertas músicas y velar por la calidad artística de la vida musical. Los "ejecutantes" de orquestas, dice Ehrlich, "han ocupado el lugar más humilde en la fuerza laboral musical", siendo generalmente "criaturas anónimas"

20 A excepción de mis publicaciones anteriores, enmarcadas en esta investigación (Karmy 2017; Karmy y Molina 2018).

ya que ni el público ni los administradores de locales han considerado sus servicios musicales como centrales (ibid., 142, 143).

Los músicos de la SMSMV tenían distintos trabajos y se desempeñaban en escenas musicales diversas, tanto en términos de géneros como de la división social del trabajo. Los músicos comunes de la SMSMV caerían en la categoría de "ejecutantes" (como Baesler, Gómez y Jeria), mientras los renombrados maestros como Césari y Acha, en la de "caballeros". Al contrario de aquellos caracterizados por Ehrlich (1985) que solo se reunían en sociedades con el fin de proteger la calidad artística de la vida musical, estos "caballeros" tenían conciencia social (y por qué no, también política). Césari y Acha, como co-fundadores de la SMSMV, tenían una sensibilidad social por aquellos que no tenían las mismas condiciones de vida y de trabajo que ellos, lo que los llevó a adherir a los valores fraternales y solidarios del mutualismo. En vez de promover la música clásica para salvaguardar el prestigio de la vida musical chilena, mediante el establecimiento de la SMSMV, ellos buscaron mejorar las condiciones de vida de los músicos. Por otro lado, Baesler, Gómez y Jeria, representan a aquellos músicos "anónimos", tocando para hacerse un sueldo, quienes encontraron en esta Sociedad un espacio para mejorar sus condiciones de vida, más que para alcanzar cierto reconocimiento artístico.

Músicos trabajadores entre el movimiento obrero y las industrias musicales

Estudios anteriores han resaltado la importancia de las organizaciones de músicos en la definición de una profesión musical (David-Guillou 2009; Ehrlich 1985; Loft 1950, 389, 393-394). Limitar el acceso, por ejemplo, puede ayudar a proteger el estatus artístico de la profesión, como el caso de una de las primeras organizaciones de apoyo mutuo de músicos en Sud América, la *Sociedade Beneficiencia*[21], estaba abierta a quienes en Río de Janeiro ejercieran "la profesión musical, siendo cantantes o instrumentistas" pero no a aficionados (Cardoso 2011, 433-444). Organizaciones de músicos en Estados Unidos, Gran Bretaña y la mayoría de los países europeos de fines del siglo XIX e inicios del XX tampoco aceptaban a aficionados, delineando cierta profesión musical (David-Guillou 2009, 295; Williamson y Cloonan 2016, 45). Aunque hay que tomar con cautela la

21 La *Sociedade Beneficencia* fue fundada en Río de Janeiro en 1833 por un grupo de músicos que buscaban el apoyo mutuo, como por ejemplo, ofreciendo ayudas a aquellos que ya no podían tocar y a las viudas de socios fallecidos (Cardoso 2011, 433-444).

comparación entre la SMSMV y los sindicatos de músicos que comenzaron a formarse en Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos a fines del siglo XIX, es importante notar cómo estas organizaciones definieron y protegieron la profesión musical (David-Guillou 2009, 289-291). Lo que estas organizaciones tenían en común es que habían sido creadas por y para músicos que buscaban proteger a sus compañeros de oficio mediante la entrega de servicios de bienestar social, tal como hacía la SMSMV. Otras sociedades de músicos en el Chile de esa época, como la Sociedad de Santiago, pese a haber sido creada también por y para músicos, buscaba dar a conocer un repertorio de música clásica y reunía a músicos de origen acomodado que no buscaban vivir de la música.

Al adentrarnos en la vida laboral de aquellos que sí fueron parte de la SMSMV los podemos caracterizar, primero que nada, como músicos-trabajadores que se desempeñaban en distintas escenas de la vida musical de Valparaíso. Segundo, como músicos varones de origen de clase media humilde pero culta, algunos considerados grandes maestros, otros, como músicos comunes de orquestas de teatros. En tercer lugar, aunque algunos han sido reconocidos como maestros destacados, compartían condiciones de vida similares a aquellos trabajadores artesanales de origen popular. La necesidad de una sociedad de socorros mutuos da cuenta de las condiciones materiales de estos músicos. Aunque pudieran hacerse cargo de pagos de membresía regulares, muchos de ellos no podían acceder a servicios médicos o de farmacia cuando se enfermaban, ni sus descendientes podían pagar los servicios funerarios cuando alguno de ellos fallecía.

El debate que generó la invitación a participar en la Exposición Obrera de 1899 ilustra la doble faz de estos músicos, algunos definiéndose en primer lugar como artistas y otros como trabajadores. El 15 de mayo de ese año, se registró que Manuel Núñez, presidente del directorio, consideraba que la Sociedad tenía el deber de hacerse representar en esta Exposición, a lo que el vicepresidente Adolfo Salas se mostró en desacuerdo, planteando que la SMSMV:

> [N]o debe ni aceptar ni solicitar tomar parte en dicha esposicion por el motivo que la música es arte y no oficio y la exposicion obrera el solo titulo lo dice: que lo es puramente para representar la industria, como ser máquinas frutos del país este (SMSMV Libro 2).

Pequeños burgueses con problemas de proletarios

En este capítulo vimos cómo la SMSMV, durante sus primeros años, reunió a músicos varones, que trabajaban principalmente como instrumentistas en la vibrante escena de la música en vivo en Valparaíso, o tomando prestada la conceptualización de Ehrlich, a "ejecutantes" (1985, 121-163). Algunos trabajaban como directores y compositores en orquestas de teatro y orfeones, los que Ehrlich consideraría como "caballeros" (1985, 128-141). Los últimos eran también los que ocupaban puestos clave en el directorio, como presidentes o vicepresidentes, disfrutando del estatus más alto al interior de la organización, como Pedro Césari y Segundo Acha. Por otro lado, los "ejecutantes" que tocaban en teatros y cines, también participaban en el directorio, pero en puestos de menor prestigio, como secretarios o tesoreros, como Emilio Baesler y Evaristo Gómez. Esto da luces sobre posibles conflictos y diferencias entre los músicos mutualistas al interior de una misma organización.

Hay tres características clave de la SMSMV: reunía a músicos varones que trabajaban en la música y que pertenecían a la emergente clase media urbana. La relevancia de los orfeones como lugares de trabajo, es un ejemplo de esto, ya que estas bandas proveían educación musical, sus instrumentos eran accesibles y ofrecían un trabajo con un ingreso estable que era atractivo para músicos provenientes de clases proletarias. La exclusión de mujeres es también un punto importante. La única mujer que postuló como socia en este período, Carolina Zúñiga, pertenecía a la naciente clase media y trabajaba en el sector musical, cosa que contrasta con los trabajos que realizaban las mujeres obreras. Contrasta también con el hecho de que las mujeres aristocráticas hacían de la música un pasatiempo, y no un trabajo, en los confines del hogar.

La combinación de estos tres elementos con el hecho de que la clase media estaba en formación a lo largo de las ciudades industriales, como Valparaíso, da luces sobre las condiciones de vida de estos músicos y explica por qué necesitaron una organización de este tipo. Estos músicos eran parte de la incipiente clase media, con condiciones de vida precarias, pero no tan precarias como las de otros trabajadores de la época, como mineros u obreros industriales. Sin embargo, sus condiciones de vida eran peores que las de otros músicos, como aquellos "caballeros" de sociedades o clubes que buscaban difundir cierto tipo de música más que entregar bienestar social a sus miembros.

Los músicos mutualistas y trabajadores, con sus diferencias y discrepancias, pueden ser considerados como pequeños burgueses con proble-

mas compartidos con la clase obrera. Mantenían comunicación regular con organizaciones formadas por obreros que trabajaban en oficios distintos a la música y desarrollaron actividades similares a las que realizaban otras sociedades obreras de socorro mutuo, pero cuando tocaba trabajar mano a mano con estas organizaciones, se negaron, como ocurrió para la Exposición Obrera de 1899. En otras palabras, podemos considerar a estos músicos como "la aristocracia obrera", como llamó Hobsbawm (1984) al grupo de artesanos que eran parte del movimiento obrero, pero agregaría, con problemas compartidos con el proletariado.

CAPÍTULO 2

La crisis del mutualismo y los nuevos desafíos para los trabajadores de la música (1914-1928)

> Las melodías del orfeón eran apenas la música de fondo – como las notas del piano del biógrafo local – de la película romántica que cada uno de ellos protaganizaba por su cuenta cada tarde de sábado y domingo en el ámbito de la plaza. Después acudirían todos a la filarmónica a bailar al compás de la música intepretada por el mismo Orfeón, convetido ahora en una alegre jazz-band.
>
> Hernán Rivera Letelier (2011, 208/3663)

En 1914 dos eventos comenzaron a transformar la configuración del comercio internacional afectando directamente a Valparaíso: la Primera Guerra Mundial y el inicio de los trabajos de apertura del Canal de Panamá. Valparaíso comenzó a mostrar síntomas de decadencia económica mientras Santiago se consolidaba como el centro de las actividades financieras del país. A pesar de que Chile mantuvo una posición neutral durante la guerra, su economía se vio seriamente perjudicada a causa del desarrollo alemán del nitrato artificial que exacerbó la depresión chilena de la postguerra. La industria del salitre había sido desde 1880 el sustento de la economía nacional, basada en extracción de materias primas y exportación internacional. Esto, sumado a las consecuencias de la crisis que vivía el país, Valparaíso, como una ciudad industrial y puerto, albergó a cientos de desempleados que migraban desde las regiones salitreras en búsqueda de nuevas oportunidades laborales (García y Muñoz 2015, 12). Al mismo tiempo, llegaban europeos huyendo de la guerra, especialmente alemanes, austro-húngaros y británicos. La llegada a Valparaíso de migrantes de la

industria salitrera y de la Europa de postguerra, estimuló la popularización de ideologías revolucionarias que propiciaron la creciente diferenciación entre mutualismo y sindicalismo entre el movimiento obrero.

El período de la guerra estuvo caracterizado por un importante número de huelgas en el país, muchas de las cuales fueron exitosas (Alexander 1965, 86), y cuya frecuencia refleja el crecimiento y caída del movimiento obrero. Es decir, a medida que las organizaciones obreras crecían, el número de huelgas aumentaba y, por el contrario, cuando éstas decaían, la actividad huelguística también caía. El historiador Peter DeShazo explica que los efectos de la recesión económica de 1913 y la subsequente depresión socavaron el poder de negociación de los trabajadores a lo largo del país, pero con la recuperación de la industria urbana de 1916, aumentó el empleo y también las huelgas (1983, 136).

El resurgimiento de la producción salitrera después de la depresión de 1914, los recortes salariales de 1914-15 y el alza en el costo de la vida entre 1916 y 1917 estimuló la radicalización de las organizaciones obreras en el Chile urbano entre 1917 y 1920 (ibid., 147). DeShazo plantea que hasta 1927 las organizaciones obreras en Santiago y Valparaíso "alcanzaron suficiente estabilidad para sobrevivir las fluctuaciones económicas y los contraataques de los empleadores", pero fueron suprimidas por la represión del gobierno autoritario de Carlos Ibáñez (ibid., 146).

La popularidad de ideologías anarquistas y socialistas fue ganando terreno, proponiendo nuevas formas de lucha, diferentes a las que había adherido el mutualismo desde mediados del siglo XIX en las ciudades chilenas. Bajo el ideal de fraternidad, el mutualismo buscaba entregar servicios de bienestar y auxilio, mientras que el sindicalismo tenía métodos y objetivos más radicales, como la lucha de clases y la acción directa. Los obreros industriales, trabajadores portuarios y mineros, atraídos por el anarquismo y el socialismo, comenzaron a organizar los primeros sindicatos en las ciudades industriales de comienzos del siglo XX. Un ejemplo de esta tendencia fue la creación en 1912 del Partido Obrero Socialista (POS) que buscaba "cambios sociales radicales mediante el activismo proletario y, después de su primer congreso en 1915, se comprometió con la organización y radicalización de sindicatos" (Barr-Melej 2001, 25).

Por su parte, los artesanos, empleados y la emergente clase media siguieron leales al mutualismo (Grez 1994, 307), al igual que los músicos-trabajadores, según los datos recabados aquí. La Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso siguió estableciendo vínculos otras sociedades mutualistas que reunían a trabajadores artesanales, como pintores, carpinteros y tipógrafos, y en las pocas ocasiones en que fue invitada a par-

ticipar a congresos, federaciones y otras iniciativas promovidas por organizaciones obreras radicales, no participó (SMSMV Cartas 1893-1911). Una excepción, eso sí, fue cuando la SMSMV se sumó a la Liga de Sociedades Obreras de Valparaíso, lo que analizaremos más adelante en el capítulo. En vez que avanzar hacia el sindicalismo como lo hacían los sectores más radicales del movimiento obrero, la SMSMV se preocupó por profundizar la actividad mutualista entre sus miembros, lo que es evidente al revisar la variedad de actividades que realizó para sobrevivir como organización mutualista en tiempos en que el sindicalismo ganaba terreno.

El crecimiento y fortalecimiento del movimiento obrero repercutió en la elección presidencial de 1920. Muchas organizaciones obreras apoyaron a Alessandri, quien fue elegido por una escasa mayoría y prometió la promulgación de un código laboral que no solo le daría protección legal a los trabajadores sino que también reconocería por primera vez a los sindicatos que hasta entonces funcionaban en la ilegalidad (Alexander 1965, 87). Como plantea Salazar, "el interés – más bien súbito y sin duda oportunista – de la oligarquía chilena por la legislación social y la codificación laboral" venía desde 1919 cuando la Liga de las Naciones invitó a participar en la Organización Internacional de Trabajo, creada por las potencias vencedoras de la Primera Guerra Mundial (2012, 296). Al aceptar esta invitación, el Estado de Chile quedó comprometido en el tratado internacional que se firmó: "No hay duda que Arturo Alessandri Palma, que no asistió a las conferencias celebradas al respecto, asumió ese proyecto internacional (liberal) como un ítem central de su programa de gobierno" (ibid., 297). Las mayores demandas que el movimiento obrero, incluyendo a las sociedades mutualistas, le había exigido al Estado eran justamente protección laboral legal y servicios de bienestar social. Sin embargo, como veremos en las siguientes páginas, cuando el Estado comenzó a cubrir algunas de esas necesidades, el mutualismo comenzó a perder su razón de ser. Como eran las sociedades de socorro mutuo las que administraban autónomamente los servicios de bienestar social que entregaban a sus miembros, la aprobación de las leyes sociales de las que había sido precursor el mutualismo significó, paradójicamente, su propia decadencia (Grez 1994, 310).

La profunda crisis política del país alcanzó su punto máximo en 1924 cuando el Congreso fue disuelto por una junta militar que forzó la promulgación de una serie de siete leyes laborales presentadas por conservadores y liberales, mientras Alessandri renunciaba y partía al exilio (Alexander 1965, 88). En enero de 1925 un nuevo golpe de Estado, liderado por Marmaduke Grove y Carlos Ibáñez convocó a Alessandri, quien regresó a mediados de marzo y nombró una comisión para escribir la nueva Constitución, la cual

fue aprobada a mediados de 1925. Este documento le dio más fuerza al poder presidencial, terminando con el sistema parlamentario y separando la iglesia del Estado. Pero para las organizaciones obreras más importante que la nueva Constitución fueron los esfuerzos para que se implementara el código del trabajo que había sido aprobado en septiembre de 1924.

Una vez implementado, el código del trabajo le dio el control al gobierno "de lo que antes había sido un sistema *laisser-faire* de relaciones industriales", fragmentando el movimiento obrero en un sistema de sindicatos legales dominado por los patrones que al final tendría una efectividad insignificante para defender los intereses económicos de los trabajadores (DeShazo 1983, 219, 220). Por ejemplo, la ley 4057 establecía que el sistema de recaudación del sindicato sería obtenido de un plan de reparto de utilidades compartido entre trabajadores y empleadores, del cual todos los gastos quedaban bajo el control del gobierno, y por supuesto, no podía usarse para financiar huelgas ni a sus líderes sindicales (ibid., 220). Lógicamente las organizaciones obreras se opusieron a esta legislación, acallando el gobierno cada protesta con la intervención del ejército. Alessandri volvió a renunciar en septiembre por presión de su ministro del interior, el General Carlos Ibáñez, quien finalmente terminaría por cooptar a los sindicatos bajo su dictadura (1927-1931).

La vida musical en Valparaíso y la nueva legislación laboral

En medio de estos cambios políticos y económicos, la vida musical de Valparaíso seguía disfrutando de una variedad de música en vivo para bailar, como tango y jazz, así como diversas presentaciones artísticas y musicales en clubes, sociedades y teatros. El Teatro Victoria era aún el centro artístico más importante de la ciudad, seguido por el Teatro Ateneo, donde se desarrollaban presentaciones teatrales, opera y cine. Como describimos en el capítulo anterior, los músicos de la SMSMV trabajaron en la música en vivo de la época, en orfeones, teatros y en orquestas que tocaban en reuniones sociales como tertulias y otras fiestas privadas. También trabajaban como profesores en academias, escuelas y haciendo clases particulares.

El comienzo de la industria radial que se desarrolló en Chile durante la década de 1920 produjo cambios en el trabajo de los músicos. La primera transmisión radial tuvo lugar en Santiago en 1922 y la primera estación, Radio Chilena, se creó en 1923 también en la capital, a la que le siguió Radio Cerro Alegre, fundada en 1924 en Valparaíso. Las estaciones radiales comenzaron a multiplicarse a lo largo del país, principalmente por

iniciativa de privados. Esta nueva industria ocasionó problemas respecto a la difusión de música extranjera, especialmente norteamericana y europea, en desmedro de la música nacional. Más adelante se establecerían regulaciones e instituciones estatales que se harían cargo de esto, como el Servicio Nacional de Radiodifusión creado en 1930 (González y Rolle 2005, 209). Si bien al comienzo la radio fue una amenaza para la música en vivo, se transformó rápidamente en un nuevo espacio laboral para los músicos, quienes trabajarían como instrumentistas o directores de las orquestas que se formaron para actuar en los nuevos auditorios radiales (ibid., 218-231). Sin embargo, en las actas de la Sociedad no hay menciones sobre este tema, lo que indica que para los músicos mutualistas la nueva industria de la radio no fue un asunto relevante que mereciera discusión, como sí lo fueron otros temas que abordamos más adelante.

El cine fue tomando mayor importancia como espacio laboral para los músicos. González y Rolle describen que "en las funciones de cine mudo participaban pianistas, grupos de cámara, orquestas, conjuntos con piano, violín y batería […] músicos de variedades, conjuntos criollos y hasta agrupaciones corales" (ibid., 232). Alrededor del cine silente se generaba poco a poco una importante escena de música en vivo, volviéndose una fuente esencial de trabajo para los músicos. Varios miembros de la SMSMV tocaban en teatros, donde se proyectaban películas silentes, como el pianista Paul Salvatierra y el violinista Pablo Garrido, cuyos retratos presento en las próximas páginas.

La vida musical mostró cierta continuidad respecto al período anterior, a pesar de los cambios en las industrias de la música. El punto de quiebre para la SMSMV vino, sin embargo, en 1924 cuando se promulgaron las leyes sociales y el código laboral, y entró en vigor la legislación sobre sindicatos que si bien se había incluido en la Constitución de 1925, se puso en vigencia solo en 1928. Esta nueva legislación significó la caída irreversible del mutualismo en Chile. Los trabajadores esperaban que las leyes sociales y el código laboral ayudaran en la mejora de sus condiciones, mediante un sistema de salud, pensiones y servicios de bienestar social provistos por el Estado. Pero estas leyes tuvieron consecuencias negativas para los trabajadores, especialmente para los mutualistas. Es importante tener en cuenta que no todas estas leyes eran aplicables a los músicos, ya que muchas de ellas estaban diseñadas para trabajadores industriales, excluyendo a agricultores, trabajadores domésticos, de pequeños negocios y trabajadores independientes, como eran la mayoría de los músicos.

Pero la ley 4054 sí era en efecto aplicable a todos los tipos de trabajadores y los músicos mutualistas mostraron su preocupación al respecto.

Ésta fue justamente la ley más impopular entre los trabajadores, puesto que establecía un seguro social obligatorio que "usurpó una función crucial de las sociedades de socorro mutuo, y por lo tanto, socavó su razón de ser" (DeShazo 1983, 215). Esta ley establecía sustraer el 2 por ciento del salario mensual de un trabajador para el fondo de seguridad social, ante lo que los trabajadores se opusieron porque significaba un gasto extra que no podían permitirse (ibid., 219). Ellos ya pagaban cuotas mensuales a sus sociedades, y ahora, debían depositar otra parte de sus ingresos a una caja de seguro obligatorio. En consecuencia, como estaban obligados por ley a esto último, muchos priorizaron por ello, dejando de pagar a sus propias organizaciones.

Así, este período estuvo protagonizado por las luchas del movimiento obrero y la represión y control estatal. El hecho de que en 1925 se declarara el día Internacional de los Trabajadores como feriado nacional y, al mismo tiempo, se creara la Oficina General del Servicio de Informaciones Sociales, que dependía de la Dirección General de Policías, refleja los intentos del gobierno por controlar y reprimir el movimiento obrero (Rojas 1993, 27). En 1927 el General Carlos Ibáñez se tomó el poder, iniciando su dictadura hasta 1931, priorizando por la legislación social, siguiendo el modelo del corporativismo y funcionalismo italiano. Las estructuras legales que facilitaron la llamada armonía social entre capitalistas y trabajadores fueron entendidas como un paso hacia el sistema corporativista. Para alcanzar la unidad nacional y evitar conflictos sociales, el gobierno puso en vigencia muchas de las leyes sociales y laborales aprobadas durante el gobierno de Alessandri, reconociendo legalmente a los sindicatos, lo que afectó tanto a la SMSMV como a todas las sociedades de socorro mutuo del país (Rojas 1993, 19, 49; Alexander 1965, 89-90).

Retratos de los músicos-trabajadores: ejecutantes y "caballeros".

Dos de los tres retratos de esta sección son de músicos que son apenas mencionados en la historiografía musical chilena, como Sabino Villarroel y Paul Salvatierra. Pablo Garrido, por el contrario, es el único reconocido en la literatura musical local. No obstante, su aporte hacia la organización mutualista y sindical ha sido pasado por alto. Esta selección de retratos, al igual que en el capítulo anterior, ayudará a caracterizar la membresía de la SMSMV para delinear el perfil de los músicos-trabajadores de esta época.

Sabino Villarroel: agente de continuidad

Sabino Villarroel fue profesor y antiguo socio de la SMSMV y como tal representa la continuidad de la organización en tiempos de fervientes cambios. Él se hizo cargo de organizar las celebraciones de Santa Cecilia durante casi todo el período y tuvo cierto liderazgo en las reuniones del directorio. Un aspecto clave, es que al igual que Evaristo Gómez y Anjel Jeria (capítulo 1), Villarroel también participaba en otra sociedad de socorro mutuo: la Sociedad Unión Teatral de Valparaíso. Esto nos muestra que probablemente Villarroel trabajaba como intérprete orquestal en teatros para acompañar obras teatrales, zarzuelas y óperas, como hacía Emilio Baesler. Cada sociedad representaba un aspecto de su trabajo, ya que, por la particularidad de su oficio, Villarroel fue parte tanto del gremio musical como del teatral. Por esto, es esencial entender su trabajo musical de manera integral, incluyendo la composición, la dirección, la interpretación, la enseñanza y todas las demás tareas que era necesario cumplir para trabajar en las orquestas de teatros.



Imagen 18: Sociedad Unión Teatral celebrando su séptimo aniversario (*Sucesos*, 28 julio 1910).

La SMSMV permitía que sus socios participaran en otras organizaciones de manera simultánea, cosa que le era beneficiosa en varios sentidos. Por ejemplo, Villarroel lideró un acuerdo de reciprocidad entre la SMSMV y la Unión Teatral en 1919. También representó a ambas sociedades en el Congreso Mutualista de 1925, ahorrando costos de inscripción y

transporte. Este mismo año, lideró la creación de la Sección Orquestal que tenía "por fin la ayuda mutua entre los profesores de música i propender al desarrollo del arte musical" a través de la cual la SMSMV ganó nuevos socios (SMSMV Libro 3, 156). Los acuerdos de reciprocidad, el ahorro de costos y el aumento de membresía fueron aspectos clave en estos años de crisis, como veremos hacia el final del capítulo.

Paul Salvatierra: músico de cine comprometido con la SMSMV

Paul Salvatierra trabajó como pianista, organista y director orquestal para exhibiciones de películas silentes, actuando en los teatros más populares de Valparaíso, como el Brasil y Setiembre. Es uno de los pocos músicos de la época del cine silente que la prensa destacó por su trabajo musical. Ya en 1917 la revista porteña Cine Gaceta celebraba el acompañamiento musical dirigido por Salvatierra para la muestra de "Alma chilena", la primera película de la casa Hans Frey, en el Teatro Alhambra con las siguientes palabras: "El conocido nuestro Pablo Salvatierra, la presentó en el Alhambra con un acompañamiento musical formado por canciones populares chilenas y trozos de obras famosas adaptadas tras cuidadosos ensayos" (*Cine Gaceta*, 15 diciembre 1917). La expresión "el conocido nuestro" indica o que hubo menciones anteriores a su trabajo, o bien que su actividad musical en el cine era ya bien conocida entre el público.

Este músico fue especialmente apreciado por la prensa cuando en 1919 el Teatro Brasil compró desde Estados Unidos un "órgano-orquesta" con una gran colección de instrumentos imitativos, con sonidos de "campanas de incendio, timbres, balazos, carreras de caballos, bocinas de autos, cascabeles, pitos, canto de pájaros", entre otros, para "amenizar con buena música las exhibiciones" (*La Semana Cinematográfica*, 7 agosto 1919). Si el piano era "el caballito de batalla de la época, el órgano de teatros era la estrella", ya que producían "un gran sonido y una multiplicidad de efectos sonoros", por lo que se estaban volviendo instrumentos muy populares en las muestras de películas silentes en Europa y Estados Unidos a inicios de los años veinte (Kalinak 2010, 47). Además de sus cualidades sonoras, requerían menos músicos y así los empresarios de teatros podían invertir en estos órganos para abaratar costos. Una vez que el teatro Brasil obtuvo un órgano, el problema fue entonces conseguir a "un músico capaz de manejarlo" (*La Semana Cinematográfica*, 7 agosto 1919). Los empresarios del teatro pensaron primero en traer a un músico desde Estados Unidos, pero luego, decidieron contratar a Salvatierra, "cuyo talento y entusiasmo ha podido apreciar el público del [teatro] Brasil" (ibid.). El que hayan optado

por contratar a Salvatierra en vez de traer a un músico del extranjero, da cuenta de lo altamente valorado que era entre los empresarios y el público del cine local, que podía ser comparado de igual a igual con un músico de Estados Unidos, que en esa época era el referente de la música para el cine silente. Este mismo año Salvatierra fue halagado en la prensa por una admiradora que destacaba su trato amigable hacia el público como un aspecto valioso de su experiencia en la sala de cine:

> Otra cosa que me encanta en mi cine es la música. Hay un espléndido trío. El maestro Salvatierra es muy amable y muchas veces me pregunta qué piezas son las que quiere que toque. ¿Qué regalía, no? Por todas estas cosas, para nosotras las chiquillas, no hay como el teatro de mi barrio, como mi mononísimo Teatro Brasil (*La Semana Cinematográfica*, 29 junio 1919).

El análisis de Fernando Purcell y Juan Pablo González sugiere que estos halagos reflejaban meramente el carisma de Salvatierra (2014, 100), pero al leerlos con los lentes del trabajo musical, nos muestran algo más. Salvatierra desarrolló sus habilidades musicales siguiendo la moda de la época, cuando los músicos del cine silente en otros lugares también "se hicieron conocidos por su habilidad de consentir a la audiencia con melodías conocidas" (Smith 1998, 28). Al analizar el trabajo de los músicos del cine en Estados Unidos, Jeff Smith plantea que "satisfacer a la audiencia significaba muchas veces recibir peticiones, tocar canciones populares de moda, o adaptar el acompañamiento musical a la composición específica de la audiencia" (ibid.). Salvatierra actuó de manera similar, entendiendo que su trabajo no era solamente tocar o dirigir, sino también complacer a su público.

Su orquesta fue nuevamente valorada en 1924, cuando acompañó el estreno de la película nacional "Un grito en el mar" en el Teatro Setiembre de Valparaíso. Considerando que las notas de prensa de los espectáculos cinematográficos rara vez mencionaban a los músicos, la mención a Salvatierra y su orquesta releva el nivel de popularidad que tenía en el medio:

> La magnífica orquesta de Setiembre, bajo la batuta del maestro Salvatierra, ejecutará, con acompañamiento sincrónico, un brillante programa musical especialmente adaptado.
> Las localidades estarán a la venta durante todo el día en la boletería del teatro (*La Estrella*, Valparaíso, 30 diciembre 1924).

Además de dirigir también componía, lo que destacó *El Mercurio* de Valparaíso para el estreno de la película nacional, "Una lección de amor", en marzo de 1926, la cual fue acompañada "con música especial compuesta por el maestro Salvatierra" (*El Mercurio*, Valparaíso, 3 marzo 1926). Su popularidad se reflejó en que esta película fue aplaudida por "el público de todas las clases sociales" y agotó las entradas del teatro Setiembre la noche anterior (ibid.)

Dos años antes, Salvatierra había sido electo secretario del directorio de la SMSMV, puesto que mantuvo hasta 1925. Además, participó en distintas comisiones que se crearon para funciones específicas, como la organización de la celebración de Santa Cecilia en noviembre. Esta celebración fue particularmente importante, ya que por primera vez significaría también un día de descanso para los músicos. Además de organizar la fiesta y el concierto para la misa en honor a Santa Cecilia, la comisión debía pedir a "todas las Empresas de Teatro y demás negocios donde trabajaban orquestas el feriado solicitado", lo que lograron con éxito, ya que todas aceptaron (SMSMV 1925a, 15).

Durante este año Salvatierra patrocinó la postulación de nuevos miembros en tiempos críticos para la Sociedad, por lo que fue reconocido por sus compañeros quienes le dedicaron "un voto de aplauso por su interés demostrado en bien de la Sociedad" (ibid., 14, 15). También fue felicitado por "haber ofrecido trasladar el domicilio de la Sociedad a su casa habitación, en ocasión de que se sufrían grandes molestias por la falta de local propio" (ibid.).

Estos hallazgos muestran que Salvatierra fue un trabajador que conocía muy bien el oficio musical de la época, lo que le permitió destacar en la música del cine silente, cubriendo los distintos roles que necesitaba esta escena musical. Sobre sus aportes hacia esta organización, Salvatierra encabezó diversas actividades que favorecieron tanto la profesión musical de Valparaíso – como las celebraciones de Santa Cecilia – como a la Sociedad misma. Esto tuvo dos consecuencias importantes para este tiempo complejo que vivían los músicos mutualistas. Por un lado, patrocinó a aquellos que necesitaron unirse a la Sociedad, dándoles la oportunidad de recibir los beneficios sociales que ésta ofrecía a sus miembros. Por otro, ayudó a la Sociedad a aumentar sus fondos al incrementar el número de socios y a mantener la continuidad de las reuniones que era difícil realizar por la falta de local propio, ofreciendo su domicilio particular para ese fin.

Pablo Garrido: la influencia para el cambio

Pablo Garrido fue violinista, director, compositor, escritor e investigador musical, cuya figura retomaremos en el próximo capítulo por su aporte a la organización sindical de los músicos. Garrido se asoció a la SMSMV en 1925 a través de la Sección Orquestal, dirigida por Villarroel cuando tenía 20 años y estudiaba de forma particular con músicos doctos de Santiago. En enero de este año organizó el primer concierto futurista de Chile, al que asistieron músicos y auditores de Valparaíso y Santiago (García 1990, 19), al mismo tiempo que impulsaba el jazz en Chile dirigiendo la Royal Orchestra que había estrenado en Valparaíso el año anterior. A final del año fue elegido pro-secretario del directorio de la SMSMV, trabajando codo a codo con Paul Salvatierra. Por sus intereses personales y su formación musical, creó puentes entre los músicos doctos y populares, desarrollando su carrera en ambos campos. También vinculó a músicos de Valparaíso con los de Santiago, principalmente del Conservatorio, por sus estudios particulares. Como un músico que enlazó tanto las escenas de la música docta y popular, como a los músicos de Valparaíso y la capital, firmó, junto a otros, en 1926, un "pacto de unión y compañerismo" entre la SMSMV y la Sociedad Unión Musical, una corporación artística de Santiago, creada en 1924 (PJ N° 1019, SMSMV Libro 3, 175). Por sus conexiones, es probable que no fuera solo un firmante más de este acuerdo, sino que un actor clave para que éste fuera posible.



Imagen 19: Pablo Garrido retratado en Chuquicamata a los 20 años, 1925 (FPG, CEDIM).

El aporte de este músico en la música chilena es conocido de manera fragmentada. Por ejemplo, es reconocido por impulsar la escena jazzística en los años veinte (Menanteau 2006, 29-39), por sus estudios sobre la cueca, el folklore y su contribución en el campo de la etnomusicología que desarrolló desde los años cuarenta (Donoso y Ramos 2021, Donoso y Tapia 2017, 137; Ramos 2012, 100-101) y por su propuesta musical de vanguardia (Fugellie 2019). Pero más allá de su aporte a escenas musicales específicas, como trabajador de la música, Garrido, desarrolló un rol vital en la organización colectiva de los músicos. Aunque el próximo capítulo aborda este tema en detalle, es importante mencionar aquí que él tomó la decisión de vivir exclusivamente de la música en 1923, renunciando a su trabajo como funcionario bancario, decisión que no estuvo exenta de problemas. Como un trabajador de la música, desarrolló su labor en distintos géneros, entendiendo el trabajo musical de manera integral, combinando con fluidez sus labores como compositor e intérprete, como arreglista y director tanto en música docta como popular. Esta experiencia lo llevaría a plantear ideas clave sobre las condiciones laborales de los músicos, especialmente durante los complejos años de fines de la década del veinte, cuando la crisis económica mundial y la llegada de las tecnologías del cine sonoro impactaron fuertemente el trabajo musical. Como veremos más adelante, Garrido será una de las figuras centrales del Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso, siendo su presidente entre 1935 y 1937, un rol crucial que hasta ahora no había merecido una mención en la literatura musical chilena.

Nuevas estrategias: ¿trabajadores o artistas?

Frente al cambiante contexto en el que la SMSMV estaba inmersa, sus miembros propusieron y desarrollaron distintas acciones y estrategias para la sobrevivencia de su organización. Aunque la Sociedad funcionó continuamente durante todo el período, indudablemente el año 1924 marcó un punto de quiebre, cuando comenzó la crisis del mutualismo en Chile. Al igual que las demás sociedades, a partir de este año, la SMSMV entró en una etapa crítica de la cual nunca se recuperaría. Los registros muestran que la crisis de 1914-15 repercutió en su economía, cosa que el directorio supo manejar a través de distintas actividades. De lo que la SMSMV no pudo sobreponerse fue la implementación de las leyes laborales de fines de los años veinte. A continuación veremos las estrategias que siguieron los socios de la SMSMV para enfrentar estos nuevos desafíos. Éstas se muestran en dos secciones, la primera aborda las actividades y discusiones rela-

cionadas a la crisis económica de 1914-15, y la segunda, a las nuevas leyes sociales y laborales implementadas en la segunda mitad de los años veinte.

Resistencia a la crisis económica 1914-15

Los músicos congregados en la SMSMV siguieron varias estrategias para enfrentar la crisis económica que azotó al país en el período 1914-1915, por múltiples factores, como el comienzo de la primera guerra mundial, el desarrollo del salitre sintético, y el comienzo de los trabajos de apertura del canal de Panamá. Hemos dicho que esta crisis impactó fuertemente en el país en general, y en Valparaíso puntualmente por su condición portuaria. Como organización la SMSMV también se vio afectada con menos ingresos y más gastos, y sus socios con más necesidades. Así, las estrategias que siguieron para enfrentar esta crisis respondieron a dos objetivos: el primero buscaba la sobrevivencia de la Sociedad, para poder cumplir sus objetivos de socorro mutuo pese a la crisis financiera. El segundo, apuntaba a la difusión de la profesión musical en Valparaíso en representación de los miembros de la Sociedad.

Crisis económica versus compromiso social

Dentro de las soluciones para enfrentar la crisis económica los miembros de la SMSMV buscaron reducir sus gastos, aumentar los costos de membresía, expulsar a los socios morosos y proponer nuevas acciones para mantener o aumentar los ingresos de la Sociedad. En marzo de 1914, el directorio aprobó solicitar a los socios activos un pago extra de 50 centavos para cubrir los costos de impresión de los estatutos (SMSMV Libro 3, 90). Sin embargo, como no todos los socios estaban en condiciones de incurrir en nuevos gastos, este acuerdo fue reconsiderado el 10 de agosto y optaron por hacerlo efectivo solo a los socios antiguos, liberando a los nuevos de este pago (ibid., 91). En la misma reunión, decidieron expulsar a quince socios por estar morosos en sus pagos, al mismo tiempo que notificar a otros doce para que pagaran sus cuotas lo antes posible a fin de conservar su membresía (ibid.). Decidieron también bajar el precio del arriendo del local, ofreciéndolo a $40 mensuales en vez de $50 (ibid.).



Imagen 20: Caricatura en Revista *Sucesos* respecto a la crisis de 1914 y la vida musical santiaguina (*Sucesos* 15 octubre 1914).

La crisis económica se hizo evidente cuando el secretario de la SMSMV escribió en las actas de la reunión del 10 de enero de 1916 que los fondos sociales del año anterior no habían podido depositarse "pues los muchos gastos que ha sido menester hacer lo han impedido" (SMSMV Libro 3, 104). Al mismo tiempo, la Sociedad tuvo que suspender algunos de sus proyectos, como la creación de la Escuela de Música en 1916, que solo pudieron reactivar dos años después (SMSMV Libro 3, 112). Con la crisis de la posguerra, la situación financiera de la Sociedad empeoró. Como era de esperar, la crisis vino acompañada por el aumento de solicitudes de beneficios por parte de los socios. Esta situación fue común a todas las organizaciones obreras de las dos primeras décadas del siglo XX, cuando la inflación afectó a los trabajadores y estimuló la asociatividad gremial. Sin embargo, las limitaciones económicas de los trabajadores im-

pedían que cumplieran con sus pagos de membresía (DeShazo 1983, 245). Los efectos de esta crisis en la SMSMV, los evaluó Manuel Briceño de la Paz, presidente del directorio saliente en enero de 1918, cuando se dirigió a sus consocios analizando el desempeño de los últimos cinco años de la Sociedad. Por un lado, destacó "con gran satisfacción" la reforma de los estatutos de 1913 y que la Sociedad alcanzara 104 socios y $1,935.25 en sus fondos sociales de 1918 (SMSMV Libro 3, 112). Pero, por otro lado, Briceño de la Paz se refirió a los asuntos pendientes de los que su gestión no pudo hacerse cargo, esperando que el directorio entrante sí lo hiciera. Uno de ellos era la reactivación de la Escuela de Música que habían creado pero no habían podido implementar, para lo cual proponía hacer "las dilijencias necesarias para conseguir una subvención fiscal para su sostenimiento" (ibid.) También se necesitaba realizar reparaciones en el mausoleo de la Sociedad para lo cual el directorio entrante debía conseguir financiamiento, "ya sea por erogaciones o beneficios" (ibid.). El presidente saliente concluyó su discurso de despedida y recepción del nuevo directorio, llamando a los socios a ayudar al directorio entrante, porque "él solo nada haría pues el esfuerzo debe ser mancomunado" (ibid.)

En enero de 1919, Manuel Castaño al leer la Memoria Anual destacó que no ha "habido ningun muerto pero sí muchos socios enfermos" y que la Sociedad había "dado también muchos beneficios pero sin resultados, porque los socios son muy ocupados" para participar en las actividades (ibid., 118). Pese a las premuras económicas, destacó que la Sociedad había "comprado un rico piano i que se ha cancelado ya más de la mitad de su valor" (ibid.). El piano le serviría a la Sociedad como moneda de cambio para corresponder a otras sociedades, cediéndolo o arrendándolo según el tipo de acuerdo. Por ejemplo, en 1925, la Sociedad arrendaría su piano a $20 pesos a "cualquier Sociedad que solicitara su arriendo […] a excepción del "Santiago Wanderers" en deferencia a los favores recibidos de aquella Sociedad" (SMSMV 1925a, 11).

Un debate importante ocurrió durante el último trimestre de 1919 cuando el directorio propuso y discutió diferentes medidas, como aumentar la cuota social, reducir los beneficios y organizar actividades solidarias para ayudar a los socios más necesitados. Como ésta era una sociedad mutualista cuyo objetivo central era ayudar a sus miembros, pero al mismo tiempo su financiamiento dependía exclusivamente de ellos, ésta era una decisión compleja. En consecuencia, el directorio tuvo que hacer una reunión extraordinaria el 11 de octubre de 1919 para seguir discutiendo este tema. Aquí, el tesorero Evaristo Gómez explicó que había una deuda de $500 en los últimos tres meses y que había socios que pedían demasiados

beneficios, otros "que no están tan grave i piden receta hasta tres veces i otros subsidios estando trabajando" (SMSMV Libro 3, 126). En este contexto, hicieron dos propuestas: suspender la entrega de beneficios y organizar actividades para aumentar los fondos de la Sociedad. Se plantearon argumentos a favor y en contra de ambas propuestas, haciéndose evidente la tensión entre los socios. Respecto a la primera, el secretario Manuel Jorquera, propuso suspender la entrega de beneficios por, al menos seis meses, con el fin de estabilizar los fondos de la Sociedad. Agregó que: "lo demás será agravar más la situación, porque si se hacen beneficios los socios no corresponden i si se aumenta la cuota menos pagarán, cuando a tenido que dejar fuera a varios socios por morosos" (ibid., 127).

Pedro Ortiz, presidente del directorio, apoyó esta propuesta, sugiriendo que se ayude a los socios enfermos con solo una receta semanal "porque en la actualidad piden hasta tres recetas a la semana" (ibid.). Contrario a esta iniciativa, Segundo Acha recordó la importancia de los estatutos, pidiendo cumplir con ellos y proponiendo expulsar "a todos los morosos", agregando que "es una vergüenza que se quiera privar a los socios de los ausilios de la Sociedad" y que sería mejor organizar actividades para aumentar los fondos en vez que reducir los beneficios (ibid., 126). En respuesta, Ortiz clarificó que el problema era que, según los estatutos, la Sociedad debía aumentar la cuota, cosa que era impracticable por la situación económica, insistiendo en que "habría necesidad de suspender los ausilios" (ibid., 126). Ante esto Vicente Villarroel, el vice presidente, aseguró que "no se puede dar ausilios a los socios porque no hay fondos i en la actualidad hay una deuda mui grande" (ibid., 128). Por ello, propuso reducir los auxilios "hasta que se mejore la situación" ya que organizar actividades solidarias era "inútil", tal como había sido en 1917 cuando la Sociedad perdió dinero "por falta de voluntad de los socios" (ibid.). Villarroel recordó que la Sociedad tenía una actividad solidaria pendiente, pero que aún no se había podido concretar "por falta de entusiasmo de los socios" (ibid.). Dio a entender que no había unidad entre ellos y que eran muy pocos los que trabajaban por la Sociedad. Incluso "hasta para asistir a los entierros de nuestros consocios, no hai voluntad, hai que fijarse que en el último entierro del socio fallecido Sr. S. Vasquez QEPD asistieron 4 socios siendo que los miembros que componen la sociedad son más de 100" (ibid.).

El directorio no llegó a acuerdo en esta reunión, por lo que continuaron discutiendo el 25 de octubre. Aquí, Carlos Hurel, también miembro del directorio, hizo un llamado al compromiso y la reciprocidad, argumentando en favor de aumentar la cuota social, pidiendo tener en cuenta

que: "a raiz de la crisis financiera que azotó por el año de 1914, se acordó momentáneamente la rebaja de la cuota mensual a 1 peso i justo que si en aquel entonces la Sociedad prestó su acuerdo para favorecer la situación de sus socios, ellos deben concurrir al llamado que hace el Directorio de alzar la cuota al $3 mensuales, mientras dura la actual situación" (ibid. 129). Es decir, tal como los socios habían sido apoyados por la Sociedad en el pasado, ahora se esperaba que, en estos tiempos difíciles, fueran ellos quieren ayudaran a la Sociedad.

En estas discusiones se evidenciaron las críticas a la participación y compromiso de los socios con su organización. La crisis económica implicó una mayor demanda de recursos a la SMSMV. Como ésta era financiada solo por sus socios, se hizo evidente lo importante que era compromiso de ellos, especialmente, del pago de sus cuotas y la participación en las actividades para reunir fondos. El círculo vicioso de la crisis afectó tanto los ingresos de la SMSMV como los gastos debido a la demanda de ayudas por parte de los miembros más necesitados. Aunque algunos estuvieron tentados de poner fin temporalmente a la ayuda mutua, estuvieron dispuestos a discutir, escucharse unos a otros y llegar a un acuerdo. Esta voluntad refleja los valores del mutualismo, el respeto y la fraternidad, donde la última palabra estaba dada a la mayoría por votación. Dicho de otro modo, después de una crisis importante, el denominador común del mutualismo, la solidaridad, si bien se vio amenazado, no se perdió totalmente.

Fortalecimiento de la profesión musical y desarrollo intelectual

En medio de esta crisis, la SMSMV creó su Escuela de Música, contribuyendo tanto a la enseñanza musical en la ciudad como a la incorporación de nuevos socios. La Escuela de Música de la SMSMV se fundó en 1916 pero solo funcionó a partir de 1918. Cualquier persona de la ciudad podía estudiar aquí, ya que, aunque estaba al alero de la SMSMV, funcionaba por sus propios medios y no se exigía que sus estudiantes fueran socios, aunque sí su director debía ser parte del directorio de la SMSMV. Eso sí, a través la Escuela la Sociedad ganó nuevos miembros, ya que sus estudiantes comenzaron a asociarse. Más aun, la Escuela contribuyó a facilitar la participación de mujeres en la Sociedad. Aunque ésta aún no aceptaba la membresía femenina, varias mujeres participaron como estudiantes de la Escuela, presentándose en fiestas y ocasiones especiales, como el Día de la Música. Por ejemplo, en la reunión solemne del 18 de enero de 1918, cuando se celebró el 25° aniversario de la Sociedad, cinco mujeres tocaron piezas que habían aprendido en la Escuela: Ana Rosa Yhupe, Raquel Gal-

dames P., Ángela Burgos, Gertrudis Lillo y Emeliva Villarroel (SMSMV Libro 3, 120)[22].

Otro aporte de la Escuela tuvo que ver con el desarrollo intelectual de sus socios que, como ya hemos dicho, era la columna vertebral del mutualismo (Illanes 2003, 293; Garcés 2003, 35), ayudando a fortalecer la organización y educación entre los socios. Respecto a las sociedades mutualistas formadas por obreros y mineros, Charles Bergquist plantea que, mediante las actividades culturales "los trabajadores desarrollaron – aunque de manera incompleta e imperfecta – herramientas de organización y socialización autónomas rompiendo el monopolio cultural de la clase dominante chilena" (1986, 49). Ciertamente el impacto de estas actividades fue más evidente en la educación de obreros y mineros, entre quienes las tasas de analfabetismo era más alta que entre los trabajadores de la música. Sin embargo, esto no le resta importancia al impacto que este tipo de actividades tuvo para los músicos, ya que tuvo muchas aristas: fortaleció el desarrollo intelectual de los socios, fomentó la creación de puestos de trabajo en la enseñanza musical y potenció la profesión musical en la ciudad.

Otra actividad que desarrolló regularmente la SMSMV en este período fue la celebración anual del Día de la Música, en la que Sabino Villarroel ejerció un rol clave. Estas celebraciones en que la Sociedad participaba desde sus primeros tiempos ayudaron a dar a conocer a sus miembros al público porteño. Recordemos que esta fiesta consistía en participar con una orquesta y/o coro dirigidos por algún miembro de la SMSMV en la misa en honor a Santa Cecilia en un templo católico de Valparaíso. Tal como en sus comienzos, esta fiesta seguía siendo una actividad muy concurrida, como se retrata en una de las fotografías que registraron al público saliendo de la misa de Santa Cecilia, realizada en la Iglesia de La Matriz en 1914 (*Sucesos*, 26 noviembre 1914).

22 Los estudiantes varones que tocaron en este concierto fueron: Teodoro Acha, Rosendo Musso, Manuel Segundo Jorquera y Juan de Dios Donoso, quien fue electo secretario del directorio en 1937 (SMSMV Libro 3, 120, 237). Por el alcance de apellidos, es probable que Teodoro Acha, Segundo Jorquera y Emeliva Villarroel fueran hijos de algunos de los miembros del directorio de la SMSMV.



Imagen 21: Público saliendo de la misa de Santa Cecilia,
Iglesia La Matriz de Valparaíso (*Sucesos*, 26 noviembre 1914).

Esta celebración fue descrita en la revista *Sucesos* como "lucidísima y digna de toda clase de elogios" en la que un "selecto coro de cantores y una orquesta, como pocas veces hemos escuchado, que formaba un conjunto de mas de cien personas, ejecutó el programa de forma brillante y correcta" (ibid.) Se destacó que las presentaciones principales fueron dirigidas por los "distinguidos maestros Soto, Rivera, Quezada y Gomez" (ibid.). Estos "distinguidos maestros" eran miembros de la Sociedad, y tres, eran parte del directorio de ese año: Juan de Dios Soto era uno de los directores, Pedro Ortiz, tesorero y Juan de Dios Rivera era el vicepresidente[23]. La misma revista publicó tres fotografías de esta fiesta. La primera (imagen 22) retrata al "grupo general de los miembros que componen la 'Sociedad Musical de Socorros Mutuos' que organizó una fiesta en la Iglesia La Matriz" (ibid.). Es interesante aquí que la revista destacó a aquellos que organizaron la celebración, sin distinguir entre quienes tocaron y quienes no. Aunque la revista no lo explicita, podemos plantear que los fotografiados fueron los socios de la SMSMV que participaron en esta fiesta, incluyendo a socios pasivos, como se puede deducir por los niños retratados[24].

23 Emilio Quezada no era parte del directorio pero sí un socio activo de la SMSMV. Respecto a Gómez, en 1914 había dos socios con ese apellido (Félix Gómez y Evaristo Gómez) y como la nota de prensa no da los nombres completos de estos músicos, es imposible saber a cuál de ellos se refería.

24 Como estableció la reforma de los estatutos que se llevó a cabo entre 1912 y 1913, los socios pasivos eran aquellos varones menores de 16 y mayores de 8 años (SMSMV Libro 3, 58).



Imagen 22: Miembros de la SMSMV retratados (*Sucesos*, 26 noviembre 1914).

Dos años después, nuevamente *Sucesos* reporteó la celebración de Santa Cecilia que organizó la SMSMV. Esta vez, la revista incluyó dos imágenes. La primera, retrata a las "señoritas que tomaron parte en el coro" que cantó en la misa mientras que la segunda, al grupo general de socios que participaron en la celebración, destacando en un ángulo a Juan de Dios Soto, quien compuso la misa que se interpretó en esa ocasión (*Sucesos*, 23 noviembre 1916; imágenes 23 y 24).

Tomando en cuenta las escasas fotografías disponibles de estos músicos en la época, junto con la omisión de sus nombres en la literatura musical, estas imágenes no solo contribuyeron a hacer visible la actividad que la SMSMV desarrollaba en Valparaíso, sino que también a sus músicos, siendo nombrados y retratados por esta revista.



Imagen 23: Coro de señoritas que actuó en la celebración de Santa Cecilia (*Sucesos*, 23 noviembre 1916).



Imagen 24: Socios de la SMSMV en la celebración de Santa Cecilia en Valparaíso. A la derecha se distingue un retrato de Juan de Dios Soto, compositor de la misa y miembro del directorio de la SMSMV (*Sucesos*, 23 noviembre 1916).

Aunque aún desconocemos el motivo, es importante señalar que la forma de esta celebración cambió en 1923, cuando la Sociedad en vez de organizar una fiesta pública en una iglesia católica de la ciudad, comenzó a hacer reuniones privadas solo para los socios y sus familias. Estas reuniones consistían en un paseo al campo o a un balneario cercano, donde los socios y sus familias podían disfrutar de su tiempo libre. La fotografía 25 muestra una de estas actividades del año 1926, descrita como "Sociedad Musical de S. M. de Valparaíso, 3er Aniversario del "Día de la Música" y 33 Aniversario Social 1893-1926".



Imagen 25: Fotografía de socios y sus familias en un paseo de la SMSMV, 1926 (Archivo SIMUPROVAL).

La continuidad de la organización de la fiesta de Santa Cecilia y del Día de la Música en Valparaíso, da cuenta que, pese a los problemas económicos que desafiaron a la Sociedad, los músicos consideraban importante seguir participando en estas actividades. Dado que ellos mismos habían decidido a lo largo de reuniones el camino a seguir para fortalecer su organización, vemos que esta fiesta era altamente valorada por los propios socios. Considerando la cobertura de prensa que la fiesta de Santa Cecilia tuvo, podemos plantear que la Sociedad no era solo una organización mutualista más de Valparaíso, sino que una institución musical clave, que representaba a la profesión musical en la ciudad. Esto, sumado al hecho de que la Sociedad creara una Escuela de Música, da cuenta que sus socios buscaron fortalecer la profesión musical haciendo visible su aporte a la vida musical de la ciudad. Con esto, se potenció la circulación de músicos entre la Escuela y la Sociedad, quienes participaban y se presentaban en actividades como el Día de la Música.

En 1925 los músicos buscaron establecer el día de la música como un día de descanso por lo que, en representación del directorio, Paul Salvatierra, solicitó a dueños de teatros y locales de Valparaíso que lo consideraran como tal (SMSMV 1925a, 15). El descanso y el tiempo libre eran entendidos como cruciales para la salud y el bienestar de los trabajadores, incluso para aquellos que trabajaban de manera independiente, como muchos de los músicos. El día de la música sería entonces uno de los pocos días del año que los músicos se podían tomar libre. Siendo una Sociedad preocupada por el bienestar de sus socios, lograr un día de descanso era una tarea clave, que aunque lo lograron en 1925, no fue siempre de esta forma. Aun así, como veremos en los capítulos siguientes, Pablo Garrido intentará recuperar esta tradición a fines de los años treinta.

Ubicada en la intersección de las industrias de la música y el movimiento obrero, la SMSMV se vio enfrentada e influenciada por ambas fuerzas. La siguiente sección muestra los principales cambios que estos dos escenarios le ofrecieron los músicos-trabajadores en el contexto de la crisis del mutualismo de la segunda mitad de los años veinte.

Intentos por prevenir el fin inminente de la SMSMV, 1924-1928

Después de 1924, la Sociedad entró en una etapa de declive que se reflejó en la baja participación de los socios. Aunque los datos oficiales muestran un crecimiento relativamente estable de la membresía entre 1924 y 1928 (ver tabla 2), la participación en las reuniones generales, votaciones

y actividades de la Sociedad decayó considerablemente. Esto lo vemos en que el directorio tuvo que suspender once sesiones entre 1925 y 1928 por falta de quorum (SMSMV Libro 3). Aunque en 1926 había 240 socios, menos de treinta asistían a las reuniones generales (ibid., 183-185). La cantidad de socios que votaron en las elecciones de directorio bajó de 95 en 1926 a 31 en 1927 (ibid., 191). Además, estos números representaban solo una fracción de la membresía total, considerando que solo 95 de 240 socios (el 39,5%) votaron en 1926 y que los 31 que votaron en 1927 representan solo el 15% de la membresía total (ibid., 191, 337).

Años	**1924**	**1925**	**1926**	**1927**	**1928**
N° Socios fundadores	1	1	1	1	0
N° Socios jubilados	11	9	14	15	14
N° Socios activos	121	169	225	193	196
Total membresía	**133**	**179**	**240**	**209**	**210**

Tabla 2: Número de socios por año de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso.

Este período se caracterizó por la búsqueda de nuevas fuentes de financiamiento y de estrategias para mejorar la situación financiera de la Sociedad. Para prevenir su desaparición los socios siguieron dos tipos de acciones. Las primeras corresponden a la creación de sub-organizaciones al alero de la SMSMV, buscando fortalecer la ayuda mutua entre los socios y mejorar la situación general de la Sociedad. Las segundas, al establecimiento de acuerdos de reciprocidad para fortalecer los vínculos con otras organizaciones.

Sub-organizaciones

El 28 de agosto de 1925 el directorio propuso crear la Sección Orquestal, la cual fue administrada por Sabino Villarroel. Ésta prometía un aumento en los fondos y en la membresía, asegurando cierto control por parte de la Sociedad. A diferencia de la Escuela de Música, para integrar la Sección Orquestal era necesario asociarse a la SMSMV y dos miembros del directorio de la Sección Orquestal debían ser parte del directorio de la Sociedad (SMSMV Libro 3, 156). Aunque de manera similar a la Escuela, la Sección Orquestal funcionaba con sus propios fondos, sin afectar el

presupuesto de la Sociedad. Gracias a ello, a fin de año la Sociedad recibió el 1% de las ganancias de la Sección Orquestal (SMSMV 1925a, 10, 17).

La Sección Orquestal estaba abierta tanto a hombres como mujeres, y a fin de 1925, habían ingresado 67 nuevos socios, de los cuales once eran mujeres: Raquel Muñoz Vera, Idilia Lafarga, Olivia Lafarga, Inés Ruiz de N, Emma Sphur de Casella, Reinaldina Kennedy, Sara de Jaksa, Aminta de Lafarga, Hortensia Sandoval Vidal, Sarah Robledo de Lefevre y Berta del C. Jorquera (SMSMV 1925a, 17-18). De éstas destaco a Sarah Robledo y Emma Sphur. La primera, tal como Paul Salvatierra, trabajaba, desde al menos 1908, como pianista de cine silente en el Teatro Edén en Valparaíso (González y Rolle 2005, 233), pero a diferencia de él, pudo ingresar a la Sociedad solo en 1925. La segunda, trabajaba como violinista en el Teatro Alhambra y se había presentado con su Trío Sphur en algunas celebraciones de la Sociedad, como el concierto de los estudiantes de la Escuela de Música del 18 de enero de 1919 (SMSMV Libro 3, 119). Sphur también fue profesora de violín de Pablo Garrido, quien también ingresó a la SMSMV mediante la Sección Orquestal[25].

25 Los socios varones que se incorporaron, tal como se registraron en las actas, fueron: José A. Verdugo, Ernesto Lederman, Humberto Triviño Estay, Carlos Acosta, José Verdejo, Apolinario Godoy, Clodomiro Silva, Juan 2º Ibaceta, Germán 2º Morales, Augusto Coisnes, Enrique Guichard, Luis Ortigosa, Enrique Corona, Manuel Nogueira, Emilio 2º Berrios, Heriberto Allende, Alfonso Sanfeliu, Benjamin Alvarado, Godorecke Nachmann, José C. Zamora, Julio Agueda, C. Romero, Daniel Hernandez, José S. Matus, Carlos Romero Varela, Carlos Romero C., Carlos Aguilera, Carlos Soya, Luis Ribas Toledo, Juan A. Hernandez, Ernesto Lefevre Arroyo, German González Ortiz, José Ponce, Bruno Schaub, Pablo Garrido, José Palma A., Hipolito Cornejo, Alberto Santos Davagnino, Oyarzun, Alberto Fernandez Oñate, Ernesto Letelier, Horacio Nogueira, Guillermo Palacios Bate, Graciano Nogueira, William Kennedy, Francisco Moreno y Luis García Macaya (SMSMV 1925a, 18).



Imagen 26: Retrato de Sarah Robledo, pianista del Teatro Edén donde se exhibían películas y se escuchaba "la buena música que ejecuta[ba] al piano la profesora, Srta. Sarah Robledo" (*Sucesos*, 3 septiembre 1908).

El mayor aporte de la Sección Orquestal a la SMSMV fue abrir la membresía a mujeres por primera vez en su historia. En la Memoria Anual de 1925, firmada por Vicente Caballero, se lee que "considerando que el artículo 1º del reglamento, no prohíbe el ingreso del sexo femenino […] se acordó aceptar como socios a las personas de dicho sexo" (SMSMV 1925a, 12). Durante este período varias mujeres que estudiaron en la Sección Orquestal y tocaron en las actividades de la Sociedad se hicieron socias. Sin embargo, su participación se remitió a la de socias comunes y corrientes, sin participar en el directorio hasta bien entrados los años treinta, cuando la primera mujer fue electa para ocupar un cargo de representación[26]. Las mujeres fueron aceptadas en supuesta igualdad de derechos, pero en la práctica, se les privó de cualquier beneficio en "los casos de maternidad y

26 Solo en 1937 se eligió a una mujer para ocupar el cargo de pro- tesorera en el directorio, Rosa Fürth de González, quien había ingresado a la SMSMV en 1927 pero que ya destacaba en la prensa como directora de orquesta casi una década antes (*Sucesos*, 14 mayo 1908). Tal vez el hecho de que era la esposa de Abraham González, el presidente del directorio de ese año, facilitó que fuera elegida para ese cargo. También puede tener relación con el hecho de que desde 1934 las mujeres fueron parcialmente incorporadas al sistema de elecciones del país.

casos análogos" (ibid., 12), siendo discriminadas por su sexo.

Ya que la Sección Orquestal fue creada para hacer frente a la crisis financiera que azotaba a la Sociedad, pareciera que la decisión de incorporar a mujeres tuvo más que ver con una respuesta práctica a la crisis que con un real interés de incluirlas de igual a igual. De un momento a otro, las mujeres, que hasta entonces habían sido excluidas, pasaron a ser aceptadas en la Sociedad porque ésta necesitaba aumentar su membresía, actividades y finanzas. No obstante, es importante destacar que esta sub-organización contribuyó a que la SMSMV abriera sus puertas a mujeres aceptándolas como socias. Pese a estos logros, la Sección Orquestal debió ser disuelta el 8 de febrero de 1928 debido a su "inactividad" y "franca decadencia desde hace seis meses", reflejando también la crisis (SMSMV 1928b).

Vínculos con otras organizaciones

La Sociedad estableció vínculos con organizaciones obreras y de artistas como sociedades mutualistas, clubes y asociaciones artísticas. Entre las sociedades porteñas de socorro mutuo con las que se relacionó en 1925 encontramos a la Sociedad Femenina de Protección Mutua, la Sociedad de Jubilados de la Marina y Ejército de Chile y la Sociedad de Señoras Cerro Yungay. También la SMSMV mantuvo correspondencia con el Sindicato de Empleados de Hoteles y Ramos Similares y el Santiago Wanderers Football Club. Con este último estableció un acuerdo de reciprocidad que consistía en que la Sociedad podía usar la sala de actos y secretaría del local del club mientras éste, usaba el piano de la Sociedad (SMSMV 1925, 10). Esto probablemente fue gestión de Efraín Arévalo, quien había sido presidente de la SMSMV en 1922 y diez años antes había escrito el himno del club de fútbol. Este acuerdo resolvió "momentos angustiosos" de cuando la Sociedad no tenía domicilio, al haberse ordenado el cierre del local donde funcionaba (ibid., 4). La Sociedad siguió intercambiando cartas y socios con la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Santiago como había hecho desde sus inicios, cuando pidieron prestados sus estatutos para que la SMSMV diseñara los suyos propios en enero de 1894 (SMSMV Libro 1; SMSMV Libro 3, 122, 176, 177, 181).

Una de las organizaciones mutualistas formadas por artistas con la que la SMSMV mantuvo su vínculo fue la Sociedad Unión Teatral, con la que en 1919 ya habían formado un casino conjunto (SMSMV Libro 3, 118). Como ya dijimos, Sabino Villarroel era socio de ambas, destacando la doble faz del trabajo musical, ya que los músicos podían pertenecer a dos profesiones u oficios al mismo tiempo, participando también en dos

organizaciones. Este vínculo significó también que la Sociedad participara en el Congreso Mutualista de 1925, cuyas conclusiones "determinarían probablemente la reforma tan deseada de la Ley 4054" que perjudicaba "muy directamente a las Sociedades de Socorros Mutuos" (SMSMV 1925a, 13). Esta ley organizaba la entrega de seguros de enfermedad, invalidez y accidentes de trabajo por parte del Estado, lo que llevaría a las sociedades mutualistas a perder su propósito fundamental. Al año siguiente, Villarroel representó nuevamente a la Sociedad "en el consejo de instituciones mutualistas ante la caja local de seguro obligatorio ley 4054" (SMSMV Libro 3, 181). Como hemos planteado, esta ley fue fuertemente resistida y los músicos mutualistas buscaron contrarrestar su impacto, sumándose a instituciones gremiales más grandes, aunque eso implicara codearse con trabajadores de otros oficios.

El 16 de agosto de 1926 la SMSMV se unió a la Liga de Sociedades Obreras de Valparaíso, la cual se había fundado en 1888 como una organización colectiva para las sociedades obreras de la ciudad puerto (SMSMV Libro 3, 180). Es importante recordar que la SMSMV había sido invitada a unirse a esta Liga en 1908 pero no lo hizo. Esta Liga, sin embargo, según el historiador Hernán Ramírez Necochea, fue, desde sus inicios, "un organismo puramente mutualista" de una "relativa insensibilidad a las luchas que aguerridamente libraban los trabajadores de Valparaíso y de todo el país" (1956, 258). No podemos interpretar este vínculo como una acción política reivindicativa del movimiento mutualista por parte de los músicos, sino más bien como una demostración de interés propio por querer saber cómo enfrentar esta nueva situación legal. En este respecto, la Liga era una institución clave para establecer redes y tener información sobre la materia. Pese a la larga existencia de esta Liga, la SMSMV recurrió a ella solo en 1926, cuando pasaba por momento críticos y, por primera vez, su propia existencia se veía amenazada. Esto se explica por las preocupaciones que la SMSMV tenía por el futuro del mutualismo, especialmente después de la promulgación de un nuevo decreto para la ley 4057 a fines de 1925 que regulaba los procedimientos para darle un carácter legal a los sindicatos.

La SMSMV también colaboró con la Sociedad Unión Musical de Chile, de Santiago. En 1925 ambas sociedades firmaron un acuerdo de reciprocidad luego de que el socio de Unión Musical, José Devia, falleciera en Valparaíso. La Unión Musical, representada por Rossi y Fuentes, le solicitó a la SMSMV poder enterrar los restos de Devia en "el panteón de Playa Ancha" que era de uso exclusivo para sus miembros (SMSMV 1925a, 14). El presidente de la SMSMV se opuso respetando los estatutos, pero luego de la solicitud que firmaron 58 socios, reconsideró esta deci-

sión, aceptándola a modo de excepción y "por simpatía al finado" (ibid.). El 26 de junio de 1926, ambas sociedades firmaron este acuerdo en una reunión extraordinaria en Valparaíso, con la asistencia de miembros de la prensa (SMSMV Libro 3). Algunos socios de Santiago que firmaron son músicos académicos bien conocidos en la historia de la música chilena, como el violinista y director Armando Carvajal y el compositor Alfonso Leng, quienes son tratados en el siguiente capítulo[27]. Más allá del entierro de los restos del socio Devia, este acuerdo representa la búsqueda de apoyo entre organizaciones pares y el vínculo entre músicos mutualistas que trabajaban en Valparaíso con músicos doctos de Santiago, particularmente del Conservatorio. Este asunto será relevante después de la reforma del Conservatorio de 1928, analizado en el capítulo 6. Este hallazgo propone una nueva perspectiva sobre cómo se ha pensado a estos músicos doctos. Aunque eran parte de una asociación artística, buscaron la cooperación de una sociedad mutualista para resolver un asunto tan mundano como el entierro de un compañero. Además, el apoyo se lo dieron los mutualistas a la sociedad artística, y no al revés. Esto también demuestra que la SMSMV estaba dispuesta a ayudar a organizaciones artísticas que podían tener un estatus más alto en la sociedad chilena, por no estar asociadas a la lucha obrera y condiciones precarias de vida, como las organizaciones mutualistas. Retomaré esta idea en los capítulos siguientes, pero por ahora es importante recalcar que este tipo de encuentros fueron relevantes para los problemas propios del trabajo musical y la discusión sobre la auto-definición e identificación de los músicos mutualistas en tanto trabajadores, artistas o ambos.

A la larga, ninguno de estos intentos por fortalecer la Sociedad prosperó, y ésta se declaró en receso en 1929 (SMSMV Libro 4, 47). Como veremos en el próximo capítulo, los músicos mutualistas comenzaron a crear uno de los primeros sindicatos de músicos del país a partir de 1928, el cual fundaron el 1 de diciembre de 1931 como el Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso (SPMV).

27 Otros músicos de Santiago que firmaron este acuerdo: Humberto Allende, Roberto Rossy, Héctor Tevah. De la SMSMV, destacan las firmas de: Luis Davagnino, Alberto Davagnino, Pablo Garrido, Paul Salvatierra y R. Caamaño.

Músicos mutualistas en el movimiento obrero: artistas y obreros a conveniencia

Durante los convulsionados años que transcurrieron entre 1914 y 1928, los músicos mutualistas se vieron enfrentados a nuevos desafíos provocados tanto por los cambios económicos que ocurrieron en 1914-16 como los cambios legales de 1924-28. Los miembros de la SMSMV propusieron varias estrategias para resolver los problemas económicos que enfrentaron desde 1914. Por ejemplo, promovieron intercambios con organizaciones de oficios distintos a la música y buscaron el fortalecimiento de la profesión musical en la ciudad, vinculándose con instituciones musicales.

Los objetivos del mutualismo corrieron peligro cuando los músicos de la SMSMV estuvieron tentados a restringir los beneficios para mejorar las finanzas de su organización, pasando por alto la centralidad de la ayuda mutua. Sin embargo, por la voluntad de discutir, escucharse mutuamente y atender a la mayoría, fueron capaces de respetar los valores de la organización, manteniendo la entrega de beneficios sociales. La SMSMV fue particularmente útil para los músicos que trabajaban o buscaban trabajo en Valparaíso en estos años de crisis económica, quienes pudieron acceder a los beneficios sociales que ésta entregaba.

La promulgación de las leyes sociales de 1924 remeció fuertemente a la SMSMV que comenzó a mostrar signos de crisis, como la baja participación de sus miembros. En este respecto, los músicos mutualistas sufrieron la misma suerte que otros trabajadores de la época, cuando la nueva legislación social dañó irrevocablemente al mutualismo. Estos músicos eran tan trabajadores como sus pares de las demás sociedades obreras. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de las sociedades mutualistas, esta Sociedad sobrevivió a esta crisis y no fue hasta 1928, con la legislación sobre sindicatos, que entró en un irreversible y definitivo declive. Esto da cuenta que estos músicos, si bien eran trabajadores y estuvieron afectados por la misma legislación que los obreros de otros oficios, la particularidad del trabajo musical los diferenció.

Si consideramos además, el tipo de actividades que desarrolló la Sociedad en este período, especialmente aquellas relacionadas a las celebraciones de Santa Cecilia y los acuerdos con otras entidades musicales, la identificación de sus socios, en tanto músicos, se fortaleció. Pero, a pesar de que la Sociedad siguió diversas estrategias para enfrentar la crisis, luego de la legislación que instauró un sistema de sindicatos legales en 1928, no tuvo más remedio que adaptarse a los nuevos requerimientos y, como

veremos en el próximo capítulo, formar un Sindicato. Esto es importante, ya que el período que los historiadores del movimiento obrero consideran como "los años de plenitud del mutualismo chileno", entre 1890 y 1924 (Grez 1994, 305) puede ampliarse hasta 1928 si incluimos a las organizaciones de músicos. Esto implica, por una parte, entender a los músicos como trabajadores. Y por otra, valorar en igual medida a diversos tipos de trabajadores que fueron parte del movimiento mutualista, incluyendo a los músicos. Éstos no solo bebieron de este movimiento sino que también lo nutrieron desde la particularidad de su oficio.

CAPÍTULO 3

Tránsito del mutualismo al sindicalismo musical

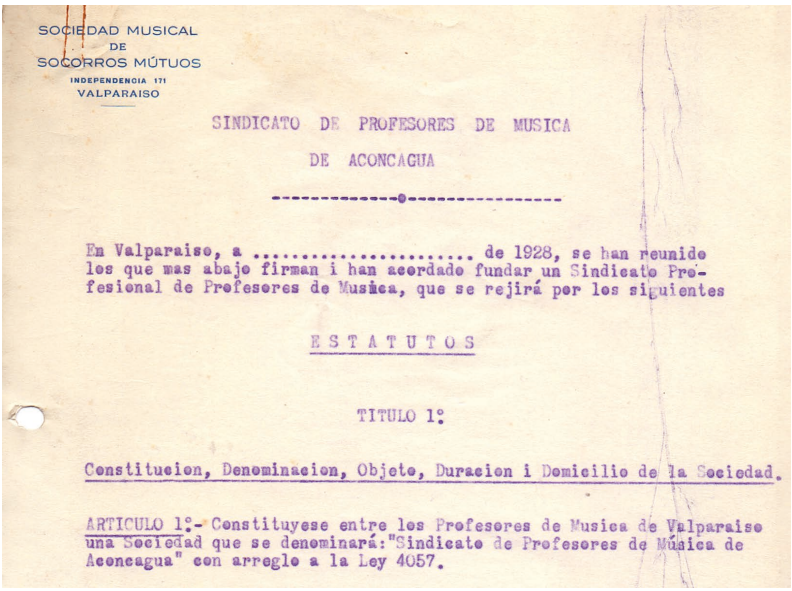
> La pantalla cinematográfica aprendió a hablar y su primera palabra fue un adiós definitivo y ruidoso para el profesor de orquesta, que no sospechaba cuán lejos iría el 'sonoro' en su avance.
>
> Pablo Garrido (1945e)

En 1928 el directorio de la Sociedad redactó el borrador de los estatutos del que en 1931 sería uno de los primeros sindicatos de músicos en Chile: el Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso (SPMV). Los importantes cambios que ocurrieron durante 1928 marcaron un punto de inflexión en la organización de los músicos y en sus trabajos. Luego de varios problemas que la Sociedad tuvo que enfrentar desde mediados de los años veinte, ésta finalmente decayó al final de la década, al tiempo que surgía el nuevo Sindicato. Este proceso estuvo marcado por drásticos cambios que ocurrieron en las industrias del entretenimiento y por las nuevas exigencias legales, dando lugar al surgimiento de sindicatos de músicos a lo largo del país. De hecho, ya en 1928 se habían formado el Sindicato Musical, compuesto por músicos de bandas, y la Asociación Chilena de Cantantes[28] (Valenzuela 1932, 19; *El Mercurio*, Santiago, 11 junio 1928, 13). Los músicos que trabajaban en otras ciudades siguieron el mismo camino, creando en Santiago el Sindicato Profesional Orquestal (SIPO), fundado en 1931, y el Sindicato Profesional de Músicos de Concepción, que obtuvo su personalidad jurídica el 6 de agosto de 1932 (PJ N° 1905).

El proceso no estuvo exento de complicaciones y los datos recabados prueban que ni siquiera los miembros de la SMSMV pudieron predecir el camino a seguir en estos tiempos inciertos. Al año siguiente de que

28 Registrada en el Ministerio de Justicia como Sociedad Nacional de Cantantes (PJ N°2377).

el directorio de la SMSMV redactara el borrador de los estatutos del Sindicato, en 1929, la Sociedad suspendió sus actividades hasta enero de 1931 cuando fue reorganizada acordando una rebaja de la cuota social y una amnistía a los morosos (SMSMV Libro 4, 47). Ésta funcionó en paralelo al nuevo Sindicato por algún tiempo y, aunque oficialmente fue cancelada en 1959, la falta de registro en los libros de actas muestra que, en términos prácticos, ésta estuvo inactiva desde 1929, cuando el nuevo Sindicato comenzaba a tomar la batuta (ibid.)[29]. No fue sino hasta el 1 de diciembre de 1931 que se fundó este Sindicato, obteniendo su personalidad jurídica el 29 de noviembre de 1932 (PJ N° 2941) bajo el nombre de Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso (SPMV), pero apareciendo ya desde inicios de ese año en el buzón obrero de la prensa local con ese nombre (*La Unión* 11 febrero 1932, 8; 15 febrero 1932, 9).



SOCIEDAD MUSICAL
DE
SOCORROS MÚTUOS
INDEPENDENCIA 171
VALPARAISO

SINDICATO DE PROFESORES DE MUSICA
DE ACONCAGUA

En Valparaiso, a ..... de 1928, se han reunido los que mas abajo firman i han acordado fundar un Sindicato Profesional de Profesores de Musica, que se rejirá por los siguientes

ESTATUTOS

TITULO 1º

Constitucion, Denominacion, Objeto, Duracion i Domicilio de la Sociedad.

ARTICULO 1º.- Constituyese entre los Profesores de Musica de Valparaiso una Sociedad que se denominará: "Sindicato de Profesores de Música de Aconcagua" con arreglo a la Ley 4057.

Imagen 27: Extracto del borrador de los estatutos del Sindicato de Músicos de Valparaíso (SMSMV 1928a). Nótese que el documento está escrito en una hoja con estampa de la SMSMV.

29 Entre el 29 de mayo de 1929 y el 19 de febrero de 1959 no hay actividades registradas en los libros de actas de la SMSMV, ni tampoco espacios en blanco que sugieran la falta de registro de reuniones que se hubiesen hecho entre medio (SMSMV Libro 3). Hubo, sin embargo, llamados anuales a asamblea que se publicaron en la prensa en enero de 1932 y de 1933, pero no se registró nada en los libros de actas (*La Unión*, 17 enero 1932, 7; 14 enero 1933, 8).

El documento que muestra la imagen 27 es un hallazgo crucial de esta investigación que da cuenta que el Sindicato fue creado desde la Sociedad. Hasta ahora, se ha considerado 1931 como el año en que se formó éste y otros sindicatos, insinuando que su creación fue una respuesta a la crisis del desempleo musical provocado por la conjunción de la crisis de 1929 y la llegada del cine sonoro en 1930 (González y Rolle 2005, 266; Molina y Karmy 2012, 77). En contraste, este hallazgo prueba que la intención de crear un sindicato es anterior a la crisis. Es decir, la razón por la que se crean los sindicatos de músicos no es el desempleo, sino que la ley 4057 que, aunque fue promulgada en 1924 fue puesta en marcha solo en 1928 (Ley 4057, 1924). Esta ley estableció un sistema legal de sindicatos agrupados en dos categorías: industriales y profesionales. Un sindicato industrial se constituiría por obreros que realizaban labores donde predominaba el esfuerzo físico, mientras que un sindicato profesional, por aquellos que realizaban trabajos de naturaleza intelectual, asociándose "entre empleado[s] y obreros de una misma profesión, industria o trabajo, o de profesiones, industrias o trabajos similares" (ibid.). Por las características del trabajo musical, los músicos caían en esta última categoría, y por lo tanto, debían formar o unirse a un sindicato profesional. Esto se explicitó en el primer artículo de los estatutos que decía que este nuevo Sindicato se creaba "con arreglo a la Ley 4057", la ya mencionada ley de sindicatos puesta en efecto en 1928 (SMSMV 1928a).

La imagen 27 también muestra que inicialmente, éste sería el Sindicato Profesional de Profesores de Música de Aconcagua, la provincia a la que pertenecía Valparaíso. A partir de esto desprendemos que, en primer lugar, el Sindicato fue creado por y para músicos residentes en la provincia y no solo en la ciudad de Valparaíso, por lo tanto, incluía a músicos de Viña del Mar, ciudad que comenzó a ganar mayor relevancia laboral gracias a su vibrante vida nocturna. Los nuevos locales y orquestas que se formaron en esta ciudad a lo largo de los años treinta ofrecían nuevos puestos de trabajo a estos músicos. En paralelo, algunos de los miembros del nuevo Sindicato desarrollarían un rol crucial en la formación de nuevas orquestas en los nuevos locales nocturnos de Viña del Mar, como por ejemplo, Ernesto Davagnino y Pablo Garrido. El primero dirigió una orquesta de música bailable que tocaba en las *dinner parties* del Club de Viña del Mar, mientras que el segundo, formó la primera orquesta de jazz en el nuevo Casino Municipal de Viña del Mar (González y Rolle 2005, 339-340; *La Unión*, 9 enero 1932, 11; Mentanteau 2006, 36).

La palabra "profesional" en el nombre del Sindicato no suponía cierta formación ni calidad de los músicos. Esta palabra venía impuesta por

ley, obligando a los trabajadores a sindicalizarse por oficio. Esta es una característica del sindicalismo chileno, donde los sindicatos fueron legalizados bajo un régimen dictatorial "como un paso hacia el sistema corporativo o funcional" para "evitar roces entre capitalistas y trabajadores" y dar paso a "la armonía social" (Rojas 1993, p. 57). Este nuevo Sindicato lo formaron "profesores de música", que era el modo en que los músicos profesionales – que trabajaban fundamentalmente en orquestas – se hacían llamar. En la época, los músicos usaban de manera indistinta los conceptos de "profesor de música" y "profesor orquestal" para referirse a los músicos de orquesta y destacar sus atributos de pedagogos en el campo de la música. Retomaré este punto en los siguientes capítulos, pero aquí es importante notar que ellos le asignaban cierto prestigio intelectual a la profesión musical, conceptualizando su oficio de manera similar a los educadores. Hasta 1932 aparecieron en la prensa local como Sindicato Profesional de Profesores de Música (por ejemplo, en *La Unión*, 18 enero 1932, 8).

El paso de la Sociedad mutualista al Sindicato respondió a razones externas a la profesión musical que no tenían que ver con el campo musical, sino que con los requerimientos legales que afectaron a todas las organizaciones obreras de la época. Sin embargo, el nuevo Sindicato se enfrentó a cambios sustantivos que ocurrieron en el campo musical a comienzos de los años treinta en el mundo entero, con la proliferación de la radio y la llegada del cine sonoro. Aunque ambas tecnologías amenazaron el trabajo de los músicos, la segunda tuvo un impacto más inmediato y desastroso para los músicos que la primera. Estos cambios que amenazaron el trabajo musical encontraron a los músicos con una nueva y aún débil organización gremial.

El contexto local de los años treinta fue altamente inestable. Los cambios en el campo musical tuvieron lugar junto a la crisis económica que enfrentó Chile después de la recesión mundial de 1929, que afectó negativamente el trabajo de los músicos y la sociedad en su conjunto. En la arena política, después de la renuncia de Ibáñez en 1931, Juan Esteban Montero fue elegido presidente, a quien se le criticó por su ineficiencia en el manejo de la crisis. Su gobierno fue interrumpido el 4 de junio de 1932 por un golpe de Estado que proclamó la República Socialista de Chile que duró 12 días. En octubre se realizaron nuevas elecciones que trajeron otra vez a Alessandri a la presidencia, como el candidato de la coalición de centro-derecha. Con el apoyo de liberales, demócratas y radicales, Alessandri gobernó alcanzando cierta estabilidad, reactivando la economía con políticas de austeridad fiscal, fomento sectorial, renegociación de la deuda

externa e intensa represión social. Las bases propuestas en la Constitución de 1925 impulsaron cambios sustanciales permitiendo el auge de la clase media. Por esto, los historiadores llaman al período que va entre 1925 y 1973, como la institucionalización del estado liberal democrático (Salazar y Pinto 1999, 39-68).

En esta coyuntura, interconectada por los cambios legales y la llegada de nuevas tecnologías, los músicos mutualistas buscaron adaptarse al nuevo contexto, buscando, primero, mejorar las finanzas de la Sociedad, aumentar su membresía y asegurar su continuidad, para luego, formar un sindicato. Para entender el paso del mutualismo al sindicalismo y los cambios que los músicos enfrentaron en sus trabajos, es necesario pensar de manera separada la situación de la Sociedad, en tanto organización gremial, y a los músicos mismos. Esto, porque los cambios legales que tuvieron lugar desde 1924 afectaron a la Sociedad en tanto organización obrera y no necesariamente a sus miembros en tanto trabajadores de la música. Por su parte, la proliferación de la radio y la llegada del cine sonoro amenazaron los puestos de trabajo, afectando a los músicos con o sin asociación gremial, en tanto trabajadores. Aunque ni la proliferación de la radio ni el sonoro fueron lo que motivó el tránsito al sindicalismo, éstos modelaron el contexto al que tuvieron que enfrentarse los nuevos sindicatos de músicos.

A continuación presento la diferencias y similitudes entre la antigua Sociedad y el nuevo Sindicato, comparando sus objetivos y perfil de la membresía, develando el trabajo y formación musical de sus miembros. Esto permitirá esbozar el tipo de profesión musical que buscó promover el nuevo Sindicato y comprender cómo éste lidió con los desafíos que tuvo que enfrentar desde sus comienzos.

El nuevo Sindicato

El nuevo Sindicato de músicos de Valparaíso compartió varias características con su antecesora, la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso, pero también se diferenció de ella. Resumo las similitudes y diferencias entre ambas organizaciones en la tabla 3 y las analizo a lo largo de las siguientes páginas en cuatro grupos: objetivos de la organización, perfil de la membresía, trabajo y formación musical de los miembros.

	SMSMV	SPMV
Objetivo	Mejorar las condiciones de vida mediante bienestar social	Proteger las condiciones laborales y la profesión musical
Perfil de membresía	"Ejecutantes" y algunos "caballeros", que hacían música popular, clásica, ópera. Exclusivamente masculina (salvo en los últimos años)	"Ejecutantes", intérpretes de música popular urbana, música para bailar (sesionistas, directores). Mayoritariamente masculina, mujeres eran aceptadas
Formación musical	Algunos autoformados, otros con estudios en las academias y escuelas de Valparaíso	Mayormente autoformados en orfeones u orquestas o con estudios particulares (conservatorio elitista post reforma de 1928)
Trabajo musical	Varios/distintos trabajos en música	Varios/distintos trabajos en música y en otros oficios

Tabla 3: Comparación entre la SMSMV y el SPMV

Objetivos

La mayor diferencia entre ambas organizaciones corresponde a sus objetivos. Como hemos visto, la Sociedad buscaba mejorar las condiciones de vida de sus miembros mediante la administración de fondos de pensiones y servicios médicos y funerarios, mientras que el Sindicato se enfocaba en las condiciones laborales de sus socios. Por primera vez en la historia de las organizaciones gremiales de músicos en Chile, la condición de trabajadores se hizo explícita en los estatutos. En el segundo artículo se estipula que el Sindicato buscaba:

> i) Tener la presentación de sus miembros en los conflictos individuales i colectivos del trabajo i particularmente en las instancias de conciliación i arbitraje; ii) Celebrar contratos colectivos e individuales de trabajo (SMSMV 1928a).

Es decir, el Sindicato era la entidad que representaba oficialmente a los músicos de la provincia en sus relaciones contractuales y conflictos laborales. Además, se le exigía "[a]yudar a la autoridad local en la solución de sus problemas cuando el Sindicato fuere requerido para ello" y actuar en representación de la profesión (ibid.). Se establecía que el Sindicato tenía la responsabilidad de "[r]epresentar ante terceros, ante los poderes públicos i autoridades administrativas los intereses comunes a la profesión de los Asociados" (ibid.). Esto nos lleva a la pregunta acerca de la profesión musical que definía el Sindicato, lo que analizamos mediante las celebraciones de Santa Cecilia.

Al igual que para los músicos de la SMSMV, las celebraciones del Día de la Música eran esenciales para dar a conocer y promover la profesión musical para el nuevo Sindicato. Como muestran las imágenes 28 y 29, los sindicatos de músicos continuaron celebrando el día de Santa Cecilia tal como la Sociedad hizo en sus últimos años, con un paseo por el día. Más aún, esto se estipuló en el artículo 50 de sus estatutos, señalando que "anualmente un día de la segunda quincena del mes de Noviembre, el Sindicato celebrará el DÍA DE LA MÚSICA en toda la Provincia" (ibid.). Considerando que la SMSMV participó en las celebraciones de Santa Cecilia durante toda su existencia, a pesar de que nunca estuvo especificado en sus estatutos, es interesante que el Sindicato tuviera la necesidad de hacerlo explícito. Probablemente esto aseguraría que el Sindicato continuara organizando esta actividad en el tiempo, que mantenía una antigua tradición y que contribuía a dar a conocer en la ciudad a los músicos y su organización. Para llevar a cabo esta fiesta, los músicos se tomarían libre ese día, sin ir a sus lugares de trabajo, comunicándoselo a los locatarios y empleadores con al menos un mes de anticipación (ibid.). Esta regla estuvo antecedida por la tarea llevada a cabo por Paul Salvatierra, en 1925, en representación del directorio de la Sociedad, que solicitó a los dueños de teatros y locales que hicieran valer el día de la música como un día de descanso para los músicos (SMSMV 1925a, 15). Al mismo tiempo, esto abrió el camino a la campaña que lideró Pablo Garrido de un día de descanso para los músicos, que se materializaría en 1940 con en el Primer Congreso de Músicos.



Imagen 28: Celebración del Día de la Música del SPMV, Tranque Municipal de Viña del Mar, 22 de noviembre 1943 (Archivo SIMUPROVAL).



Imagen 29: Celebración del Día de la Música del SIPO, con Pablo Garrido como presidente, 22 de noviembre 1939, Estadio El Llano, Santiago (FPG, CEDIM).

Pero al Sindicato se le atribuía también el deber de cooperación y ayuda mutua, estipulándose que debía establecer "sociedades cooperativas de todo jénero, cajas de socorros mutuos, de retiro, de seguros i en general todos los servicios de […] previsión compatibles con los fines del Sindicato" (ibid.). La nueva legislación exigía que los sindicatos crearan este tipo de cajas explicitando que éstas estarían sujetas a la inspección estatal, mediante la dirección general del trabajo (Ley 4057, 1924). La legislación en sindicatos de 1928 estableció que una de las tareas prioritarias de estas organizaciones sería "la mutualidad en salud entre sus afiliados", reglamentando su puesta en práctica (Illanes 2010, 238). De este modo, el socorro mutuo dejó de ser organizado desde abajo – entre los mismos socios – como había sido desde 1850, con la fundación de la Sociedad de la Igualdad, y comenzó a ser institucionalizado desde arriba, desde el Estado (ibid., Grez 1994, 305; DeShazo 1983, 215). Así, tanto sindicatos como sociedades mutualistas ofrecían a sus socios la administración de fondos de asistencia mutua, pero los socios estaban obligados por ley a depositar un porcentaje de sus ingresos a los sindicatos. Por ello, los primeros comenzaron a reemplazar a las segundas, ya que además de las trabas "burocráticas y materiales impuestas a los mutualistas" para poder cumplir las funciones de reemplazo del seguro estatal, junto a la imposibilidad de las sociedades "de entregar a sus miembros los beneficios previstos por la ley" (Grez 1994, 390) no todos los socios podían darse el lujo de pagar sus cuotas en las dos organizaciones.

En la legislación también se prohibía la discusión sobre asuntos políticos al interior de la organización, tal como se había prohibido en la SMSMV. Esto se detallaba en el tercer artículo de los estatutos: "el Sindicato no persigue ningún fin político" (SMSMV 1928a). Hemos discutido en los capítulos anteriores el sentido de lo político al interior de este tipo de organizaciones gremiales, por lo que debemos tomar con cautela esta regla y entender el rol político de esta organización más allá de la posibilidad de tratar asuntos políticos al interior del Sindicato. Por ejemplo, el Sindicato también buscaba "[e]stablecer Cursos, Escuelas de Música, Conservatorios", propósito que no era tan distinto a los objetivos de la Sociedad y su búsqueda por mejorar la condición intelectual de sus socios (ibid.). Al igual que la Sociedad, el Sindicato no exigía exclusividad, por lo que sus miembros podían participar también de otras organizaciones. Al respecto es importante mencionar que Pablo Garrido, además de unirse a los sindicatos de músicos, tanto de Valparaíso como de Santiago, participó en organizaciones de carácter político, como la Federación Obrera de Chile (FOCH), de carácter socialista. Ésta se había fundado en 1909, y tuvo vital importancia entre 1917 y 1927, período en el que se afilió a

la Internacional Sindical Roja (DeShazo 1983, xxv). Cuando Garrido fue presidente del SPMV, era también el secretario de cultura de la sede Valparaíso de la FOCH.

Perfil de la membresía

Según lo establecido en los estatutos respecto a qué tipo de músico podía asociarse, podemos comparar al Sindicato con la Sociedad. Por ejemplo, al igual que en la Sociedad, el nuevo Sindicato no permitía que nadie con "alguna enfermedad declarada, crónica o venérea" se asociara (SMSMV 1928a). Para postular a la membresía, era necesario mostrar un certificado médico, al igual que "gozar de buena reputación" (ibid.). La Sociedad exigía condiciones similares para asociarse, con el fin de proteger tanto la reputación de la organización como sus fondos, reservándolos exclusivamente a socios en condiciones de trabajar y aportar a los fondos sociales. Ambas organizaciones tenían procedimientos similares de ingreso, como que los postulantes debían ser presentados y patrocinados por un socio (ibid.). Esta era una manera de cuidar la reputación de la organización, asegurando la entrada de personas previamente aprobadas por algún miembro.

En los estatutos del Sindicato no había mención alguna que restringiera a mujeres a postular como socias, como sí había estipulado la Sociedad (SMSMV Libro 3, 58; SMSMV 1925a, 12). Es decir, en el papel, el Sindicato estaba abierto tanto a hombres como mujeres, pero al revisar su membresía vemos que ésta era una organización mayoritariamente, aunque no exclusivamente, masculina (SPMV Libro 1; SMSMV Libro 4). Si tomamos en cuenta que al momento de la transición de la Sociedad al Sindicato ya había mujeres socias, es probable que varias de ellas pasaran también al Sindicato. En sus inicios, muy pocas mujeres se unieron al Sindicato, aunque la membresía femenina fue aumentando con los años. Al igual que con la Sociedad, la membresía mayoritariamente masculina del Sindicato reflejó aspectos más amplios y profundos de la sociedad chilena, como la división sexual del trabajo musical, como vimos en el primer capítulo.

El Sindicato también requería que los postulantes tuvieran domicilio fijo al momento de asociarse, para asegurar que fueran residentes de la provincia de Valparaíso (ibid.). De manera similar a como hizo la Sociedad, el Sindicato diferenció cuatro tipos de socios: fundadores, activos, honorarios y jubilados. Sin embargo, el Sindicato se diferenció de la Sociedad en este respecto, ya que ésta permitía asociarse a mayores de 15 y

menores de 50 años, mientras que el Sindicato aceptaba a menores de 12 sin establecer una edad máxima para asociarse (ibid.). Esto da cuenta de que la edad laboral en el trabajo musical ahora comenzaba tres años antes y que los músicos mayores podían unirse al Sindicato como socios activos y no solo como socios honorarios, como en los tiempos de la Sociedad.

Lamentablemente, no hay registros disponibles de los costos de membresía del Sindicato, pero sí de la SMSMV de estos mismos años. En 1928 los músicos de la Sociedad pagaban $5 por sus cuotas mensuales, equivalente a 25 pasajes de tranvía ($0.20 cada pasaje), cerca de lo que costaban tres cortes de pelo ($1.60 cada uno), o cuatro kilos de arroz (Correa, Monckeberg y Rivas, 1999, 244). Aunque no tenemos certeza de que ambas organizaciones pedían pagos similares a sus socios, es muy probable que así haya sido, considerando que el Sindicato no solo compartía características con su predecesora sino también varios socios.

Formación musical

Una característica llamativa de la membresía del Sindicato era que muchos de sus socios tenían estudios musicales informales. Al igual que en los tiempos de la Sociedad, la vibrante escena de música en vivo de Valparaíso fue un espacio de aprendizaje y formación para los músicos de la provincia. Recordemos que el Conservatorio estaba ubicado en Santiago, a pesar de que la reforma de 1928 le asignó un estatus nacional[30]. Hasta entonces el Conservatorio formaba mayoritariamente a mujeres – como parte de su educación antes del matrimonio – y a jóvenes de clase trabajadora – para tener una profesión lucrativa. Con la reforma se volverá más elitista, priorizando por educar a jóvenes varones de clase alta (Vera 2015, 136; Izquierdo 2017). En 1929 el Conservatorio se anexó a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, transformando la educación musical en un estudio académico (Rojas 2017, 3). Esta reforma también significó que el Conservatorio tenía la responsabilidad de supervisar la educación musical que se ofrecía a lo largo del país, cosa que hicieron, por ejemplo, cuando una comisión visitó la Academia de Música Santa Cecilia en Valparaíso en enero de 1932 para supervisar sus exámenes finales (*La Unión*, 24 enero 1932, 11).

30 Esta reforma fue liderada por la Sociedad Bach y su director Domingo Santa Cruz, quien se hizo decano de esta facultad en 1932 – puesto que mantuvo hasta 1968 con breves interrupciones – siguió luchando por controlar la vida musical chilena (Izquierdo 2011, 34; Menanteau 2011, 60).

Aunque algunos socios, como Pablo Garrido, estudiaron con compositores del Conservatorio, no era algo común entre los socios del Sindicato de músicos de Valparaíso como sí lo era para los socios del Sindicato Profesional Orquestal, ubicado en Santiago (SIPO). En 1932, la membresía del SIPO se componía de egresados del Conservatorio, "ex miembros del Ejército, Marina, Carabineros y casi la totalidad de los profesores de orquesta que actúan en los que actúan en los principales espectáculos" (Valenzuela 1932, 19). Esta información nos muestra dos aspectos relevantes. Primero, el hecho de que el grueso de los socios del SPMV no hubiesen estudiado en el Conservatorio respondía más bien a que no residían en Santiago −ciudad donde éste estaba ubicado − y no a una preferencia del Sindicato por músicos autoformados o con estudios informales. Segundo, al igual que con el SIPO, algunos miembros del SPMV se habían desempeñado en las bandas de las fuerzas armadas y orfeones, donde habían aprendido música.

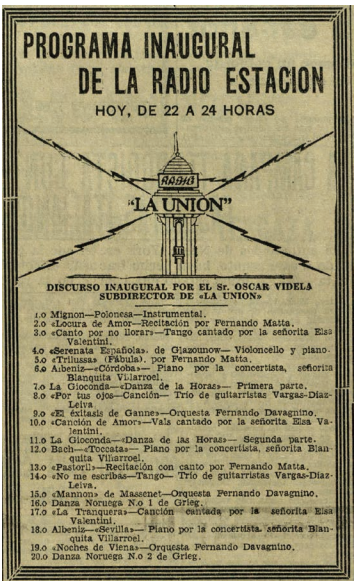
Trabajo musical

La mayor diferencia entre el Sindicato y la Sociedad es que el primero establecía claramente que los socios debían vivir de la música. La Sociedad aceptaba a cualquier músico, aficionado y artista "en el arte de la música" (SMSMV Libro 1), mientras el Sindicato permitía asociarse a "todos los que se dediquen al ramo de la música" (SMSMV 1928a). En términos prácticos, esto significaba que los miembros del Sindicato debían vivir de la música, pudiendo desempeñarse como "directores, jefes y contratistas" o prestadores de servicios individuales (ibid.). Con esto vemos que el Sindicato entendía claramente una de las particularidades del trabajo musical, permitiendo asociarse a diferentes músicos con diversas condiciones de empleo: empleados, empleadores y músicos independientes, reflejando además la variedad de posibilidades del trabajo musical. Desde su propia banda u orquesta los músicos podían emplear a otros músicos; podían contratar orquestas o músicos para tocar ocasionalmente en un evento o local; y podían también trabajar de manera individual, contratados por una orquesta, una banda, un director, un locatario e incluso por un músico-empresario. Además de estas particularidades, ¿cómo era el trabajo de los músicos del Sindicato? Podemos responder esto analizando el trabajo de aquellos que transitaron de la Sociedad al Sindicato, como Fernando Davagnino y Pablo Garrido.

Fernando Davagnino fue secretario del directorio de la SMSMV en 1928 y facilitó la creación del Sindicato redactando el borrador de los es-

tatutos ese mismo año. Por ello podemos plantear que tanto Davagnino como otros miembros del directorio de la SMSMV se unieron al Sindicato sin dejar de ser socios de la SMSMV[31]. Fernando Davagnino, junto a sus hermanos Luis, Francisco y Ernesto se asociaron a la SMSMV en 1925. Todos ellos fueron muy activos en la escena del jazz de Valparaíso de mediados de los años veinte y treinta, tocando tanto en alguna de las orquestas dirigidas por Pablo Garrido como en la Orquesta Hermanos Davagnino y Orquesta Fernando Davagnino (Menanteau 2006, 32, 38, 46). Esta última solía tocar en auditorios radiales, como se publicitaba en los anuncios del lanzamiento de la estación de radio La Unión en Valparaíso en el verano de 1932 (*La Unión*, 2 febrero 1932, 3; 15 febrero 1932, 3). La Orquesta de Ernesto Davagnino estaba a cargo de animar los "dinner danzantes" con "piezas bailables más en boga" en el exclusivo Club de Viña del Mar (*La Unión*, 9 enero 1932, 6; 8 febrero 1932, 8), presentándose también algunas veces en el Club Alemán de Valparaíso (*La Unión*, 24 abril 1932, 9). Esta orquesta tocaba también en importantes fiestas al aire libre como, por ejemplo, para la clausura de la Semana Viñamarina del verano de 1932 y la exposición industrial de Viña del Mar (*La Unión,* 28 febrero 1932, 9). En esta última ocasión, la prensa local destacó a esta orquesta por deleitar "al público con un programa de música moderna y que gusta mucho a la concurrencia que es amante del baile" (*La Unión*, 25 febrero 1932, 6).

31 Otros miembros del directorio de la SMSMV en 1928 que probablemente transitaron también al Sindicato eran: Emilio Bonacera, Domingo Moreno, Carlos Ugarte y Ramón Caamaño. Aunque Mario Baesler no era parte del directorio, en otra reunión de 1928 firmó como contador de la Sociedad (SMSMV 1928a). Fernando Davagnino aparece registrado como socio activo la Sociedad hasta 1933 (SMSMV Libro 4, 55).



PROGRAMA INAUGURAL
DE LA RADIO ESTACION
HOY, DE 22 A 24 HORAS

RADIO
"LA UNION"

DISCURSO INAUGURAL POR EL Sr. OSCAR VIDELA
SUBDIRECTOR DE «LA UNION»

1.o Mignon—Polonesa—Instrumental.
2.o «Locura de Amor»—Recitación por Fernando Matta.
3.o «Canto por no llorar»—Tango cantado por la señorita Elsa Valentini.
4.o «Serenata Española», de Glazounow— Violoncello y piano.
5.o «Trilussa» (Fábula), por Fernando Matta.
6.o Albeniz—«Córdoba»— Piano por la concertista, señorita Blanquita Villarroel.
7.o La Gioconda—«Danza de la Horas»— Primera parte.
8.o «Por tus ojos»—Canción— Trio de guitarristas Vargas-Diaz-Leiva.
9.o «El éxitado de Gannes»—Orquesta Fernando Davagnino.
10.o «Canción de Amor»—Vals cantado por la señorita Elsa Valentini.
11.o La Gioconda—«Danza de las Horas»— Segunda parte.
12.o Bach—«Toccata»— Piano por la concertista, señorita Blanquita Villarroel.
13.o «Pastorli»—Recitación con canto por Fernando Matta.
14.o «No me escribas»—Tango— Trio de guitarristas Vargas-Diaz-Leiva.
15.o «Manon» de Massenet—Orquesta Fernando Davagnino.
16.o Danza Noruega N.o 1 de Grieg.
17.o «La Tranquera»—Canción cantada por la señorita Elsa Valentini.
18.o Albeniz—«Sevilla»— Piano por la concertista señorita Blanquita Villarroel.
19.o «Noches de Viena»—Orquesta Fernando Davagnino.
20.o Danza Noruega N.o 2 de Grieg.

Imagen 30: Anuncio del programa inaugural de la Radio Estación La Unión, donde la Orquesta Fernando Davagnino estaba a cargo de cinco números musicales (*La Unión*, 2 enero 1932, 3).



Imagen 31: Orquesta de Ernesto Davagnino, 30 noviembre 1933, Valparaíso (FPG, CEDIM).

Pablo Garrido, como ya vimos en el capítulo anterior, tenía experiencia como director, arreglista, compositor e intérprete en ensambles de música docta y bandas de jazz. En los años treinta dirigió orquestas de jazz en los nuevos locales de la provincia, como El Dorado en Valparaíso y el Casino Municipal de Viña del Mar. Trabajó como arreglista, compositor y director, tanto en orquestas de jazz como sinfónicas, formando también nuevas agrupaciones. Como veremos en las próximas páginas, Garrido cumplió un rol fundamental promoviendo la profesión musical para mejorar tanto las condiciones de los músicos como su valoración en la sociedad chilena. Aunque no residió en Valparaíso durante este período, su rol fue clave al llamar la atención acerca de la importancia de la unidad entre los músicos y la valoración del trabajo musical. El hecho de que el Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso lo eligiera secretario en 1932 y presidente en 1936, es prueba de esto (García 1990, 61; González 1983, 40; imagen 32).



Imagen 32: Pablo Garrido, Presidente del SPMV (sentado al centro, segunda fila, con chaqueta en tono claro), 14 julio 1936 (FPG, CEDIM).

Al ver el trabajo musical de estos dos miembros importantes, vemos que el Sindicato promovió un tipo de profesión musical basada en la música popular. Los socios concebían la música como un trabajo y, a pesar de las diferentes actividades que realizaron, compartían condiciones laborales similares. Eran mayoritariamente instrumentistas que tenían la habilidad

de tocar en vivo distintos géneros de música para bailar en locales nocturnos. Estos locales tenían tres tipos de orquestas: una de tango, otra de jazz y repertorio afrocubano y norteamericano, y una tercera que tocaba folklore (González y Rolle, 449-574). Para trabajar en ellas era necesario ser versátil, adaptarse rápidamente a los requerimientos del público y poder aprender a tocar o dirigir los temas de moda. Estas habilidades serán importantes para entender la adaptación laboral de los músicos luego de la llegada del cine sonoro y la proliferación de los auditorios radiales. Por ejemplo, el mismo Garrido trabajó en la orquesta del Casino de Viña del Mar después de haber sido despedido del teatro de Antofagasta, donde dirigía una orquesta para cine silente. Davagnino se presentó con su orquesta en varios auditorios radiales de mediados de los años treinta al tiempo que seguía trabajando en locales nocturnos.



Imagen 33: El veraneo en el cabaret del Casino de Viña del Mar, según el caricaturista Edmundo Searle (Mundo). Es interesante cómo en esta caricatura conviven las músicas de moda en la época en dos niveles. Por una parte vemos al público bailando tango, con una referencia directa a "La cumparsita", y, por otra, a una orquesta que, por su formación instrumental, pareciera tocar jazz (*La Unión*, 5 enero 1933, 7).



Imagen 34: Aviso publicitario del Casino Municipal de Viña del Mar anunciando las actividades y atracciones que se ofrecerán para la semana viñamarina: baile, música, cabaret, comedores y entretenciones (*La Unión*, 14 febrero 1932, 18).

Estas características del nuevo Sindicato fueron definiendo una profesión musical que dejaba fuera a compositores de música clásica y a cantantes, pese a que los estatutos establecían que "todos los que se dediquen al ramo de la Música" se podían afiliar (SMSMV 1928a). En el papel, el Sindicato estaba abierto a todos, pero en la práctica se enfocaba a aquellos músicos que se desempeñaban como instrumentistas o directores de música popular. Además, priorizaba por aquellos que vivían de la música y no por los que hacían de la música un pasatiempo o una recreación intelectual, como aquellos que formaron asociaciones artísticas, como la Sociedad Bach. Por ello, los cambios tecnológicos que ocurrieron en las industrias del entretenimiento fueron tan importantes para estos músicos, ya que afectaron negativamente su trabajo, llevándolos a plantear públicamente la necesidad legislar para proteger y promover la música y cultura nacionales. Estas discusiones, y la posterior implementación de políticas proteccionistas, afectaron a todos los músicos, a los sindicalizados y no sindicalizados, de la capital y de las provincias.

Nuevas tecnologías y su impacto en el trabajo musical

En este período se implementaron y masificaron dos nuevas tecnologías que impactaron en el trabajo musical: la radio y el cine sonoro. Ambas fueron un arma de doble filo porque implicaron tanto beneficios como problemas para los músicos. Entre los primeros, estaba la posibilidad de escuchar repertorios de otras latitudes que no era posible conocer por otros medios. Entre los problemas, los más relevantes fueron los cambios que trajeron al trabajo musical que repercutieron en debates sobre la identidad nacional y el desempleo de los músicos, provocados especialmente por el cine sonoro, cuyo impacto fue mucho más grave que el de la radio.

Si bien la radio venía diseminándose a lo largo del país desde mediados de los años veinte, fue solo después de la llegada del cine sonoro, a inicios de los treinta, que comenzó a convertirse en un importante lugar de trabajo para los músicos. Al ir transformando su objetivo informativo inicial a uno más comercial y de entretenimiento, se volvió parte esencial de la vida cotidiana, influenciando el gusto musical, difundiendo música popular, aunque la entrega de noticias siguió siendo un aspecto central, ésta fue bajando con el tiempo (González y Rolle 2005, 201). Al igual que la industria cinematográfica, la radio era fundamentalmente una iniciativa privada que creció rápidamente. Por ejemplo, al comenzar la década, en Santiago había entre 10 y 15 mil receptores radiales, más de una docena de radioemisoras, y al menos una emisora en cada ciudad importante, alcanzando al final de la década 70 nuevas concesiones en el país (ibid.).

La llegada de las tecnologías del cine sonoro fue un cambio sin precedentes para los músicos y el público. Las "talkies", como se les llamaban comúnmente a las películas parlantes, ofrecieron una nueva experiencia que permitía ver y escuchar simultáneamente las películas, y de ahora en adelante todos los cines podrían mostrar la misma película con el mismo sonido. Antes, cada músico u orquesta podía interpretar diferentes piezas musicales para acompañar la misma película y, aunque siguieran lineamientos sugeridos o tocaran una misma composición, al ser interpretada en vivo, ésta siempre sería única. El cambio tecnológico implicaría una estandarización y un soporte fijo que será igual en cualquier sala, más allá de las diferencias entre los distintos equipos de sonido y amplificación. Esto erradicaría el carácter único que le daba cada músico u orquesta al teatro que era un atractivo para el público, como vimos con el caso de Paul Salvatierra en el capítulo anterior.

La propagación de las estaciones radiales repercutió en la profesión

musical, principalmente por la posibilidad de oír discos de música clásica que se programaban en las radios locales y de sintonizar radios norteamericanas de onda corta (González y Rolle 2005, 208; Osorio 2016a, 137-138). Pablo Garrido vio los beneficios de la radio en el aprendizaje musical, destacando que cuando enfrentaban "miles de dificultades" un puñado de músicos se formó en el ámbito del jazz, gracias a "los adelantos de la radio" y, en parte, al cine sonoro (Garrido 1935c).

Entre las consecuencias positivas del cine sonoro estaba que los músicos podrían conocer repertorios que aún no llegaban por otros medios, como discos o radios (Erazo 2019, 143-152). Pero además, las películas sonoras permitían escuchar esta música y ver cómo se tocaban ciertos instrumentos. Un buen ejemplo en el contexto chileno es el jazz. Como Pablo Garrido estaba muy interesado en esta música, consideraba a las películas sonoras como una fuente rica de nuevas posibilidades para "mostrar en todo su esplendor el importante papel de la música y las orquestas de jazz", directamente desde los Estados Unidos (Menanteau 2006, 32).

Pero este invento trajo también complicaciones para los músicos, perjudicando profundamente su trabajo. Las nuevas máquinas comenzaron a reemplazar a los músicos que tocaban en vivo durante las muestras de películas silentes. Por ejemplo, en 1929 el mismo Garrido describía como "desesperada" la situación que "miles" de músicos vivían en Estados Unidos al haber quedado sin trabajo por el cine sonoro (Garrido 1929a). Sabía de lo que hablaba, ya que él mismo había quedado sin trabajo cuando lo despidieron del Teatro Latorre en Antofagasta en 1930, donde desde dirigía la orquesta que acompañaba las películas silentes (García 1990, 26)[32].

32 Después de ser despedido del teatro, Nicanor Zamudio, organista de la Catedral, lo contrató un par de veces para cantar en latín misas de Réquiem. Pero como esto no le resolvía el problema de subsistencia, y al no encontrar un trabajo estable en Antofagasta, aceptó la invitación de su hermano mayor, el pianista Juan Santiago Garrido, para sumarse a la orquesta que él dirigía para la Compañía de Revistas del mexicano César Sánchez, con la cual recorrerían América del Sur y Central (García 1990, 26).



Imagen 35: El pianista Armando Palacios, que se había asociado a la SMSMV en 1927 (SMSMV Libro 4), retratado en revista *Ecran*. La imagen es de la filmación de Melodías Nocturnas de Page Bros, "un concierto de piano a cargo de afamados ejecutantes chilenos" describía la revista para dar cuenta que "también se hace en Chile cine sonoro" (*Ecran,* 20 mayo 1930, 41).

Si bien con el tiempo algunos músicos trabajarían como compositores en la producción local de películas, esto no sería sino hasta 1939 (Farías 2019, 7-9) y solo abarcaría a un reducido grupo en comparación con la cantidad de músicos que requería el cine mudo, tanto para los filmes nacionales como los extranjeros. Anunciando esta tendencia, solo un mes después de que se mostrara la primera película sonora en Chile, en marzo de 1930, el periodista Daniel de la Vega advirtió acerca del "crimen del cine sonoro" y el impacto que tendría en "la profesión del músico de cine silente y la cesantía de un centenar de buenos músicos" (González y Rolle 2005, 238).

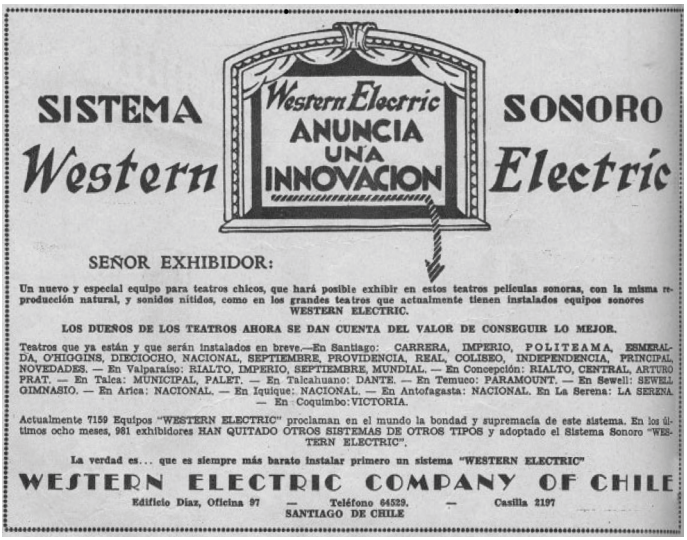


Imagen 36: Aviso publicitario del nuevo equipo Sistema Sonoro Western Electric para exhibir películas sonoras en teatros chicos, "con la misma reproducción natural y sonidos nítidos, como en los grandes teatros". Enumera los teatros que ya han adquirido este sistema en Santiago, Concepción, Talca, Talcahuano, Temuco, Sewell, Arica, Iquique, Antofagasta, La Serena, Coquimbo y Valparaíso. De esta última ciudad, se detallan los teatros Setiembre, Imperio y Mundial (*Ecran*, 29 septiembre 1930, 40).

A fines de 1930 había 25 cines con equipamiento para películas sonoras solo en Santiago, cosa que la revista *Ecran* tomó como "el dato más sugestivo del éxito que ha obtenido" el cine sonoro en Chile (18 noviembre 1930, 3). Dado que las películas silentes habían sido un espacio importante de trabajo para los músicos, el desempleo se hizo notar a lo largo de la década. Lamentablemente, no hay datos precisos de cuántos músicos perdieron sus trabajos por la llegada del cine sonoro. Tampoco está claro cuán rápido se incorporó esta nueva tecnología, no solo en Santiago, sino que en todo el país. Por ejemplo, uno de los pocos datos disponibles muestra que, en enero de 1932, el recién formado Sindicato Profesional Orquestal registraba más de 400 músicos cesantes (Valenzuela 1932, 19). Pero al mismo tiempo, era posible encontrar exhibiciones de películas silentes con música en vivo, como las que mostró el teatro Setiembre de Valparaíso ese verano. Aunque los datos indican que este teatro ya había instalado el sistema sonoro en 1930, exhibió en 1932 "La flota gloriosa", "Domingo negro" y "Un perfecto caballero" acompañadas por una

orquesta de quince músicos dirigida por Paul Salvatierra[33]. Éstas figuran como una excepción en una cartelera teatral que poco a poco se atiborraba de novedades sonoras, lo que podemos interpretar como una intención de reactivar los espectáculos de cine mudo en un momento de transición y fuertes cambios. Tenemos que considerar además que éstas no fueron estrenos sino que reposiciones de películas antiguas, como "Domingo negro", filme de Vyacheslav Viskovsky de 1925, en las cuales la orquesta funcionaba como un atractivo para la experiencia cinematográfica. Por ejemplo, para promocionar "La flota gloriosa", el diario *La Unión* enfatizó justamente en la participación de la orquesta de Salvatierra:

> Como novedad, la empresa para dar una atracción más al espectáculo, presentará esta película sincronizada de 15 profesores, dirigida por el conocido maestro Salvatierra.
> La adaptación musical será hecho de acuerdo con el argumento y para esa se darán a conocer las mejores composiciones de autores alemanes.
> Así que el espectáculo que presentará el martes el Setiembre, tendrá doble atracción, primero lo de conocer una obra interesante, y segundo, gustar de buena música (*La Unión*, 25 enero 1932, 8).



Imagen 37: Anuncio de la exhibición de la película La flota gloriosa "sincronizada por una orquesta sinfónica de 15 profesores, dirigida por el maestro Salvatierra" (*La Unión*, 26 enero 1932, 2).

33 El diario *La Unión* anunció estas exhibiciones durante el verano de 1932, ver por ejemplo: 25 enero 1932, 2, 8; 26 enero 1932, 2, 7; 30 enero 1932, 2, 7; 31 enero 1932, 2, 12; 1 febrero 1932, 2, 8; 2 febrero 1932, 2; 4 febrero 1932, 2.

Pese a la falta de datos respecto a la rapidez en que se instaló el cine sonoro en Chile y la cantidad de músicos que perdieron sus trabajos a causa de ello, podemos plantear que nivel local ocurría una tendencia similar a la internacional. En el censo de 1931 de Reino Unido se registraban 9.500 músicos desempleados, que correspondían a músicos de orquestas que antiguamente trabajaban en cines y que entre 1928 y 1932 fueron desplazados por las tecnologías del cine sonoro (Ehrlich 1985, 210). En Estados Unidos, alrededor de 50 mil músicos se quedaron sin trabajo en 1928 por razones similares (Williamson y Cloonan 2016, 76). Como esta situación coincidió con la crisis económica mundial de 1929, es difícil medir la causa del desempleo entre los músicos locales. Los pocos datos disponibles, como el registro del SIPO de 1932, no distinguen entre aquellos que perdieron sus trabajos por el cine sonoro o por otras razones. Sin duda, el sonoro traería muchas complicaciones a los músicos, tal como planteaba Pablo Garrido un año antes de que se mostrara la primera película sonora en Chile, diciendo que las orquestas de cine serían innecesarias y que "no podrán volver a los cinematógrafos", ya que cuando haya escenas en que figuren orquestas, serán "las mismas que aparecen en pantalla" las que se escuchen (Garrido 1929a). En julio de 1930 el presidente de la Asociación Cinematográfica Chilena, Agustín Cannobbio, al explicar algunas de sus propuestas para trabajar por el cine nacional, destacaba que "se ha pensado en todos los músicos autores, artistas y cantantes" porque a causa "del cine sonoro extranjero" han visto "rota su carrera" (*Ecran*, 15 julio 1930, 41).

Por lo controversial de este nuevo invento, después de la primera exhibición de la película sonora en Estados Unidos, *The Jazz Singer*, en octubre de 1927, promotores y oponentes del sonoro comenzaron un debate en la prensa local mucho antes de estas películas llegaran a Chile. El debate abordaba problemas como la calidad técnica de la sincronización de la imagen en movimiento con el sonido y el idioma de las nuevas películas. La situación de los músicos fue apenas considerada, a excepción de los músicos sindicalizados que, como veremos, analizaron los pros y los contras de la llegada del sonoro para la profesión musical, proponiendo acciones para proteger sus puestos de trabajo.

En este debate, Garrido planteó inicialmente que el problema no era la cesantía de los músicos *per se*, sino que el desempleo de los que consideraba "artistas de verdad" (Garrido 1929b). Para él muchos músicos de teatro no eran "más que un artesano" y esperaba que el sonoro fuera la "verdadera salvación" para "el arte musical", ya que entre tantos músicos cesantes, entre "profesionales buenos y malos", el público elegiría los

buenos (ibid.). Con esto estaba defendiendo tanto los puestos de trabajo de algunos músicos como el prestigio de la profesión musical de la que él era parte. Este polémico planteamiento debemos situarlo en el contexto de la época, cuando los músicos del cine mudo recibían críticas de diversa índole. Por ejemplo, como analiza Bolivia Erazo en su estudio sobre el cine en Ecuador, músicos del cine silente recibían críticas por tocar piezas que no calzaban con lo que se mostraba en la pantalla, por considerárseles poco competentes y por "el estado deplorable de los instrumentos" (2019, 99-101). Muchas de estas críticas eran comunes en la escena local, como la siguiente de 1920:

> Que no venga al teatro a machetear en el teclado; que no se dedique a gimnasia digital ni mucho menos a improvisar sobre motivos que su cerebro jamás descubrirá ni creará. Esto es obligación del empresario, pues ya que abona un buen sueldo, tiene perfecto derecho para exigir que por lo menos no se haga chacota del gusto musical […] Por lo menos en Santiago y Valparaíso, constituyen una verdadera calamidad pública los pianistas de cine (*La película*, Valparaíso, 14 enero 1920).

Garrido esperaba que a consecuencia de la cesantía provocada por el cine sonoro se crearan nuevas orquestas, como la Sinfónica, de la que él fue el principal impulsor en Antofagasta en 1930 (García 1990, 25). Esta orquesta reunía 30 músicos, "profesionales y aficionados" dándole nuevos puestos de trabajo a los músicos de esa ciudad (ibid., 27). Organizar una orquesta sinfónica era para él un ejemplo de unidad entre los músicos que, para contrapesar el desempleo, debía ser replicado a lo largo del país. Es probable que su propia experiencia lo llevara a escribir cinco años después de la llegada del sonoro una reflexión retrospectiva sobre sus consecuencias. Aquí, además del impacto al empleo de los músicos, Garrido destacó las consecuencias positivas para la profesión musical y el público como el interés que se generó en las novedades norteamericanas y europeas, "con sus escenarios magníficos, sus cantantes exquisitos y, sobre todo, el preponderante papel de la música y las orquestas de jazz en todo ese arte de la pantalla plateada" (Garrido 1935e). Con ello, los músicos comenzaron a estudiar el jazz, aunque no contaban con ningún tipo de apoyo para ello. Por eso Garrido destacó la importancia de la colaboración para esta mejora:

> Ya no se iba por la rutina, se buscaba lo nuevo, lo distinto […] Se trataba de superarse, y se estudiaba con ahínco [...] Sólo así se lograría hacer algo positivo por el futuro de nuestra profesión. Los esfuerzos aislados no conducen a ningun lado; es la acción conjunta la que lleva a una finalidad bella (ibid.).

La acción conjunta a la que se refería correspondía a aquellas actividades que desarrolló con los músicos de jazz en el nuevo local El Dorado de Valparaíso, descrito por como el primer *coffee-dance* de Chile (ibid.). Éste se inauguró a comienzos de 1930 estableciendo un modelo a seguir como una cafetería donde el público podía bailar y obtener copias de los programas y letras de las canciones que tocaba la orquesta (González y Rolle 2005, 312). Aquí, en la orquesta que dirigía Garrido "todos colaboraban, ya sea componiendo obras originales o copiando orquestaciones íntegras para el conjunto", estableciendo además un sistema de autocrítica y aprendizaje colaborativo para discutir, aprender y mejorar musicalmente[34] (Menanteau 2006, 33).

En medio de las discusiones sobre el sonoro, en julio de 1930 la Asociación del Teatro Nacional junto a la Sociedad de Autores presentaron un pliego de peticiones al gobierno para contrarrestar el desempleo de los trabajadores de teatros. Pedían medidas proteccionistas, como asegurar que los empleados fueran de nacionalidad chilena, combinar las muestras de películas sonoras con otros espectáculos por parte de los trabajadores del teatro y sumar nuevos impuestos a las exhibiciones de películas sonoras (*Ecran*, 29 julio 1930, 3). El gobierno reaccionó con poco interés a esta petición, posiblemente por las presiones y negociaciones de empresarios, representados en entidades como la Asociación Teatral y Cinematográfica de Aconcagua, que se había constituido a fines de 1929 reuniendo a "todos los dirigentes de negocios teatrales y cinematográficos de la provincia" para "velar por la defensa y prosperidad del comercio de este ramo" (Asociación Teatral y Cinematográfica de Aconcagua, 17 noviembre 1929, 2)[35].

A nivel local, la Municipalidad de Viña del Mar propuso medidas concretas al respecto, como la promulgación del decreto 95. Éste buscaba

34 La orquesta de Garrido estaba formada por Alberto Fuenzalida, piano; Luis Mella, saxofón; Ernesto Letelier, percusiones; y Juan Hormazábal, trombón. El aprendizaje colectivo fue la base de los músicos que fundaron más adelante los clubes de jazz, en Santiago en 1944 y en Valparaíso diez años después (Menanteau 2006, 33).

35 Tres años más tarde, se crearía la Asociación de Empresarios de Cines y Teatros de Chile, el 14 de septiembre de 1933, como una manera de proteger su negocio y dialogar con el Estado como una entidad colectiva (PJ N° 2244).

"defender a los músicos chilenos de la situación que se les ha creado con motivo del advenimiento del cine sonoro y la implantación en todas las salas de aparatos de música mecánica" (*Ecran*, 29 julio 1930, 3). Con este decreto, la Municipalidad podía obligar a sumar una orquesta en vivo a las muestras de películas sonoras en la ciudad con números musicales antes y/o después de la película. La orquesta debía interpretar dos piezas de música nacional, sin definir el número de músicos de estas orquestas. Éste se fijaría "separadamente para cada local, según la importancia de él y el precio que se cobre por las localidades" (ibid.). Es decir, el decreto dejaba el número de miembros de la orquesta, y por lo tanto, el repertorio y los arreglos musicales, sujeto a razones económicas y no artísticas.

Es importante mencionar que los argumentos que justificaron este decreto no apuntaron a la protección laboral de los músicos, sino que a los beneficios que la música chilena podría traer para proteger la identidad nacional. Por ejemplo, el decreto establecía que las municipalidades debían elevar el nivel cultural de los espectáculos públicos para "propender a la cultura de los habitantes" bajo el entendimiento que "de las manifestaciones culturales aquellas que satisfacen más y que están más a su alcance son las relacionadas con la música" (ibid.). Continuaba explicando que bajo la amenaza de que el cine sonoro monopolizara los espectáculos teatrales, no solo era necesario "conservar el viejo y hermoso folklore musical de Chile, sino [también] estimular a los compositores y ejecutantes de música en sus actividades" (ibid.). Más allá de las nociones románticas atribuidas a la música, el documento se refería al hecho de que las películas sonoras eran producidas en el extranjero y presentaban temas que contrastaban con las tradiciones locales, "con música que si bien es hermosa en el sentido de algunos, nada dice al alma criolla" (ibid.). Finalmente, el decreto explicaba que:

> [A]l permitirse que en los espectáculos públicos se ejecute exclusivamente música extranjera, y por medios mecánicos, se ciega todo interés por parte de los compositores y ejecutantes chilenos para cultivar ese arte, con lo cual se daña no sólo personalmente a los afectados sino al desarrollo cultural del país (ibid.).

Con lo anterior vemos que el argumento se dirigía hacia la protección de la identidad nacional porque, al menos hasta 1939, las películas sonoras se hicieron en el extranjero y, por lo tanto, se pensaba que difundían valo-

res distintos a los nacionales[36]. Hubo una fuerte resistencia a las películas habladas y cantadas en inglés, principalmente producidas en Estados Unidos que desde comienzos de siglo había sido el modelo cinematográfico hegemónico de América Latina[37]. En 1930 se fundó la revista local sobre cine, *Ecran*, ayudando a difundir el modelo de celebridades Hollywoodense y a lo largo de la década, compañías cinematográficas estadounidenses que operaban en el país desde los años diez, compraron teatros locales para convertirlos en cines[38], controlando no solo la importación de películas sino también su circulación (Farías 2018, 46). En 1935 hubo 279 estrenos en cines nacionales, de los cuales 204, es decir, el 73,1%, eran películas producidas en Hollywood, duplicándose en 1940, con 444 películas, manteniendo la predominancia norteamericana, correspondiente a 301 (67,7%), mientras solo un poco más del 10% correspondía a producciones latinoamericanas (Purcell 2009, 495). El desarrollo local de películas sonoras fue lento y solo comenzó a mediados de la década, alcanzando una producción de 25 películas entre 1934 y 1944 (González y Rolle 2005, 248). En contraste, aunque México y Argentina también se vieron amenazados por películas en inglés[39], consolidaron una industria cinematográfica estable y, por la familiaridad del idioma y las historias que contaban, capturaron el mercado hispanohablante regional (Farías 2018, 47). Durante estos años, el público chileno aprendió giros lingüísticos y repertorios mexicano y argentino, debido a la expansión de sus industrias cinematográficas en el mercado nacional (González y Rolle 2005, 244).

La preocupación principal respecto al sonoro fue la identidad nacional y no los trabajadores de los teatros que quedaban cesantes a causa de este nuevo invento. Aun así, iniciativas como el decreto 95 de la Municipalidad de Viña del Mar fueron fuertemente resistidas por los empresarios

36 Aunque Jorge Délano filmó *Norte y Sur* en 1934, la primera película sonora chilena, ésta fue solo una excepción ya que la producción cinematográfica local solo fue continua a partir de 1939 (Farías 2018, 47, 48).

37 Respecto al debate sobre el cine sonoro ver Mouesca 1997, 28-39

38 Fox, que operaba en Chile desde 1917, y Paramount eran dueñas del Teatro Santiago; Metro Goldwyn Mayer, que estaba presente en el país desde 1918 compró el Teatro Central en 1933 y el Cine Metro en 1936, que era el cine más moderno en Chile en la época. Paramount, con representación en Chile desde 1925, compró el Teatro Real en 1930. Además, Columbia Pictures y Artistas Unidos operaban en Chile, contribuyendo también a difundir el jazz, canciones en inglés y géneros latinoamericanos como tango, rumba y samba (González y Rolle 2005, 241).

39 En Argentina se buscó enfrentar la amenaza del idioma inglés con la petición de que las películas sonoras en ese idioma pagaran más impuestos. En México, por su parte, se demandó la prohibición de películas sonoras en inglés, argumentando que éstas contribuían "a la norteamericanización de Hispanoamérica" (Erazo 2019, 136).

de teatros y cines en Chile. Por ejemplo, en el mismo número de *Ecran* en que se publicó el petitorio de músicos, actores y autores teatrales, se incluyó una nota en su contra por empresarios de teatros y cines. Estos planteaban que la única petición que les parecía razonable era aquella que tenía que ver con la nacionalidad de los empleados, "teniendo en cuenta la competencia del personal" (*Ecran*, 29 julio 1930, 3-4). Estaban en total desacuerdo con la demanda de espectáculos combinados, ya que "[l]as películas sonoras son para función completa, y cualquier otro agregado sería contraproducente" (ibid.). Concluían planteando que "no es lógico exigir a los empresarios que pongan espectáculos que van a dejar pérdidas y perjudicar su negocio" (ibid.). Respecto a la tercera petición, respondieron que agregar nuevos impuestos era injusto, porque ellos ya habían invertido en sus aparatos de sonido, tenían que pagar gastos de importación y que competían con otros espectáculos que no pagan los mismos impuestos que las películas sonoras. Concluían, con desdén, que no era justo que todo el país pagara el precio, mediante impuestos y subvenciones estatales, "en beneficio de dos centenares de cómicos sin contrata y músicos cesantes" (ibid., 4). Y terminaban preguntando "¿Qué diríamos si, para no perjudicar a los conductores de coches de caballos, se prohibiese la entrada de automóviles? (ibid.).

Estas críticas respondían también a la promulgación de la ley 4388, que establecía "impuestos a las entradas a los espectáculos, discos y demás piezas musicales adaptables a instrumentos de funcionamiento mecánico" y que dejaba exento de impuestos a ciertos espectáculos culturales y que incluyeran "obras de autores nacionales y de películas fabricadas en el país" (Ley 4388, 1928). Si bien promulgada antes de la llegada del cine sonoro, esta ley ayudó a contrapesar su impacto en el país, especialmente cuando aún todas las películas sonoras eran extranjeras. El editor de *Ecran*, también empresario y director de cine, criticó este petitorio diciendo que en vez de "empeñarse en una lucha tan audaz como fatal, contra el cine sonoro" la única solución era que estos trabajadores progresaran y llegaran "por sus propios méritos, a recuperar el público que se le quitó" (*Ecran*, 29 julio 1930, 3). Como los empresarios del cine descansaban en la inversión privada y no en la protección estatal, esperaban que los músicos y trabajadores teatrales hicieran lo mismo, y se arreglaran con sus propios medios:

> Si las preferencias del público están con el cine sonoro, en lugar de ir contra la corriente y entorpecer los progresos de la ciencia, busquemos capitales -particularmente- y establezcamos ese arte entre nosotros. Mercado no faltaría aquí y en todos los países

> de habla castellana. Primero trabajemos, hagamos algo práctico, después será llegado el momento de pedir ayuda (ibid.).

A pesar de la fuerte resistencia a estas campañas hubo pequeños triunfos para los trabajadores de la música, como la promulgación del decreto 95 de Viña del Mar. Sin embargo, no fueron sus puestos de trabajo lo que se buscó proteger, sino la identidad nacional. La pregunta que surge aquí es ¿qué hubiera pasado si es que, en vez de apelar a la protección de la identidad nacional, se hubiese apelado a la protección laboral de los músicos? Más que responder esta pregunta, quiero enfatizar en la no mención de la palabra "trabajo" al hablar de los músicos, atribuyéndole a ellos, en vez, los valores de identidad nacional y patrimonio cultural. Tal vez juntar las palabras "música" y "trabajo" ponía en peligro lo artístico. Volveré a ello en los próximos capítulos, pero por ahora es importante mencionar que en este debate los músicos organizados fueron la excepción, porque explícitamente buscaron proteger su trabajo.

Ejemplo de esto es la campaña que lideró el Sindicato Profesional Orquestal en 1932 para lidiar con el desempleo de los músicos tras la llegada del sonoro. En vez de atacar al cine sonoro, el SIPO se posicionó en contra de la competencia desleal que provocaban los músicos de las fuerzas armadas. Éstos contribuían a la sobreoferta laboral, tomando los pocos puestos de trabajo disponibles para los "más de 400 músicos desocupados […] que no tienen otro trabajo sino el que se produce en Teatros, Pastelerías, Cabarets, etc." (Valenzuela 1932, 19). Esta campaña llamaba a los locatarios a no contratar a músicos de las fuerzas armadas y, al mismo tiempo, le pedían a la superioridad militar no "facilitar más las bandas de la guarnición" (ibid.). El SIPO planteaba que como los músicos de las fuerzas armadas "tienen sus sueldos mensuales y lo humano es que no formen competencia, ofreciéndose aisladamente", quitándole opciones de trabajo y salarios "al elemento desocupado" (ibid.). Por su parte, los músicos porteños, siguiendo la tradición de la ayuda mutua, organizaron eventos a beneficio "a los músicos sin ocupación", como el que realizaron el 3 de febrero de 1933 en el Teatro Iris de Playa Ancha (*La Unión*, 13 enero 1933, 6).

El cambio más significativo para la vida laboral de los músicos que trajo la radiodifusión fue la creación de un nuevo espacio de trabajo: el auditorio radial y sus orquestas (Osorio 2016b, 24). Entre 1931 y 1946 se crearon los principales los auditorios radiales en los que se formaron conjuntos para tocar en vivo – con público presente – y transmitir esas presentaciones por radio, donde podían trabajar músicos populares, clásicos, instrumentistas y directores (González y Rolle 2005, 213). Algunos

músicos que habían sido parte de la SMSMV en la época de transición al Sindicato tocaron en auditorios de radios porteñas a inicios de los años treinta. Por ejemplo, Fernando Davagnino se presentó con su orquesta en diversas ocasiones en el auditorio de Radio Estación La Unión mientras que en el Radio Wallace de Valparaíso solía tocar el trío Kennedy[40], integrado por William y Reinaldina Kennedy, miembros de la SMSMV desde 1926 (SMSMV Libro 4).

Para trabajar aquí se necesitaban habilidades similares a las requeridas para la música en vivo del cine silente y los locales nocturnos, como la versatilidad para "acompañar a cualquier artista en cualquier tonalidad y estilo" y tocar el "repertorio popular vigente" (González y Rolle 2005, 212, 214). Esto indica que este nuevo espacio laboral se volvió especialmente importante considerando la crisis causada por el cine sonoro. En los auditorios podían actuar conjuntos y orquestas con veinte o más músicos, sumando a la antigua formación de conjuntos de cuerda una nueva instrumentación de bronces, clarinetes y percusiones propias de una banda de jazz (ibid., 213). Además de los conciertos que se daban en los auditorios radiales, estas nuevas orquestas tocaban acompañando a cantantes aficionados que participaban en concursos radiales y tocaban jingles en vivo para promocionar productos por medio de la radio (ibid., 216). La presencia de estas orquestas fue creciendo al punto que a fines de los años veinte algunas estaciones contaban con orquestas estables, y al final de la década de 1930 los elencos radiales comenzaron a hacer giras a lo largo del país (ibid., 213, 218).

Este nuevo espacio de trabajo permitía a los músicos, con o sin estudios musicales formales, desarrollar nuevas habilidades musicales. La experiencia de la radio les dio a aquellos con formación clásica las herramientas para trabajar de un modo distinto al que habían aprendido en espacios como el Conservatorio, adquiriendo "mayor capacidad de improvisación, destreza de acompañamiento, habilidad para cambiar la tonalidad de una composición, y memoria auditiva" (ibid., 211). Mientras, a aquellos sin estudios musicales formales, trabajar en los auditorios radiales les permitió aprender o ejercitar la lectura a primera vista (ibid., 212). Con esta experiencia los músicos adoptaron habilidades necesarias para adaptar los arreglos musicales a las necesidades de las orquestas de radio, en términos de formación instrumental, cantidad de músicos y aprenderse rápidamente las piezas que tenían que interpretar en el día.

40 Diversos anuncios en el diario *La Unión* promocionaban en los veranos de 1932 y 1933 la orquesta de Fernando Davagnino y al Trío Kennedy, por ejemplo, ver: 2 enero 1932, 3; 15 febrero 1932, 3; 27 febrero 1932, 8; 11 enero 1933, 9; 16 enero 1933, 5).

Ya que los músicos que habían trabajado tanto en el cine silente como en locales nocturnos de música en vivo requerían destrezas similares a las que exigían los auditorios radiales, podemos plantear dos asuntos importantes. Primero, que los músicos que trabajaron en dichos espacios pueden ser entendidos como profesionales, ya que se ganaban la vida tocando, independiente de si tenían o no estudios musicales formales, o si se dedicaban al ámbito clásico o popular. Ninguna de las organizaciones gremiales de músicos exigía tener estudios formales para asociarse. Segundo, muchos de los músicos de las orquestas radiales aprovecharon los conocimientos que ya tenían a partir de su trabajo en teatros de películas silentes, lo que explica en parte, cómo algunos de los que quedaron cesantes luego de la llegada del sonoro, encontraron en las orquestas radiales un nuevo espacio de trabajo.

Como la industria de la radio contribuyó a difundir temas, noticias, modas y música internacional, fue criticada con argumentos similares a los que se usaron contra el cine sonoro, especialmente respecto a la protección de la cultura nacional. Para los músicos el inconveniente no era la falta de puestos de trabajo, como ocurría con el cine sonoro, sino que la escasa promoción de la música creada en Chile. Pablo Garrido mostró preocupación al respecto, denunciando que las radios difundían en mayor medida música extranjera que local, dañando a los músicos locales, porque sus obras eran apenas conocidas en el país lo que llevaba a que el público cantara "la música de otras tierras" (Garrido 1935a). Más que una característica única de la industria de la radio, esta falta de interés en la música nacional la podemos entender como un síntoma de la época, culturalmente dominada por Estados Unidos (Rinke 2013, 161-186). Pero Garrido planteaba también el problema respecto al escaso interés de los compositores en las tradiciones locales:

> Nuestros compositores prefieren hacer Sonatas, Sinfonías, Conciertos y Poemas Sinfónicos, con temas literarios, sin temas literarios, pero a la canción para el pueblo no dedican ni sus ratos de ocio. Cuando lo hacen son estilizaciones vagas, que en vez de alentar al campesino u obrero lo alejan totalmente (Garrido 1935a).

Con esto Garrido no solo les atribuía responsabilidad a los empresarios de la radio por la falta de interés del público en la música chilena, sino también a los compositores por seguir tradiciones europeo-occidentales y crear piezas musicales elitistas vez que para "el pueblo" (ibid.). Esta crítica

va de la mano con las consecuencias de la reforma del Conservatorio de 1928 que siguió ideales occidentales modernos entendiendo la composición musical como "'obras de arte absoluto', concebidas por el intelecto e inspiración" sin considerar las condiciones sociales y laborales en que se desempeñan los músicos (Vera 2015, 108).

Al respecto, el hombre de radio uruguayo, Héctor Malvassi, quien visitó Chile en 1935 y 1938, se quejaba en revista *Ercilla* el 16 de septiembre de 1938, de la situación de las radios chilenas diciendo que:

> No hay músicos valiosos actuando en ellas […] Los programas musicales en vivo se redujeron a una hora al día, a los músicos no se les paga lo suficiente y se valoran más los programas en base a discos, por ser ahora más cómodos y baratos de producir (en González y Rolle 2005, 219).

El debate sobre el rol de la radio respecto a la difusión de la cultura nacional no tuvo una presencia tan importante como lo fue con el cine sonoro. Éste solo emergió en los años cuarenta, disputándose un espacio de lucha entre los empresarios radiales y el Estado (Spencer 2012, 15). De igual modo, no se registraron discusiones sobre la radio en los documentos de las organizaciones gremiales de músicos, con lo que entendemos que no fue un tema relevante para ellos en estos años. Aunque en 1925 se promulgó la primera ley de radiodifusión regulando las instalaciones eléctricas en teatros, cines y radios, y en 1931 se creó el Servicio Nacional de Radiodifusión, el marco legal que reguló la industria de la radio, en beneficio de la educación y persuasión de los auditores, se implementó recién en los años cuarenta (Paredes 2013, 180).

Sindicalismo frente a los cambios legales y laborales de los músicos

Entre la Sociedad de Socorros Mutuos de Valparaíso y el nuevo Sindicato hubo tanto continuidades como cambios, mientras los músicos enfrentaban importantes desafíos en sus trabajos durante este período. El proceso de transición de una sociedad mutualista a un sindicato de músicos fue una consecuencia de las leyes laborales de seguridad social y sindicalización. Para los músicos, las razones para cambiar su organización gremial vinieron desde fuera del campo musical, porque ellos en tanto miembros de una sociedad de socorro mutuo, vivieron una suer-

te similar a otros trabajadores de otras organizaciones obreras. En este respecto, ellos se identificaron más como trabajadores que como artistas, especialmente cuando las asociaciones artísticas no se vieron afectadas por estos procesos. Sin embargo, los cambios tecnológicos que afectaron las industrias del entretenimiento, como la proliferación de la radio y del cine sonoro, impactaron en el trabajo de los músicos, independientemente de si eran miembros o no de alguna organización gremial. Éste fue uno de los desafíos que los nuevos sindicatos de músicos tuvieron que enfrentar desde sus primeros días para ayudar a sus miembros. Las acciones de las organizaciones gremiales de músicos en pos de la protección laboral de sus miembros son ejemplo de esto.

Aunque el objetivo de los nuevos sindicatos de músicos fue impuesto por la legislación, por primera vez se hizo explícito en una organización gremial de músicos que sus miembros debían vivir de la música y, por lo tanto, evidenció la identificación de los músicos como trabajadores (SMSMV 1928a). La campaña liderada por la Asociación del Teatro Nacional y de la Sociedad de Autores da cuenta de lo controversial que era entender a los músicos como trabajadores y exigir políticas proteccionistas para ellos, ya que los argumentos aludieron a valores inmateriales como la cultura y la identidad nacional, en vez de reconocer a los músicos como trabajadores y proteger sus puestos de trabajo.

En los siguientes capítulos ahondo en las consecuencias, tanto directas como indirectas, de la identificación de los músicos en tanto trabajadores o artistas. Asimismo, indago en la profesión musical definida por los nuevos sindicatos y las exclusiones a ciertos músicos que esta definición implicó.

CAPÍTULO 4

Pablo Garrido y el sindicalismo musical (1932-1940)

> Compréndase que un músico labora tal como un médico,
> un abogado o un oficinista - y considérese también
> que sus labores son de índole artística e intelectual
>
> Pablo Garrido (Garrido 1930)

Durante los años que cubre este capítulo, proliferaron los sindicatos de músicos a lo largo del país. Debido a la nueva legislación social y laboral puesta en efecto entre mediados de los años veinte y comienzos de los años treinta, el número de sindicatos legales se cuadriplicó, tendencia que no fue exclusiva del mundo de la música, sino común a todos los trabajadores (Hudson y Library of Congress 1994, 36). La experiencia de auto-organización que habían tenido los músicos desde fines del siglo XIX fue crucial, ya que les dio las herramientas para encontrar el camino a seguir en estos tiempos de cambios. Un rol central en este proceso lo jugó el músico e investigador Pablo Garrido, quien ya había participado en la Sociedad mutualista y ahora tomaría protagonismo en los nuevos sindicatos. Su labor hacia el reconocimiento del trabajo musical fue reconocido por los mismos músicos al ser elegido secretario en 1932 y presidente en 1936 del directorio del Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso, y presidente del Sindicato Profesional Orquestal en 1939 (García 1990, 56). Su ahínco fue también destacado en la prensa, cuando el medio osornino publicó en 1940 que Garrido viajaba por el país organizando a los músicos, bajo el título: "Pablo Garrido, artista y apóstol" (*La Prensa*, 17 enero 1940).

Garrido participó en varias organizaciones de músicos e hizo visible la necesidad de mejorar sus condiciones laborales, promoviendo la organización gremial. Sus escritos nos muestran de qué manera conceptualizó

al "músico profesional" y cómo fue cambiando su foco, primero, relevando la calidad artística, para luego, enfatizar en las características laborales. Este capítulo se centra en la figura de Pablo Garrido, en tanto músico, promotor de la música chilena y líder sindical. Así, comienza con un retrato biográfico de este músico proponiendo un perfil del músico-trabajador de la época, que se unió a diferentes organizaciones y se definió a sí mismo como músico profesional para extrapolar qué significaba para los músicos de esta época trabajar en música. Luego, examino la definición del trabajo musical que propuso Garrido, contrastando diferentes conceptualizaciones del "músico profesional" y la manera más apropiada de organizarse. En la última sección del capítulo doy cuenta de su aporte en tanto agente clave para la organización colectiva de músicos.

Pablo Garrido (1905-1982), un músico ecléctico y líder gremial

Pablo Garrido nació en Valparaíso en una familia de artistas e intelectuales. Su padre fue profesor y artista visual y su madre profesora de idiomas y de música. Pablo y su hermano mayor, Juan Santiago, estudiaron en el Mackay School, un colegio inglés privado de Viña del Mar, en el cual se desarrollaron musicalmente, con clases de piano y canto, participando también en el coro y banda del colegio. Su madre les inculcó el estudio del piano desde pequeños, tanto en la casa como en el coro de la iglesia presbiteriana, que ella dirigía y en el que participaban los hermanos Garrido. Sin embargo, en enero de 1913 un grave accidente de tranvía cambiaría la vida de Pablo drásticamente. Al perder su pierna derecha, debió dejar sus estudios de piano, los que reemplazó con el aprendizaje del violín y la viola. De muy joven sustituyó las actividades físicas por "una abundante lectura" y práctica musical, delineando en gran medida a la carrera musical que desarrollaría más adelante (García 1990, 7).

En el año 1923 ocurrieron varios eventos importantes que marcarían su camino musical. A sus 18 años, contratado como empleado del Banco de Londres y Río de la Plata de Valparaíso, editó el primer único número de la revista de sociología, arte, crítica y actualidad del banco. Aunque el gerente prohibió la revista, "no lo amilanó y en otras seis oportunidades insistió en publicar revistas culturales" (ibid., 14). Este mismo año Garrido escribió su primer artículo periodístico − un extenso ensayo sobre Wagner − y su primera crítica musical sobre un concierto de piano y violín en el Teatro Comedia (ibid.) Al mismo tiempo que trabajaba realizó estudios de composición, armonía, contrapunto y violín de manera particular con

distintos músicos en Valparaíso, formándose, en palabras de Fernando García, "febrilmente como músico profesional" (ibid., 15). Entre sus profesores de violín se encontraba la "excelente concertista" Emma Spuhr (Garrido 1982, 61), quien había tocado en una de las fiestas de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso el 18 de enero de 1919 con su trío compuesto por Félix Gómez y los "señores Kennedy", todos socios de la SMSMV (SMSMV Libro 3, 119).

En noviembre, ocurrió un hecho importante en su labor de organizador y promotor. Aunque no era una organización de músicos, sirvió de base a su rol de sindicalista. Garrido participó en la YMCA de Valparaíso organizando algunos eventos con los que demostró tanto su liderazgo como sus ideas políticas. Por ejemplo, aquí lideró una campaña para chilenizar y "desyanquizar" la YMCA y dio su primera conferencia musical (García 1990, 15). Bajo el título de "Músicos chilenos", planteaba que Chile era un "país musical" de reconocidos compositores cuyas obras no tenían nada que envidiarle a las de compositores europeos, refiriéndose, entre otros, a Pedro Humberto Allende, Próspero Bisquert, Enrique Soro y Alfonso Leng (Garrido 1923, 1). A este último lo había conocido en el verano cuando Leng (1884-1974) vacacionaba en Valparaíso. Éste lo invitó a asistir a un concierto sinfónico en Santiago, donde Garrido pudo escuchar de primera fuente obras de los mencionados compositores (García 1990, 14). Ambos compartían su admiración por el lenguaje armónico de Wagner y, por los conocimientos y experiencia de Leng, éste se convirtió en el mentor de Garrido, orientándolo en sus primeros ensayos de composición (ibid.). Leng había sido uno de los fundadores en 1916 del grupo de estudio interdisciplinario de vanguardia Los Diez y, a comienzos de los años veinte, de la Sociedad Bach, cooperando con el abogado y compositor Domingo Santa Cruz en sus proyectos de difusión artística. Leng había estudiado de forma privada con algunos compositores del Conservatorio, como Enrique Soro, aunque sus estudios profesionales los hizo en las ciencias médicas, obteniendo su título de dentista en 1909.

Cuando Garrido decidió renunciar a su trabajo de oficina para dedicarse a tiempo completo a la música y formar su propia orquesta de jazz, le contó a Leng de sus inquietudes, pidiéndole consejo. Ante ello, Leng le escribió varias cartas intentando convencerlo de que cambiara de opinión y no se dedicara de manera profesional a la música. En su séptima carta, Leng escribió:

> La vida de los artistas es la vida de las preocupaciones por falta de dinero, preocupaciones que absorben y quitan tiempo y en-

> tusiasmo. ¿No se podría hacer un arte más puro, menos exhibicionista, es cierto, pero más íntimo viviendo de otro trabajo que no sea de orden musical, para no tener que subordinar jamás el arte ni prostituirlo para poder vivir de él? A mí me parece bien, que si el banco no le paga, se salga, pero ¿no tiene Ud. ahí un porvenir? ¿No habrá otro empleo que le permita a Ud. vivir tranquilo y estudiar su arte sin que tenga que tocar en orquestas shymmys o tangos? […] Yo le tengo horror a tener que vivir del arte y tener que hacer con él lo que más me repugna para poder vivir. Piénselo bien, yo creo que se puede hacer un arte más puro, no teniendo que verse obligado a comer de ese arte, dándole gusto a la vulgaridad (Leng 1923).

Al ser una correspondencia privada entre dos personas, Leng se permitió poner por escrito, con cierta soltura y honestidad, su visión acerca del trabajo musical. Por lo mismo es importante desprender de esta carta dos asuntos importantes. Primero, el evidente menosprecio de Leng hacia la música popular por considerarla poco artística. Y segundo, su actitud despectiva hacia los músicos que vivían de la música y, en particular de la música popular, planteando que "subordinar" el arte a motivos económicos, era sinónimo de prostitución. A lo que Garrido se estaba enfrentando aquí era una discusión respecto a si era posible entender la música como trabajo o solamente como arte. Ciertamente, Leng creía que el "arte más puro" no podía ser trabajo ya que debía ser creado independientemente de preocupaciones económicas. Además, consideraba que la música a la que su discípulo quería dedicarse, el jazz y otros géneros bailables, no eran "arte" sino que una forma "vulgar" de música (ibid.).

Pese al desprecio de su mentor hacia su decisión profesional, Garrido optó por su carrera musical, combinando distintos trabajos musicales. En el largo plazo esta decisión implicó que su situación económica se volviera altamente inestable y muchas veces tuvo que recurrir a favores, como vemos al revisar su correspondencia con su hermano mayor, a quien en varias ocasiones le pidió trabajo y dinero[41]. Pero esta decisión implicó también consecuencias positivas en la vida musical de Garrido. En agosto de ese mismo año el pianista Armando Palacios, que ya tenía una impor-

41 Por ejemplo, en noviembre de 1932 Juan Santiago Garrido le aconseja a Pablo sumarse a su orquesta como violinista, con la que tocaba "americano, cubano, español, mexicano y argentino bien" para hacer una gira por Estados Unidos, Buenos Aires y Río de Janeiro (Garrido, Juan 1932). Al año siguiente, en mayo de 1933, se excusa por no haber podido enviarle lo que Pablo le ha pedido, pero que apenas tenga el dinero, lo hará (Garrido, Juan 1933).

tante carrera internacional, que en 1927 se asociaría a la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (SMSMV Libro 4), estrenó su composición "Tonada" en el Teatro Victoria de Valparaíso (García 1990, 15). Al año siguiente, en 1924, Garrido formó y dirigió su Royal Jazz Orchestra, contribuyendo con ella al desarrollo del jazz en Chile (imagen 38). También tocó en la orquesta de su hermano Juan Santiago en locales nocturnos en Valparaíso, como Los Baños del Parque, interpretando charlestons, shimmies y maxixes (Menanteau 2006, 29; García 1990, 17, 21). Un año después, en 1925, se asoció a la SMSMV, al igual que su profesora Emma Spuhr y varios de los músicos con los que tocaba jazz, como el pianista Carlos Romero, el baterista Bruno Schaub y el violinista Ángel Cerruti (SMSMV Libro 4).



Imagen 38: Pablo Garrido (violín) y su Royal Orchestra: banjo, piano, batería, violín triangular, clarinete, saxofón y trompeta, Valparaíso 1925 (FPG, CEDIM).

Pero no era solo música popular la que le interesaba a Garrido, ya que la música de vanguardia había sido también parte de sus intereses desde muy joven. El 21 de enero de 1925 organizó el primer concierto de música futurista en Chile, en el salón Steinway de Valparaíso, donde se interpretaron piezas nacionales para piano (García 1990, 19). Participaron tanto compositores de Valparaíso como de Santiago, a salón lleno con "gente de pie y aun sentadas en el suelo" (Garrido 1982, 93). Entre las piezas que se presentaron, Garrido tocó un "Boston" y "Dos Piezas" de Hindemith, "Dos Piezas" de Schönberg, "Tonada IX" de Pedro Hum-

berto Allende y sus propias obras compuestas para ocasión: "Ascensor", "Una semana y un choapino", "Raid en góndola" y "Fábrica". Como él lo describió, el concierto fue controversial:

> Ya en la mitad del concierto empezaron más que murmullos, silbidos, los que fueron 'in crescendo' hasta culminar en una verdadera batahola con mi 'Fábrica'. […] Hubo discusiones, corrieron bofetadas, y lógico, intervino la policía, yendo a parar a la comisaría Agrella, yo y un par de exaltados más. Reclamaban que había sido una tomadura de pelo, un engaño, un complot, ¡qué se yo! (Garrido 1982, 93).

Estos hechos nos muestran a este músico como un activo participante de las escenas musicales docta, de vanguardia y de jazz, lo que le suma complejidad a su perfil. Garrido ha sido comúnmente tratado como músico popular por su aporte al jazz y folclor, y su experiencia como compositor vanguardista y de piezas clásicas que crearía más adelante, ha sido estudiada solo recientemente (Fugellie 2019). Es importante hacer esta acotación, ya que se suele insinuar que su diagnóstico y propuestas sobre la situación de la música y los músicos chilenos se enmarcaban solo en la escena de la música popular (González y Rolle 2005, 266-268; Torres 2017). Pero, como veremos en las siguientes páginas, Garrido incluyó a músicos de todos los géneros tanto en su análisis como en su proyecto.

Por su fluido inglés y sus viajes fuera de Chile, Garrido estuvo siempre al tanto de las novedades musicales de otros países, especialmente de Europa y Estados Unidos. También tuvo acceso a revistas de jazz, partituras y grabaciones que se distribuían en el extranjero y estaba al tanto de los nombres de jazzistas de la época, que aun eran desconocidos en Chile. Sus viajes lo ayudaron a conocer a músicos viviendo en distintas condiciones y aprender variados repertorios y estilos musicales.

En 1925 este músico comenzó sus estudios de violín con Werner Fischer, un profesor del Conservatorio, y a mediados de 1926 decidió viajar a Nueva York junto a Bruno Schaub pero terminaron quedándose en Chuquicamata, donde trabajaron un tiempo en la orquesta del Teatro Chilex. Luego, fueron temporalmente a Santiago a trabajar en el Teatro Comedia bajo la dirección de Alejandro Flores, donde además de interpretar música en la escena de la obra La señorita Charleston[42] tocaban "antes

42 Obra escrita por Armando Mock. Además de Pablo Garrido y Bruno Schaub (batería), tocaba Miguel Zepeda (piano).

de comenzar las obras y en los intermedios" (García 1990, 22). En 1927 Garrido ganó el segundo lugar del concurso de foxtrots del sello Victor, en Valparaíso, con "Días de otoño" y el tercer lugar con "Noches del Biobio" (ibid.). Al año siguiente regresó al norte, donde trabajó por más de un año en Chuquicamata y Antofagasta, profundizando su "sensibilidad social" al ver de cerca "la vida dura que llevaban los trabajadores de la mina de cobre a tajo abierto más grande del mundo" y realizó "una notable labor en áreas de la música y la cultura en general" (García 1990, 23). En Antofagasta formó un cuarteto de cuerdas[43], auspiciado por la municipalidad local y el cónsul de Estados Unidos, con el que dio conciertos en las oficinas de María Elena y Pedro de Valdivia, invitado por la *Lautaro Nitrate* (ibid., 25). Compuso también música para ballet, "Hojas de Otoño"[44], y la célebre "Jazz Window", para piano y saxo alto, que se considera como "la primera obra docta nacional escrita para este último instrumento" (Menanteau 2006, 29). Aquí fundó también la revista de literatura y poesía *Acronal* y dirigió la orquesta de cine del Teatro Latorre, al tiempo que seguía escribiendo artículos para diarios de Valparaíso (García 1990, 22-23).



Imagen 39: Pablo Garrido retratado en Chuquicamata, 1926 (FGP, CEDIM).

43 En los documentos del CEDIM se registra en distintos momentos como Cuarteto Antofagasta, Cuarteto Bach y Cuarteto de Grieg. Estaba formado por: Rosendo Masriera (primer violín), Elsa Masriera (segundo violín), Pablo Garrido (viola) y Attilio Quintano (cello) (García 1990, 25).

44 "Hojas de otoño" es la primera composición de Garrido para ballet, aunque no figura en su catálogo de obras (García 1990, 24).

Con la ayuda de sus compañeros de orquesta del Teatro Latorre, hizo conferencias musicales los días domingo en la mañana que se llenaban "de alumnos de las escuelas y liceos y de obreros y de gente modesta" (Garrido 1982, 115). Esto ilustra la relevancia que Garrido le asignaba a la educación de la clase trabajadora como una herramienta de cambio social. Retomaré este punto en la siguiente sección pero por ahora es importante recordar que la llegada del cine sonoro encontró a Garrido trabajando como director de la orquesta de cine de este teatro antofagastino. A causa del sonoro, despidieron a su orquesta y Garrido quedó cesante. Buscando nuevas oportunidades laborales, se sumó a la orquesta de variedades de su hermano Juan Santiago con la que recorrieron Perú, Ecuador, Colombia y Panamá, donde la orquesta finalmente se disolvió.

En febrero de 1932 Garrido viajó a Europa visitando varias ciudades donde compartió con artistas de renombre, como Pablo Picasso, el poeta Vicente Huidobro y el compositor Acario Cotapos. Comenzó sus estudios de etnomusicología con Andreas Liess en la Sorbonne de París, sin dejar de componer ni de escribir para los diarios chilenos (García 1990, 30-36, 44). En su estadía en París, junto a sus amigos chilenos sufrió las consecuencias de la crisis de 1929, frente a la cual la Federación de Músicos de Francia prohibió a extranjeros trabajar sin autorización. Al no encontrar trabajo, optó por regresar a Valparaíso en julio de 1932, donde comenzaría una nueva etapa en su vida profesional (ibid., 44). Fue elegido secretario del directorio del recién formado Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso ese mismo mes (González 1983, 40). Probablemente su experiencia en Francia, junto a las impresiones que le compartía su hermano Juan Santiago sobre el Sindicato de Músicos de México mientras él trabajaba en ese país, ayudaron a que tomaran forma sus ideas respecto al rol que los sindicatos podían cumplir en la protección de los músicos chilenos[45]. Garrido se mantuvo al tanto de las tendencias musicales y la situación de músicos e instituciones musicales a lo largo de Chile y el extranjero gracias a los viajes e investigaciones etnomusicológicas que realizó en distintos países latinoamericanos. Publicó breves ensayos periodísticos durante los años treinta sobre estos estudios, ampliando su interés hacia el folclor, que en esos años le llamaba música popular[46] (Menanteau 2005, E18; Menan-

45 Desde México, Juan Santiago Garrido le recomienda a su hermano Pablo no viajar a México, ni a Cuba ni A Estados Unidos, buscando trabajo como músico, porque "no quieren saber nada de los músicos extranjeros" (Garrido, Juan 1932). Seis meses después, le cuenta sobre lo difícil que fue su entrada como inmigrante a México (Garrido, Juan 1933).

46 Más adelante se comenzó a usar el concepto de música popular para referirse a géneros como el "pop", el "rock", o cualquier música urbana, comercial, masiva, de manera similar a como se entiende en el mundo anglosajón (González y Rolle 2005, 21-27;

teau 2006, 39; 2017). Fernando García considera que después de haber "incorporado el jazz al oído de los chilenos", organizar el Hot Club y crear un interés generalizado en este género, "sintió que había cumplido ya su tarea en ese campo", refiriéndose al tema de aquí en adelante, de forma muy ocasional (1990, 60). En 1940 Garrido recordaba, con un dejo de autocrítica, que, a mediados de los años veinte, formó en el Casino de Viña del Mar una orquesta de jazz y un grupo de cámara "en vez de música criolla" (Garrido 1940b). Aunque su preocupación por la música nacional no era del todo nueva, ya que en sus primeros escritos había defendido la cueca como la danza nacional y difundido a compositores chilenos (Garrido 1928a, 1929b), fue a fines de los años treinta que su interés "se volcó a la música nacional, en un signo inequívoco de los cambios que estaban ocurriendo en la sociedad chilena" (García 1990, 60).

Su compromiso social se fue haciendo cada vez más explícito, reflejándose en sus escritos, su trabajo musical y su participación en organizaciones de carácter político. Por ejemplo, entre 1932 y 1933 compuso obras con contenido revolucionario como "Recabarren" (con texto de Max Miranda), "Ruge un violento tiroteo" (texto de Julio Walton); "Canto a Anabalón" basado en el poema "Los pequeños Proletarios" de Carlos Pardo; "Elegía a Lenin" y "Serenata Roja" (García 1990, 5, 50). Participó activamente en organizaciones políticas, como la Federación de Artistas Revolucionarios Proletarios de Valparaíso y la Federación Obrera de Chile, sede Valparaíso, de la que fue secretario en 1933 (ibid., 62; González 1983, 40). En la segunda mitad de la década, en 1937, ya más politizado por la llegada de los exiliados republicanos de la guerra civil española 1936-9, se sumó al Comité Por Paz y Ayuda Centro Republicano Español, en Santiago (García 1990, 62). Entre 1937 y 1938, fue secretario de la Alianza de Intelectuales de Chile (AIDC), que en ese entonces presidía el poeta Pablo Neruda (García 1990, 62) y reunía un "amplio espectro de políticos e intelectuales, desde comunistas a liberales", representando cultural e intelectualmente al Frente Popular y la centro-izquierda chilena (Nállim 2019, 5). La relevancia de esto último la analizamos más adelante en el capítulo, pero por ahora es importante tener en mente que, Garrido, al ser una figura clave tanto en los sindicatos de músicos como en la AIDC, es muy probable que haya liderado y facilitado los acuerdos e intercambios que establecerían ambas organizaciones.

Jordán y Smith 2011, 24). Como González y Rolle plantean: "En América Latina, el campo de la música popular aparece cruzado por músicas locales y tradicionales, pero todas ellas tienen en común con la música popular urbana la paulatina incorporación de elementos mediatizadores" (2005, 27).



Imagen 40: Pablo Garrido dando una conferencia en la Universidad de Concepción, marzo 1940 (FPG, CEDIM).

En síntesis, hubo tres eventos clave que delinearon la vida profesional de Garrido, como músico y defensor de la mejora de las condiciones laborales del gremio. Primero, cuando decidió renunciar a su trabajo de oficina en 1923 y discutió con Leng por querer dedicarse tiempo completo a la música. Segundo, cuando formó la Royal Orchestra en 1924, la que se considera como la primera orquesta de jazz en Chile (Menanteau 2006, 29). Y tercero, cuando se unió a la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso en 1925, siguiendo a su hermano Juan Santiago, quien se había asociado dos años antes, pero solo Pablo tomó un rol en el directorio. Estos eventos muestran que Garrido tomó una decisión consciente para dedicarse profesionalmente a la música y ganarse la vida en ella. Más aún, esta decisión delineó el camino que seguiría en su carrera musical: trabajando al mismo tiempo en géneros musicales diferentes y ocupando distintos lugares de la división social del trabajo musical, como instrumentista, director orquestal, arreglista, profesor, periodista e investigador. Además, fue un indiscutible defensor de los derechos de los músicos, cuyo compromiso se ve reflejado en su participación en la SMSMV, a la que se asoció en 1925, en el SPMV, del que fue secretario en 1932 y presidente en 1936, en el SIPO, que también presidió en 1939. Durante estos años también participó en organizaciones más amplias de carácter revolucionario. Y, finalmente, como presidente del SIPO organizó el Primer Congreso de

Músicos de Chile, en julio de 1940, del cual surgiría la Federación de Músicos de Chile. Este último evento marcó un hito en la organización musical en el país, con el que no solo buscaba que se crearan sindicatos de músicos sino también la mejora de las condiciones laborales de los profesionales de la música.

Al ahondar en el trabajo musical de Garrido podemos caracterizar la vida laboral de los músicos que, como él, se asociaron a sindicatos en esta época, de la siguiente manera: trabajaban más que nada (pero no exclusivamente) en música popular; vivían de la música; desarrollaban diferentes roles en la división social del trabajo musical; y trabajaban en distintos lugares, como locales de música en vivo, auditorios radiales, teatros, entre otros. En la siguiente sección veremos cómo Garrido concibió a estos músicos, si trabajadores, artistas o una combinación particular de ambas.

Trabajo Musical

La carta que Pablo Garrido le envió a Hugues Panassié, el director de la *Revue Jazz Hot* de París, sirve de ejemplo para entender cómo él mismo concebía su actividad musical. En esta carta, escrita en inglés, Garrido se presentó como un "artista" y "profesional", describió su actividad usando conceptos como "pasión" y "arte", relevando su faceta artística (Garrido 1939b). Pero también, relevó su faceta laboral al explicar que si bien "nació músico", se transformó en un "profesional" al haber "cultivado" su arte dedicándose por entero a la música (ibid.). Es decir, que haber nacido músico no era garantía para ser músico profesional, sino que esto era resultado de dedicarse por completo, o dicho de otro modo, trabajar exclusivamente en la música.

Garrido comenzó a incluir el tema del trabajo musical en sus escritos periodísticos a comienzos de los años treinta, justo después de la llegada del cine sonoro y la crisis de desempleo de músicos. Planteó la necesidad de crear nuevas agrupaciones musicales, tanto en Santiago como en las provincias para ofrecer puestos de trabajo a músicos. Destacó la particularidad del trabajo musical como un trabajo independiente y llamó la atención sobre las condiciones laborales de los músicos en Chile, particularmente agravadas en el contexto de la crisis económica que azotó al país durante casi toda la década. Las actuaciones en vivo en las exhibiciones de películas habían llegado casi a su fin y, según registraba el SIPO, había más de 400 músicos cesantes en Santiago en enero de 1932 (Valenzuela 1932, 19). Esta situación duró casi toda la década, cuando el desempleo de los músicos fue absorbido en parte por los auditorios radiales durante

los años treinta y el establecimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1941 (Menanteau 2006, 49-50).

Sin embargo, ya desde 1930 se habían desarrollado iniciativas buscando contrapesar el desempleo a nivel local. Por ejemplo, Garrido había liderado la formación de dos nuevas agrupaciones mientras vivió en el norte: el Cuarteto de Cuerdas y la Orquesta Sinfónica de Antofagasta, esta última con treinta músicos. En este contexto, escribió un artículo en el que contrastaba "la iniciativa, unión y mucha devoción" de los músicos de la orquesta con el "prejuicio sistemático" de las autoridades (Garrido 1930). Aquí, planteó que:

> El "Músico" parece estar relegado a un plano inferior; y para muchas personas no tiene mayor importancia que un "valet de chambre" o algo parecido. Existe, desgraciadamente, el prejuicio sistemático. ¿Por qué? Hay algo de enigma en esto. Compréndase que un músico labora tal como un médico, un abogado o un oficinista - y considérese también que sus labores son de índole artística e intelectual (ibid., énfasis original).

Es decir, con sus particularidades, la actividad musical era trabajo al fin y al cabo, y por lo tanto debía ser reconocido como tal. Luego, destacó que con la formación de nuevas agrupaciones, la pequeña ciudad de Antofagasta le daba un ejemplo al resto del país, especialmente a la capital donde aún no había orquesta sinfónica permanente. Planteó que organizar una orquesta sinfónica era tanto una señal artística como de unidad por parte de los músicos y que para contrapesar el desempleo era necesario replicar este ejemplo a lo largo del país. Garrido tenía claro que este tipo de iniciativas no sobrevivirían sin el apoyo público e institucional y por eso pedía "la cooperación de todos" (ibid.).

Ocho meses después, recordaba cuando había planteado que la crisis de desempleo tras la llegada del cine sonoro serviría para que la música de cámara y sinfónica resurgieran (Garrido 1931). En este artículo planteó que su pronóstico había sido correcto porque, en efecto, surgieron orquestas y ensambles de música clásica, entre los cuales contó cuatro nuevos cuartetos de cuerda y la ya mencionada orquesta sinfónica de Antofagasta que, a pesar de que su "financiación no está del todo resuelta, mas puede auscultarse un creciente interés de parte del público" (ibid.). En la misma línea, en mayo de 1935 destacó el aporte de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos que, con el patrocinio de la Universidad de Chile y la dirección de Armando Carvajal, formó una nueva orquesta para actuar

en la temporada de otoño en el Teatro Central en Santiago. Destacó la creación de 72 nuevos puestos de trabajo, la habilidad con que esta Asociación se había organizado a pesar de "todas las vicisitudes inevitables" (Garrido 1935b).

La tendencia de organizar nuevos grupos, ensambles y orquestas no solo ocurrió en el ámbito de la música clásica sino que en todos los géneros. Garrido felicitó dichas iniciativas y contribuyó a organizar algunas orquestas. Después de haber formado una banda de jazz en Santiago, en el Lido en 1934 regresó a fin de año a Valparaíso contratado como director musical del Casino Municipal de Viña del Mar que se había inaugurado en 1931. Aquí formó una orquesta de tango y una de jazz, la que también dirigió (imagen 41). Además, estrenó "Rhapsody in Blue" de George Gershwin en Valparaíso. En junio de 1935 escribió acerca de los desafíos que tuvo cuando empezó a dirigir la orquesta del Casino, sin más apoyo que el de Gregorio Navaja, el sub-administrador "y un espléndido entusiasta por el jazz", quien lo ayudó a comprar "un par de timbales, campanas tubulares, campanas de lámina metálica (bells), xilofón, y por último, un magnífico vibrafón de la marca Ludvig" (Garrido 1935c). En este artículo, Garrido describió las precarias condiciones en que estos músicos estudiaban, destacando la falta de apoyo estatal, pero valorando el incipiente rol que el Conservatorio estaba tomando. Concluía con amargura que "sin leyes de protección y con todas las responsabilidades de ciudadano de la Bohemia; es decir, que si tenemos estos cuantos muchachos que hacen jazz de verdad en esta tierra, es tan sólo porque Dios es grande" (ibid.).



Imagen 41: Pablo Garrido dirigiendo la orquesta de jazz en el Casino de Viña del Mar, 1935 (FPG, CEDIM).



Imagen 42: Orquesta de Pablo Garrido posando afuera del Casino de Viña del Mar, 1937. Garrido aparece sentado arriba con sombrero (FPG, CEDIM).

Cuatro años después, escribió sobre cómo debe trabajar un orquestador de jazz, detallando de manera educativa las distintas funciones que éste debe realizar y las habilidades y conocimientos que debe tener (Garrido 1939a). Aquí, enfatizó en que "el orquestador es creador" y, parafraseando a Hughes Panassié, planteó que: "los buenos orquestadores hot, además de ser buenos compositores, son espléndidos instrumentistas", dando a entender que unos y otros tienen el mismo valor artístico (ibid.)

Respecto a la organización y mantención de orquestas de jazz, Garrido entrevistó al saxofonista Luis Aravena, parte de la orquesta de Fernando Davagnino, miembro de la SMSMV quien en 1928 había firmado el borrador de los estatutos del SPMV. Aravena planteó que lo que dañaba la escena del jazz en Chile era la diferencia de sueldos entre músicos y la falta de apoyo por parte de los locatarios (Garrido 1939e). De manera similar, Lorenzo Da Costa, clarinetista, saxofonista y director de orquestas de jazz, planteaba que el problema entre los músicos de su orquesta era que tenían sueldos demasiado bajos (Garrido 1939d). Da Costa planteaba:

> Sé de puestos donde se pagaban buenos sueldos y que en la actualidad y por el hecho de tratarse de músicos chilenos no se paga ni la cuarta parte. Esto desmoraliza a cualquiera. Los

> músicos no podemos progresar, pues ni los patrones ni el público ni la prensa (menos las instituciones musicales), nos han apoyado. Hay que luchársele (ibid.).

El problema de los bajos sueldos no era exclusivo de los músicos de jazz, sino que también era algo común en las orquestas clásicas. En junio de 1939 Garrido escribió un artículo titulado "Héroes de la música. La orquesta Sinfónica Nacional. Revelaciones sensacionales", describiendo las precarias condiciones laborales de los 80 miembros de esta orquesta y denunciando la falta de apoyo estatal (Garrido 1939f). Explicaba que esta orquesta era auto-organizada y auto-gobernada por un directorio elegido democráticamente, buscando dar trabajo a todos los miembros, con sueldos fijos y la deducción de un pequeño porcentaje para el fondo colectivo de la orquesta. Los sueldos, sin embargo, eran bajos y dependían solo de la venta de entradas o de eventuales donaciones privadas. Garrido describía que "después de un concierto y de diez ensayos duros y conscientes", los instrumentistas habían recibido honorarios de $53 y el director de $63, lo que consideraba "espantoso" e "inverosímil" en cuanto dicho director "ha debido estudiar ocho o más años en un Conservatorio, cuando ha debido proseguir perfeccionándose y cultivándose" y hacía un llamado a no permitir "aberraciones de tal especie" (ibid.).

Al nombrar uno de los subtítulos de su artículo, "Calvario del músico", destacaba la precaria situación laboral de los músicos de orquesta al tiempo que valoraba su esfuerzo y resiliencia (Garrido 1939f). Además enfatizaba en la dificultad que tenía la orquesta para ganarse una audiencia, fundamentalmente por la competencia de otros espectáculos públicos:

> [C]uando la capital apenas puede permitirse el lujo de un concierto, hay empresas que buscan justamente el mismo día, la misma hora, para contraponer espectáculos o conciertos, negándoles a los músicos chilenos hasta el derecho de atraer un poco de público a que les escuche (ibid.).

En la nota destacaba que los músicos de la orquesta ensayaban diariamente "por espacio de dos horas", y que el directorio acordó "severas reprimendas por los incumplimientos" y que debía autorizar a sus integrantes antes de comprometerse en otras presentaciones (ibid.). Con esto, se aseguraba que los músicos de la orquesta estuvieran siempre dispuestos "para actuar donde sean requeridos", incluso en conciertos gratuitos para escuelas, liceos y sindicatos obreros (ibid.). La orquesta, sin embargo, no

recibía ningún tipo de financiamiento estatal, y como cualquier otro espectáculo público, tenía que pagar "impuestos sobre timbraje de cartelones, impuesto de espectáculos (5 %) y 2 ½ % de la Cifra de Negocios" (ibid.). Con esto dio a entender que si la orquesta proveía "cultura al pueblo" con conciertos gratuitos, ésta debiera estar exenta del pago de impuestos e increpó al gobierno a aprobar el proyecto de ley con el cual "se estabilizaría definitivamente la Orquesta Sinfónica", se crearía un coro, un cuerpo de baile y se instalaría "una Radiodifusora directamente desde el Teatro Municipal, y la que transmitiría exclusivamente programas artísticos de alta calidad" (ibid.). Este proyecto fue aprobado en 1940 con la promulgación de la ley 6696 creando el Instituto de Extensión Musical (IEM), lo que Garrido creía que sería "la solución de los desvelos de nuestros músicos" (ibid.). Pero como veremos más adelante, se decepcionaría rápidamente por el funcionamiento del IEM y su interés centrado en la música más que en los músicos chilenos.

Siguiendo su tarea de visibilizar las condiciones laborales de los músicos, Garrido entrevistó a extranjeros presentándose en Chile, especialmente directores que habían actuado con la Orquesta Sinfónica. Entre ellos, entrevistó al norteamericano George Hoyen, quien halagó a los intérpretes y compositores chilenos. Sin embargo, éste también insinuó que los músicos de la orquesta debían mejorar, a lo que Garrido respondió: "Que puede y debe mejorar nuestra Orquesta Sinfónica es innegable. Pero antes hay que asegurarles una forma adecuada de vida, asegurarles que sus desvelos, sus ensayos y sus entusiasmos no caigan en el vacío" (Garrido 1939g). Con esto, daba a entender que la calidad musical no era algo que se podía alcanzar en forma abstracta sino que solo con las condiciones laborales y materiales propicias.

En la misma línea, Bernardo Lacasia, egresado del Conservatorio y quien trabajaba en la música desde 1919 (Menanteau 2006, 45), le explicaba en una entrevista a Garrido, cómo mejorar las condiciones laborales de los músicos. Lacasia contó sobre su experiencia como director y organizador de orquestas de jazz en Santiago, enfatizando en la precaria condición de los músicos, a quienes los locatarios les pagaban cada vez sueldos más escasos. Cuando éste comenzó a dirigir una orquesta de jazz, le ofreció a los músicos la opción de duplicar sus salarios. De esto, en palabras de Lacasia, los músicos comprendieron:

> [Q]ue eran acreedores a mejor situación y luego, que habían sido explotados. Hoy día, a pesar de la crisis visible, los profesores de orquestas de jazz tienen situación, son comprendidos

> y han mejorado ellos mismos sus condiciones artísticas. Es que, amigos, los músicos son algo más que peones del arte y deben estar bien rentados para que tengan opción a perfeccionarse" (Garrido 1939n).

Además de la iniciativa de subir los sueldos, otra estrategia para mejorar las condiciones de los músicos era la capacitación (Garrido 1939h). Bajo la presidencia de Garrido, el SIPO estableció un acuerdo con el Conservatorio y la Alianza de Intelectuales de Chile en 1939. Aquí se establecía que el Conservatorio le ofrecería a los "600 militantes del Sindicato Profesional Orquestal" un plan de capacitación musical que consistía en clases teórico-prácticas en varios instrumentos. Garrido, quien participaba en estas tres instituciones[47], probablemente cumplió un rol central en este acuerdo y destacó su novedad, valorando que el director del Conservatorio, Armando Carvajal, haya "comprendido plenamente los ideales que inspiran a sus dirigentes" y haya abierto sus puertas a todos los miembros del SIPO: "Es la primera vez que ocurre esto en la historia de nuestro Conservatorio, y la labor suya en este sentido deberá traer grandes beneficios (ibid.). La motivación detrás de este acuerdo era contribuir a mejorar el estado artístico e intelectual de los músicos sindicalizados con clases que impartiría el Conservatorio y la AIDC (ibid.). Garrido explicaba la importancia de este acuerdo diciendo que "[e]l músico debe poseer una cultura amplia, general; debe estar al tanto del desenvolvimiento de las distintas ramas del arte" (ibid.). Este planteamiento da cuenta de que para mejorar su estatus económico y artístico, los músicos debían estudiar y mantener sus conocimientos actualizados (ibid.). Y que la educación musical en sí misma no era suficiente para progresar como músicos profesionales. Era necesario también aprender sobre otras disciplinas, lo que estaba en línea con el antiguo objetivo del mutualismo de aportar al desarrollo intelectual de sus miembros. Ahora, éste sería entregado en cooperación con la AIDC que reunía a intelectuales y artistas de izquierda.

Otro acuerdo que estableció el SIPO el mismo año fue la creación de tres orquestas propias: de jazz, de cámara y de folklore, proveyendo tanto entrenamiento musical como oportunidades laborales a los socios. El acuerdo incluía talleres de dirección y práctica grupal para instrumentistas y directores (ibid.). De este modo, "en un futuro muy cercano el Sindicato" podría "mostrar, con orgullo, interesantes maestros directores salidos

47 Garrido participó entre 1937 y 1938 en la AIDC, fue presidente del SIPO en 1939. También conocía de cerca a alguno de los músicos que enseñaban en el Conservatorio, como Armando Carvajal.

de nuestros propios músicos" (ibid.). Se estipulaba que cada sección de la orquesta de jazz ensayaría de manera separada, dándole a cada músico "la iniciación debida para actuar en escenarios, la uniformación precisa, y en general, todas las características que realmente debe poseer un conjunto de jazz: alegría, espíritu y dinamismo" (ibid.). La orquesta de cámara estaría formada por aproximadamente 25 músicos y tocaría "sinfonías, y oberturas de Mozart, Haydn, Beethoven, y de compositores modernos" (ibid.). Eso sí, éstas no se limitarían al repertorio clásico, sino que también interpretarían "música más liviana, como son: operetas, zarzuelas, etc." (ibid.). La agrupación de folklore interpretaría géneros que eran populares en el Chile central, basados en el acordeón y la guitarra, a los cuales se sumarían "mandolinos, bandurrias y hasta músicas de boca" (ibid.). Al respecto, Garrido explicó que este tipo de conjuntos eran muy populares en Europa y en la Unión Soviética, donde interpretaban "obras de valía" de Schubert y Mozart "sin descuidar, por cierto, el aspecto estrictamente criollo" (ibid.). Esto debe ser leído entendiendo el contexto de la época, cuando la URSS era aún el único modelo de un sistema socialista, que sirvió como guía a la izquierda chilena. Aunque los partidos políticos chilenos de izquierda respondieron a la llamada de formar frentes populares locales, no hay evidencia de que éstos adscribieran a los principios estéticos del Realismo Socialista.

El SIPO, aún bajo la presidencia de Garrido, propuso otra medida para contrarrestar los problemas del trabajo musical, la cual acordaron en asamblea general de julio de 1939. Ésta consistía en una campaña para obtener un día semanal de descanso, especialmente para los intérpretes que trabajaban en locales de música en vivo. El presidente del Sindicato describía así las precarias condiciones en que éstos se desempeñaban:

> Sabemos que un profesor de orquesta debe desempeñarse noche a noche en sus funciones. El ambiente en que actúa es siempre deplorable para su físico. Los locales nocturnos, por muy buenas condiciones de aireamiento que posean, siempre están llenos de humores e inmundicias. Un hombre que debe aspirar aire forzadamente por los instrumentos que ejecuta, va inyectándose así, un veneno activo continuamente, minuto a minuto. Esto, por otra parte, es inevitable. Pero en cambio, estudiando fórmulas, se podría llegar a concederle al músico su día de descanso, el que no solamente vendría a alejarle una vez a la semana de atmósferas infectas, sino que serviría al mismo tiempo para renovarle su vitalidad, y darle descanso a su orga-

> nismo víctima perenne de sobresaltos y nerviosidades. Porque es inhumano que el músico que trabaja todas las noches del año no pueda tener un descanso legítimo, y porque siendo colaborador principalísimo de los dueños de establecimientos, ya es acreedor a ello (Garrido 1939m).

Al describir de este modo el lugar de trabajo de los músicos, Garrido rompe, por una parte, con los discursos románticos de la bohemia y la elegancia de los escenarios nocturnos de la música en vivo. Por otra, se acerca a los discursos de la defensa de las condiciones laborales y de salubridad de obreros industriales y mineros expuestos a sustancias tóxicas. Aprovechando la celebración del Día de la Música que el Sindicato formalmente organizaría el 22 de noviembre de 1939, Garrido planteó que ellos – como miembros del sindicato – consideraban que los músicos merecían un día de descanso "como premio a sus desvelos y como justa retribución por todo lo que se les ha negado durante una eternidad" (ibid.). Como el artículo fue publicado en un diario de amplia circulación, Las Últimas Noticias, fue escrito para informar al público y ganar su apoyo en esta campaña. Garrido estaba consciente que la última palabra la tenían los locatarios, quienes entenderían esta petición como "un anhelo justo y sincero" (ibid.). Por ello usó un lenguaje cordial, siguiendo una estrategia colaborativa no agresiva, llamando a los "patrones" a ayudar en esta "consulta amigable" y enfatizando que los músicos saben "trabajar y cuidar los intereses" del que "utiliza los servicios artísticos de sus colaboradores verdaderos" (ibid.).

En este caso, esta campaña abordó directamente a los dueños o administradores de los locales de música en vivo, pero no siempre era posible identificar quién era el empleador de los músicos, una problemática transversal del trabajo musical. Como se estableció en los estatutos del Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso, se entendía que sus socios podían trabajar tanto como empleados, empleadores, independientes o con contratos (SMSMV 1928a). En muchos casos, el empleador era el dueño o administrador del local en el que tocaban los músicos, pero esto era válido solo para intérpretes trabajando en locales de música en vivo, generalmente tocando música popular. Esto da cuenta que el grueso de los socios del SPMV y del SIPO hacían música popular y vivían de tocar en locales nocturnos de música en vivo. Esta definición del trabajo musical dejaba los músicos clásicos, especialmente a los compositores, fuera de los sindicatos, o al menos, de estas propuestas.

Por ello Garrido enfatizó que era problemático dirigir sus llamados a la unidad y la organización musical solamente a los músicos populares que

trabajaban en locales de música en vivo, ya que éstos eran indiferentes a las campañas para mejorar sus propias condiciones laborales. Esta indolencia, planteaba, era causada por "una bohemia perniciosa" donde el músico quedaba "arrancado de todo lo que significa contacto con la sociedad", sin embargo "despliega sus labores justamente para estrechar a la sociedad" (Garrido 1939o). Por ello, les pedía reconocer su propia actividad musical como trabajo y tratarla como tal. Solo después de eso, lograrían organizarse y mejorar sus condiciones: "El músico es trabajador intelectual; puede y debe organizarse. Desconocer ésto es ir al suicidio voluntariamente. El Sindicato Profesional Orquestal de Santiago verá con agrado que así lo comprendan todos los músicos del país" (ibid.).

Otra medida para paliar este problema fue buscar la colaboración entre distintos tipos de músicos, invitando, por ejemplo, a compositores académicos a participar de algunas de sus actividades, tal como hizo Garrido en 1939 invitando a la celebración del Día de la Música del SIPO a Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia Blondel, Carlos Isamitt y Alfonso Leng (imágenes 29, en página 111, y 43). Es importante mencionar que estos músicos no se consideraban a sí mismos como trabajadores, sino que artistas o músicos académicos, y que por lo tanto tampoco se unieron a sindicatos. Esto toma especial relevancia cuando consideramos que, en este momento, la ley 6696 diseñada por el abogado y compositor Domingo Santa Cruz ya había sido aprobada, creando el IEM en octubre de 1940.



Imagen 43: Miembros del SIPO celebrando el Día de la Música en el Stade Francais, Santiago, 22 de noviembre 1940. Al centro, Pablo Garrido, y alrededor de él se distinguen algunos compositores académicos, como Carlos Isamitt, Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng y Jorge Urrutia Blondel (FPG, CEDIM).

Como un músico versátil y usando sus contactos, Garrido construyó puentes entre músicos populares y doctos, abogando también por la inclusión de las demandas de los músicos populares en la ley que más

tarde crearía el IEM, frente al cual era optimista, ya que creía que lograría el apoyo estatal para las instituciones musicales y le ofrecería puestos de trabajo a los músicos.

Ahora veamos el rol que cumplió Garrido en el desarrollo y proliferación de sindicatos de músicos a lo largo del país y la mejora de los "problemas gremiales", que el SIPO resumía en: la competencia desleal de los músicos extranjeros; la ley de empleados particulares y las cajas de seguridad social; y la ley de derecho de autor (Garrido 1939m).

Campaña por la organización de sindicatos de músicos

Desde inicios de los años treinta, Garrido se dedicó a visibilizar las condiciones laborales de los músicos, proponiendo acciones para mejorarlas, como valorar su estatus social y proteger la música chilena. Fernando García plantea que, a mediados de la década, Garrido priorizó por su rol de sindicalista por sobre su trabajo musical, dedicando mayor parte de su tiempo a organizar el Primer Congreso de Músicos que tendría lugar en julio de 1940 (1990, 72). Mediante la publicación de escritos en la prensa, en combinación con su liderazgo sindical, abogó por la formación de sindicatos de músicos a lo largo del país, e incluso participó en algunos de ellos, como el SPMV, el SIPO y el Sindicato Profesional de Compositores de Música de Chile. Aunque durante toda la década instó a los músicos a asociarse en sindicatos, fue solo a fines de los años treinta e inicios de los cuarenta que la necesidad por unir a los músicos se hizo más fuerte y su lenguaje abiertamente político, probablemente inspirado por el contexto reformista de la época, en que por primera vez en la historia de Chile, gobernó una coalición de centro-izquierda.

Garrido fue hábil en usar sus contactos y entrevistó a distintos músicos, tanto nacionales como extranjeros que se presentaban en Chile. Les preguntaba acerca de sus problemas y propuestas para enfrentarlos. Sus entrevistados hablaron de sus condiciones laborales, de la falta de unidad entre los músicos y de la necesidad de un sindicato a nivel nacional. También opinaron acerca del rol que debía tomar el Estado respecto a la música, en sintonía con las propuestas de Garrido y con los lineamientos del Frente Popular. Por ejemplo, propusieron que el Estado tomara un rol más fuerte en controlar la radiodifusión, estableciera cuotas para la música nacional, facilitara la educación musical pública, apoyara el desarrollo de orquestas locales y mejorara las leyes de derecho de autor. Muchos coincidían en que la medida más importante era organizar un congreso

de músicos, lo que promovió incansablemente Garrido, planteando que "solamente a través de una férrea unión" los músicos lograrían sus objetivos, porque de ese modo – unidos y representados en una entidad central – podrían demandar soluciones conjuntas al Estado (Garrido 1939o).

Además de fortalecer los sindicatos, Garrido llamó a formar una Federación Nacional de Músicos para representar a este gremio "numeroso y respetable" en las negociaciones con instituciones privadas y el gobierno (ibid.). La Federación se uniría a la Confederación de Trabajadores de Chile que, desde su fundación entendía la unidad como "un factor de presión y de lucha política" abarcando las diferentes demandas y visiones políticas de los trabajadores (Garcés 1985, 180). Al mismo tiempo, Garrido hizo campaña por mejorar la educación pública de la música, entendiéndola como un complemento al proyecto sindical, en línea con la promoción de la educación pública en tanto vehículo hacia la igualdad por parte del Frente Popular (Barr-Melej 2001, 202). Planteaba que fortalecer la educación musical no solo ayudaría a alcanzar una sociedad más igualitaria, sino también, a valorar la música y los músicos y difundir la creación musical (Garrido 1939c). Al respecto, llamó a crear "equipos de divulgadores que entren a la fábrica, que vayan a la escuela, al club de deportes, al club obrero, a los barrios llamados pobres" (Garrido 1935a). No promovía la educación musical como un medio para transformar a todo el mundo en músicos profesionales sino que para dar las herramientas necesarias para comprender y disfrutar de la música (Garrido 1939c). Dicho de otro modo, si más personas sabían música, más personas la disfrutarían, escucharían música local, y en el largo plazo, mejorarían las opciones laborales para los músicos en Chile.

Aprovechando el momento de optimismo por el cambio social, en el segundo año del gobierno de Aguirre Cerda, Garrido escribió una carta pública dirigida al ministro de educación en la que destacaba el rol que la música podía tener en el compromiso de la clase trabajadora. Planteaba que en "[e]sta época de lucha de clases […] [n]o basta con ganar las masas hacia un frente popular", ni el rol que puedan cumplir "gobernantes, sindicatos, asociaciones o partidos políticos" (ibid.). Era necesario también poner atención en la creación, difusión y provisión de elementos culturales, especialmente en "el albor de una nueva era anti-imperialista" (ibid.). De este modo consideraba que "[d]eberán nacer clubes deportivos, bibliotecas, teatro proletario, centros innúmeros de cultura. La música podrá hacer mucho por mantener esa llama encendida" (ibid.). Al año siguiente, luego de que el gobierno propusiera incluir clases de guitarras en las escuelas, Garrido insistió en que ésta debía complementarse con la "participación

de padres en coros, conjuntos, talleres, de obreros y empleados" (Garrido 1940b). Con esto destacaba el rol que la música podía tener tanto en la educación de la clase trabajadora como en la "resurrección" de la música chilena y que, tanto el Estado como los músicos de las orquestas debían apoyar la formación de este tipo de conjuntos (ibid.). Siguiendo estas ideas, Garrido apoyó la formación de orquestas y coros de aficionados, jóvenes y niños, especialmente de clase trabajadora, a lo largo del país. En la imagen 44 lo vemos dirigiendo la orquesta del pueblo salitrero de María Elena en el norte de Chile, formada por músicos aficionados, mineros y empleados (Garrido 1941b).



Imagen 44: Pablo Garrido toca en María Elena, luego de dirigir la orquesta del pueblo. A su izquierda, frente al piano está Miss Radio Antofagasta (FPG, CEDIM).

La proliferación de sindicatos de músicos a lo largo de Chile fue una tendencia constante durante los años treinta, siguiendo a la formación en 1928 del Sindicato Musical y de la Asociación Chilena de Cantantes y los sindicatos de músicos de Valparaíso (1931), Santiago (1931) y Concepción (1932). Esta tendencia se mantuvo durante la década siguiente e incluyó también la formación de asociaciones profesionales, sociedades orquestales y coros. Los sindicatos buscaron mejorar las condiciones laborales de los músicos mientras las asociaciones artísticas, difundir ciertos géneros musicales. Entre 1930 y 1940 se crearon ocho nuevos sindicatos de músi-

cos y cinco asociaciones artísticas a lo largo del país[48].

Músicos como trabajadores y sindicatos para unir al gremio

Además de su participación en organizaciones gremiales, Pablo Garrido, a través de la publicación de artículos en la prensa denunció los problemas que afectaban el trabajo musical. Plasmó por escrito una forma de entender la música como un trabajo y el rol que la música debía tomar en el nuevo contexto político. También contribuyó a crear conciencia sobre la necesidad de organizarse en tanto músicos y trabajadores, promoviendo la creación de sindicatos locales, que posteriormente se unirían en la Federación Nacional de Músicos.

La actividad musical ecléctica de Garrido fue crucial para su modo de entender a los músicos de manera amplia y poder definir el trabajo musical de manera integral, con sus propias contradicciones. El que Garrido se desempeñara como compositor de música de vanguardia, de música popular bailable y de canciones folclóricas; como director de orquestas, ensambles y *big bands*; como etnomusicólogo y periodista fue fundamental para que pudiera vincular a músicos doctos y populares, a compositores e intérpretes, a músicos académicos y auto-formados, a famosos y sesionistas.

Al ahondar en el trabajo musical de Garrido pudimos delinear el perfil de los músicos profesionales y sindicalizados de los años treinta. Estos músicos se auto-definieron como "profesionales", ya que eran los que vivían (o intentaban vivir) de la música. Trabajaban fundamental pero no exclusivamente en música popular y desarrollaban distintos roles en la división social del trabajo musical. Unos eran directores, otros músicos de sesión, compositores, autores, instrumentistas, arreglistas o profesores. También trabajaban en la diversa escena musical de la época, en locales de música en vivo, auditorios radiales, cines y teatros.

Por ser un músico vinculado a diferentes escenas, en distintas ciuda-

48 Los sindicatos que se crearon son: SPMV (1931), SIPO (1931), Sindicato Profesional de Concepción (1932), Asociación Orquestal (1932), Sociedad de Compositores del SIPO (1938, y desde 1942 se llamó Sindicato de Compositores), Sindicato de Bandas (1940), Sindicato Profesional Orquestal de Cautín (1940) y Sindicato Profesional Orquestal de Magallanes (1940). Las asociaciones artísticas que emergieron en esta época son: Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos (1930), Sociedad Musical de Concepción (1936), Asociación Nacional de Compositores (1936), Sociedad Musical de Linares (1938) y el Hot Club de Jazz de Chile (Club de Jazz activo desde 1943).

des y por su origen social, Garrido gozaba de una posición privilegiada. Sin embargo, cuando decidió dedicarse a la música de manera profesional, su situación económica empeoró, volviéndose más inestable que cuando vivía de otros oficios. Su trayectoria nos muestra que estuvo continuamente buscando trabajos pagados y luchando por estabilizar su situación económica. El hecho de que Garrido muriera en la pobreza en 1982 después de postular sin éxito al Premio Nacional de Arte y solicitar una pensión son también ejemplo de esto (García 2013, 10; Menanteau 2005, E18; Garrido 1980).

La definición del "músico profesional" propuesta por Garrido fue cambiando con el tiempo, asignándole mayor importancia, en algunos momentos, a hacer música de arte europea, y, en otros, al solo hecho de vivir de la música. Durante la segunda mitad de los años treinta, especialmente después de la crisis que provocó el sonoro y de la formación del Frente Popular, Garrido se concentró en denunciar las precarias condiciones laborales de los músicos más que solamente abogar por la calidad artística como había hecho en los años anteriores. Reconoció a los músicos como trabajadores, aunque considerando las particularidades propias del trabajo musical, entendiéndolo como una labor artística e intelectual.

Entusiasmado por el espíritu de reivindicaciones sociales de la época, el discurso de Garrido se volvió abiertamente político, abogando por la formación de sindicatos como la solución para enfrentar tanto los problemas de los músicos como para sumarse a la lucha de clases. Consideraba que el rol que podía cumplir la música en la reforma del país era fundamental para mejorar el estatus social de los músicos, la oferta de puestos de trabajos musicales, pero también para el cambio social al que se dirigía el país con el Frente Popular. Abogó por la unidad entre distintos tipos de músicos, alentándolos a formar sindicatos como una manera de mejorar sus condiciones de vida y de trabajo pero también para negociar con el Estado como una entidad colectiva. La formación de sindicatos y otras organizaciones gremiales de músicos impulsó la creación de la Federación Nacional de Músicos, que surgiría luego del congreso de 1940, que veremos en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 5

Hacia el Primer Congreso de Músicos de Chile

Los músicos deben estar todos aunados en su Sindicato.
Es la única forma como podrán lograr sus aspiraciones gremiales.
Luis Sandoval (en Garrido 1939p)

Durante gran parte de los años treinta, Pablo Garrido preparó el camino hacia el Primer Congreso de Músicos de Chile que tuvo lugar en Santiago en julio de 1940. Mediante sus escritos periodísticos, concientizó a los músicos acerca de sus condiciones laborales y los instó a participar en sindicatos, proponiéndole a distintos actores sociales acciones concretas a seguir, y demostrando una preocupación constante por las diferencias entre Santiago y las provincias. Estos escritos son una fuente rica de información que permite no solo conocer sus impresiones y propuestas, sino también la de otros músicos trabajando en la época. Si tomamos en cuenta que estos textos fueron publicados en periódicos de amplia circulación, se hace evidente su intención por visibilizar estos problemas.

En este capítulo veremos cómo, a través de estos escritos, Garrido impulsó a los músicos a participar en el Primer Congreso de Músicos, ayudándolos a tomar conciencia sobre la necesidad de mejorar sus condiciones de vida y trabajo. De la gran variedad de temas sobre los que escribió, seleccioné los tres más relevantes para los músicos-trabajadores: el impacto de la legislación en el trabajo musical; la difusión de la música chilena; y la formación de sindicatos de músicos para el Primer Congreso. Luego de analizar los objetivos y actividades del Congreso, planteo que Garrido contribuyó no solo a concientizar respecto a las condiciones laborales de los músicos, sino también a reconocerlos abiertamente como trabajadores.

Impacto de la legislación en el trabajo musical

Eran cuatro las preocupaciones principales respecto a las leyes que afectaban a los trabajadores de la música: a) que se aprobara el proyecto de ley que crearía más adelante el Instituto de Extensión Musical (IEM); b) la legislación vigente sobre propiedad intelectual y derecho de autor; c) modificar la ley de previsión social; y d) crear una ley que protegiera a los músicos chilenos de la competencia provocada por los músicos extranjeros. Aunque no todos eran igualmente importantes para los músicos y sus organizaciones, Garrido trató estos cuatro temas a lo largo de la década. Más adelante, estos puntos fueron incluidos en el temario del Congreso de 1940, lo que indica que los músicos sindicalizados los reconocieron como temas relevantes.

En octubre de 1940 se aprobó el proyecto de ley que crearía el IEM, ley 6696, con la que se crearían varias instituciones musicales con financiamiento estatal permanente, entre ellas la Orquesta Sinfónica Nacional. El proyecto de ley fue diseñado y promovido por el abogado y compositor Domingo Santa Cruz. Ya en 1939 Garrido había instado a los parlamentarios a aprobar este proyecto de ley, esperando que la creación de distintas instituciones musicales de carácter nacional significaría "la solución de nuestros desvelos" (Garrido 1939f). Además, insistió en la necesidad de aprobar esta ley dando a entender que sería uno de los pocos "alicientes" para los músicos de orquesta que trabajan "muy duro" y "luchan contra el abandono" del gobierno y "la incomprensión de los públicos" (Garrido 1939g). Tanto él como los músicos a los que entrevistó esperaban con optimismo la aprobación de esta ley, creyendo que ésta contribuiría a mejorar las condiciones laborales de los músicos y que los sindicatos tendrían voz y voto en el diseño del IEM.

Un segundo tema correspondía a los derechos de autor, ejecución y reproducción, definidos de manera ambigua en la ley de propiedad intelectual. Aunque esta ley fue promulgada en 1925, retomó su relevancia a fines de los años treinta, en medio de la cesantía y el proceso de toma de conciencia respecto a las condiciones de los músicos. La ley 345 reconocía como poseedores de propiedad intelectual a "aquellos a quienes pertenece la primera idea en una producción científica, literaria o artística" y garantizaba de por vida su propiedad intelectual (Ley 345, 1925). Pero como no regulaba asuntos de reproducción ni de ejecución, esta ley protegía en mayor medida a los compositores que a los intérpretes. Por ello, esta ley había sido irrelevante para aquellos que vivían de tocar más que componer, que eran justamente los músicos sindicalizados. Pero también era problemática para los compositores.

Garrido abordó este tema desde fines de los años veinte, denunciando, por ejemplo, que comúnmente los compositores vendían su trabajo musical "por una ridícula suma" mientras los editores eran quienes hacían "el negocio" (Garrido 1928b). También, esta ley definía el derecho a "distribuir, vender o aprovechar con fin de lucro una obra de la inteligencia", pero no establecía qué entidad era la responsable de supervisar y distribuir esos derechos (Ley 345, 1925). Por ello, instó a la Sociedad de Compositores Chilenos, fundada en 1920, a pedir "la implantación de leyes para proteger sus creaciones" (Garrido 1928b.) Al comparar la situación de los músicos con la de otras disciplinas artísticas, como el teatro, que cobraban "sus derechos por cada representación por intermedio de la Sociedad de Autores", Garrido planteaba que "el autor de música siempre ha quedado en un segundo plano en cuanto a sus derechos legítimos" (ibid.)

Solo diez años después de la promulgación de la ley de propiedad intelectual, en 1935, se implementó el primer organismo que buscaba salvaguardar, recaudar y repartir los derechos de ejecución pública: el Pequeño Derecho de Autor, que recibía y distribuía entre los creadores "las sumas que debían pagar los locales e instituciones que interpretaban, transmitían o irradiaban música" (González y Rolle 2005, 266), por lo que fue importante fundamentalmente para aquellos que componían. Sin embargo, los problemas de derechos siguieron sin resolverse por completo, y ya a fines de la década, el directorio del SIPO – bajo la presidencia de Garrido – propuso supervisar las actuaciones de las composiciones chilenas que hicieran orquestas nacionales (Garrido 1939h). Por estas problemáticas de larga data, se incluyó en el temario del Congreso de Músicos de 1940, la necesidad de modificar esta legislación.

Un tercer tema relevante era la ley de empleados particulares que regulaba el sistema de seguridad social de los trabajadores. Ni la caja de ahorro ni la ley de seguro social obligatorio – establecida en 1924 para empleados y profesionales − funcionaban para la gran mayoría de los músicos, puesto que éstas no incluían a trabajadores independientes. El problema de la aplicación de esta ley llevó a que en 1939 el SIPO denunciara que "son contados los establecimientos en el país que cumplen con esta Ley" por lo que se hacía necesario estudiarla detenidamente para proponer "una ley adecuada a las funciones del profesional músico, de manera que tanto empleador como empleado, estén garantidos plenamente" (Garrido 1939h). Por ello, los músicos presionaron por que se hicieran modificaciones a esta ley para que fuera acorde a sus condiciones laborales específicas.

Garrido escribía que por la falta de una ley de previsión social adecuada "el profesional de la música se debate en las condiciones más ad-

versas" (Garrido 1939m). Mejorar esta situación significaba "darle al músico las garantías a que es acreedor todo ciudadano", como un fondo de seguridad social al que podía acceder cualquier otro trabajador (ibid.). Por ello el SIPO insistió en la necesidad de legalizar la protección laboral de los músicos, acorde a las características de su trabajo, estableciendo como uno de los objetivos centrales del Congreso discutir "los problemas de leyes de previsión social" (ibid.). Aquí es importante recordar que durante los tiempos de la Sociedad Musical de Socorro Mutuo de Valparaíso, era la organización misma la que administraba y proveía fondos de seguridad social a sus miembros. Pero con la puesta en efecto de las leyes sociales de 1924 y de sindicalización de 1928, las sociedades de socorro mutuo perdieron fuerza y terminaron por desaparecer, pasando estos fondos a ser administrados por el Estado. Ahora, al no poder optar a estos fondos, los músicos en tiempos de crisis eran ayudados por sus propias redes:

> ¡Cuántas veces no hemos tenido que poner una firma y unas monedas en las listas de colectas para ayudar a compañeros enfermos, en desgracia o a las familias de fallecidos! Cuántas veces no hemos sentido, también pena y vergüenza al ver que el músico tiene que recurrir poco menos que a la caridad pública! (ibid.).

Garrido entrevistó al compositor e historiador de la música, Luis Sandoval, quien se refirió al congreso organizado en 1938 en París, al que asistieron representantes de 62.000 músicos franceses y en el que se aprobó la creación de una "Caja Autónoma de la Música" (Garrido 1939p). Como Sandoval consideraba que esta caja solucionaba "los problemas del profesionalismo musical", propuso que se creara una similar en Chile, administrada por y para los músicos (ibid.). Enfatizó también en que los músicos necesitaban una legislación especial debido a la naturaleza de su trabajo, por consiguiente, era deber de los sindicatos proponer y promover la creación de una ley como la francesa (ibid.). El SIPO, presidido por Garrido, tomó la iniciativa de resolver este problema, invitando a los músicos a diseñar propuestas durante el Congreso para presentarlas posteriormente al gobierno. Como veremos en las próximas páginas, la necesidad de leyes proteccionistas para los músicos fue uno de los temas más importantes que se abordaron en el Congreso de 1940.

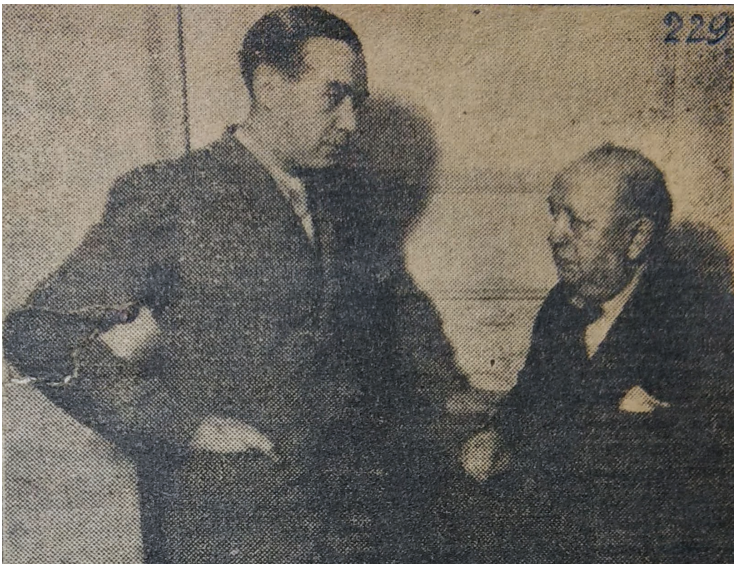


Imagen 45: Pablo Garrido entrevista a Luis Sandoval (Garrido 1939p).

Otro asunto que le preocupaba los músicos era la necesidad de protección frente a la competencia que provocaban los músicos extranjeros. Si bien éste no era un tema nuevo, surgió como un problema después de la cesantía de inicios de los años treinta. Para ilustrar aquello, Garrido entrevistó al clarinetista y director de orquesta de jazz Lorenzo Da Costa, quien indicó que entre los músicos chilenos y los extranjeros había "un desnivel de sueldos abrumador" (Garrido 1939d). Para ejemplificar cómo otros países abordaron este problema, entrevistó a Samuel Contreras, un músico chileno trabajando en Buenos Aires. Contreras habló de los logros de la Asociación General de Músicos de Argentina (AGMA) destacando la robusta unificación de los músicos de ese país, lo cual podía replicarse en Chile. En su calidad de trabajador extranjero, Contreras explicó que: "por los reglamentos actuales de la AGMA no es posible la entrada de músicos extranjeros al país, pero aquellos que están radicados en Buenos Aires tienen los mismos privilegios que los nacionales" (Garrido 1939q).

El SIPO diseñó un plan en julio de 1939, que involucraba la creación del carnet profesional del músico, el cual permitiría trabajar a nacionales y a extranjeros con al menos un año de residencia en Chile. Garrido planteó que "[e]sta medida existe en todos los países del mundo, y sólo Chile contempla el espectáculo deprimente que los músicos no pueden trabajar en su propia tierra, desalojados por elementos extranjeros" y propuso discutir esta iniciativa durante el Congreso de 1940 (Garrido 1939h). Es importan-

te enfatizar en que aunque los músicos enfrentaron un desempleo considerable desde comienzos de los años treinta, esta campaña solo apareció al final de la década, probablemente inspirada en el énfasis proteccionista del Frente Popular, como respuesta a la inversión extranjera y la creciente dependencia de Estados Unidos, que se reflejó también en los aspectos culturales.

Difusión de música chilena

Pablo Garrido vinculó el problema de las precarias condiciones laborales de los músicos a la falta de difusión de la música chilena. Por música chilena, se refería tanto al folclor local – también llamado "música típica" – como a todas las composiciones creadas por músicos chilenos, sin importar el género, es decir, incluyendo a la música popular bailable y a la de carácter docto. Consideraba que debido a la escasa difusión que tenían los músicos chilenos en los medios, el público local prefería escuchar música de otros países, simplemente porque estaba más expuesto a ella. Frente a este panorama, destacó la importancia de la difusión como una tarea que involucrara a los medios, al Estado y los músicos mismos, para generar interés en el público.

Era vital que las radios difundieran música chilena para dar a conocer a los músicos locales y al folclor chileno y, por ello, Garrido instó a las autoridades a hacerse cargo de la amenaza que podía significar la música comercial y extranjera (Garrido 1939i; Garrido 1939c). Consideraba que por tener un enfoque más comercial que educativo, las radios no se interesaban en transmitir programas musicales que invitaran a los auditores a conocer la música local. Comparando la radiodifusión chilena con la argentina, donde se transmitía un 50% de música nacional, Garrido destacó la situación "de extranjerización nuestra", planteando que los chilenos estaban "sumidos en un mar de músicas ajenas a nuestra nacionalidad" (Garrido 1940a). De siete estaciones radiales, contó solo una que transmitía una hora de música chilena, insistiendo en que las radios tocaban de todo menos "nuestras melodías criollas" (Garrido 1939k). Así, propuso que las estaciones radiales cumplieran con una cuota de música chilena y que estuvieran "bajo un control severo", manteniendo "números vivos" que "canten o toquen los cantos y músicas nuestros" (Garrido 1939c).

Pero no eran solo las radios las que debían apoyar la difusión de la música chilena; el gobierno también debía tomar algunas acciones. Por ejemplo, en 1933 Garrido escribió acerca de la falta de difusión de la música mapuche en Chile, llamando la atención sobre la escasa distribución de

las grabaciones de esta música que recientemente había hecho el Ministerio de Educación. Estos discos debieron haber sido distribuidos en Chile y el extranjero, sin embargo, "[e]n Chile mismo no se conocen […], o han sido difundidos entre un grupo muy limitado de personas" y proponía que se hiciera "una nueva emisión, poniéndoles un precio aceptable" (Garrido 1933). En el segundo año del gobierno de Aguirre Cerda, Garrido propuso que el Estado apoyara la grabación de "música popular nuestra" y distribuyera dichas grabaciones (Garrido 1939j). Al año siguiente escribió un artículo titulado "La música chilena no debe morir", en el que volvió a denunciar que, aunque había varias grabaciones de música chilena disponibles para ser difundidas por las radios, éstas no las tomaban en cuenta (Garrido 1940f)[49].



CRONICAS DE PABLO GARRIDO — APARECEN LOS JUEVES

MUERE LA MUSICA CHILENA

No hay música criolla en nuestras radios 28-IX-39

Haciendo girar el dial, para captar las ondas de las magníficas radiodifusoras argentinas, pensábamos, noches atrás, cuán grande es el sentimiento patrio en la República hermana. ¡Tango, tango, tango! Orquestas numerosísimas, conjuntos pequeños, y a veces hasta un solitario bandoneón, desgranan en todo momento el alma porteña. Algunas melodías exhiben contornos bellos, de honda sentimentalidad; otras bordan los límites de la banalidad. Pero todas cantan el idioma popular.

Haciendo girar el dial, para captar las ondas de nuestras radiodifusoras, pensábamos, esa misma noche cuán lejos está Chile de los chilenos. De todo había: aires españoles, ritmos de Cuba, melodías inglesas, canzonettas italianas, tristezas árabes, jazz rapilón y jazz de buena ley. De todo, menos nuestras melodías criollas.

Imagen 46: El dibujante Raúl Figueroa, bajo el seudónimo de Chao, retrata las preocupaciones de Pablo Garrido respecto a la ausencia de música chilena en las radios (Garrido 1939k).

49 Aunque exceden al marco temporal de este libro, vale la pena mencionar las acciones que tomó más adelante Garrido al respecto. En 1945, siendo director del Departamento de Música Popular de la DIC, además de grabar música chilena, estableció algunos acuerdos con la BBC británica, entregándole algunos de estas grabaciones para ser "irradiadas desde Londres para todo el mundo" (Garrido 1945a).

También llamó a los músicos a difundir la música chilena, incluyendo temas indígenas y folclóricos en sus composiciones, presentaciones en vivo y enseñanza musical (Garrido 1935a). Al mismo tiempo, criticó a los compositores del Conservatorio por no incluir dichas músicas en el currículum educativo ni en sus composiciones, planteando que cuando lo hacían eran solo "estilizaciones vagas" para darle un sabor nativo a su música (ibid.), reprochando también a los directores de orquesta y los concertistas por no interesarse en interpretar nuevas composiciones nacionales (Garrido 1940g). Criticó también a algunos grupos folclóricos por su inautenticidad, considerando que alejaban al público de base popular: "Hemos visto conjuntos criollos, en teatros céntricos, con aperos carísimos. Su simpatía y elegancia, estarán bien, para cierta clientela; pero no así para el proletariado" (Garrido 1939c). Este tipo de críticas apuntaban tanto al desprecio por la cultura popular como de clase, presente en obras de índole folclórica y docta. Asimismo, instó a los compositores chilenos a incluir en sus obras temáticas de interés de la clase trabajadora, usando temas nacionales y pasajes folclóricos, siguiendo el modelo soviético, donde los compositores rusos se inspiraban en el "canto popular" (Garrido 1935a, Garrido 1933, Garrido 1939d). Al respecto, escribía:

> Veamos el ejemplo de la URSS, donde la canción proletaria ha surgido con bríos laudables [...] Todos laboran por la culturización musical del gran pueblo ruso. Unos escriben canciones a los tractores, otros a las palas eléctricas, a la máquina algunos, al espíritu de la revolución de Octubre, todos. Organizan las grandes masas corales, los conjuntos sinfónicos y auspician el sentimiento musical innato del pueblo, haciéndoles interpretar en sus instrumentos típicos, balalaikas, domras y acordeones (Garrido 1935a).

Esto debe ser entendido en el contexto de la época, cuando la URSS era una influencia significativa para la izquierda chilena. Aunque los partidos chilenos de izquierda no adscribieron a los principios estéticos del realismo socialista, el pasaje citado sugiere que, al menos durante mediados de los años treinta, Garrido era simpatizante de dichas ideas. Planteó que difundir la música nacional podía ayudar a "vigorizar" la clase trabajadora, asunto particularmente relevante en el momento reformista de los primeros años del gobierno del Frente Popular (Garrido 1939c). Junto a ello, planteaba que todo esfuerzo por organizar conciertos culturales sería inútil si es que éstos eran solo para la elite, que ya disfrutaba de las artes y

"donde la masa no halla el solaz a que tiene derecho de gozar" (Garrido 1935a). Planteando que era necesario reparar en el momento "especialísimo" que se estaba viviendo, señaló que:

> Es preciso dedicar nuestros entusiasmos hacia la gran causa de la redención, raspar de nuestras almas el prejuicio y la tontería burguesa, para hacer labor, de una vez por todas, en el sentido de darle al pueblo la canción suya (ibid.)

De este modo, llamó a los compositores doctos y a los organizadores de conciertos a difundir música erudita entre la clase trabajadora, considerando que esta música no llegaría por sí sola a los grupos más desaventajados. En este respecto, criticó a las asociaciones de compositores existentes – la Sociedad de Compositores Chilenos, la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos y la Asociación Nacional de Compositores – por difundir música europea occidental en vez de música nacional (Garrido 1939c). No desprovisto de una mirada romántica sobre la música clásica, Garrido consideraba que las orquestas sinfónicas podían beneficiar a la juventud por lo que proponía formar agrupaciones populares y orquestas juveniles para fomentar acceso igualitario a la educación musical. Esta tarea se la asignaba al Estado, mientras le pedía al ministro de educación:

> Crear concursos de conjuntos de cantantes criollos o populares, de orquestas populares, de compositores o ejecutantes, premiar con estímulos (libros, materiales, instrumentos) a los que se destaquen en justas públicas.
> Auspiciar concursos de música popular, de cantos de masas, de canciones revolucionarias, donde el poeta y el músico fundan sus fervores para que nuestro pueblo cante lo suyo, lo que siente ahora, con música y palabras nacidas de este torrente reivindicador" (ibid.).

Aunque las radiodifusoras y las editoras no tenían interés en "darle a la música del pueblo una oportunidad", Garrido reconocía que "la demanda del público" se inclinaba hacia el "jazz, música de tangos, etc." (Garrido 1939i). Sin embargo, planteó que si no se hacía "nada por revivir la música nativa", las cosas irían "de mal en peor", instando al ministro de educación a ofrecer "a las masas una educación ideológica apropiada" (ibid.). Para ello, era necesario supervisar la educación musical que daban distintas en-

tidades y "exigir una orientación ideológica" acorde a "las aspiraciones de un Gobierno del pueblo para el pueblo" (ibid.). Por ejemplo, consideraba que tanto "nuestro Conservatorio Nacional, como conservatorios y academias privadas, deberían exhibir nuevos planes y comprobar cada cierto tiempo que dichos planes están en marcha" (ibid.).

Llamó además a los compositores a "laborar intensamente, hacer música […] música para el pueblo" porque "[n]uestro pueblo quiere y debe cantar" pero no "tangos, […] rancheras, valsesitos insulsos, ni foxtrots bobos" (ibid.). Estos comentarios dichos por alguien que en años anteriores había sido un premiado compositor de foxtrots e importante difusor del jazz, resultan contradictorios. Si consideramos además que gran parte de los miembros de los sindicatos de músicos vivían de tocar géneros populares y foráneos, como eran el tango, rancheras, valses y foxtrots, esta opinión fue probablemente impopular entre sus colegas.

Esta contradicción se explica en parte por el hecho de que después de veinte años de practicar y difundir el jazz, Garrido gradualmente abandonó su interés por este tipo de música y tornó su atención hacia el folclor, aunque, como vimos en el capítulo anterior, este interés no era del todo nuevo. Eso sí, no hay claridad de las razones de este cambio. El musicólogo e investigador del jazz, Álvaro Menanteau, considera que Garrido abandonó poco a poco su actividad en el jazz luego de insinuar, a inicios de los años cuarenta, que esta música "no se podía identificar con el espíritu latino" (2006, 39). El compositor y biógrafo de Garrido, Fernando García, plantea que como ya había hecho un aporte considerable al ámbito del jazz, encontró que ahora era necesario trabajar por la música chilena (1990, 60).

Además de ello, pienso que este cambio fue influenciado por la vocación social y política de Garrido que encontró en el Frente Popular una inspiración. Entre sus lineamientos, esta colación buscó difundir valores de identidad nacional, materializando en 1941 en el llamado "plan de chilenidad" (Barr-Melej 2001, 169). En concordancia con los tiempos que corrían, para Garrido era importante apoyar géneros que no eran difundidos por las industrias musicales, especialmente cuando las fronteras nacionales estaban abiertas de par en par para la música extranjera. Por ello, criticó a los músicos chilenos – profesionales o aficionados, clásicos o populares – que, en contraste con las políticas del Frente Popular, preferían interpretar música extranjera (Garrido 1940a, Garrido 1940b). En la carta pública que le escribió al ministro de educación en 1939, Garrido evidenció la necesidad de hacer una autocrítica y volcarse a lo local para lograr una educación ideológica afín a "esta nueva era anti-imperialista" en que "el proletariado

toma las riendas […] para gobernar él, para gobernarse él mismo" (Garrido 1939c).

Ante la ausencia de una institución dedicada a estos asuntos, Garrido planteó la necesidad de crear una entidad pública dedicada a la educación, creación y difusión de música nacional (Garrido 1939i). Esta institución podría, por ejemplo, distribuir grabaciones y supervisar la radiodifusión para asegurar que las estaciones radiales programaran esta música durante todo el año y no solo durante las fiestas patrias (Garrido 1939k). Además, supervisar la distribución de derechos entre los músicos (ibid.). Aunque este rol le correspondía al Estado, mediante la Dirección de Servicios Eléctricos, Garrido sugirió que otros organismos públicos cumplieran tareas similares (ibid.). Por ejemplo, propuso para este fin la creación de una institución central que reuniera los nombres de todos los músicos, describiéndola así:

> [U]na central de música, donde estuvieran inscritos todos los conjuntos musicales, conjuntos teatrales: al cual se enrolaran todos los concertistas o cantantes solistas; orquestas populares y solistas en instrumentos populares. Dicha central prepararía programas diarios para hacerlos llegar a todos por medio de una cadena que uniese todas las broadcastings locales y del país (Garrido 1939c).

Aunque no explicitó a qué se refería con esta "central de música", podemos inferir que aludía a la Federación de Músicos que formaría después del Congreso de 1940 (ibid.).

Formación de sindicatos de músicos para el Primer Congreso

La campaña que lideró Garrido estuvo centrada en la promoción de organizaciones gremiales de músicos, especialmente, sindicatos. En sus escritos de este período enfatizó en la necesidad de crear, mantener y fortalecer estas organizaciones con el fin de allanar el camino hacia el primer Congreso de Músicos de Chile, con miras a crear una Federación Nacional de Músicos. Esta última, planteaba, buscaría la protección de la música y los músicos chilenos junto al mejoramiento de la educación musical en todos los niveles (Garrido 1940c). Escribió también sobre los principales temas que se discutirían en este Congreso, creando conciencia sobre la im-

portancia de esta instancia gremial tanto para los trabajadores de la música como para el público general.

Garrido consideraba que la organización sindical era la forma más apropiada para lidiar con los problemas de los músicos y, haciendo buen uso de sus contactos, entrevistó a músicos que tenían una opinión favorable al respecto. Entre ellos, dos jazzistas chilenos que, además de comentar sobre esta música, plantearon la necesidad de un sindicato para mejorar las condiciones de los músicos y facilitar la creación de un Club de Jazz. Uno de ellos fue Lorenzo Da Costa, quien trabajaba por la creación del club de jazz que se fundó en Santiago en marzo de 1939 como el Hot Club[50]. Al respecto, Da Costa destacó los problemas que estaban dificultando su creación y consideró que éste debería estar "bajo el control del Sindicato Musical" para así lidiar con estas dificultades, por ejemplo, distribuyendo la carga de trabajo entre los músicos (Garrido 1939d). El otro entrevistado fue Luis Aravena, quien, además de referirse a su carrera, estudios, orquestas y situación de sus colegas, planteó que no bastaba con que los músicos estuvieran interesados en el jazz para crear un club de jazz. Para él, era necesario que los sindicatos de músicos tomaran la iniciativa y trabajaran colaborativamente con los aficionados del jazz (Garrido 1939e).

En 1938 se creó la Sociedad de Compositores al interior del SIPO, con setenta músicos, entre ellos Garrido. Ésta buscaba editar, publicar y grabar música nacional para ayudar a difundirla en distintos medios, distribuyendo "sus composiciones gratuitamente a los artistas y cantantes" para promover su ejecución y circulación (Garrido 1940e). A partir de esta Sociedad, en 1942 surgió el Sindicato de Compositores de Música, fundado por, entre otros, Garrido, Donato Román Heitman, compositor de música folklórica, popular y para películas, y Luis Aguirre Pinto, compositor de folclor y música popular (ibid.). Los dos últimos figuraban entre los siete artistas que recibieron más derechos de autor en 1944, lo que refleja su popularidad (*Ecran*, 10 octubre 1944, 21). Es importante mencionar que este sindicato reunía a compositores que no tenían representación en ninguna de las sociedades de compositores ya existentes, como la Sociedad de Compositores Chilenos, formada en 1920, la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, en 1930, y la Asociación Nacional de Compositores, fundada en 1936. Éstas reunían solo a compositores doctos y eran indiferentes "hacia los que escriben obritas de carácter popular o bailable",

50 La reunión fundacional del Club de Jazz tuvo lugar en marzo de 1939, en Santiago, bajo el liderazgo de Pablo Garrido y Mario Quiroz, a la que asistieron 120 personas. Sin embargo, sus estatutos no se publicaron sino hasta 1943 cuando tuvo lugar la fundación oficial del Club de Jazz (Menanteau 2006, 62).

que eran justamente quienes formaron el Sindicato de Compositores de Música (Garrido 1940e).

De aquí podemos desprender dos asuntos importantes. Primero, las diferentes maneras en que se conceptualizó la composición. Para unos, un compositor era alguien que escribía música docta, mientras que para otros, era alguien que creaba música independientemente del estilo, género e influencias. Los primeros se agruparían en asociaciones mientras que los segundos en sindicatos. Segundo, es importante considerar el estatus asociado a estas nociones, es decir, entre quienes componían música "seria" y quienes componían "obras menores" (ibid.). Al respecto, Garrido planteó que al organizar el Sindicato de Compositores de Música, éstos se hicieron "respetar ante los organismos oficiales" que, aunque no tenían cabida en las asociaciones de compositores de "música de alto vuelo", eran en realidad quienes hacían "mayormente conocidas sus producciones por estar dirigidas en el gusto del gran público" (ibid.). Aquí volvió a aparecer la tensión respecto a si la música era netamente arte o también un trabajo del que se podía vivir, creando con fines comerciales[51].

Analizando los principales problemas de los músicos, en julio de 1939, el SIPO decidió enfrentarlos con acciones específicas. Diagnosticaron que los músicos necesitaban actividades integrales, entendiendo la importancia de la educación y el bienestar entre los miembros, por lo que crearon una sección deportiva para organizar competencias, excursiones y campeonatos de fútbol. El objetivo era ofrecerles un pasatiempo saludable a los músicos y ayudar a estrechar lazos entre los socios, un elemento clave para el fortalecimiento del Sindicato (Garrido 1939h). El SIPO organizó también el festival de orquestas, el cual Garrido consideró que demostró la calidad de las agrupaciones participantes y sobre todo destacó la colaboración de los miembros que hicieron este evento posible (Garrido 1939l).

Aún más importante fue el petitorio que redactó el SIPO en noviembre de 1939 solicitando un día de descanso para el próximo Día de la Música. Como vimos en los capítulos anteriores, los músicos tenían una larga tradición de celebrar el Día de la Música en honor a Santa Cecilia

51 Aunque se sale del período de estudio de este libro, vale la pena mencionar la protesta que realizó este Sindicato en 1945, liderada por Garrido y Carlos Lavín, después de que la película nacional *La amarga verdad* incluyera solamente música preexistente. Esta protesta fue referida en la revista *Ecran*, explicando que "[h]asta hoy, las películas nacionales habían contado con una música escrita especialmente para las situaciones que se planteaban en la pantalla y con un sabor netamente criollo" (13 marzo 1945, 14). En esta ocasión, al incluir solo piezas ya grabadas de Tchaikovsky, Mozart y Schubert, la película "abre para los productores la perspectiva de un mayor ahorro que perjudica directamente a todo un gremio" (ibid.).

cada noviembre. Ahora, este día marcaría un hito estableciendo un día semanal de descanso que los empleadores debían respetar. Garrido publicó un artículo donde pedía la colaboración de los locatarios, quienes, una vez a la semana, debían abstenerse de pedir a los músicos que fueran a trabajar (Garrido 1939m.). Bernardo Lacasia analizó el éxito de esta petición, destacando que fue apoyada por diferentes sectores, aunque no por todos. Sin embargo, en esta instancia se puso a prueba el poder del SIPO, sancionando a "algunos elementos que no quisieron respetar el acuerdo entre patrones y músicos" (Garrido 1939n). Lacasia concluyó que esta experiencia serviría como enseñanza para el futuro, esperando que cuando tuviera lugar el Congreso, los músicos estarían "definitivamente unidos todos por el progreso del arte musical de Chile" (ibid.).

Precisamente, en relación con las preparaciones de este Congreso, Luis Sandoval celebró la iniciativa planteando que la unidad les daría el poder legal para resolver sus problemas (Garrido 1939p). Sandoval explicó que:

> Los músicos deben estar todos aunados en su Sindicato. Es la única forma como podrán lograr sus aspiraciones gremiales. De otro modo, todo esfuerzo será inútil […] la organización es absolutamente indispensable, ya que los poderes públicos necesitan saber con quién entenderse. Además, sólo así los beneficios, de cualquier índole, alcanzarán a todo el gremio (ibid.).



Imagen 47: Dibujo de Jorge Salas para la crónica de Pablo Garrido, "mostrando el agotamiento del músico de orquesta, que trabaja sin Descanso todos los días del año. Piden descanse para el 22 de noviembre, Día de la Música" (Garrido 1939m).

En diciembre de 1939 Garrido, aún presidente del SIPO, invitó a los músicos a unirse a un sindicato y prepararse para el Primer Congreso de Músicos de Chile mediante la creación de sindicatos regionales o comités[52]. Habiendo viajado a lo largo de Chile, trabajado en varias ciudades y desarrollado distintas labores en el campo musical, el llamado a la unidad estaba matizado por la heterogeneidad del trabajo musical y de las condiciones existentes a lo largo del país. Garrido planteó que aunque los músicos compartían una base común en sus condiciones laborales, éstas cambiaban ligeramente dependiendo de la provincia, la ciudad, el local, el género y el tipo de trabajo que se realizaba. Debido a esta diversidad,

52 Los estatutos del Congreso de Músicos estipulaban que los delegados "deberán ser elegidos democráticamente en Asamblea" y que "deberán ser nombrados en proporción al número de socios que tenga la organización" (SIPO 1940b, 9). Por ejemplo, los músicos de las ciudades de Coquimbo y La Serena fueron representados por el delegado Emilio Contreras, electo por los respectivos comités (SIPO 1940a, 3).

el SIPO invitó a diferentes sindicatos de músicos y comités – cuando no pudieran reunirse más de 25 músicos – de distintos lugares del país a participar en el Congreso (Garrido 1939o).

Un mes antes del Congreso, Garrido escribió que después de varios meses de preparaciones para esta "justa gremial artística", cerca de "5.000 músicos chilenos" estaban "pendientes de su próximo congreso" (Garrido 1940c). Enfatizando las precarias y diversas condiciones laborales de los músicos, consideró como "profesionales de la música" a todos quienes trabajaran en "bandas, de ópera, de orquesta sinfónica, de conjuntos de cámara o de orquestas bailables" (ibid.). Destacó que los sindicatos de músicos de Valparaíso, Rancagua, Concepción, Lota y Magallanes ya apoyaban al Congreso, representando las principales ciudades del país. Garrido esperaba que más sindicatos se unieran para así mejorar las condiciones de los músicos profesionales de Chile (Garrido 1939o). Pero al mismo tiempo, clarificó que el Congreso no era solo para músicos sindicalizados sino también para "cientos de maestros dedicados a la enseñanza privada, los aficionados en general y muy en particular todos los artistas e intelectuales del país, quienes ven en este movimiento, el nacimiento de una conciencia nueva" (Garrido 1940c).

Esto significaba que los músicos ahora tenían conciencia de su situación y veían en el sindicalismo la mejor manera para enfrentar sus problemas. Al igual que otros músicos, Garrido pensó que estos problemas se resolverían pronto, gracias al poder de sus sindicatos y las conclusiones del próximo Congreso. Así, expresó su optimismo escribiendo que, después de mucho tiempo, el SIPO había "despertado brioso, laborando con singular tesón" y que las actividades que organizó este sindicato, como el campeonato de fútbol y el festival de orquestas, evidenciaron este resurgimiento (Garrido 1939m). El creciente poder de los sindicatos se percibía en las preparaciones del Congreso, que Garrido interpretó como reflejo de unidad y el camino a seguir para lograr sus objetivos (Garrido 1939o). Esperaba que los resultados del Congreso beneficiaran a todos quienes trabajaban en la música y al público chileno en general, destacando la relevancia social de la música y la profesión musical, ya que éstas contribuirían a "la cultura misma del pueblo chileno" (Garrido 1940c). El escaso aporte de las instituciones públicas, incluso de aquellas creadas para proteger la música chilena, ensombrecía este optimismo. Sería solo la organización de los mismos músicos la que les garantizaría sus derechos (Garrido 1939o). Así, Garrido propuso que se tratara en el Congreso la "desaparición de la música chilena, el postramiento de los compositores nacionales y la poca colaboración prestada por quienes tienen en sus manos los medios de

difusión y vigilia de los mismos" (Garrido 1940c).

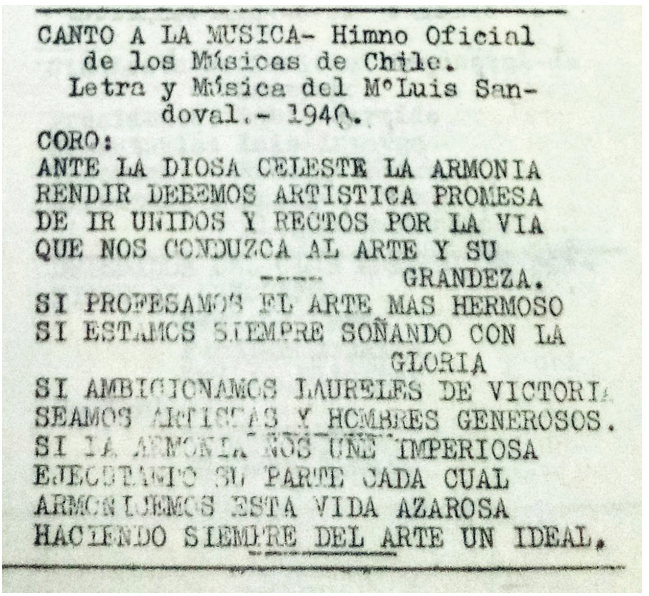
En su "Manifiesto a los músicos de Chile" que circuló en diciembre de 1939 en forma de panfleto − y no como un artículo de prensa como los demás citados aquí − Garrido resumió los principales temas que se discutirían en el Congreso: la aplicación de la ley de empleados particulares "o [la promulgación de] una ley especial de previsión social"; el uso del carnet profesional "como defensa del músico chileno"; y la "capacitación obligatoria, para elevar el nivel artístico y cultural del profesorado" (Garrido 1939o). Respecto a esto último, propusieron crear escuelas de música para el pueblo y otras para actualizar los propios conocimientos musicales de los mismos músicos. Además tratarían los problemas pedagógicos de la profesión y la educación musical en las escuelas básicas y secundarias. Es importante mencionar que en este Manifiesto se definió al músico como un "trabajador intelectual" a quien se le instó a mantener una "férrea unión" con sus colegas mediante su participación en el próximo Congreso (ibid.).

En el Congreso se analizaría también la organización de bandas civiles, las cuales se encontraban en una situación de abandono. Aquí es importante recordar que el Sindicato Musical, formado exclusivamente por músicos de bandas existía desde 1928, y que pocos meses antes del Congreso se formó el Sindicato de Músicos de Banda (Valenzuela 1932, 19; *El Mercurio*, Santiago, 16 febrero 1928, 8; 11 junio 1928, 13). Garrido analizó también las dificultades de estos nuevos sindicatos en términos de organización interna, "tan dura de lograr", celebrando al mismo tiempo el entusiasmo, la inquietud, "el anhelo de superación, y especialmente un sentido nuevo de altruismo en el orden de poner sus conocimientos al servicio del pueblo, quien está más cerca de este tipo de música" (Garrido 1940d).

Además de la creación de nuevos sindicatos y de fortalecer los ya existentes, el objetivo era unir estar organizaciones a nivel nacional mediante la creación de la Federación de Músicos de Chile. Haciendo hincapié en las actividades y logros que el SIPO y otros sindicatos habían tenido durante década, Garrido proyectó que con el próximo Congreso, los "músicos de todo Chile […] van a cumplir totalmente con sus firmes propósitos" (Garrido 1940c).

El Primer Congreso de Músicos de Chile

El Primer Congreso de Músicos de Chile, organizado por un comité de diferentes organizaciones se realizó entre el 1 y el 5 de julio de 1940 en el Teatro Municipal de Santiago donde participaron diversas organizaciones representando cinco mil músicos a lo largo del país (Garrido 1940h; SIPO 1940a). Los músicos fueron convocados mediante distintos canales, con avisos en la radio, notas de prensa y grabaciones. Se distribuyó un álbum de propaganda sobre el evento en varias estaciones radiales, como la Otto Becker, Mayo y Del Pacífico en Santiago y Cooperativa Vitalicia y La Unión en Valparaíso. Esta grabación incluía el himno oficial de los músicos de Chile, "Canto a la Música", que compuso para la ocasión el maestro Luis Sandoval, grabado por el coro del SIPO dirigido por Jorge Allende (SIPO 1940a, 4). Previo al Congreso se distribuyeron copias de la letra de este himno para darlo a conocer y facilitar que los participantes lo cantaran (ibid.). Garrido hizo una charla que fue transmitida por radio a todo el país el 21 de junio de 1940 explicando cuáles eran las principales necesidades de los músicos e invitándolos a asistir al Congreso (ibid.).



CANTO A LA MUSICA- Himno Oficial
de los Músicos de Chile.
Letra y Música del Mº Luis San-
doval.- 1940.

CORO:
ANTE LA DIOSA CELESTE LA ARMONIA
RENDIR DEBEMOS ARTISTICA PROMESA
DE IR UNIDOS Y RECTOS POR LA VIA
QUE NOS CONDUZCA AL ARTE Y SU
GRANDEZA.
SI PROFESAMOS EL ARTE MAS HERMOSO
SI ESTAMOS SIEMPRE SOÑANDO CON LA
GLORIA
SI AMBICIONAMOS LAURELES DE VICTORIA
SEAMOS ARTISTAS Y HOMBRES GENEROSOS.
SI LA ARMONIA NOS UNE IMPERIOSA
EJECUTAMOS SU PARTE CADA CUAL
ARMONIZEMOS ESTA VIDA AZAROSA
HACIENDO SIEMPRE DEL ARTE UN IDEAL.

Imagen 48: Letra de Canto a la Música, himno oficial del Primer Congreso de Músicos de Chile, escrito por Luis Sandoval (SIPO 1940a, 5).

Junto a la invitación, circuló también un manifiesto firmado por el comité organizador del Congreso, integrado por miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional, el Club Musical, el Sindicato de Músicos de Bandas y el SIPO[53]. En este manifiesto no solo se hizo una reivindicación del movimiento obrero, sino que también se planteó que, para alcanzar sus logros, los músicos debían seguir el mismo camino:

> Si observamos atentamente el progreso orgánico de los trabajadores, su unidad indestructible y su espíritu de lucha, si vemos, cómo día a día, logran mayores conquistas a través de esa misma unidad, y cómo la potente Confederación de Trabajadores de Chile hace respetar los derechos ciudadanos y apoya los movimientos de reivindicaciones, logramos descubrir un camino que debemos seguir necesariamente: la UNIDAD (SIPO 1940b, 19-20, énfasis original).

En este manifiesto, el llamado a unirse a la Confederación de Trabajadores de Chile fue explícito, lo que implicaba entender a los músicos como trabajadores. La invitación al Congreso concluía haciendo un llamado, en un lenguaje abiertamente politizado, a unirse a algún sindicato de músicos u otra organización gremial musical:

> Es necesario que asumamos ahora una posición definida frente a estos mismos problemas. El no participar en esta lucha, significa desconocer egoístamente las miserias de cientos de músicos que sucumben en la mayor desesperanza. No participar de este movimiento significa complotar abiertamente en contra de los hogares que heroicamente sostienen miles de trabaja-

53 El comité organizador del Congreso estaba compuesto de la siguiente forma por integrantes del SIPO, el Sindicato de Músicos de Banda (SMB), la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) y el Club Musical (CM):
Secretario general: Pablo Garrido.
Secretario de actas: Ernesto Garrido (OSN).
Pro- secretario: Álvaro Pinto (CM).
Secretario de prensa y correspondencia: Francisco Piñats (CM).
Asesores: R. Hermosilla (SIPO) y Luis Cavieres (SMB).
Secretario de agitación y propaganda: Venancio Yáñez (SMB).
Asesores: Filiberto Baronti (OSN), Luis Astorga (SIPO) y Alberto L. Almarza (CM).
Secretario de tesorería: R. Neira (SIPO); asesor: Juan Amigo (OSN).
Comisión receptora de poderes y orden del día: Sofanor Navarrete (SIPO), Juan Amigo (OSN), Luis Novoa (SMB), Álvaro Pinto (SMB) y Enrique Maura (SIPO) (SIPO 1940b, 24).

> dores de la música. Finalmente, aquellos que desentienden del llamado a la unidad, se colocan justamente entre aquellos que se obstinan por que jamás alcancemos nuestras reivindicaciones por no convenirles a sus intereses mezquinos.
> Compañeros: engrosemos las filas de nuestros Sindicatos y demás instituciones profesionales, contribuyendo con nuestro aporte a la férrea estructura de la unidad de los músicos chilenos (SIPO 1940b, 21-22).

La particularidad del trabajo musical se enfatizó en la necesidad de analizar la legislación sobre pensiones y bienestar social, porque ésta no era aplicable a los trabajadores independientes, como los músicos. Se convocó a "todos los músicos profesionales de Chile, sea cual fuere el aspecto de la profesión en que se desempeñen: pequeños conjuntos, orquestas de cámara, orquestas sinfónicas, bandas civiles, etc." a discutir sobre su situación como un tipo particular de trabajadores (SIPO 1940b, 19). Al incluir otro tipo de músicos, como los intérpretes de la Orquesta Sinfónica Nacional y los compositores del Conservatorio, el Congreso se posicionó también como un evento artístico, con presentaciones de músicos de dichas instituciones, ayudándole a ganar reconocimiento social e intelectual.

Con la participación de los sindicatos de músicos, gremios y comités de todas las regiones del país el Congreso se formó por "sindicatos profesionales musicales, asociaciones y organizaciones orquestales, conjuntos sinfónicos, músicos de ópera, músicos de bandas civiles, etc.," y contó con la "participación de representantes de la C.T.CH." (SIPO 1940b, 7). Es importante destacar que al reunirse en Congreso, los músicos sindicalizados no solo estaban siguiendo el modelo del movimiento obrero sino que también se hicieron representar por el órgano central de éste, la Confederación de Trabajadores de Chile (CTCh).

El lenguaje que se usó tanto en la invitación como en el programa era abiertamente combativo, siguiendo el modelo de las luchas del movimiento obrero. La invitación hacía explicito el objetivo de constituir una Federación Nacional de Músicos que se ubicaría bajo el paraguas de la CTCh, cuyo lema era "por una sociedad sin clases" (CTCh 1943). Siguiendo el modelo de otras organizaciones obreras, la estrategia era establecer un vínculo con el movimiento de trabajadores, uniéndose a la CTCh, que tenía una influencia significativa por su representación en el gobierno. Esta estrategia era explícita en la invitación y buscaba ganar fuerza y unidad:

> En esta empresa en que estamos empeñados, no nos encontramos, como hasta ahora, desvinculados de las organizaciones de los diferentes sectores que componen la clase trabajadora −la que con su experiencia y su fuerte espíritu combativo,− ha podido lograr la realización de todas sus demandas, y es así, como en ejemplo digno de imitar, pudo, en los tiempos más difíciles, realizar la unidad para la defensa de sus intereses, creando la potente Confederación de Trabajadores de Chile, y cuyas experiencias servirán de guía a los músicos, una vez realizada esta tan ansiada unidad, cristalizando sus aspiraciones en la futura Federación de Músicos de Chile (SIPO 1940b, 4-5).

La invitación decía que los "músicos chilenos han vivido, hasta ahora, al margen de los beneficios de que debe gozar todo ciudadano, abandonados de todas las leyes sociales" (SIPO 1940b, 3). Al comparar a los músicos con trabajadores de otros oficios que sí podían recurrir al sistema de previsión social, relevaba la situación de precariedad laboral de los profesionales de la música. Ante esto, este encuentro y la creación de la Federación vendría a "resolver los problemas más fundamentales del gremio" (ibid.).

En concreto, las demandas que surgirían aquí serían presentadas a ambas cámaras del parlamento. De éstas, la más importante era promulgar una ley "que defienda y proteja el valor profesional del músico y asegure su vejez" (ibid.). Es decir, una ley de previsión social acorde al trabajo musical. Al mismo tiempo, el Congreso buscaba que el Estado apoyara dos medidas centrales: la provisión de puestos de trabajo para los músicos, por ejemplo, aumentando las horas de educación musical en las escuelas, y la mejora del nivel educativo de los mismos músicos (SIPO 1940b). Considerando que éstas eran demandas de larga data, esperaban que este Congreso significara un nuevo avance para resolver estas problemáticas.

Durante los cuatro días del Congreso hubo discusiones, discursos y espectáculos artísticos que se transmitieron en vivo por Radio Cooperativa Vitalicia. Entre los discursos, se encuentran el saludo inaugural a las delegaciones que dio Juan Amigo, miembro del comité preparatorio, una alocución del decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Domingo Santa Cruz, y una charla que presentó Pablo Garrido como secretario general del Comité Preparatorio (SIPO 1940c). Ésta se tituló "Significación del Primer Congreso de Músicos de Chile" y abordó la situación de los músicos, definiendo como los principales problemas la falta de apoyo estatal, los problemas de la educación musical, la indi-

ferencia de las radios hacia la música chilena y las precarias condiciones laborales de los músicos (García 1990, 73).

Entre los espectáculos artísticos, encontramos una pieza teatral "basada en la vida real del músico" para educar y crear conciencia entre los asistentes sobre sus demandas (SIPO 1940b, 17). Recurrir a obras de teatro para informar y educar era una antigua tradición del movimiento obrero chileno. Desde mediados del siglo XIX sindicatos obreros y sociedades mutualistas, especialmente de los pueblos salitreros del norte de Chile, pero también a lo largo de las ciudades afectadas por la "cuestión social", organizaron grupos teatrales para ilustrar y politizar a los trabajadores y sus familias. Estos promovieron la realización de obras de teatro en asambleas y eventos de sociabilidad obrera para concientizar sobre los problemas que sufría la clase trabajadora e involucrarlos en la lucha (Bergquist 1986, 49; Grez 2011, 16-17; Witker 1977, 126-171).

La Orquesta Sinfónica Nacional interpretó algunas piezas musicales bajo la dirección de Víctor Tevah y Armando Carvajal, al igual que agrupaciones de estudiantes del Conservatorio, en representación del Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música[54] (SIPO 1940a, 4). El repertorio consistió en mayor medida de obras clásicas del canon europeo, incluyendo a Mendelssohn, Debussy, Wagner, Mozart, Lizt y Chopin, además de "Canto a la Música" del maestro chileno Luis Sandoval, interpretado por el Conjunto coral del SIPO bajo la dirección de Jorge Allende (SIPO 1940c). Esto indica que aunque el Congreso apuntaba a músicos-trabajadores, no se limitó a ellos, incluyendo también a músicos no sindicalizados vinculados a la Sinfónica y al Conservatorio. De hecho, el SIPO destacó en su boletín la participación de los estudiantes del Conservatorio como "uno de los mayores aportes al Congreso" ya que por medio de ellos podrían conocer "problemas que nos atañen grandemente, y a los cuales debemos prestar toda clase de apoyo" (SIPO 1940a, 4). Al igual que como ocurrió para las celebraciones del Día de la Música del SIPO en 1939 y 1940, en que se invitó a compositores doctos ligados al Conservatorio, aquí se invitó a Domingo Santa Cruz no solo a asistir sino que también a leer un discurso. Esto puede ser leído como una estrategia de lograr un amplio apoyo entre distintos tipos de músicos y un acercamiento a instancias de poder, como la que representaba Santa Cruz en tanto decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

54 Los delegados del Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional eran: Mario Baeza, Sergio Pizarro, Rene Eyheralde, Lorenzo Recabarren y Silvio Rostagno (SIPO 1940a, 3).



Imagen 49: Pablo Garrido presenta su conferencia en el Primer Congreso de Músicos de Chile, 1940. Nótese que detrás de él estaba sentado Domingo Santa Cruz (FPG, CEDIM).

Además del Centro de Alumnos del Conservatorio, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Club Musical de Santiago y un delegado que representaba los comités de Coquimbo y La Serena, participaron 16 sindicatos de músicos del país, representando a cerca de cinco mil músicos (ver tabla 4). Como se registró en el último boletín del SIPO antes del Congreso, el primer delegado que llegó fue Pedro Pizarro, presidente del Sindicato Profesional Orquestal de Magallanes de la remota ciudad de Punta Arenas. Al llegar a Santiago, Pizarro asistió a una reunión del SIPO donde fue ovacionado por representar "el espíritu de colaboración de los compañeros de tan lejana región" y el "sacrificio" de "la venida de un compañero de la ciudad más austral del hemisferio" (SIPO 1940a, 3). Agradecieron su participación en el Congreso en representación de los músicos magallánicos, sabiendo "cuánto anhelan exponernos sus problemas", los que "serán atendidos con igual derecho que todos" (ibid., 1).

1	Sindicato Profesional Orquestal de Tarapacá (Iquique)	9	Sindicato Orquestal de Linares
2	Sindicato Profesional Orquestal de Antofagasta	10	Sindicato Profesional Musical de Concepción
3	Sindicato Orquestal Musical de Chañaral	11	Sindicato Profesional de Lota
4	Sindicato Profesional de Músicos de Ovalle	12	Sindicato Profesional De Cautín (Temuco)
5	Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso	13	Sindicato Profesional Orquestal de Valdivia
6	Sindicato Profesional Orquestal (Santiago)	14	Sindicato Profesional de Músicos de Osorno
7	Sindicato de Músicos de Banda (Santiago)	15	Sindicato Profesional Orquestal de Llanquihue (Puerto Montt)
8	Sindicato Profesional Orquestal de O´Higgins (Rancagua)	16	Sindicato Profesional Orquestal de Magallanes (Punta Arenas)

Tabla 4: Sindicatos que representaron a músicos profesionales en su Primer Congreso, 1940, de norte a sur.

Para los organizadores la participación de delegados de ciudades remotas era esencial para abordar los problemas nacionales tomando en cuenta todas las voces. Esto fue crucial considerando que la organización sindical tenía un carácter más local que nacional, siguiendo la particular forma geográfica del país. Pero para un país centralista, era también crucial que el Congreso considerara las diversas condiciones en que trabajaban los músicos en las distintas regiones. Al respecto, escribieron: "Estamos muy lejos ya de aquel tiempo cuando los problemas nacionales se estudiaban y resolvían desde la capital. Nuestro criterio rechaza todo centralismo como también rehúye todo aquello que signifique imposición antojadiza" (SIPO 1940a, 1).

Al igual que la forma de organización de sindicatos seguía una tradición obrera más que artística, la forma del Congreso seguía también este modelo. Más aún, la CTCh jugó un rol central en aconsejar y guiar a sus participantes para la formación de la Federación Nacional de Músicos que surgió luego del Congreso (Garrido 1941a). Pero al mismo tiempo, los espectáculos musicales que se realizaron en esta instancia enfatizaron la particularidad de los músicos en tanto artistas y no solo trabajadores. Vale la pena mencionar que el SIPO recibió apoyo tanto por parte de la CTCh como de la Alianza de Intelectuales de Chile (AIDC), ambas entidades en las que Garrido participó. Al respecto, Garrido explicó que la primera ayudó al Sindicato en relación con "la defensa de sus intereses gremiales", mientras que segunda, contribuyó por sus vínculos artísticos (Garrido 1939h).

El Congreso tuvo dos impactos inmediatos: la creación de la Federación Nacional de Músicos, adherida a la CTCh, a la cual se unieron los dieciséis sindicatos de músicos que se formaron a lo largo del país desde

fines de los años veinte (SIPO 1940a, 6); y la realización de un segundo congreso entre el 18 y 21 de noviembre de 1942, en Valparaíso, también liderado por Garrido, quien había sido electo secretario general de la Federación, cargo que cumplió hasta ese año (García 1990, 74). Una consecuencia indirecta fue el reconocimiento explícito de los músicos como trabajadores. Esto iba de la mano con la concientización sobre sus precarias condiciones laborales y la necesidad de apoyar la difusión de la música y los músicos chilenos. Los datos recabados aquí demuestran que el análisis que hizo Garrido durante toda la década junto a los acuerdos alcanzados en el Primer Congreso, contribuyeron directa o indirectamente a la creación de instituciones musicales apoyadas por el Estado. Algunas de éstas se formarían a partir de la fundación del IEM en octubre de 1940, buscando mejorar el estatus de la música chilena, promoviendo la composición y la distribución de la música nacional.

El despertar de los músicos trabajadores

En este capítulo vimos cómo Pablo Garrido lideró una campaña para visibilizar la precariedad laboral de los músicos, la falta de difusión de la música chilena y la necesidad de articular sindicatos de músicos a lo largo del país. Mediante los artículos periodísticos que escribió durante toda la década, propuso soluciones y acciones a distintas entidades enmarcadas en tres temas principales. Primero, la necesidad de una nueva legislación para mejorar las condiciones laborales y de seguridad social del trabajo de los músicos, proponiendo modificar las leyes de propiedad intelectual, de derecho de autor y de previsión social, así como crear instituciones musicales con financiamiento estatal. Segundo, propuso medidas para proteger la música y los músicos chilenos como, por ejemplo, la supervisión de la radiodifusión y una cuota de música chilena en las radios. Y por último, la importancia de la organización gremial para asegurar la unidad entre los músicos.

Vimos también en qué medida los músicos sindicalizados de Valparaíso, Santiago y otras ciudades del territorio chileno fueron parte tanto del campo artístico como del movimiento obrero. De manera similar a los músicos mutualistas, aquellos que se agruparon en sindicatos, se encontraron también a medio camino entre el movimiento obrero, la escena artística y las industrias musicales, conformando, lo que Eric Hobsbawm llama la "aristocracia del trabajo" (1984, 355-372), siendo pequeños burgueses con problemas compartidos con el proletariado. Los hechos de que en el Congreso se conjugaran actividades artísticas y de tradición obrera, como

el vínculo con una confederación de trabajadores, como la CTCh, y a una asociación artística, como la AIDC, son pruebas de ello.

Además de las consecuencias directas que tuvo la campaña de Garrido – como la creación de la Federación y la realización del segundo congreso – ésta contribuyó a crear conciencia sobre la precaria situación de la profesión musical. Tanto Garrido como los sindicatos no solo reconocieron sino que también explicitaron el valor artístico de los músicos profesionales, enfatizando igualmente su identificación como trabajadores.

Como veremos en el capítulo siguiente, pese a este análisis, las nuevas instituciones musicales que se crearían a partir de 1940 serían reacias a tratar a los músicos como trabajadores y dejarían esa cara de la doble faz del trabajo musical fuera del debate. En las próximas páginas analizo la compleja relación entre los sindicatos de músicos y los compositores académicos congregados en asociaciones artísticas, quienes no se definían a sí mismos como trabajadores. Planteo que el estatus social y las condiciones laborales de aquellos reunidos en asociaciones artísticas se beneficiaron de la creación de instituciones financiadas por el Estado, como el IEM, mientras que aquellos músicos que vivían de su trabajo musical vieron perpetuado su estatus de segunda clase.

CAPÍTULO 6

¿Apoyo estatal para toda la música y los músicos?

El hombre que va a trabajar con el espíritu no puede estar pensando en la olla a medio llenar ni los hijos descalzos. ¡Pasaron los tiempos de la bohemia, amigos!

Domingo Santa Cruz (en Garrido 1943b)

Para nosotros todo es negación, miseria, dolor, tragedia

Pablo Garrido (Garrido 1940, 19).

Mientras los músicos sindicalizados promovían la necesidad de organizarse para proteger su trabajo y mejorar sus condiciones, los músicos de la Sociedad Bach desarrollaban su propia campaña, buscando también apoyo estatal. Sin embargo, el apoyo estatal significó cosas distintas para cada uno de ellos, según cómo concibieron el quehacer musical. En las siguientes páginas comparo ambos proyectos, haciendo hincapié en sus puntos de encuentro y desencuentro, en un período crucial de la historia de Chile donde se establecieron medidas de bienestar social para las clases media y trabajadora, se promovió la industrialización y se conformó una institucionalidad musical. La forma en que ambos proyectos definieron lo que era un músico y la música que el Estado debía promover fue moldeándose con el tiempo, y el proyecto de la Sociedad Bach se impuso sobre el de los músicos sindicalizados, consolidándose con la creación del Instituto de Extensión Musical (IEM) en 1940. Como veremos, con el IEM se define cuál es el tipo de músico al cual el Estado apuntará sus políticas proteccionistas, acentuándose la dicotomía entre arte y trabajo y estableciéndose jerarquías e inequidades entre distintos tipos de músicos.

Dos proyectos musicales diferentes

Al contrastar el proyecto del sindicalismo musical, liderado por Pablo Garrido y el proyecto de la Sociedad Bach, liderado por Domingo Santa Cruz, vemos dos maneras de entender lo que es un músico. Aunque la línea divisoria es porosa, es importante reparar en estas distinciones, ya que sirvieron de base a las propuestas que hizo cada uno de los proyectos y el tipo de organización que promovieron. Por una parte, encontramos a aquellos conceptualizados como el "profesorado orquestal", "profesionales" o músicos-trabajadores, que eran quienes vivían de la música y, en general, se asociaban a organizaciones gremiales, como sindicatos con el fin de mejorar sus condiciones de trabajo. Éstos, como hemos dicho, trabajaban en distintos géneros y escenas musicales y, poco a poco, comenzaron a reivindicar ciertos repertorios de autoría nacional. Por otra parte, encontramos un segundo grupo que no necesariamente buscaba vivir de la música pero sí crear obras de arte y difundir la música de tradición docta europea-occidental. A éstos el mismo Santa Cruz los llamó "aficionados" en contraste con los "profesionales" (1950, 14) y por su formación intelectual, artística y su origen acomodado, aquí los llamo "aficionados-cultos". Aunque entre ellos hubo algunos que vivían de la música, su mirada estaba puesta en difundir la música de tradición escrita y por ello se vincularon a asociaciones artísticas con fines intelectuales y no laborales. Este proyecto de "desarrollo de la música chilena de tradición escrita del siglo XX", como le llama Fernando García, buscó especialmente que esta música fuera "importante y reconocida por la sociedad" (García 2015). Garrido y otros sindicalistas buscaron la creación de instituciones entiendiendo a los músicos como trabajadores, mientras que Santa Cruz y otros aficionados-cultos abogaron por difundir la música como arte. En la tabla 5 resumo a qué tipo de músico cada uno de estos proyectos apuntaría sus objetivos, presentando una conceptualización del músico-trabajador y del músico aficionado-culto. La primera conceptualización emerge de las definiciones y acciones del proyecto de sindicalización, liderado por Garrido, mientras que la segunda, por el proyecto de institucionalización musical liderado por Santa Cruz.

Proyecto	Sindicalismo musical (Garrido)	Institucionalización musical (Santa Cruz)
Conceptualización	Profesional de la música, Profesorado orquestal, Trabajador de la música.	Aficionado culto
Descripción	Mayormente instrumentistas, también directores y compositores de música popular, algunos de música docta, trabajando en orquestas en vivo tocando música bailable.	Mayormente compositores, instrumentistas y directores, tocando o componiendo música docta como un pasatiempo.
¿Trabajo en música?	Sí. Trabajaban en música para ganarse la vida.	No. Vivían de otros oficios o profesiones.
Forma de organización	Sindicatos u otras asociaciones gremiales para mejorar sus condiciones laborales.	Asociaciones artísticas y clubes musicales para difundir la música docta y educar musicalmente a otros.

Tabla 5: Conceptualización de "el músico" por dos proyectos musicales diferentes.

El proyecto de sindicalismo musical además de entender a los músicos como trabajadores y no solo como artistas, siguió el modelo de las organizaciones obreras, tomando algunas de sus estrategias y actividades. Por ejemplo, organizar un congreso nacional para discutir sus problemas y proponer soluciones, tal como había hecho el movimiento de trabajadores desde el Congreso Social Obrero de 1900[55]. La búsqueda de formar una federación de sindicatos de músicos a nivel nacional era similar a como habían hecho los obreros al formar, primero, la Federación Obrera de Chile en 1909 y, luego, la Confederación de Trabajadores de Chile (CTCh) en 1936. La intención de los músicos de unirse a la CTCh explicitaba su condición de trabajadores, así como la demanda de un sistema de pensiones adecuado a sus condiciones laborales. Por último, el tipo de lenguaje abiertamente político y las actividades que realizaron antes y durante el Congreso, como la circulación de un manifiesto y la puesta en escena de una pieza teatral para difundir el mensaje e instar a la militancia, también hacían eco del movimiento obrero.

Por su parte, el proyecto de institucionalización musical apuntaba a los músicos aficionados-cultos. Éstos normalmente se dedicaban a la música por motivos intelectuales y artísticos y, en general, sus ingresos provenían de fuentes no musicales. De este modo, en vez de organizarse en gremios, optaron por formar sociedades artísticas, clubes musicales y de difusión de la música, como la Sociedad Bach. Si bien en el Congreso de Músicos de 1940 se encontraron los músicos-trabajadores con algu-

55 El Congreso Social Obrero reunió a gran parte de las sociedades mutualistas del país desde fines del siglo XIX, pero como vimos en el primer capítulo, la SMSMV no participó cuando fue invitada en 1906.

nos aficionados-cultos, como Domingo Santa Cruz, no necesariamente coincidieron con las propuestas delineadas en esta reunión gremial. Como entendían de forma distinta lo que debía ser un músico, diagnosticaron problemas diferentes, y por lo tanto, sus propuestas también fueron distintas: los sindicatos buscaron establecer una cuota de música chilena en las radios, la creación de un sello grabador para difundir a los compositores y el folclor chilenos, junto al fomento de orquestas y coros populares para promover la educación musical entre jóvenes y trabajadores. Entre las iniciativas lideradas por Santa Cruz estaban la promoción estatal de música docta chilena, la transformación del Conservatorio en una institución universitaria y la modificación de la legislación del derecho de autor para darle mayor protección a los compositores. Muchas de éstas vieron su concreción en la creación IEM, a lo que nos abocamos ahora.

	Músico profesional	**Aficionado culto**
Clase social	Clase media y trabajadora de las principales ciudades de Chile (Valparaíso, Santiago, Concepción).	Aristocracia de las principales ciudades de Chile (Santiago, Valparaíso, Concepción).
Género	Mayormente varones.	Mayormente varones.
Educación musical	Estudios particulares, formados en bandas u orquestas (orfeones, estudiantinas), algunos con estudios en academias y otros en el Conservatorio.	Estudios particulares con alguna especialización en el Conservatorio.
Fuente de ingreso	Vivían (o intentaban vivir) de la música.	Vivían de otras profesiones (abogados, arquitectos, dentistas, etc.)
Organización	Sindicatos y organizaciones gremiales, como la SMSMV, el SIPO y el SPMV.	Asociaciones artísticas como la Sociedad Bach.
Música	Mayormente música popular, pero también música clásica.	Música clásica, erudita, de vanguardia.
Rol en la división social del trabajo musical	Mayormente intérpretes (instrumentistas y directores) y algunos compositores (o autores musicales).	Mayormente compositores y algunos intérpretes.

Tabla 6: Comparación de las conceptualizaciones de "el músico" antes de 1940.

La tabla 6 resume cómo los dos proyectos conceptualizaron al "músico". Vale la pena recordar que estas conceptualizaciones cambiaron con el tiempo, se sobrepusieron y se encontraron en zonas grises compartidas. Aquellos aficionados-cultos, que se reunieron en asociaciones artísticas, como la Sociedad Bach, conformaron un grupo influyente de músicos que disfrutaban de tocar, aprender y componer música docta y buscaban difundir la música en tanto arte. Entre ellos destacaron Domingo Santa Cruz y Alfonso Leng, quienes, al igual que otros miembros de familias aristocráticas santiaguinas, se interesaron por la música desde temprana edad, estudiaron piano y teoría musical de manera privada y se dedicaron

profesionalmente a otras actividades (Santa Cruz 1950, 10). Santa Cruz y Leng inauguraron la Sociedad Bach en Santiago a fines de 1923[56], con 28 miembros que eligieron al primero como director y definieron como objetivo "el fomento del arte musical en Chile" (ibid., 16). Para ello, organizaron tres coros con los que ofrecieron cursos, conferencias y conciertos. También formaron un comité de propaganda para dar a conocer sus objetivos y "fiscalizar el movimiento musical de Chile", revisando si los conciertos correspondían a lo que se detallaba en los programas y, si encontraban algún error o falta de información, acusaban a la prensa (ibid., 16-17).

Al igual que como hizo Garrido, Santa Cruz escribió en diarios de amplia circulación, enfatizando en la importancia de que el Estado promoviera la música en Chile. La educación musical fue un tema central para los miembros de la Sociedad Bach, entendiéndola como un bien cultural para ayudar a formar personas cultas a mediante sus conciertos. Aunque Garrido y los sindicatos también consideraron la música como un medio educativo, lo hicieron ofreciéndole un rol más activo a las personas, organizando orquestas, coros y grupos donde "el pueblo" pudiera tocar y no solo escuchar a una orquesta. Para cumplir su rol educativo, la Sociedad Bach organizó actividades para difundir un repertorio clásico europeo que era aún desconocido en Chile. Su propósito era renovar el ambiente musical, orientando "una campaña depuradora, encauzadora y organizadora" del medio musical (ibid., 18), concentrando sus primeras actividades en la dirección de una escuela de música y la realización de conciertos para difundir la música docta en el país. Sus miembros vivían en Santiago y ésta solo tenía representación en la capital y no en las provincias, como los sindicatos que se organizaron en distintas ciudades chilenas.

Luego de varias reuniones entre diciembre de 1923 y abril del año siguiente, la Sociedad Bach encontró apoyo en entidades públicas y privadas. Por ejemplo, el director de la Biblioteca Nacional ofreció este edificio para los ensayos generales de los coros y el diario *El Mercurio* permitió que los socios publicaran breves artículos, contribuyendo a difundir en la prensa su punto de vista sobre la vida musical en Chile (ibid., 17). Llama la atención el contraste entre estos ofrecimientos y la falta de apoyo institucional al que la SMSMV, el SPMV y el SIPO se enfrentaron constantemente. Como hemos visto, estas organizaciones gremiales en varias ocasiones encontraron problemas como la "falta de local propio" para reunirse y la

56 Obtuvo su personalidad jurídica dos años después, el 22 de diciembre de 1925 (PJ N° 3302).

necesidad de destinar fondos sociales para pagar sus anuncios en la prensa local (SMSMV 1925a, 15).

Un acontecimiento que ocurrió cuando aún la Sociedad Bach era una iniciativa que funcionaba de manera informal, nos muestra de forma clara la diferencia más importante entre los músicos-trabajadores y los aficionados-cultos. El coro de la Sociedad Bach realizó un concierto para la inauguración de la Iglesia de San Alfonso de los Padres Redentoristas el 2 de agosto de 1919 con una composición de Santa Cruz. En esta ocasión, debieron sumar a una orquesta de músicos profesionales, con los cuales tuvieron "molestos incidentes" (Santa Cruz 1950, 14). Santa Cruz recuerda estos incidentes como: "la primera vez que encaramos el hecho de que el músico profesional tenía una marcada resistencia hacia el 'aficionado' que irrumpe en sus actividades" (ibid., 14, énfasis original). Con estas palabras Santa Cruz da a entender que los músicos de orquestas, de una "hostilidad sorda", se sentían amenazados por la aparición de estos "aficionados" que, por una parte, actuaban gratis o por montos menores a lo que cobraban los profesionales y, por otra, interpretaban un repertorio que no conocían y que probablemente consideraban de mayor estatus artístico (ibid.). Para quienes la música era un trabajo, la irrupción de aficionados-cultos que hacían conciertos con fines educativos y no comerciales, era un problema.

Pero para los aficionados-cultos, el hecho de que hubiera músicos que vivieran de la música, también era un problema, ya que consideraban que perjudicaba su estatus educativo y artístico. Así lo enunció Santa Cruz cuando la Sociedad Bach hizo el lanzamiento formal de sus actividades en la Biblioteca Nacional, en Santiago, el 1 de abril de 1924, frente a 124 socios (ibid., 18). Aquí Santa Cruz, que ya oficiaba de director, leyó un discurso que resumía su plan de acción y su "decisión de reformarlo todo" (ibid.). Entre estas acciones, la Sociedad Bach difundiría ampliamente la educación musical, la cual no debería confundirse con la de "los orfeones que mantienen numerosas instituciones docentes y asociaciones gremiales", lo que fue "acogido con sorna" por quienes trabajaban como intérpretes en orquestas (ibid.). Como hemos visto, muchos de ellos participaban en sociedades mutualistas o sindicatos, e incluso, en orfeones, por lo que es razonable que su comentario les molestara, porque era despectivo hacia los sindicatos que apoyaban los orfeones. Más aún, muchos músicos aún trabajaban en ese tipo de bandas que justamente vivieron un resurgimiento en los años veinte, el cual se vio reflejado en la formación del Sindicato Musical en 1928 que estaba integrado por músicos de bandas civiles y orfeones (Valenzuela 1932, 19; *El Mercurio*, Santiago, 16 febrero 1928, 11).

Al año siguiente, el 5 de mayo de 1925, la Sociedad Bach organizó

su primer concierto sinfónico, dirigido por Armando Carvajal. Aquí, en pleno concierto, Pablo Bonaccini "cayó muerto en el escenario ante toda la concurrencia" (Santa Cruz 1950, 26). Santa Cruz anunció formalmente: "El flautista ha muerto" y el teatro fue quedando vacío y en silencio, mientras que los músicos lo miraban "llenos de odio" (ibid.) Primero pensó que lo culpaban por la muerte de Bonaccini, pero luego entendió que "lo que les había herido profundamente, era que había dicho 'el flautista' y no 'el profesor Sr. Bonaccini'" (ibid., énfasis original). Santa Cruz consideró esto como un "[s]igno de los tiempos en que ser flautista, violoncellista o clarinetista llevaba una especie de estigma infamante" (ibid.). Tratar a Bonaccini como "flautista" era tratarlo de mero ejecutante, sin tomar en consideración sus atributos artísticos, intelectuales y profesionales a los que aludía la noción de "profesor" que era como los músicos profesionales, especialmente los instrumentistas de orquestas se hacían llamar.

Estos desencuentros nos muestran las tensiones entre quienes vivían de la música y quienes hacían música por amor al arte, que, por lo que desprendemos de los comentarios de Santa Cruz, ponían al centro ciertas nociones de lo artístico. Los miembros de la Sociedad Bach se consideraban a sí mismos artistas aficionados y a los músicos-trabajadores, no más que simples ejecutantes, o artesanos. Para los que defendían la música como un bien cultural e intelectual, y no como una fuente de ingresos, desarrollar una profesión musical rentable era problemático, porque consideraban que eso implicaba no darle importancia al prestigio artístico del género. Creían que vivir de la música subordinaba el arte, "dándole gusto a la vulgaridad", como Leng le escribió a Garrido cuando intentó convencerlo de que no se dedicara a la música de manera profesional (Leng 1923).

De aficionados cultos a compositores académicos

Pero si se definían como aficionados, ¿cómo llegaron a trabajar en el Conservatorio? Si bien, en un comienzo estos músicos aficionados y de origen acomodado, vivían de otras profesiones y no de la música, comenzaron a vivir de su arte, pero a través de la universidad. Así, la noción de "aficionados cultos", representada por la Sociedad Bach, comenzó a reconceptualizarse como "compositores académicos". Para explicar este proceso es necesario volver a la reforma del Conservatorio de 1928 que ocurrió precisamente bajo el liderazgo de Santa Cruz y otros "aficionados cultos" de la Sociedad Bach.

Antes de la reforma, el Conservatorio se dedicaba a enseñar tanto a músicos aficionados como profesionales que, luego de su incorporación

a la Universidad de Chile en 1892, intentó democratizar el estudio de la música educando a músicos de orquestas y bandas populares. Como plantea el musicólogo Pablo Rojas, hasta ese entonces el Conservatorio no imponía una sola manera de entender la música (y yo agregaría, al músico) como fue después de la reforma (2017, 3). Si bien el Conservatorio distinguió tres tipos de estudiantes – de composición, canto e instrumento –, no estableció jerarquías entre ellos en términos de estatus artístico. Aunque la música que se enseñaba en esta institución antes de la reforma era de tradición escrita, "de raigambre europea", como ha documentado Álvaro Menanteau, formó a "cantantes, pianistas de salón, profesores de instrumento y músicos de atril para el teatro musical" (2011, 59). Siguiendo al musicólogo José Manuel Izquierdo, los egresados del Conservatorio tocaban en orquestas de los teatros más conocidos del país, ocupaban puestos en "la mayoría de las iglesias con capilla u órgano, y en orquestas pequeñas para diversos espectáculos" (2011, 39). También trabajaban como "directores de estudiantinas, artistas de zarzuela o coristas de iglesias" (Sandoval 1911, 48) y podían "trabajar perfectamente en el ámbito popular, sin por esto caer en su dignidad como músico" (Rojas 2017, 3). Elocuentemente, el compositor y director del Conservatorio pre-reforma, Enrique Soro, explicó en 1927 que esta institución:

> [N]o es, como erróneamente creen muchos, un criadero de genios […] La misión principal del Conservatorio es pues la formación del *obrero del arte*. Obreros que conozcan su oficio, capaces de poder ejecutar las obras de los grandes genios y formar las nuevas generaciones que han de reemplazarlos (en Doniez Soro 2011, 197, énfasis mío).

La reforma del Conservatorio fue diseñada desde inicios de los años veinte, en 1928 éste se reestructuró y al año siguiente se creó la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Desde entonces, quienes se graduarían recibirían un título universitario. Santa Cruz se hizo decano de la Facultad de Bellas Artes y dentro de su administración se enfocó en "la música de arte europea" mientras que "la figura del compositor se instalaba como centro y eje de su accionar" (Menanteau 2011, 60). Esto significaría que, en el largo plazo, la música popular fuera dejada atrás, "tanto en relación a su materia como en cuanto a la formación del músico popular", como creador e intérprete (ibid., 61). Esto significaría también que su objetivo educativo se volcaría, parafrasendo a Soro, a criar genios. Como pleantaba Garrido en su libro *Tragedia del músico chileno*, "'si todos

tocáramos primer violín no habría orquesta'" (Garrido 1940, 9). Por ello, señalaba, que era necesario que el Conservatorio le mostrara a los estudiantes que "hay mil formas de cultivar su arte" y les ayudara a "comprender la importancia que tiene un buen profesor de orquesta", porque "[e]s preferible preparar buenos soldados, en gran cantidad, a formar unos pocos generales que no tengan a quien comandar" (ibid., 13).

Esta reforma también evidenció una jerarquía entre los músicos, donde el "compositor académico" se ubicó en el estatus más alto. Después de la reforma "los productos creativos del compositor comenzaron a ser considerados como 'obras de arte absoluto', concebidas por el intelecto e inspiración de este 'artista'" (Vera 2015, 108, énfasis original). Se reconceptualizó al entonces "aficionado culto" como "compositor académico", resultando en que los "profesionales" que trabajaban en música antes de la reforma dejaron de ser considerados y gradualmente desaparecieron de los registros historiográficos (ibid., 108-109; Izquierdo 2011, 34-36). Libros canónicos de la historia de la música en Chile, como Salas Viu (1952), Pereira Salas (1941, 1957) y Escobar (1971) contribuyeron a establecer una idea fundacional de la música docta chilena, estableciendo que ésta surgió solo con la Sociedad Bach. Como plantea José Manuel Izquierdo "la historiografía musical local simplemente dejó atrás a aquellos compositores no adscritos al programa generado con la reforma al Conservatorio de Domingo Santa Cruz en 1928" (2011, 34).

La creación del IEM en 1940, bajo la ley 6696, siguió ideales similares, buscando financiamiento estatal para aquellos que componían, enseñaban e investigaban en la Facultad de Bellas Artes. Esta ley establecía una amplia promoción musical para propiciar una educación musical más igualitaria. Para ello, se crearon diversas entidades con patrocinio estatal, como la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo el alero del IEM que funcionaba al interior de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (ex Conservatorio). Por tanto, sus músicos (antes "aficionados- cultos") comenzaron a ser empleados de la Universidad. Así, el IEM reforzó las jerarquías y exclusiones que había provocado la reforma del Conservatorio de 1928, profundizando las desigualdades entre los músicos, especialmente entre aquellos dentro y fuera de la Universidad, puesto que solo unos gozaban de una situación contractual mientras que los otros seguían trabajando de manera independiente y sin protección social alguna.

Entre aquellos al alero de la nueva Facultad, fueron los compositores (ahora, "compositores académicos") los que prevalecieron por sobre otros tipos de músicos. Los "profesionales" quedaron excluidos de este proyecto, sin posibilidad de optar a becas, trabajos y premios que ofrecía

el IEM (Menanteau 2011, 60). Pero dentro de estos profesionales, había también quienes componían, que luego de la reforma del Conservatorio, comenzaron a ser conceptualizados de otra manera, según qué tipo de música hacían y si vivían o no de ella. Como hemos dicho, durante todo el siglo XIX, los músicos profesionales hacían indistintamente labores que les permitieran recibir un ingreso, interpretando las piezas que componían, enseñando, etc. (Vera 2015, 104). Fue después de esta reforma que comenzaron a marcarse las diferencias según el lugar que ocupaban en la división social del trabajo musical, unos dedicándose principalmente a componer y otros a interpretar. Dentro de los primeros, aquellos vinculados al Conservatorio y que hacían música docta, mantuvieron su estatus de compositores, mientras que los otros fueron reconceptualizados como autores musicales.

Autores musicales, compositores y los problemas del derecho de autor

Los músicos reunidos en sindicatos conceptualizaban a los creadores como "compositores" (SIPO 1940a, 2), de hecho al interior del SIPO se había creado en 1938 la Sociedad de Compositores de Música, desde la cual se fundaría en 1942 el Sindicato de Compositores de Música. Cabe recordar que hasta ese entonces, las asociaciones de compositores existentes, como la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, la Asociación Nacional de Compositores y la Sociedad de Compositores Chilenos, se enfocaron solo en los compositores de música docta, dejando sin representación a quienes hacían otro tipo de música.

La Sociedad de Compositores del SIPO había discutido sobre la distribución de los derechos, denunciando "gravísimos" problemas de "abusos" y definieron propuestas a presentar al Congreso de 1940 (SIPO 1940a, 2). Aquí, hicieron hincapié en la necesidad de modificar las leyes en esta materia y controlar la distribución de los derechos. Luego de la formación del Sindicato de Compositores de Música, uno de sus miembros, Julio Toro, dio cuenta de los principales problemas que este tipo de músicos enfrentaban. Toro explicó que pese a que su canción "Al pie de una guitarra" (Toro y Alfaro 1928) fuera un éxito comercial, se grabara en varios discos y se popularizara en Chile y en el exterior, él no había recibido el pago correspondiente a sus derechos (Garrido 1942a). Contó además que su canción fue editada en Argentina de manera fraudulenta cuando la editorial Alfredo Perrotti editó cinco mil copias de la partitura "sin habernos consultado en absoluto", bajo el nombre de M.B. Alfaro,

quien había escrito la letra y sin incluir el crédito correspondiente a Toro, el compositor de la música (ibid.). Cuando Toro reclamó por esta situación le respondieron que "había sido un error del tipógrafo" y prometieron enmendar el error y pagarle sus derechos pero ese pago no llegó (ibid.). Al mismo tiempo Toro reconoció que no entendía bien la ley de propiedad intelectual, ni sabía cómo cobrar sus derechos, ante lo cual sostuvo que: "[l]a única solución será darle impulsos al Sindicato de Compositores que se ha formado recientemente y al cual pertenecen ya más de cincuenta músicos que, como yo, nos hemos sentido desamparados totalmente" (ibid.).



SE ORGANIZARON EN SINDICATO GREMIAL LOS COMPOSITORES

Donato Román H.

LOS músicos ya tienen su fuerza gremial. Están más o menos en condiciones de hacerle frente a la situación, pero los compositores andaban por ahí a la ventura, olvidados de Dios y de quienes deben pagar sus derechos intelectuales. Ningún autor musical chileno puede darse el lujo de decir que vive de lo que le proporcionan sus composiciones. Los ingresos son siempre al mínimo, y se ha dado hasta el caso de un conocido creador de piezas musicales, que al ir a cobrar el pequeño derecho recibió cincuenta pesos.

Y en las radios, en las orquestas y hasta en los aparatos tocadores de discos que hay en algunos sitios públicos no se oía otra cosa que su música.

Pero esto va en camino de arreglarse. Los compositores chilenos se reunieron para organizarse en s i n d i c a t o. Han tenido que iniciar de inmediato y a fondo el estudio de innumerables problemas que los afectan. Menos mal que entre ellos está Pablo Garrido, que es de los que no levantan la cabeza hasta que ven cristalizados sus esfuerzos.

Pueda ser, entonces, que el sindicato no sea pura música y que sus componentes no pierdan este primer impulso, tan promisorio y tan oportuno.

Es hora ya de que la parte gorda que producen las piezas musicales en nuestro país se la lleven los autores. Y pueda ser también que estos tomen en serio su oficio. Si el Sindicato anda, andarán los viejos proyectos que se amontonan en la cabeza de quienes hasta ahora se han estado quemando las pestañas por realizar una labor seria.

Imagen 50: Reportaje sobre el nuevo Sindicato de Compositores de Música acompañado de un retrato de Donato Román (*Ecran*, 27 octubre 1942, 25)

El Sindicato de Compositores de Música trabajaba para proteger los derechos de sus socios y asegurar su distribución. Para potenciar la producción de música popular presionaron por la creación de una editora de música con el apoyo del gobierno. La revista *Ecran* reseñó la formación de este nuevo Sindicato con optimismo, fundamentalmente por la presencia de Pablo Garrido, pero también reconoció las dificultades que tenían los músicos de vivir de la composición. Como muestra el siguiente extracto,

esta revista se refería a aquellos que formaron este sindicato indistintamente como "músicos", "compositores" y "autores musicales":

> Los músicos ya tienen su fuerza gremial. Están más o menos en condiciones de hacerle frente a la situación, pero los compositores andaban por ahí a la ventura, olvidados de Dios y de quienes deben pagar sus derechos intelectuales. Ningún autor musical chileno puede darse el lujo de decir que vive de lo que le proporcionan sus composiciones […] Pero esto va en camino a arreglarse. Los compositores chilenos se reunieron para organizarse en sindicato […] Es hora ya de que la parte gorda que producen las piezas musicales en nuestro país se la lleven los autores […] Si el Sindicato anda, andarán los viejos proyectos que se amontonan en la cabeza de quienes hasta ahora se han estado quemando las pestañas por realizar una labor seria (*Ecran*, 27 octubre 1942, 25, énfasis mío).

Más allá de cómo eran llamados los miembros de este nuevo Sindicato, la particularidad residía en el tipo de música que hacían. Las antiguas asociaciones de compositores representaban a aquellos que creaban música de tradición docta, mientras que el Sindicato de Compositores de Música, a aquellos que creaban canciones populares. Garrido, uno de sus fundadores, describió a estos compositores populares señalando que:

> Ninguno de ellos aspira a la inmortalidad ni a figurar en la historia de la música. Son nativos en el más profundo sentido de la palabra, pero hacen MUSICA CHILENA con perfume de campiña […] Escriben melodías que los TECNICOS tildan de vulgares o triviales. Pero el pueblo, el obrero ceñudo y arisco, las silba en sus ratos de abandono y huída de si mismo. En su música hay ritmos de raza y versos del paisajes tricolor. Muchos de ellos no sabían responder a los interrogatorios de academia, pero saben cuántos compases tiene una cueca (Garrido 1942b, énfasis original).

Al hablar de "los técnicos", Garrido aludía a aquellos "compositores académicos" promovidos por el proyecto de institucionalización musical, cuyo trabajo comenzó a ser financiado con la creación del IEM en 1940 (ibid.). Aquí Garrido planteaba que aunque no podían "responder a los interrogatorios de academia" – probablemente por su autoformación o

por aprender de oído – sus canciones eran ampliamente recibidas y cantadas por la gente común (ibid.). En esta misma línea, Toro planteaba en su entrevista que "todos los músicos" podían ser compositores, enfatizando en que no era necesario tener estudios musicales formales ni un grado universitario para "ser" compositor – como promovía Santa Cruz y el Conservatorio reformado – sino que solo crear una canción (Garrido 1942a).

Compositores académicos en el Congreso de Músicos

Santa Cruz asistió al Primer Congreso de Músicos de Chile donde leyó un discurso que al analizarlo aquí nos entrega valiosa información respecto a las similitudes y diferencias entre los dos proyectos musicales y la manera en que conceptualizaron al "músico". Su participación fue en su calidad de decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y, como tal, hizo ver que ni él ni los músicos a los que representaba eran el público objetivo del Congreso. Explicó que no se consideraba parte del grupo de "profesionales" convocados, sino que del grupo de "profesores, compositores y ejecutantes no sindicados" (Santa Cruz 1940, 2). Al enfatizar que la causa del Congreso era "la dolorosa posición del músico, ejecutante, profesional", Santa Cruz hizo hincapié en las diferencias entre los distintos tipos de músicos y la particular situación que vivían los "profesionales" (ibid.). En otras palabras, el Congreso buscaba mejorar las condiciones de los músicos-trabajadores, los músicos profesionales sindicalizados y no de aquellos que, como él, trabajaban como "académicos" en la Universidad.

Así, Santa Cruz conceptualizó al músico profesional de manera más acotada a como lo habían hecho los sindicatos. Aunque el Congreso no explicitó ninguna definición del "musico profesional", al revisar los requisitos para participar vemos que éste apuntaba a cualquiera que se ganara la vida haciendo música. Estas características fueron compartidas con todos quienes, desde fines de los años veinte, se unieron a los sindicatos de músicos del país que estaban abiertos, al menos en el papel, a "todos los que se dediquen al ramo de la música" (SMSMV 1928a). Como hemos visto, los músicos-trabajadores y sindicalizados de los años veinte y treinta se desempeñaron como instrumentistas, directores de orquestas o compositores, trabajando en teatros, cines, salones de baile, casinos y otros locales de música en vivo. Ya que el Congreso requería que los participantes fueran socios de un sindicato o de un comité gremial y tenía como objetivo discutir propuestas sobre el sistema de pensiones, es evidente que apuntó

a músicos que se ganaban la vida con su trabajo musical. Al referirse a ellos simplemente como "ejecutantes", Santa Cruz dejaba fuera a directores, cantantes, compositores y "autores musicales", quienes, como hemos visto, también participaron en el Congreso – el ejemplo de Santa Cruz es el más notorio, pero también participaron otros directores y compositores[57] –. Aquí podemos preguntarnos si es que Santa Cruz también se refirió a los intérpretes de música clásica, como ejecutantes, o solo a los que tocaban música popular.

En el discurso que dio en el Congreso, Santa Cruz distinguió entre los músicos populares y los clásicos, diciendo que los primeros entregan una "superficial y simple entretención pasajera", mientras que los segundos se elevan por sobre "la simple clasificación económica para llegar al significado de una profesión de amplias proyecciones" (Santa Cruz 1940). Consideró además que solo los últimos estaban "destinados a la difusión de la música en el pueblo" (ibid.). Más aún, al preguntarse "¿quién es el músico?", planteó:

> Músico es todo el que hace de la música una profesión espiritual, es decir el que tiene en este arte la ocupación capital de su vida, *gane o no con él el sustento*, se ocupe de música en una u otra esfera (ibid., énfasis mío).

Con esto, Santa Cruz enfatizaba que para "ser" músico no era esencial vivir de la música, pero sí hacer de la música una "profesión espiritual", destacando la música en tanto arte y no necesariamente como un trabajo. Esto contrastaba con lo que los sindicatos habían abogado por décadas, presionando por mejoras en las condiciones laborales de sus miembros. Vale la pena preguntarse cuán controversial pudo haber sido este planteamiento durante un Congreso de músicos reunidos para discutir asuntos que los concernían en tanto trabajadores, como los fondos de pensiones y de seguridad social.

57 Como los directores de orquesta Víctor Tevah, Armando Carvajal y Jorge Allende, el compositor Luis Sandoval, además de los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional y los delegados del Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional.

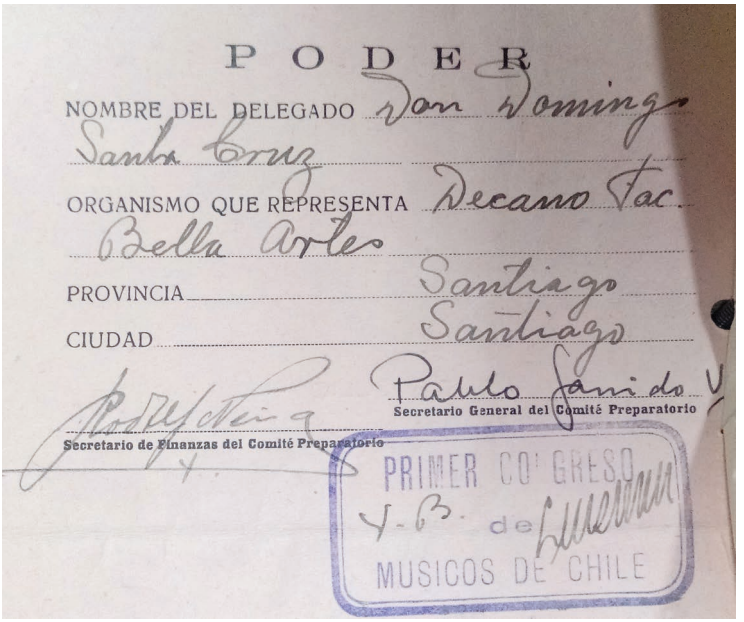


Imagen 51: Carnet de delegado del Primer Congreso de Músicos a nombre de Domingo Santa Cruz, firmado por Pablo Garrido (FDS, CEDIM).

Antes de concluir su discurso, Santa Cruz preguntó: "¿Son todos estos músicos artistas y son todos ellos 'factores de la cultura', es decir, miembros del campo intelectual y trabajadores del espíritu?". Ante lo cual respondió: "deben serlo", insinuando que no necesariamente lo eran (Santa Cruz 1940, 3). Enfatizando en la centralidad de la calidad artística, especificó que:

> Todo el que ejerce una actividad musical, desde el que ejecuta modestamente su trabajo en el más humilde de los cafés, hasta el ejecutante solista de fama, desde el profesor que enseña a los elementos hasta el catedrático de educación superior, desde el compositor de aires populares hasta el creador de grandes obras sinfónicas, *deben todos tener una calidad artística,* deben ejercer su actividad con el vuelo y el alma de una vocación (Santa Cruz 1940, 3-4, énfasis mío).

Solo así, teniendo "calidad artística" los músicos tendrían el "derecho" ser apreciados por la sociedad y "pedir que el marco general de la cultura" los acoja (ibid., 4). Sin esto, continuaba, "el progreso de la acti-

vidad *artística* se hace estéril y se vuelve *mecánica de repetición*" (ibid., énfasis mío). Esto resuena con la anécdota de Bonaccini, cuando los músicos se ofendieron cuando trató al fallecido como "flautista" y no como "profesor", aludiendo a que era un mero ejecutante. También hace eco con el objetivo que tuvo la Sociedad Bach desde sus inicios: renovar, depurar y guiar el medio musical (Santa Cruz 1950, 18). Si el campo musical debía ser depurado, quería decir que estaba contaminado, por lo que es lógico inferir que los agentes contaminantes eran aquellos músicos que en vez de considerar la música solo como un arte, un factor de cultura, la entendían también como un trabajo, o en palabras de Santa Cruz, como "mecánica de repetición" o un "pobre ejercicio de una artesanía sin horizonte" (Santa Cruz 1940, 3, 4).

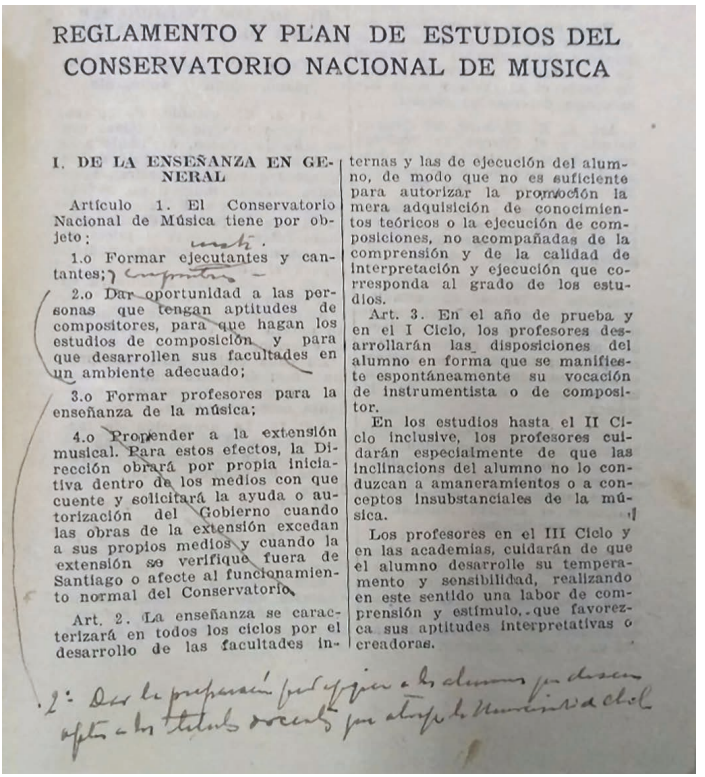
Con esto vemos que Santa Cruz tenía claro a qué tipo de músico el Estado debía apuntar sus políticas proteccionistas, pero fue muy hábil para incluir en su discurso a todos los músicos del Congreso como posibles beneficiarios del IEM que se inauguraría tres meses después. Su distinción no respondía a características fácilmente reconocibles, como el género musical o el lugar que se desempeñaba en la división social del trabajo musical (por ejemplo, compositor o intérprete), sino que al estatus artístico del músico. Para Santa Cruz solo los músicos-artistas debían ser beneficiarios de la protección estatal. Pero ¿cómo definió cuáles músicos eran artistas y cuáles no? ¿Qué hacía a los músicos más artistas y menos artesanos? Aunque esta era una distinción subjetiva, intuimos que el estatus artístico tenía algo que ver con el modo en que Santa Cruz y la Sociedad Bach definieron lo que era un músico.

Creación del IEM y la consolidación del compositor académico

La ley 6696 creó el IEM como una entidad estatal para promover la música a lo largo del país, fomentando la composición mediante concursos anuales y el financiamiento de otras iniciativas musicales. Se crearon una orquesta sinfónica, un coro, un ballet y conjuntos de cámara de carácter nacional al alero del IEM[58]. Sin embargo, las iniciativas proteccionis-

58 En 1941 se reformó nuevamente el Conservatorio poniendo el foco en la educación superior y la investigación musical. En 1942 el IEM fue transferido bajo los auspicios de la Universidad de Chile, al tiempo que se reformó la Facultad de Artes, tomando el control sobre el Conservatorio. Esto resultó en que de ahora en adelante, para "ser" un "músico profesional" había que ser aceptado como estudiante en el Conservatorio y graduarse como de cualquier otra carrera universitaria.

tas del IEM no eran para todos los músicos. El siguiente documento, de reforma del reglamento y plan de estudios del Conservatorio, nos ayuda comprender a qué tipo de músicos apuntaban dichas iniciativas:



REGLAMENTO Y PLAN DE ESTUDIOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

I. DE LA ENSEÑANZA EN GENERAL

Artículo 1. El Conservatorio Nacional de Música tiene por objeto:

1.o Formar ejecutantes y cantantes;

2.o Dar oportunidad a las personas que tengan aptitudes de compositores, para que hagan los estudios de composición y para que desarrollen sus facultades en un ambiente adecuado;

3.o Formar profesores para la enseñanza de la música;

4.o Propender a la extensión musical. Para estos efectos, la Dirección obrará por propia iniciativa dentro de los medios con que cuente y solicitará la ayuda o autorización del Gobierno cuando las obras de la extensión excedan a sus propios medios y cuando la extensión se verifique fuera de Santiago o afecte al funcionamiento normal del Conservatorio.

Art. 2. La enseñanza se caracterizará en todos los ciclos por el desarrollo de las facultades internas y las de ejecución del alumno, de modo que no es suficiente para autorizar la promoción la mera adquisición de conocimientos teóricos o la ejecución de composiciones, no acompañadas de la comprensión y de la calidad de interpretación y ejecución que corresponda al grado de los estudios.

Art. 3. En el año de prueba y en el I Ciclo, los profesores desarrollarán las disposiciones del alumno en forma que se manifieste espontáneamente su vocación de instrumentista o de compositor.

En los estudios hasta el II Ciclo inclusive, los profesores cuidarán especialmente de que las inclinacions del alumno no lo conduzcan a amaneramientos o a conceptos insubstanciales de la música.

Los profesores en el III Ciclo y en las academias, cuidarán de que el alumno desarrolle su temperamento y sensibilidad, realizando en este sentido una labor de comprensión y estímulo, que favorezca sus aptitudes interpretativas o creadoras.

Imagen 52: Extracto del borrador de Domingo Santa Cruz de la reforma del reglamento y plan de estudios del Conservatorio Nacional de Música (Sociedad Bach 1928).

Respecto al primer punto del primer artículo, que establecía que esta institución buscaba formar a "ejecutantes" y "cantantes", podemos observar, en el documento, que Santa Cruz lo modificó tachando la palabra "ejecutantes". Ésta la reemplazó por "instrumentistas" y agregó la palabra "compositores", materializando con puño y letra el intento por consolidar esta reconceptualización. El segundo punto del mismo artículo, que establecía el objetivo de "dar oportunidad a las personas que tengan aptitudes de compositores para que hagan los estudios de composición" fue totalmente tachado. Esto fue reemplazado por "dar la preparación […] a los alumnos que deseen optar a los títulos docentes", enfatizando en que

para ser instrumentistas, cantantes o compositores había que graduarse de la Universidad de Chile como se hacía con cualquier otra carrera universitaria (Sociedad Bach 1928). De igual forma, Santa Cruz tachó por completo el cuarto punto del mismo artículo, que buscaba descentralizar la extensión musical, sin incluir uno nuevo que reemplazara esta función.

Así, los músicos "profesionales" del Congreso de 1940 dejaron de ser considerados de tal manera, porque no todos tenían estudios musicales universitarios, vivieran o no de la música. Tal como Santa Cruz había insinuado con su alocución en el Congreso, ganarse la vida con la música no era relevante para ser músico. Con la creación del IEM y la transformación del Conservatorio en una institución universitaria, aquellos que vivían de su trabajo en orquestas y bandas, dejaron de ser considerados "profesionales" y comenzaron a ser tratados simplemente como "ejecutantes". Aquellos como Santa Cruz, Leng, y otros vinculados a la Sociedad Bach, quienes componían o interpretaban música docta, por amor al arte, se convirtieron en los legítimos beneficiarios del Estado. La clave estaba ahora en el proceso de convertirse en un músico válido, a través de los estudios en una institución prestigiosa como el Conservatorio (ahora bajo la Universidad de Chile), interpretando o componiendo bajo el alero del IEM, y ya no más si es que vivían o no de la música. Esta conceptualización exacerbó las diferencias respecto al prestigio social y artístico entre compositores e intérpretes (o "ejecutantes") y especialmente entre doctos y populares.

Posiblemente para contrapesar esta definición estrecha y excluyente, Garrido publicó un artículo reflexionando sobre qué hace que alguien sea músico. Esta reflexión la escribió después de que Manuel Lira ganara el primer lugar del concurso nacional de música organizado por la Dirección General de Informaciones y Cultura (DIC), en 1944. Como Lira no era ni "un músico profesional" ni un aficionado reconocido, Garrido planteó la pregunta retórica:

> ¿Pero es músico este hombre? En cierto sentido no. Es decir, en el sentido *oficiante*, *profesional* y aun en el de dominar secretos de técnica y razones. Sin embargo, Manuel Lira crea motivos musicales de lógica secuencia, de bellos contornos y sobre todo de honda emoción. […] Yo alabo a hombres como Manuel Lira Silva que *no saben ni de Bach ni de contrapunto*, ni de disciplinas tonales en embrollos de mal digeridas enseñanzas de Hindemith y Schoenberg. Yo alabo a estos *'músicos' de verdad*, pues lo son de corazón, sin haberlo perseguido, *sin buscar títulos* (Garrido 1945h, énfasis mío).

Para Garrido, hacer canciones era suficiente para ser músico, aunque esa no fuera la noción aceptada por los músicos del Conservatorio a quienes consideraba se proclamaban "compositores, catedráticos y otras cosas tan presuntuosas" (ibid.). Si bien éstos tenían los conocimientos para "disfrazar la incapacidad de emoción, con ropaje de intricadas armonías o con simples trucos de orquestaciones churriguerescas […] muy rara vez" lograban crear "un filón de melodía pura" (ibid.). Por ello, planteaba que prefería "una obrita intrascendente y sincera como 'Pampa' de Manuel Lira Silva, a toda la producción de ciertos genios sesudos y testarudos de nuestro mostrario de bellas artes" (ibid.). Más allá de la defensa a la obra de Lira, con estos comentarios Garrido estaba haciendo una crítica a los compositores doctos patrocinados por el IEM.

Pero esto no fue siempre así, ya que, como hemos visto, antes de que se creara el IEM, Garrido era optimista respecto los beneficios que creía que traería. Destacaba, por ejemplo, la relevancia que una Orquesta Sinfónica Nacional podía lograr en la oferta de puestos de trabajo, especialmente cuando el país se estaba recuperando de la crisis de los años treinta. Fue luego de un par de años de funcionamiento del IEM que Garrido comenzó a mostrar su escepticismo. Consideró que pese a ser una institución estatal, financiada a través de impuestos y creada para promover la música a lo largo del país, seguía funcionando solo en Santiago y no a nivel nacional (Garrido 1943a; Garrido 1944a; Garrido 1944b; Garrido 1945g). Criticó los problemas de difusión de las actividades organizadas por el IEM (Garrido 1945g), y aunque felicitó la mayoría de las actividades de la Orquesta, en diversas ocasiones Garrido lamentó "el fracaso económico y artístico" de sus conciertos, comparando el gran costo de organización con la "escasa concurrencia" (Garrido 1944d). Por ejemplo, cuando el compositor brasilero Heitor Villa-Lobos se presentó en el teatro Municipal de Santiago con esta Orquesta, Garrido escribió que "la sala" estaba "casi despoblada", atribuyendo esta situación a problemas de difusión: "Sin propaganda adecuada, sin orientar al público chileno, el concierto del gran maestro brasileño ha sido un rotundo fracaso" (Garrido 1944c). Varias veces sugirió destinar esos mismos esfuerzos en "audiciones gratuitas para obreros y empleados modestos" (Garrido 1944d).

Pero lo más importante era que el IEM solo lidiaba con la promoción de la música y no con protección de los músicos (Garrido 1945g). Como esto era una preocupación central de larga data para los músicos-trabajadores, Garrido propuso hacer una reforma a la ley 6696 para que el IEM ampliara "sus recursos", extendiéndolos a "la existencia efectiva de un profesorado orquestal idóneo diseminado a lo largo de todo el país"

(ibid.). Aquí, las diferencias entre el proyecto de los sindicatos y del IEM se hacen aún más claras. El foco del primero estaba en los músicos y sus condiciones laborales, mientras que el del último, en la música, particularmente de tradición docta.

Como era de esperar, Garrido comenzó a interesarse por las condiciones laborales de los músicos de la nueva Orquesta Sinfónica. En una entrevista que le hizo a Santa Cruz, como director del IEM, le preguntó sobre las condiciones de trabajo de sus intérpretes. Aquí Santa Cruz clarificó que estos músicos aún no habían sido formalmente contratados por el IEM y que era vital que eso sucediera, sobre todo para que tocasen exclusivamente para esta Orquesta (Garrido 1943b). Señaló también que trabajaban entre cuatro y cinco horas al día, lo que para Santa Cruz era "el máximo que se le puede pedir, dada la intensidad de su desgaste físico e intelectual" (ibid.). Dos semanas después, Armando Carvajal, el director de la Orquesta, halagó la evolución del IEM en sus dos años de funcionamiento, planteó que "[s]olo falta equilibrar los salarios de los componentes de la orquesta. Los sueldos, que en el comienzo eran modestísimos, hoy son miserables" (Garrido 1943c).



Imagen 53: Celebración del Día de la Música, organizada por el SIPO, 22 de noviembre de 1941. Nótese que junto a Pablo Garrido, en la segunda fila, figuran algunos "compositores académicos" como Domingo Santa Cruz y Jorge Urrutia Blondel (FPG, CEDIM).

Respecto a la seguridad social, Santa Cruz explicó que los miembros de la orquesta estaban "plenamente" asegurados en su calidad de empleados universitarios, por lo que podían depositar regularmente un porcentaje de sus sueldos en la caja de empleados públicos y periodistas[59], teniendo así "su futuro asegurado" (Garrido 1943b). Santa Cruz explicó cuán importante era que aquellos en la Orquesta Sinfónica Nacional tuvieran un ingreso estable y seguridad social, diciendo que "[e]l hombre que va a trabajar con el espíritu no puede estar pensando en la olla a medio llenar ni los hijos descalzos" (ibid.). Aquí es importante recordar que los demás músicos, que trabajaban de manera independiente o con contratos temporales, no cumplían con los requisitos para entrar en el sistema de pensiones. Es decir, solo los músicos trabajando al alero del IEM tenían su "futuro asegurado" (ibid.). Pero además, al insinuar que no todos los músicos trabajaban "con el espíritu", no todos tenían el derecho a no preocuparse por sus problemas económicos, sino que solo aquellos legitimados en tanto artistas. Más aún, al exclamar "¡Pasaron los tiempos de la bohemia, amigos!", Santa Cruz aludía a que los que seguían viviendo de tocar en locales nocturnos y teatros − como la mayoría de los músicos de los sindicatos – vivían en el pasado (ibid.). Probablemente ellos no trabajaban "con el espíritu" como lo hacían los músicos de la Orquesta Sinfónica, sino que con el bolsillo, insinuando que, por ello, su trabajo era menos artístico, y por lo tanto, no eran dignos del apoyo estatal (ibid.). Sin embargo, quienes lucharon por décadas por modificar la legislación para acceder al apoyo estatal y mejorar sus condiciones laborales fueron precisamente los músicos sindicalizados, los trabajadores, los "ejecutantes" y no quienes se beneficiaron de estos cambios legales[60].

59 Dentro de las modificaciones a la ley 4054 (1924) encontramos la creación de diversas cajas de ahorro, como la caja de obrero y la de empleados públicos. En 1930, los periodistas (si bien empleados particulares) pudieron comenzar a cotizar sus fondos sociales en la última, ahora llamada Caja de Empleados Públicos y Periodistas. Esto permitió que los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional, en tanto funcionarios de la universidad, pudieran imponer en esta caja.

60 Además de las instituciones creadas por el IEM hubo otros cambios legales. Por ejemplo, la creación en 1941 del decreto 1472 sobre ley de organización y atribuciones de las municipalidades que dispuso destinar el uno por cierto del total de los ingresos ordinarios de cada Municipalidad para subvencionar, entre otras cosas, la producción artística literaria y musical. En 1944 fue aprobado el reglamento de Transmisiones de Radiodifusión, estableciendo un mínimo de un treinta por ciento de números vivos en los programas radiales, que en el caso de conjuntos, debían integrarse de un ochenta por ciento de artistas chilenos, además de un treinta por ciento de música chilena en el total de horas de transmisión. A fines del mismo año se aprobó un nuevo reglamento para el cobro del Derecho de Autor, que estableció el alza de tarifas para aumentar las recaudaciones y pago a los compositores, y un impuesto de $100 diarios a las máquinas tocadiscos, que eran considerados

Cinco años después del Primer Congreso de Músicos y del surgimiento del IEM, Garrido reflexionaba sobre los logros que habían alcanzado y lo que seguía pendiente. Respecto a la protección estatal, enfatizó en el hecho de que los músicos que se habían reunido en dos congresos nacionales (1940 y 1942) seguían estando fuera de la legislación de seguridad social (Garrido 1945c). Irónicamente después de cinco años de funcionamiento del IEM, el cual había sido creado para, entre otras cosas, darle trabajo a los músicos, éstos seguían enfrentándose al problema laboral. Esto prueba que el IEM no ofreció puestos de trabajo a todos los músicos, sino que solo a algunos. Si bien, en el corto plazo, solucionó el "problema de cesantía de 80 profesores" que pasaron a integrarse a la Orquesta Sinfónica Nacional (Garrido 1945f), a la larga, dejó fuera de estos beneficios a aquellos que trabajaban como intérpretes en orquestas y bandas, en locales nocturnos y eventos en vivo: los "ejecutantes" (antes considerados "profesionales"). Garrido insistió en que la legislación que creó el IEM debió haber incluido los tres aspectos que afectaban las condiciones laborales de los músicos: "leyes sociales adecuadas", desarrollo artístico y cultural y "fuentes de trabajo" (ibid.). Por lejos, la más importante era la última, la cual consideró como "la base misma de la existencia del músico" (ibid.). Es decir, sin trabajar en música, los músicos dejaban de ser "músicos".

Nadie sabe para quien trabaja

El Congreso de Músicos de 1940 y la creación del IEM proyectaron dos conceptualizaciones diferentes de lo que significaba ser músico. De éstas se impuso la visión del IEM, transformando a los "aficionados cultos" en "académicos", y refiriéndose a los "músicos profesionales" como meros "ejecutantes". Este cambio conceptual fue reflejo de dos demandas de largo aliento lideradas por dos músicos clave. Garrido promovió la creación de organizaciones gremiales para unir a los músicos a lo largo del país y exigir, a través de una Federación Nacional de Músicos, nuevas regulaciones para mejorar sus condiciones de vida y trabajo. Por su parte, Santa Cruz buscó la participación del Estado en la promoción de la educación musical, la composición y los conciertos doctos. Este último tuvo éxito con la aprobación de la ley 6696 en 1940 que creaba el IEM.

como la causa de la cesantía musical (Garrido 1945f). Pese a ello, solo desde el final de la década comenzaron a hacerse efectivas las leyes proteccionistas hacia la música chilena, empujadas por la DIC, bajo el Ministerio del Interior.

Sin embargo, los beneficios que entregaría el IEM no eran para todos sino que solo para algunos: los "aficionados cultos" que hacían música por amor al arte y no para ganarse la vida. Después de la reforma del Conservatorio de 1928 y la creación del IEM en 1940, éstos fueron contratados por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile siendo reconceptualizados como "músicos académicos". Esto hizo evidente no solo las diferencias sino también los conflictos e inequidades entre los distintos tipos de músicos. Al comenzar a trabajar en la Universidad, con el patrocinio del Estado, cual mecenas, los "aficionados cultos" estarían habilitados para crear artísticamente sin estar sujetos a preocupaciones económicas. En palabras de Santa Cruz, sin pensar "en la olla a medio llenar ni los hijos descalzos" (en Garrido 1943b), o, en palabras de Leng, sin "tener que subordinar jamás el arte ni prostituirlo para poder vivir de él" (Leng 1923).

Además de ampliar la difusión de la música entre el público chileno, como estipulaba la ley 6696, el IEM profundizó y fortaleció las jerarquías entre los músicos. Fueron los intérpretes de la Orquesta Sinfónica Nacional y los "músicos académicos", contratados por el IEM, quienes se beneficiaron de la demanda de bienestar social que pelearon por décadas los sindicatos, los músicos-trabajadores, los "profesionales", ahora considerados "ejecutantes". Irónicamente, no fueron éstos lo que obtuvieron lo que tanto demandaron.

La consecuencia más importante de los eventos analizados aquí es que una conceptualización se impuso por sobre la otra. El "músico académico" prevaleció tanto en términos discursivos como materiales, volviéndose el artista legítimo para el financiamiento estatal, obteniendo un trabajo estable y seguridad social. Los músicos-trabajadores fueron relegados a un segundo plano, no solo careciendo de la seguridad social que los "músicos académicos" comenzaron a disfrutar, sino que también, al ser vistos como meros "ejecutantes", ejercitando la "mecánica de repetición" y "una artesanía sin horizonte" (Santa Cruz 1940, 3,4), fueron también negados en tanto artistas.

Detrás de estas nociones está la imposición de ciertos repertorios como artísticamente válidos que ponen a la música de tradición docto-europea en una posición superior a la música popular. Junto a esto hay un prejuicio de clase que se traduce en nociones respecto al gusto por ciertas músicas y desprecio por otras. En este sentido, el entretenimiento que ofrece la música popular se asumió como propio de las clases medias y trabajadoras y a sus creadores e intérpretes como artesanos y no como artistas. Además, se sobreentendió que este tipo de música podía estar a merced del mercado y ser rentable para sus trabajadores sin necesidad

de apoyo estatal. Por su parte, se equiparó lo culto a la música erudita de raigambre europea occidental, a sus creadores, intérpretes y difusores como artistas e intelectuales que no podían estar sujetos a los vaivenes del mercado y requerían patrocinio estatal, aunque provinieran de sectores aristocráticos. Así, el discurso que justificó la creación del IEM apuntó a la idea de que hay un tipo de repertorio que debe ser protegido y divulgado al resto de la sociedad por su valor artístico, mientras que otro no.

Al mismo tiempo, el debate entre música como arte o artesanía es clave, ya que tiene que ver con la noción de trabajo y oficio. Apunta a que el arte es algo abstracto que se cultiva en un lugar como un conservatorio, ahora devenido en universidad, mientras que la artesanía se aprende con el hacer. Los músicos de los sindicatos defendieron las "mil formas de cultivar [el] arte" (Garrido 1940, 13) y el conocimiento técnico, práctico, que se obtiene en el quehacer más que en el estudio, como el de Manuel Lira que ganó un premio por su canción "Pampa" sin tener conocimientos de armonía musical. Por su parte, Santa Cruz en su lugar de poder, impulsó una legislación que valorara cierto tipo de repertorio, protegiendo la música como arte y no como un trabajo, beneficiando a los músicos académicos y castigando a los "artesanos", excluyéndolos de toda protección social. Aunque escritas con anterioridad a la creación del IEM, toman un especial sentido las palabras de Garrido enunciadas en el epígrafe de este capítulo: "Producimos belleza, damos alegría, engendramos idilios, consolamos dolores, auspiciamos sonrisas y alentamos carcajadas de humor, cuando en el fondo, para nosotros todo es negación, miseria, dolor, tragedia" (1940, 19). Amargas palabras, por cierto, escritas en una época de profundos cambios sociales en los que la esperanza en un mejor porvenir se entrelazaba con la inquietud del presente y las lecciones del pasado.

Conclusión

Con este libro quise contar una historia de la música desde la perspectiva del trabajo, indagando en la vida laboral de los músicos y el camino que siguieron sus organizaciones gremiales desde 1893 a 1940 en Chile. Para ello tracé las trayectorias de los dos gremios que representaron a los músicos que trabajaron en la entonces provincia de Valparaíso, aunque su margen de acción fue más amplio: la Sociedad Musical de Socorros Mutuos (SMSMV) y el Sindicato Profesional de Músicos (SPMV). Entendidas como como estudios de caso, sus trayectorias y características pueden extrapolarse a otras organizaciones que funcionaron en contextos similares.

Como discutí en la introducción, las investigaciones anteriores de la música producida en Chile han pasado por alto la vida laboral de los músicos y a sus organizaciones gremiales. Al mismo tiempo, la historia del movimiento obrero no ha considerado a los músicos como trabajadores. Aunque este libro se enmarca principalmente en la investigación musical, contribuye también a la historia del trabajo al analizar a músicos trabajando y organizándose en vínculo con el movimiento obrero.

Para analizar las condiciones laborales de los músicos, revisé una multiplicidad de documentos de distinto tipo, como notas de prensa y fuentes de archivo producidas por los mismos músicos. Una fuente importante fueron los documentos del SIMUPROVAL, en manos del actual Sindicato de Músicos de Valparaíso, que me entregaron información rica, única y desde el punto de vista de los mismos gremios. Es posible que haya documentos similares, que no conocemos, de organizaciones gremiales de músicos en otras ciudades a lo largo del país. Especialmente, porque, como di cuenta con esta investigación, los músicos en Chile se organizaron regionalmente y no necesariamente tuvieron representación central a nivel nacional. Esto implica que sus archivos pueden estar dispersos y encontrarlos será un desafío para investigaciones futuras, así como su preservación y digitalización, para seguir profundizando sobre su historia.

Uno de los hallazgos más interesantes de este estudio corresponde a que las organizaciones gremiales de músicos se desarrollaron de forma orgánica, pero al mismo tiempo el contexto legal y político delineó su devenir. Las sociedades de socorro mutuo de músicos se articularon desde

abajo, buscando mejorar las condiciones de vida de sus miembros. Gracias a sus demandas, en conjunto con el resto del movimiento mutualista, se promulgó una legislación social que, irónicamente, perjudicó a estas organizaciones cediéndole el paso a los sindicatos legales. De esto se desprende que los sindicatos de músicos fueron creados desde arriba como consecuencia de la legislación puesta en marcha a fines de los años veinte, y no por el deterioro de las condiciones laborales de los músicos. Con ello, las sociedades de socorro mutuo de músicos se transformaron de forma orgánica en sindicatos, manteniendo su característica de organizaciones de base.

Al incluir el punto de vista de los músicos pude destacar sus condiciones laborales, su relación con las industrias de la música, sus lógicas de organización y sus encuentros y desencuentros con el resto del movimiento obrero y artístico del país. Esto, por una parte, invita a historiadores del trabajo a incluir en sus investigaciones a los músicos y sus gremios, para comprender mejor la complejidad del movimiento obrero. Y por otra, insta a la musicología a tomar en cuenta el trabajo musical, para tener un conocimiento más cabal sobre las condiciones de producción de la música.

Un hallazgo inesperado fue que algunos músicos-trabajadores estudiados aquí eran figuras conocidas por la historiografía. Encontrar nombres como Pedro Césari y Pablo Garrido en el archivo del SIMUPROVAL reveló que, aunque sus aportes musicales han sido previamente estudiados, su estatus de trabajadores se ha mantenido oculto. Esto es crucial para demostrar que, frecuentemente cuando se piensa sobre música, el trabajo que ésta conlleva pasa desapercibido. Esto invita a cambiar la manera en que aquellos músicos han sido tratados en investigaciones anteriores. Aunque Césari y Garrido fueron artistas, necesitaron formar o unirse a organizaciones colectivas de carácter gremial. La sociedad de socorros mutuos o el sindicato los ayudaron a mejorar sus condiciones de vida a través de la ayuda mutua y de base. Entender a dichos músicos primero como trabajadores permite obtener un entendimiento más completo de los problemas que afectaron sus vidas laborales, sus organizaciones, e incluso la música que hacían.

Al contrastar particularidades y similitudes con otros casos internacionales que se han estudiado, especialmente en los últimos años con la conformación de la Red *Working in Music*, esta investigación contribuye con un nuevo estudio de caso a la bibliografía sobre el trabajo en la música. Esto desafía algunos de los consensos que se habían establecido hasta ahora, como la organización a nivel nacional y el surgimiento de sindicatos a causa de la precarización laboral.

El mayor aporte de este estudio son los hallazgos que pude develar gracias a la perspectiva laboral. Así, al entender la música como un trabajo es posible ver la historia de la música en Chile de forma distinta y entregar información que hasta ahora no se conocía, como la trayectoria de los gremios de músicos, sus principales líderes y las condiciones en que desarrollaban su trabajo musical.

Lo complejo que fue para los músicos identificarse como trabajadores fue también un hallazgo importante de esta investigación. Cada vez que manifestaron ser trabajadores pusieron en riesgo su estatus artístico, y, como diría Ehrlich, fueron vistos como "criaturas anónimas" (1985, 142), por desempeñarse principalmente como instrumentistas o sesionistas y no tanto como celebridades o compositores destacados. Al reproducir estas jerarquías, la investigación musical en Chile ha pasado por alto a gran parte de los músicos tratados aquí, menospreciando tanto su condición de trabajadores como su valor artístico. Esto ha resultado en su omisión de los estudios canónicos sobre la historia de la música en Chile. Por eso, desarrollé esta investigación, poniendo en el centro a estos músicos "anónimos", destacando su condición de trabajadores, relevando su aporte a la organización gremial y cuestionando las jerarquías de la división social del trabajo musical.

La vida laboral de los músicos y la particularidad del trabajo musical

Al estudiar en profundidad a los músicos que participaron en las organizaciones gremiales analizadas aquí, y el trabajo musical que desarrollaron, pude develar las particularidades de sus condiciones laborales y de vida. Éstos trabajaban mayormente de forma independiente y en diversos espacios donde se hacía música en vivo, como plazas, teatros, salones de baile, locales nocturnos y los nuevos auditorios radiales que empezaron a surgir desde los años veinte. Con la llegada del cine sonoro, algunos músicos trabajarían como compositores para las películas sonoras que se produjeron en Chile desde fines de los años treinta, pero la mayoría seguiría trabajando como intérpretes (instrumentistas y directores), compositores y profesores de música.

La escena en la que se desempeñaron los músicos-trabajadores ha sido considerada como música popular, por su producción urbana y vínculo con los medios de comunicación de masas y las industrias musicales. Pero, también, en la época se le llamaba música popular al folclor, que se entrelaza con nociones de lo popular, en términos de clase trabajadora y lo

relativo al pueblo. De este modo, los músicos estudiados aquí trabajaban en música que puede ser entendida como "popular", pero también como "clásica", por su estilo orquestal y repertorio. Por ejemplo, los músicos del Orfeón Municipal de Valparaíso tocaban música bailable, marchas militares y repertorio clásico-europeo; las orquestas de los teatros interpretaban distintos géneros para acompañar películas silentes, óperas y actos de zarzuela. Lo mismo podemos decir del trabajo de Pablo Garrido, quien a mediados de los años veinte, dirigía orquestas de jazz, componía foxtrots y piezas de vanguardia. Por ello, no he querido declarar la centralidad de la música popular para los músicos-trabajadores analizados aquí, pero sí la música en vivo como un espacio vital de trabajo.

Lo anterior nos lleva a otro aporte de esta investigación: al estudiar el trabajo musical es necesario pensar en los géneros musicales de manera conjunta y no aislada. Era común que los músicos que participaban en organizaciones gremiales trabajaran en distintos géneros, pasando de uno a otro, según las necesidades, incluso trabajando en música popular y docta al mismo tiempo. También cumplían tareas diferentes en la división social del trabajo musical, pudiendo desempeñarse como intérpretes, compositores y profesores, sin mayor inconveniente. Lo relevante de esto, es que rompe la noción de que hay músicas de mayor estatus que otras, como se suele pensar cuando se pone a la música docta en un lugar superior a la música popular.

El supuesto de que la música docta no está sujeta a los vaivenes de las modas como la música popular, y por ello, tiene un estatus artístico más alto, estuvo al centro de los debates entre los músicos durante todo el período estudiado. Esto lo vimos claramente cuando Pablo Garrido decidió dedicarse profesionalmente a la música y su mentor, el compositor y dentista Alfonso Leng, no lo apoyó, justamente por considerar que vivir de la música (y de la música popular, más aún) significaba menoscabar su valor artístico. También lo vimos en la participación de Domingo Santa Cruz en el Primer Congreso de Músicos, cuando preguntaba si todos los músicos son artistas, insinuando que no todos lo eran, porque muchos hacían música popular y vivían de ella.

Estas nociones, a la larga, llevaron a que se priorizara por investigar la música clásica, y especialmente a los compositores a costa de la investigación sobre otros géneros y de músicos desarrollando actividades diferentes a la composición. Este libro, al estudiar a músicos que trabajaron en distintos géneros, no como una excepción por su talento artístico, sino que, como una tendencia común y una necesidad laboral, invita a pensar en los géneros musicales de manera más integral y en un mismo nivel de relevancia.

Gremios musicales y el camino al sindicalismo en Chile

En el marco de la "cuestión social", al igual que otros trabajadores, los músicos no podían acceder a servicios de bienestar social ni protección estatal. Las sociedades de socorro mutuo fueron una solución a ese problema, ofreciendo a sus miembros servicios médicos, funerarios y un sistema de pensiones. Pero estas sociedades fueron también un espacio para el desarrollo de redes solidarias, de organización de base, para la educación y oferta de puestos de trabajo. Por ejemplo, en el marco de estas sociedades se formaron academias para ofrecer educación musical a la comunidad y trabajo a sus miembros. Así, estas organizaciones fueron parte crucial de la vida musical de la ciudad, representando oficialmente a los músicos de Valparaíso ante la comunidad, por ejemplo, con la organización de las celebraciones del día de la música. Este tipo de actividades contribuyó a promover la profesión musical en la ciudad, dando a conocer a los músicos que participaban en ellas. Pero, al mismo tiempo, delinearon las características que tendría esta profesión, decidiendo qué actividades organizar, qué músicos participarían y, sobre todo, quiénes se podían asociar. Es decir, no solo proveyeron de redes solidarias y apoyo económico a sus socios, de educación y actividades musicales a la ciudad, sino que también ayudaron a delinear y dar a conocer la profesión musical.

Al igual que otras sociedades mutualistas, la SMSMV sufrió durante la dictadura de Ibáñez, pero enfrentó sus propios problemas, lo que da cuenta de su especificidad en tanto organización de músicos. Las leyes sociales y la legalización de sindicatos amenazaron la existencia de la Sociedad. La llegada del cine sonoro justo después de la crisis económica de 1929 tuvo un fuerte impacto en las condiciones laborales de los músicos. Esto muestra cómo los cambios que ocurrieron en las industrias de la música y en la legislación se entrelazaron, afectando negativamente a los músicos-trabajadores. A pesar de los esfuerzos de la Sociedad por sobrevivir a estos cambios, la solución finalmente fue formar un sindicato desde su propio seno, lo que puede ser leído tanto como un triunfo o un fracaso. Sin embargo, más relevante es qué demuestra este hallazgo: la creación de los sindicatos de músicos en Chile fue gatillada por cambios legales y no por la cesantía que provocó la llegada del cine sonoro.

El Sindicato de músicos que emergió desde la Sociedad mantuvo muchas de sus características, como la administración de la seguridad social y una membresía fundamentalmente masculina. Pero también sumó algunas características nuevas. La más importante fue la definición del Sindicato

como una organización de trabajadores que incluía tanto a independientes como a empleados y empleadores. Esto demostró que el trabajo musical se podía realizar con distintas situaciones contractuales, permitiendo que se sindicalizaran músicos que vivían de la música, sin importar – al menos en el papel – qué tipo de música hacían, qué lugar ocupaban en la división social del trabajo musical, ni si eran jefes, empleados o independientes. Al mismo tiempo, posibilitó que los músicos explicitaran su estatus de trabajadores y dieran a conocer la precariedad de sus condiciones laborales, como hiciera Pablo Garrido durante la década del treinta. Con esto, los sindicatos de músicos se distanciaron del mutualismo porque dejaron de estar solamente enfocados en mejorar las condiciones de vida de sus socios y se proyectaron también a proteger y mejorar sus condiciones laborales.

¿Trabajadores o artistas?

Si la música era un trabajo o un arte fue clave para las definiciones y discusiones entre los músicos-trabajadores durante todo el período, aunque se hizo más evidente en algunos momentos más que en otros. Estas discusiones llevaron a que optaran, en ciertas ocasiones, por una identidad de clase que los vinculaba a las demandas y actividades del movimiento obrero, y en otras, por su identidad ocupacional en tanto músicos, vinculándose con asociaciones de artistas y artesanos. Así, los músicos-trabajadores transitaron de una identidad obrera a una de artistas, a conveniencia, estableciendo acuerdos tanto con trabajadores de otros oficios como con músicos-no trabajadores.

Al analizar sus condiciones de vida vimos lo cerca que estaban a sectores obreros y proletarios, especialmente por las consecuencias de la "cuestión social". Para lograr los cambios legislativos que necesitaban, los músicos hicieron valer su identidad de clase, vinculándose a importantes organizaciones mutualistas y sindicales del movimiento obrero. Pero sus condiciones laborales, en tanto músicos, eran diferentes a las del resto de los trabajadores, lo que se evidenció especialmente cuando se aprobó la legislación de previsión social a mediados de los años veinte, ya que éstos quedaron al margen por la particularidad de su trabajo.

Esto indica que los músicos estudiados aquí no pueden ser concebidos solamente como trabajadores. Su faceta artística es importante para comprender la identidad y trayectorias de las organizaciones gremiales de músicos, así como las decisiones que tomaron sus organizaciones. Esto tiene que ver con que el valor de su trabajo además de medirse con crite-

rios económicos, también se mide con criterios artísticos. Y, sobre todo, porque la historia de la música está mediada por nociones artísticas y juicios de valor entre distintos tipos de repertorios. Por eso, los músicos-trabajadores también enfatizaron en su identidad artística, vinculándose con quienes compartían la misma ocupación y estableciendo intercambios con organizaciones de artistas más que con sindicatos obreros y artesanos.

Esto llevó a que los músicos-trabajadores y sus gremios se distanciaran de organizaciones de carácter obrero y mostraran su pertenencia a la clase media emergente, aun con las particularidades del trabajo musical y su precariedad de base. La ambigüedad para hacer explícita su identidad de clase y priorizar, a conveniencia, por su faceta artística, dio cuenta de la aristocracia del trabajo de la que eran parte los músicos-trabajadores, como pequeños burgueses con problemas compartidos con el proletariado.

Al mantener una identidad flexible, los gremios de músicos fueron exitosos en reunir a personas de orígenes diversos y que trabajaban en distintas escenas musicales. También lograron mantener viva una organización que transitó desde una sociedad de socorro mutuo a un sindicato, con sus propios fondos y autonomía. Pero el peso del arte se impuso ya que cada vez que los músicos expresaban su identidad como trabajadores y se hacían parte del movimiento obrero, eran mirados en menos.

Como vimos en la última parte del libro, la institucionalidad musical se creó bajo la noción de la música como arte – y no como trabajo – y dejó a los músicos-trabajadores excluidos de dicha institucionalidad y del apoyo estatal. También éstos fueron negados en tanto artistas, no solo por el tipo de música que hacían – que, como vimos, empezó a ser considerada en un nivel inferior –, sino que, sobre todo, porque vivían de ella.

Además de las consideraciones valóricas y las jerarquías entre unos y otros, lo crucial aquí es que las organizaciones gremiales buscaron que los músicos fueran reconocidos como sujetos plenos de derechos sociales y laborales mediante la promulgación de leyes para proteger sus trabajos y mejorar sus condiciones de vida.

La ironía es que, pese a todos los intentos, el establecimiento de vínculos con organizaciones obreras y artísticas, y la flexibilidad de los músicos para fluctuar de una identidad a otra, al momento de escribir estas páginas, este objetivo aún no ha sido alcanzado. Tal vez ya es hora de priorizar por un relato que ponga al trabajo en el centro contribuyendo no solo a visibilizar el trabajo de los músicos, sino también a dignificarlo.

La manera compleja, fluctuante y, si se quiere, oportunista, de organi-

zarse como músicos, como artistas y como parte del movimiento obrero, desafía interpretaciones rígidas del trabajo que tiende a olvidar que los artistas y los músicos también son trabajadores. Así, con este libro propongo desafiar la historiografía existente, que ha tendido a favorecer el estudio de los compositores y sus obras, más que el de intérpretes, arreglistas o directores y los problemas cotidianos a los que se enfrentan al vivir de la música.

Este libro es el primer estudio detallado y riguroso de las organizaciones gremiales de músicos en Chile y muestra que el destino de los músicos-trabajadores y sus organizaciones estuvo entretejido por las industrias musicales, los cambios tecnológicos y legales y, sobre todo, por maneras diferentes de entender la música, si como un arte, un trabajo o una combinación particular de ambas.

Al examinar los factores que moldearon la vida laboral los músicos desde fines del siglo XIX hasta 1940 en Valparaíso, vemos una nueva forma de pensar la historia de la música en Chile. Espero que este trabajo tienda puentes entre los estudios de música clásica y popular, así como entre estudios musicales y laborales, y estimule nuevas investigaciones sobre el trabajo musical.

Referencias

Documentos de archivo

Acha, Segundo. 1909. "Carta al presidente del directorio de la SMSMV", 27 mayo. Ms. (Cartas SMSMV 1896-1911, Archivo SIMUPROVAL).

Césari, Pedro. 1896a. "Carta al presidente del directorio de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso", 9 marzo, Ms. (SMSMV Cartas 1896-1911, Archivo SIMUPROVAL).

Césari, Pedro. 1896b. Carta a Augusto Césari", 6 de marzo. Ms. (APC).

Césari, Pedro. 1896c. "Carta a Augusto Césari", 19 abril, Ms. (APC)

Congreso Social Obrero. 1906. "Carta al presidente del directorio de la SMSMV", 15 julio, Santiago. Ts. (Cartas SMSMV 1893-1911, Archivo SIMUPROVAL).

Cuaderno de Recortes de Pedro Césari, Ms. (APC).

Delgado, E. 1899. "Carta al presidente del directorio de la SMSMV, en representación de la Sociedad de Socorros Mutuos de Veteranos del '79", 23 enero 1899. Ms. (Cartas SMSMV 1893-1911, Archivo SIMUPROVAL)

García, Fernando. 1990ca. "Biografía de Pablo Garrido", Ts. (FPG, CEDIM).

Garrido, Juan Santiago. 1932. "Carta a Pablo Garrido", 2 noviembre. Ms. (Carpeta 3, caja 72, FPG, CEDIM).

Garrido, Juan Santiago. 1933. "Carta a Pablo Garrido", 30 mayo. Ms. (Carpeta 3, caja 72, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1923. "Músicos chilenos. Dos conferencias ilustradas". YMCA, Valparaíso. Ms. (Carpeta 28, caja 66, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1928a. "Impongamos la cueca", *El Mercurio,* Valparaíso*,* 18 de marzo. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1928b. "Los autores musicales", *El Mercurio,* Valparaíso, 6 de junio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1929a. "Las películas habladas y los profesionales de la música". *El Industrial*, Antofagasta, 21 de junio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1929b. "El porvenir de la música ante el cine hablado", *El*

Mercurio, Antofagasta, 28 de julio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1930. "Sobre la Sinfónica", *El Mercurio*, Antofagasta, mayo. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1931. "Fracasa el sonoro", *El Mercurio,* Antofagasta, 21 de enero. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1933. "Ernest Arnsermet y la música contemporánea", *Lecturas*, Santiago, 23 de marzo. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1935a. "Música para el pueblo", *Arte*, Santiago. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1935b. "Cuatro conciertos sinfónicos. Revisión y consideraciones; música y máquinas". *Zig-Zag*, Santiago, 31 de mayo. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1935c. "Recuento integral del Jazz en Chile", *Para todos,* Santiago, 10 de junio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1935e. "Recuento integral del Jazz en Chile. Continuación". *Para todos*, Santiago. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939a. "Como debe trabajar un orquestador de Jazz. Estructura de la orquesta de jazz. Un hábil orquestador indispensable en todo conjunto'. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 5 de enero. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939b. "Carta a Hugues Panassié", 19 de enero. Ms. (Caja 50, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939c. "Hacia una nueva educación ideológica en la música. Señor Ministro de Educación", *Multitud*, Santiago, febrero. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939d. "Hablan dos músicos chilenos de jazz. Lorenzo Da Costa y Carlos Salas responden a una interrogación nuestra", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 16 de marzo. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939e. "Un músico nuevo: Luis Aravena. El ambiente musical nuestro visto por profesional de nota", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 30 de marzo. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939f. "'Héroes de la música. La orquesta Sinfónica Nacional. Revelaciones sensacionales", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 29 de junio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939g. "George Hoyen dirige en Chile. Un gran director norteamericano nos visita. Elogia a los músicos chilenos. Strauss y Sibelius", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 13 de julio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939h. "Músicos que olvidan la bohemia. Capacitación del músico. Los músicos chilenos quieren trabajar en Chile", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 20 de julio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939i. "Se va la canción chilena. Los Cuatro Huasos. Por nuestra música", *Las Últimas Noticias*, 27 de julio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939j. "El estado debe editar nuestras canciones como un medio de propaganda", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 29 de julio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939k. "Muere la música chilena. No hay música criolla en nuestras radios", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 28 de septiembre. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939l. "Magníficas son nuestras orquestas", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 19 de octubre. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939m. "'Descanso para el músico. Lo que debe saber el público. Una justa petición de los músicos". *Las Últimas Noticias*, Santiago, 10 de noviembre. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939n. "'Los músicos chilenos se hacen respetar, dice Lacasia", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 16 de noviembre. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939o. "Manifiesto a los músicos de Chile", diciembre. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939p. "'Don Luis Sandoval y el porvenir del músico", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 7 de diciembre. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1939q. "Samuel Contreras en B. Aires", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 21 de diciembre. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1940a. "¿Dónde está la música chilena? Penosa experiencia de una jira al sur del país. Desaparece rápidamente el folksong nacional", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 3 de abril. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1940b. "Volvamos a la música popular nuestra", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 25 de abril. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1940c. "Un concurso de músicos. Un acontecimiento histórico en la vida artística chilena", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 6 de junio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1940d. "Hacia la formación de bandas. Hagamos algo por evitar la desaparición de ellas", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 13 de junio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1940e. "Cruzada de compositores chilenos", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 20 de junio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1940f. "La música chilena no debe morir". *Artes y letras. Boletín del Comercio*, Santiago, agosto. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1940g. "Los concertistas y las orquestas frente a la música nacional. Se está saboteando la producción chilena", *Las Últimas Noti-*

cias, Santiago, 8 de agosto. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1940h. "Tendremos música chilena", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 21 de noviembre. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1941a. "Es casi paradojal que los músicos chilenos ignoren la riqueza de su propia música", *El Popular*, Antofagasta, 10 de julio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1941b. "Visión de María Elena", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 20 de octubre. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1942a. "'Julio Toro. Conversando con el autor de "Al pie de una guitarra"", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 17 de junio. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1942b. "Por la música chilena", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 24 de octubre. Ts. (Libro 1, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1943a. "Tarea De Parra Román. Un pianista al servicio de Chile. Ejemplo de ejemplos", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 26 de febrero. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1943b. "Domingo Santa Cruz dirige el destino de la Música y del arte en Chile", *Zig-zag*, Santiago, 24 de junio. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1943c. "Armando Carvajal, el primer director de orquesta chileno", *Zig-Zag*, Santiago, 15 de julio. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1944a. "Una iniciativa de Osorno", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 16 de abril. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1944b. "Claudio Arrau con la Sinfónica", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 10 de julio. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1944c. "'Cuarto y quinto conciertos sinfónicos de primavera", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 13 de diciembre. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1944c. "Qué pasó con Villalobos", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 3 de noviembre. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1945a. "Conversando con el representante de la BBC de Londres", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 19 de enero. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1945c. "Problemas de los músicos", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 1 de febrero. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1945e. "Darle oportunidad a los músicos", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 12 de febrero. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1945f. "Lo que se ha hecho por los músicos", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 15 de febrero. Ts. (Libro 2¸ FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1945g. "El Estado y los músicos. Ley 6.696", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 19 de febrero. Ts. (Libro 2¸ FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1945h. "Pampa", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 9 de abril. Ts. (Libro 2, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1980. "Carta a Pinochet", 26 marzo. Ms. (Paquete 37, caja 72, FPG, CEDIM).

Garrido, Pablo. 1982. "El mundo de Pablo Garrido". Transcripción de la entrevista a Pablo Garrido, Santiago. Ts. (Carpeta 2, caja 85, FPG, CEDIM).

González, ¿. 1898. "Carta al presidente del directorio de la SMSMV, en representación del directorio de la Sociedad Protectora de Empleados", 1 octubre, Ms. (SMSMV Cartas 1896-1911Archivo SIMUPROVAL).

Leng, Alfonso. 1923. "Carta a Pablo Garrido". Ms. (Carta 7, caja 50, FPG, CEDIM).

Santa Cruz, Domingo. 1940. Discurso de Domingo Santa Cruz en el Primer Congreso de Músicos de Chile. Ms. (01-E-027. FDS. CEDIM).

Sarabia, Belisario. 1899. "Carta al presidente del directorio de la SMSMV en representación del Centro Social Valparaíso", 1 mayo 1899. Ms. (Cartas SMSMV 1893-1911, Archivo SIMUPROVAL).

SIPO. 1940a. Boletín Informativo N°1, El Sindical, Santiago, 26 June. Ts. (01-E-027. FDS. CEDIM).

SIPO. 1940b. Convocatoria y Reglamentos del Primer Congreso de Músicos de Chile a realizarse en Santiago del 1 al 5 de Julio. Ts. (01-E-027. FDS. CEDIM).

SIPO 1940c. Programa de la inauguración del Primer Congreso de Músicos de Chile. Ts. (01-E-027. FDS. CEDIM).

SMSMV 1925a. Memoria anual de la SMSMV. Ts. (Archivo SIMUPROVAL).

SMSMV 1928a. Borrador de estatutos del Sindicato Profesional de Profesores de Música de Aconcagua. Ts. (Archivo SIMUPROVAL).

SMSMV 1928b. "Proyecto de acuerdo presentado por el secretario en Sesión Extraordinaria de Directorio de fecha 8 de Febrero de 1928". (Carpeta Documentos de importancia de la SMSMV, Archivo SIMUPROVAL).

SMSMV 1928c. Inventario de la SMSMV, 1 de marzo. Ts. (Archivo SIMUPROVAL).

SMSMV Libro 1. Libro de Actas de Juntas Generales desde la Inauguración de la Sociedad un 5 de Diciembre de 1893 hasta el 25 de Enero de 1904. Ms. (Archivo SIMUPROVAL).

SMSMV Libro 2. Sesiones del directorio 25 abril 1898 y 10 de abril 1905. Ms. (Archivo SIMUPROVAL).

SMSMV Libro 3. Libro de Juntas Generales del Directorio de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso de 1904 a 1953. Ms. (Ar-

chivo SIMUPROVAL).

SMSMV Libro 4. Libro de Pagos de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso de 1922 a 1974. Ms. (Archivo SIMUPROVAL).

Sociedad Bach 1928. Reglamento y plan de estudios del Conservatorio Nacional de Música. Ts. (FDS, CEDIM).

Documentos legales

Ley 4054. 1924. Diario Oficial, Santiago de Chile, 26 de septiembre.

Ley 4057. 1924. Diario Oficial, Santiago de Chile, 29 de septiembre.

Ley 345. 1925. Diario Oficial, Santiago de Chile, 17 de marzo.

Ley 4388. 1928. Diario Oficial, Santiago de Chile, 10 de agosto.

Personalidad jurídica N° 1019. 1924. Ministerio de Justicia, Santiago de Chile, 5 de junio.

Personalidad jurídica N° 3302. 1925. Ministerio de Justicia, Santiago de Chile, 22 de diciembre.

Personalidad jurídica N° 2377. 1928. Ministerio de Justicia, Santiago de Chile, 4 diciembre.

Personalidad jurídica N° 1905. 1932. Ministerio de Justicia, Santiago de Chile, 6 de agosto.

Personalidad jurídica N° 2941. 1932. Ministerio de Justicia, Santiago de Chile, 29 de noviembre.

Personalidad jurídica N° 2244. 1933. Ministerio de Justicia, Santiago de Chile, 14 de septiembre.

Bibliografía

Acha, Segundo. 1903, "Sucesos, marcha", *Sucesos*, 5 de septiembre.

Alexander, Robert J. 1965. *Organized labor in Latin America*. Studies in contemporary Latin America. Nueva York: Londres: Free Press; Collier-Macmillan.

Ardito, Lorena, Eileen Karmy, Antonia Mardones, y Alejandra Vargas. 2016. *¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949-1989)*. Santiago de Chile: Ceibo.

Asociación de Educación Nacional. 1907. *Revista de educación nacional.*

Asociación Teatral y Cinematográfica de Aconcagua. 1929. "Quedó constituida la Asociación Teatral y Cinematográfica de Aconcagua", *Espectáculos*, 17 de noviembre.

Asociación Universitarias Argentinas. 1910. Historia, Actas y Trabajos del

Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina. Buenos Aires: A. Ceppi.

Attali, Jacques. 1985. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barrancos, Dora y Gabriela Cano. 2008. Introducción. Transformación en las vidas de las mujeres. América Latina. En *Historia de las mujeres en España y América Latina. Tomo IV: Del siglo XX a los umbrales del XXI*, coordinado por Isabel Morant, 497-508. Madrid: Cátedra.

Barr-Melej, Patrick. 2001. *Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class*. Chapel Hill: University of North Carolina.

Becker, Howard S. 1974. "Art as collective action". *American Sociological Review* 39 (6): 767–76.

Becker, Howard Saul. 1982. *Art worlds*. Berkeley, Calif: Londres.

Belchem, John. 2008. "Shock City: Sailortown Liverpool". En *On the Waterfront: Culture, Heritage and Regeneration of Port Cities*. Londres: English Heritage. https://historicengland.org.uk/images-books/publications/on-the-waterfront/.

Bergquist, Charles W. 1986. *Labor in Latin America: comparative essays on Chile, Argentina, Venezuela, and Colombia*. Stanford, Calif: Stanford University Press.

Biblioteca Nacional del Congreso. 2015. "Músicos en Chile: Situación laboral actual, legislación laboral nacional y extranjera y propuestas." Santiago de Chile: Biblioteca del Congreso Nacional.

Brodsky, Julieta, Bárbara Negrón, y Antonia Pössel. 2014. "El escenario del trabajador cultural en Chile. Artes visuales, artes escénicas, literatura, música, audiovisual." Proyecto TRAMA, Observatorio de Políticas Culturales.

Bustos, Raquel. 2015. *Presencia de la mujer en la música chilena*. Buenos Aires: Libros en Red.

Cabello, Pablo. 2020. "Historia del Jazz en Valparaíso: los albores (1920-1934)". Magíster en Historia mención en Historia del arte y de la cultura, Valparaíso, Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Cano, Gabriela y Dora Barrancos. 2008. Introducción. Una era de transiciones. América Latina. En *Historia de las mujeres en España y América Latina. Tomo III: Del siglo XIX a los umbrales del XX*, coordinado por Isabel Morant, 547 -556. Madrid: Cátedra.

Cano, Verónica, y Magdalena Soffia. 2009. "Los Estudios sobre Migración Internacional en Chile: Apuntes y Comentarios para una Agenda de Investigación Avanzada." *Papeles de Población*, 61: 129–67.

Cardoso, Lino de Almeida. 2011. *O Som social*. Brasil, São Paulo: Edição do autor.

César, Pedro. 1896. *La música, historia y teoría.* Valparaíso: Imp. de La Patria.

Césped, Isabel. 2016. "Pedro César, compositor de héroes y gestas". En *Lecturas interdisciplinarias en torno a la música*, editado por Nelson Niño, 159–92. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Cloonan, Martin, y John Williamson. 2017. "Introduction". *Popular Music and Society* 40 (5): 493–98.

Cloonan, Martin. 2014. "Musicians as Workers: Putting the UK Musicians' Union into Context". *MUSICultures* 41 (1): 10–29.

Coffey, Amanda. 2014. "Analysing Documents". En *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, de Uwe Flick, 367–79. Londres: SAGE Publications.

Correa, María José. 2000. "El teatro obrero en el escenario pampino 1900-1930". Tesis de Licenciatura en Historia, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Correa, Mónica, Mara Olivia Monckeberg, y Hugo Rivas. 1999. *Estadísticas de Chile en el siglo XX*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Estadísticas.

CTCh. 1943. "Declaración de principios y estatutos de la Confederación de Trabajadores de Chile". http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9111.html.

Cullell, Agustín. 2013. "Crónica del histórico conflicto que afectó a la Orquesta Sinfónica de Chile entre el 29 de abril y el 29 de diciembre de 1959". *Anales del Instituto de Chile*, Estudios, 32: 135–50.

David-Guillou, Angéle. 2009. "Early Musicians' Unions in Britain, France and the United States: On the Possibilities and Impossibilities of Transnational Militant Transfers in an International Industry." *Labour History Review* 74 (3): 88–304.

DeShazo, Peter. 1983. *Urban workers and labor unions in Chile, 1902-1927*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

Doniez Soro, Roberto. 2011. *Palabra de Soro*. Valparaíso: Altazor.

Donoso, Karen, e Ignacio Ramos. 2021. "La cueca según Pablo Garrido: entre el compromiso político-cultural y un decreto dictatorial (1928-1979)". *Revista Neuma* 14 (1): 56–83.

Donoso, Karen, y Carolina Tapia. 2017. "(De)construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX". *Revista Mapocho*, 82: 131–61.

Doubleday, Veronica. 2008. "Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender". *Ethnomusicology Forum* 17 (1): 3–39.

Ehrlich, Cyril. 1985. *The music profession in Britain since the eighteenth century: a social history*. Oxford: Clarendon Press.

Erazo, Bolivia. 2019. "How Sound Cinema Arrived in Ecuador: Case

Study of Quito in the Late 1920s and Early 1930s". Tesis de doctorado, Turku, Finlandia: Universidad de Turku.

Escobar, Roberto. 1971. *Músicos sin Pasado: composición y compositores de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Pomaire.

Farías, Martín. 2018. "La música en los albores del cine sonoro". *Resonancias* 22 (43): 43–66.

Farías, Martín. 2019. "La música en el documental institucional chileno: posibilidades de escucha y resignificación de un género". *Cine Documental*, 19: 1–26.

Finnegan, Ruth H. 2007. *The hidden musicians: music-making in an English town*. First Wesleyan edition. Music/Culture. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Frith, Simon. 2017. "Are workers musicians?" *Popular Music* 36 (1): 111–15.

Fugellie, Daniela. 2019. "Pablo Garrido y la vanguardia dodecafónica", ponencia presentada en Seminario Pablo Garrido y la música del siglo XX: reflexiones en torno a su archivo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 23 de agosto.

Garcés, Mario, y Milos Pedro. 1988. *FOCH, CTCH, CUT. Las Centrales Unitarias en la historia del sindicalismo chileno.* Materiales de Educación Popular. Santiago, Chile: ECO, educación y comunicaciones.

Garcés, Mario. 1985. "Movimiento Obrero en la década del treinta y el Frente Popular". Tesis de Licenciatura en Historia, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Garcés, Mario. 2003. *Crisis social y motines populares en el 1900*. Santiago de Chile: LOM.

García, Fernando. 2015. Entrevistado por Eileen Karmy, 14 de diciembre, Santiago de Chile.

García, María Belén, y Nicolás Muñoz. 2015. "Crisis social, relocalización de mano de obra y politización popular, Valparaíso 1918-1922". Tesis de Licenciatura en Historia, Santiago de Chile: Universidad de Chile.

García, Marisol. 2013. "Pablo Garrido: El paria cosmopolita." *Dossier. Revista de la Facultad de Comunicación y Letras - Universidad Diego Portales* 1 (21): 5–13.

García, Pilar y Gabriela Dalla-Corte. 2008. "Mujeres y sociabilidad política en la construcción de los Estados nacionales". En *Historia de las mujeres en España y América Latina. Tomo III: Del siglo XIX a los umbrales del XX*, coordinado por Isabel Morant, 559-583. Madrid: Cátedra.

Garrido, Pablo. 1940. *Tragedia del músico chileno*. Santiago de Chile: Smirnow.

González, Juan Pablo, y Claudio Rolle. 2005. *Historia Social de la Música en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones de Universidad Católica.

González, Juan Pablo. 1983. "Cronología Epistolar de Pablo Garrido". *Revista Musical Chilena* 37 (160): 4–46.

Grez, Sergio. 1994. "Trayectoria Histórica del Mutualismo en Chile (1856-1990). Apuntes para su estudio". *Mapocho, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 35: 293–315.

Grez, Sergio. 2007. *De la "Regeneración del pueblo" a la Huelga General (1810-1890)*. Santiago de Chile: RIL.

Grez, Sergio. 2011. "¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927". *Estudios Avanzados*, nº 15 (junio): 9–29.

Guarda, Ernesto, y José Manuel Izquierdo. 2012. *La Orquesta en Chile: Génesis y Evolución*. Santiago de Chile: Catalonia, SCD.

Hobsbawm, Eric. 1984. "Artisan or Labour Aristocrat?" *The Economic History Review* 37 (3): 355–72.

Hodder, Ian. 2021. "The Interpretation of Documents and Material Culture". En *SAGE Biographical Research*, editado por John Goodwin, 171–89. Londres: SAGE Publications Ltd.

Hudson, Rex A., y Library of Congress, eds. 1994. *Chile, a country study*. Washington, D.C.: Federal Research Division, Library of Congress.

Ihnen, Bernardita. 2012. "Trabajo y Jazz. Un acercamiento estadístico y cualtitativo a las formas de trabajo y de representarse desde el trabajo en los músicos de jazz del circuito santiaguino". Tesis para optar al título de Socióloga, Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Illanes, María Angélica. 2003. *Chile Des-centrado: Formación Socio-cultural Republicana y Transición Capitalista (1810-1910)*. Santiago de Chile: LOM.

Illanes, María Angélica. 2010. *"En el nombre del pueblo, del estado y de la ciencia, (...)": historia social de la salud pública, Chile, 1880-1973: (hacia una historia social del Siglo XX)*. Santiago de Chile: Ministerio de Salud.

Izquierdo, José Manuel. 2011. "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX chileno." *Resonancias* 15 (28): 33–47.

Izquierdo, José Manuel. 2017. "Músicas Académicas: Framing the Chilean Composer of the 20th Century", ponencia presentada en Congreso Internacional de Musicología de la Sociedad Internacional por la Música Chilena (SIMUC), Music Composition in Chile Tendencies, Conflicts And Perspectives, MICA, Viena, Austria, 24 de noviembre.

Jobet, Julio Cesar. 1955. *Luis Emilio Recabarren: los orígenes del movimiento obrero y del socialismo chilenos*. Santiago de Chile: Prensa Latinoamericana.

Jordán, Laura, y Douglas Kristopher Smith. 2012. "How Did Popular Music Come to Mean Música Popular?" *IASPM@Journal* 2 (1–2): 19–33.

Kalinak, Kathryn. 2010. *Film Music. A Very Short Introduction*. New York:

Oxford University Press.

Karmy, Eileen, Julieta Brodsky, Marisol Facuse, y Miguel Urrutia. 2015. "El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile". Buenos Aires: CLACSO. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20150520052544/ElPapelDeLasPolitciasPublicas.pdf

Karmy, Eileen, y Cristian Molina. 2018. "Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930)." *Resonancias* 22 (42): 53–78.

Karmy, Eileen. 2017. "Musical Mutualism in Valparaiso during the Rise of the Labor Movement (1893–1931)". *Popular Music and Society* 40 (5): 539–55.

Kraft, James P. 1995. "Artists as Workers: Musicians and Trade Unionism in America, 1880-1917". *The Musical Quarterly* 79 (3): 512–43.

Kraft, James P. 1996. *Stage to studio: musicians and the sound revolution, 1890-1950*. Baltimore, Md.; Londres: Johns Hopkins University Press.

Lagos Mieres, Manuel. 2013. *Experiencias Educativas y Prácticas Culturales Anarquistas en Chile 1890-1927*. 1st ed. Santiago de Chile: Centro de Estudios Sociales Inocencio Pellegrini Lombardozzi.

Loft, Abram. 1950. "Musicians' Guild and Union: A Consideration of the Evolution of Protective Organization among Musicians." Tesis de doctorado, Nueva York: Universidad de Columbia.

Menanteau, Álvaro. 2005. "El espíritu multifacécito de Pablo Garrido". *El Mercurio, 27 de marzo*.

Menanteau, Álvaro. 2006. *Historia del Jazz en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

Menanteau, Álvaro. 2011. "La enseñanza académica de la música popular en Chile". *Neuma* 1: 58–68.

Merino, Luis. 2006. "La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830". *Revista Musical Chilena* 60 (206): 5–27.

Merino, Luis. 2009. "El Surgimiento de la Sociedad Orfeón y el Periódico Las Bellas Artes. Su contribución al desarrollo de la actividad musical de la creación decimonónica en Chile". *Neuma*, 6: 10–43.

Miller, Karl Hagstrom. 2008. "Working Musicians: Exploring the Rhetorical Ties between Musical Labour and Leisure". *Leisure Studies* 27 (4): 427–41.

Molina, Cristian, y Eileen Karmy. 2012. *Tango viajero. Orquestas típicas en Valparaíso (1950-1973)*. Mago / Fondart. Santiago.

Mouesca, Jacqueline. 1997. *El cine en Chile: crónica en tres tiempos*. Santiago, Chile: Universidad Nacional Andrés Bello: Editorial Planeta.

Nállim, Jorge A. 2019. "Culture, Politics and the Cold War: The Sociedad de Escritores de Chile in the 1950s". *Journal of Latin American Studies*, 27.

Noziglia, Luis. 1978. "El maestro Césari y el 'Canto a Prat'. Tres Césari en la Marina en Chile". *Revista de Marina*, 403–5.

ODMCh. 2020. *Diagnóstico de la Industria Musical Chilena. Estallido Social y Covid-19*. Observatorio Digital de la Música Chilena. https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19(7).pdf

OPC. 2021. *Segundo monitoreo nacional trabajadores de la cultura. Resultados, febrero 2021*. Observatorio de Políticas Culturales. http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/wp-content/uploads/2021/02/2do-Monitoreo-de-Trabajadores.pdf

OPC. 2020. *Monitoreo nacional trabajadores de la cultura. Primeros resultados, septiembre 2020*. Observatorio de Políticas Culturales. http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/wp-content/uploads/2020/09/primerosresultadosmonitoreo1-1.pdf.

Oses, Darío. 2013. *Valentín Trujillo, una vida en la música*. Santiago de Chile: SCD.

Osorio, Javier. 2016a. "El atento auditor de la música mecánica. Construyendo sentidos de la escucha en la modernización cultural. 1928-1933". En *Estética, medios masivos y subjetividades*, editado por Pablo Corro y Constanza Robles, 131–42. Santiago de Chile: PUC.

Osorio, Javier. 2016b. "Una modernidad radiofónica. Tecnología, sonido y comunicación en Chile a comienzos del siglo XX". *Palimpsesto* 6 (9): 15–26.

Paredes, Ricardo. 2013. "Trazando los primeros tiempos de la radio en Chile (1922-1944)". *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)* 2 (1): 177–90.

Pedemonte, Rafael. 2008. *Los acordes de la Patria. Música y Nación en el siglo XIX chileno*. Santiago de Chile: Globo.

Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

Pereira Salas, Eugenio. 1957. *Historia de la Música en Chile, 1850-1900*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

Purcell, Fernando, y Juan Pablo González. 2014. "Amenizar, sincronizar, significar: música y cine silente en Chile, 1910-1930". *Latin American Music Review* 35 (1): 88–114.

Purcell, Fernando. 2009. "Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930." *Historia Crítica*, 38: 46–69.

Ramírez Necochea, Hernán. 1956. *Historia del movimiento obrero en Chile: antecedentes-siglo XIX*. Santiago: Austral.

Ramos, Ignacio. 2012. "Políticas del folklore. Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui." Tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Rinke, Stefan. 2013. *Encuentros con el Yanqui: Norteamericanización y cambio sociocultural en Chile 1898-1990*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana.

Rivera Letelier, Hernán. 2011. Fatamorgana de amor con banda de música. Edición Kindle, Santiago de Chile: Alfaguara.

Rojas, Jorge. 1993. *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos: (1927-1931)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana.

Rojas, Pablo. 2017. "El Conservatorio Nacional de Chile y La Reforma de 1928: Una Mirada Sobre La Exclusión de La Música Popular." *Analéctica*, 25: 1–11.

Rojo, Sara. 2008. "Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)". *Aisthesis*, 44: 83-96.

Salas Viu, Vicente. 1952. *La creación musical en Chile. 1900-1951*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

Salazar, Gabriel, y Julio Pinto. 1999. *Historia contemporánea de Chile: Estado, legitimidad, ciudadanía*. Lom Ediciones.

Salazar, Gabriel. 2012. *Movimientos sociales en Chile: Trayectoria histórica y proyección política*. Santiago de Chile: Uqbar.

Salinas, Valentina. 2011. "Intérprete Jorge Canelo". Tesis de Licenciatura en Musicología, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Sandoval, Luis. 1911. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849-1911*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.

Santa Cruz, Domingo. 1950. "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach (1917-1933)". *Revista Musical Chilena* 6 (40): 8–62.

Smith, Jeff. 1998. *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. Film and Culture. Nueva York: Columbia University Press.

Spencer, Christian. 2012. "Noventa años de la radio en Chile: Ideas y Perspectivas". *Resonancias* 16 (31): 15–19.

Stahl, Matt. 2013. *Unfree masters: recording artists and the politics of work*. Londres; Durham, NC; Duke University Press.

Toro, Julio, y Miguel Alfaro. 1928. Al pie de una guitarra: tonada canción [para canto y piano]. Santiago de Chile: Casa Amarilla.

Torres, Rodrigo. 2017. Entrevistado por Eileen Karmy, 4 de mayo, Santiago de Chile.

Ugarte, Juan. 1910. *Valparaíso 1536-1910. Recopilación histórica, comercial y social.* Valparaíso, Chile: Minerva.

Urqueta, Estefanía. 2019. "El aporte del programa estatal Escuelas de Rock en la formación y condiciones laborales del músico popular. Una aproximación desde la política cultural chilena de posdictadura." Tesis de Magíster en Artes mención Música, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Vera, Fernanda. 2015. "¿Músicos Sin Pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena". Tesis de Magister en Artes mención Musicología, Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Vergara, Ximena, Antonia Krebs, y Marcelo Morales. 2021. Santiago de Chile: RIL.

Vetro, Gaspare Nello. 2011. "Cesari Pietro". En *Dizzionario Della Musica del Ducato di Parma e Piacenza*. Parma: Casa della musica Parma. https://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=C&tipologia=1&idoggetto=1732&idcontenuto=833.

Williamson, John, y Martin Cloonan. 2007. "Rethinking the music industry". *Popular Music* 6 (2): 305–22.

Williamson, John, y Martin Cloonan. 2016. *Players' work time: a history of the British Musicians' Union, 1893-2013*. Manchester: Manchester University Press.

Witker, Alejandro.1977. Los trabajos y los días de Recabarren. La Habana: Casa de las Américas.

Música y trabajo

Este libro cuenta una historia de la música en Chile desde la perspectiva del trabajo, la cual no ha sido suficientemente explorada hasta ahora. En vez de priorizar por la obra de arte, como se ha hecho tradicionalmente, la autora pone al centro el trabajo de los músicos y sus organizaciones gremiales. El relato lo construye a partir de diversas fuentes, muchas de ellas inéditas y escritas por los músicos que trabajaron entre 1893 y 1940 en Valparaíso. Así, se centra en esta ciudad portuaria para luego ampliar el foco al contexto nacional, entendiendo a Valparaíso como el espacio propicio para la circulación nacional y transnacional de las ideas, repertorios y músicos. Orfeones, bandas de jazz, directores de ópera, de orquestas de teatros, pianistas de cine, compositores de piezas de vanguardia, de canciones y foxtrots protagonizan esta historia, que se entrecruza con la del movimiento obrero, de las industrias del entretenimiento, dialoga con la historia de las mujeres y la formación de instituciones musicales en el país.

Eileen Karmy es doctora en música por la Universidad de Glasgow y actualmente profesora e investigadora en la Universidad de Playa Ancha. Se dedica a los estudios sobre música popular, sus sentidos políticos y el trabajo artístico. Ha investigado la historia social de músicas bailables, como el tango y la cumbia, y la música en movimientos sociales. Es coautora de los libros *Tango viajero, orquestas típicas en Valparaíso* (2012) y *¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile* (2016), coeditora de *Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (2014) y codirectora de los documentales *Buenos Aires por la capital: Tanguerías en Santiago de Chile* (2011), *Canción Norteña: Los Cumaná de Coquimbo* (2017) y *Our Voices Resound* (2018). Dirige el proyecto y sitio web Memoria Musical de Valparaíso. Éste es su primer libro en solitario y probablemente no sea el último.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

Financia Fondo de la Música, Región de Valparaíso, Convocatoria 2018

