**AISTHESIS N° 77** (2025): 423-444 ▪ ISSN: 0718-7181
Instituto Interdisciplinario de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

doi.org/10.7764/Aisth.77.20

# Música e institucionalidad, una mirada a la teoría institucional del arte de George Dickie a través de los círculos de la música en Chile a principios del siglo xx

## Music and Institutionality, a Look at George Dickie's Institutional Theory of Art through Music Circles in Chile at the Beginning of the 20th Century

Fabián Villalobos Medina
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile
fabian.villalobos@pucv.cl

**Resumen**

Este trabajo se propone cruzar la teoría institucional del arte del filósofo estadounidense George Dickie con la realidad musical, artística y cultural de principios del siglo xx en Chile, todo esto con el fin de, por un lado, poder agregar algunos apuntes a la teoría estética del filósofo a propósito de las categorías de artista, obra de arte, público y grupo de presentación desde una perspectiva situada, y, por otro, poder esbozar cómo la posición y el movimiento de ciertas obras musicales dentro de los círculos musicales chilenos produjo severos cambios en el desarrollo musical de la época, todo esto a partir de las posiciones heterogéneas de los miembros de un público general que presenció y fue parte de una escena musical particular, un mundo de la música docta chilena.

Palabras clave: George Dickie, teoría institucional del arte, música chilena, Conservatorio Nacional, Sociedad Bach.

## Abstract

This work intends to cross the institutional theory of art of the American philosopher George Dickie with the musical, artistic and cultural reality of the early twentieth century in Chile, all this for the purpose, on the one hand, to add some notes to the aesthetic theory of the philosopher about the categories of artist, work of art, audience and presentation group, from a situated point of view and, on the other, to clarify how the position and movement of certain musical works within Chilean musical circles produced severe changes in the musical development of the time, all this from the heterogeneous positions of the members of a general public that witnessed and was part of a particular music scene, a world of Classical Chilean music.

Keywords: George Dickie, institutional art theory, Chilean music, National Conservatory, Bach Society.

**Fecha de recepción:** 10 de mayo de 2021
**Fecha de aceptación:** 8 de agosto de 2023

## Introducción

Las obras de arte son aquello que merodea constantemente a las preguntas de muchos planteamientos estéticos que emergen desde la filosofía, situación que pone a las primeras como uno de los principales objetos de estudio. Ahora bien, también sabemos que, en la práctica, las obras de arte se desarrollan en un cierto contexto. Por ejemplo, en el Chile actual, una importante parte del trabajo de creación artística está, de diferentes formas, ligado al ámbito académico-universitario, ya sea en forma de exposiciones, conciertos, funciones escénicas, además de conversatorios, ponencias, conferencias, escritos en revistas académicas, entre varias otras instancias, todo esto con la participación de una comunidad que sustenta estas diferentes prácticas artísticas.

Quizás uno de los conflictos más palpables que se suscitan a partir de estas dos aristas, digamos, de los «elevados» planteamientos filosóficos-estéticos para pensar el arte y los agentes que sustentan, a partir de la creación y la práctica artística, los diferentes círculos artísticos a los que se circunscriben, es la aparente lejanía entre lo uno y lo otro. Por supuesto, la crítica que se dirige hacia estos planteamientos es histórica y no sin justificación; el pensar, en términos tradicionales, se pone a la cabeza de la razón, por lo cual tiene un especial sitial construido por la ilustración y la modernidad, dejando muy por detrás a la misma práctica de la creación artística. ¿Es que pensar y repensar qué es la obra de arte infiere en el estado de la producción artística? Probablemente, en algunos casos –los más afortunados– sí, pero inferimos que no es lo común, por tanto la crítica –o al menos el imaginario crítico– que propone que el mundo de las prácticas artísticas situadas, en conjunto con las y los individuos que las ejercen, son los elementos olvidados cuando «se piensa al arte», es acertada; con esta operación se invisibiliza todo el contexto en donde las obras de arte –ya sea en forma de objetos, artefactos, experiencias– se desenvuelven.

Por supuesto esta crítica tiene múltiples puntos de fuga; existen esfuerzos por vincular la estética, como campo de estudio de la filosofía, con las prácticas artísticas situadas, sin embargo, habría que preguntarse por qué sigue existiendo esta idea en el imaginario que construye la gran brecha que separa la estética de la práctica artística. Quizás esto dice relación con que estos puntos de fuga solo son eso, puntos de fuga dentro de un panorama general. Entonces, en vez de preguntarnos por lo que es la obra de arte –una operación ontológica–, podríamos partir nuevas preguntas hablando de las condiciones de creación y producción artística en ciertos contextos, por supuesto de manera situada, situación problemática para la estética, ya que contraviene la lógica ontológica tradicional que la sustenta históricamente de manera general. Quizás es esta universalidad –que pretende una parte importante de los planteamientos que nos ofrecen las y los estetas para pensar la obra de arte y, con ello, el arte–[1] aquella que

1 Por supuesto, los esfuerzos antiesencialistas que emergen de la estética son aquellos que consideramos para plantear este escrito. Aun así, en las preguntas históricamente planteadas por la estética desde y con Platón, hasta la actualidad,

se critica fervientemente, ya que tiende a encubrir el contexto en donde se desarrolla, situación que al menos en el caso Chile –y me atrevo a decir, de América Latina– es algo que es difícil de eludir cuando hablamos de creación y práctica artística.

Si bien existe una vasta tradición de pensadores que –desde varias disciplinas, pero, por sobre todo, desde los estudios culturales– apuntan a problemas similares como el que hemos mencionado –en los que podemos destacar, por ejemplo, al sociólogo francés Pierre Bourdieu, al artista y crítico uruguayo Luis Canmitzer y a la escritora y crítica argentina Marta Traba, entre muchos otros–, en este caso nos adentraremos en el pensamiento del filósofo y esteta norteamericano George Dickie, pues nos ofrece un esfuerzo por entender la cuestión estética a propósito del arte interpretada desde una mirada más bien ontológica y global, asumiendo las contradicciones que ello implica, cuestión que nos permite realizar un giro interesante a propósito de pensar el arte de manera más situada, midiendo las limitaciones de ciertas escuelas de pensamiento a propósito del hecho estético.

De la mano de algunos planteamientos de Arthur Danto a propósito del *Art World*, Dickie nos propone una «teoría institucional del arte». A pesar de ser una idea bastante criticada en el mundo de la estética, esta propuesta podría simpatizar con el desarrollo en mayor profundidad de la relación entre el contexto –el marco de referencia en Dickie– y la obra de arte que requiere el mundo artístico en estos días, proponiendo categorías generales y dejando espacios vacíos que nos proporcionan la libertad de situar los siguientes planteamientos.

Ahora bien, la música, como una práctica artística con una insigne vinculación con el mundo institucional chileno, se ofrece como un buen ejemplo histórico para desarrollar nuevos planteamientos estéticos a partir de la teoría que nos ofrece Dickie, poniendo tanto a las prácticas musicales como a las obras musicales en el centro del contexto musical chileno. Para esto, revisaremos el inicio de la historia que relaciona las prácticas musicales y el mundo institucional, estrechamente vinculado al Estado chileno, comentando también los aspectos fundamentales de la teoría institucional, fijándonos específicamente en la posición que toma la obra de arte –en este caso, la obra musical– en la configuración de este círculo de la música nacional.

## George Dickie y la teoría institucional

Sixto Castro nos comenta que «A partir de la filosofía del segundo Wittgenstein, los filósofos del arte han venido planteando como un asunto de relevancia si es posible definir el arte» (1). Desde este punto de partida empiezan a constituirse las fuerzas antiesencialistas en el ámbito de la estética que han permitido desplazar la atención

podemos ver una gran influencia de «El modo platónico de sacar conclusiones filosóficas (que) tiene como base la intuición de la naturaleza de las formas» (Dickie, *El círculo del arte* 15).

desde una perspectiva individual –la del artista, la del que contempla– y de la pregunta ontológica por el arte –el que es– hacia la cuestión de qué es lo que hace que algo se convierta en arte (Guasch 136). Con lo anterior, también se introduce la posibilidad de que ese algo que hace que una obra de arte sea tal no es necesariamente algo que percibimos de ella, sino que puede estar en una propiedad no perceptible (Castro 1).

Entonces la posibilidad de que el contexto juegue un rol en la clasificación de un objeto como una obra de arte emerge, aunque de manera no muy explícita en un principio, con Arthur Danto y el «mundo del arte». Como nos explica detalladamente Dickie, los planteamientos estéticos sobre la obra de arte del filósofo transitan por varios lugares en sus diferentes ensayos, tomando un rumbo definitivo mucho más semántico a partir del *aboutness* –el ser acerca de algo– de las obras de arte. Lo que destacamos de Danto es su acercamiento a «una atmósfera artística, un conocimiento de la historia del arte, un mundo del arte» (Castro 2). Es en este sentido que Dickie, en una segunda lectura de Danto,[2] nos advierte que su concepción institucional se aleja en muchos aspectos de los planteamientos del primero, solo manteniendo como elemento común «que las obras de arte están enredadas en un marco o contexto esencial de una considerable «densidad» (Dickie, *El círculo del arte* 22). Ahora bien, para Dickie, es Danto quien revive las discusiones acerca de la naturaleza del arte dentro de la filosofía del arte, dando un paso necesario para el despliegue de la teoría institucional del arte.

El primer acercamiento de Dickie a la teoría institucional se da en el primer artículo publicado en 1969, llamado *Defining Art*, que expresa que «una obra de arte en sentido descriptivo es (1) un artefacto, (2) al cual la sociedad o algún subgrupo de una sociedad le ha conferido el estatuto de candidato para la apreciación» (252). El primer postulado es aquel que el filósofo jamás abandonará en el desarrollo de su teoría y devela la intencionalidad de su creación, sin embargo, del segundo podemos decir que le valió numerosas críticas, por lo que en los escritos que nos hablan de esta podemos ver cambios que recogen las críticas en las cuales varias eran relativas a la inteligibilidad de las ideas, según el mismo Dickie. Castro, en particular, nos comenta que las sucesivas críticas derivan sobre todo a partir de ese subgrupo de la sociedad que le otorgaba la candidatura para la apreciación como un posible funcionamiento tradicional de las orgánicas institucionales, actuando como un bloque cohesionado (5), cosa que el mismo Dickie negaba expresamente.

Después de pasar por dos nuevas formulaciones de la teoría, como un tercer acercamiento en *The Art Circle*, el filósofo nos comenta, en un sentido explícitamente clasificatorio y no evaluativo, dos condiciones necesarias para las obras de arte, a saber; la condición artefactual de la obra de arte y «que sea una cosa del tipo de las que se presentan a un público del mundo del arte» (Dickie, *El círculo del arte* 99), aseveraciones que, en su conjunto, son suficientes para realizar una obra de arte. Con

2 Su primera lectura es a partir del artículo «The Artworld», pero ya en sus segundas lecturas de «Artworks and Real Things» y «The Transfiguration of the Commonplace», Dickie se aleja de Danto con su teoría institucional (*El círculo del arte* 22)

esta formulación escapa de las críticas del tipo de las realizadas por Richard Wollheim, a propósito de los representantes del mundo del arte, que esboza este mundo como «un cuerpo legislativo que se reúne para tomar decisiones, hace declaraciones y proclama ciertas obras como arte» (Castro 7). Para Dickie, lo interesante del mundo del arte es que en este se despliega un marco institucional en donde la obra de arte toma una posición, por eso el marco referencial del que nos habla el filósofo toma tanta relevancia en su teoría acerca del arte.

Con el fin de ahondar en su definición, Dickie nos presenta una constelación de términos para definir a los agentes participantes del mundo del arte: la o el artista, la obra de arte y un público que, juntos, configuran un círculo del arte y la totalidad de esos círculos configuran al mundo del arte. Con todo esto, decimos que «un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte» (Castro 8). Naturalmente a Dickie le preocupa sobre todo lo que él llama «el grupo de presentación», conformado por el o la artista, el público y la obra de arte, cada uno con sus roles específicos. En el caso del rol del artista, percibe dos aspectos que considera centrales: 1) la conciencia de que el artefacto que se crea para su presentación es arte y 2) la variedad técnica de procedimientos artísticos y la capacidad de usarlas para crear un cierto tipo de obra de arte. Además, destaca que el rol del artista puede ser visto en diferentes modalidades, ya sea individualmente o en colectivo, de manera cooperativa. En el caso del público, también nos menciona dos aristas fundamentales: 1) tener la conciencia de que lo que se presenta es arte y 2) la amplia gama de capacidades y sensibilidades que permiten percibir y entender la particularidad del tipo de arte presentado. Ahora bien, Dickie también nos menciona al presentador como otro actor dentro del mundo del arte que media entre el artista y el público, sumado al sinnúmero de convenciones que son necesarias para la presentación de ciertas obras de arte, que por supuesto varían según los tipos particulares de obras de arte, tales como los tramoyistas o la participación del público en la misma obra de arte, sin embargo, estas, como convenciones, no son condiciones necesarias para la creación de las obras de arte.

A pesar de que Dickie aún distingue su teoría institucional del arte como una teoría ontológica, Castro nos comenta que esta ocupa un lugar entre las aproximaciones sociológicas y las estrictamente filosóficas del arte (Castro 4), poniendo en el centro de su teoría a la cultura humana y su historia, en contraposición a las teorías tradicionales que buscan la esencia del arte en algún aspecto de la naturaleza (Castro 9). Entonces, con este marco de referencia cultural e histórico, podemos posicionar al artista en él, en donde el acto de crear arte cumple un papel cultural históricamente desarrollado, para un público más o menos preparado, y así ubicamos a la obra de arte en este marco, en donde esta última asume una posición (Dickie, «Art: Function or Procedure» 97). Entonces, para que exista la obra de arte debe existir una matriz cultural, y con eso, como el mismo filósofo nos comenta, podemos comprender a la teoría institucional como una teoría cultural, determinando al arte como una noción cultural (Castro 5).

A partir de la crítica que propone Kendall Walton a propósito de una dificultad que este percibe en la teoría institucional relativa a la incapacidad de distinguir los círculos del arte a los que no son círculos del arte, Dickie nos menciona un aspecto importante que podemos encontrar en su teoría: la arbitrariedad. Este último percibe la imposibilidad de una explicación total de los círculos del arte en tanto prácticas culturales, por tanto, nos propone aceptar un aspecto arbitrario de estos sistemas. Esto se debe a que para el filósofo no existe una semejanza decisiva entre los diferentes sistemas del mundo del arte de esas que buscarían en general teorías tradicionales del arte, y que distinguiría de manera fácil y obvia aquellos sistemas del mundo del arte de aquellos que no lo son (*El círculo del arte* 109).

Este aspecto relativo a la aceptación de la arbitrariedad en la teoría institucional empuja al filósofo a advertir el conflicto lógico de la circularidad de su planteamiento estético como un supuesto grave defecto filosófico. Como nos comenta Castro, las primeras definiciones de esta respetan la linealidad descendente; la definición del artista depende de la noción de obra de arte, así como esta se construye a partir del público y el mundo del arte. Ahora bien, al momento de definir el mundo del arte, contrario a lo que esperaríamos en la búsqueda de categorías más fundamentales, esta última definición se remite a las cuatro nociones anteriores, operación que determina la circularidad de los planteamientos del filósofo (9). Para Dickie, que esto sea un problema responde a una idealidad epistemológica que pretende la lógica-ontológica, a propósito de la naturaleza de la definición, que se despliega como norma para todas las definiciones, aunque muchas de ellas son irrealizables de tal modo. «En otras palabras, el hecho de que algunas entradas de diccionarios realicen el ideal pragmático no significa que pueda hacerse que lo realice cualquier término del lenguaje» (*El círculo del arte* 112). Entonces, para el caso de las definiciones de arte, artista y mundo del arte, estas asumen una naturaleza flexional, «una naturaleza cuyos elementos se curvan sobre los otros, se presuponen y se apoyan mutuamente» (115), describiendo, a pesar del horror que suscita en la sabiduría filosófica convencional (117), la naturaleza de la empresa del arte y, a su vez, que las obras de arte están insertas en un marco esencial.

El sentido de la naturaleza flexional de la empresa del arte puede ser revelada en la forma en la que aprendemos sobre el arte. Para Dickie, el aprendizaje sobre diferentes elementos del arte lo aprendemos a una corta edad, aprehendiendo en la práctica cosas como el artefacto o el público.

Para el individuo totalmente ajeno, esta circularidad puede pecar de falta de información, pero para el que ya está, en cierta manera, dentro de la práctica, esta definición sería muy clarificadora, precisamente porque el carácter cultural de esta noción la hace accesible a todos los individuos competentes en una cultura en la que existe el arte porque somos educados en ella y aprendemos de las propiedades culturales que tiene la obra de arte, según Dickie, ya en la escuela (Castro 10)

Pareciese que el filósofo se refiere en particular a la educación formal, pero como nos comenta Castro, estas prácticas, que son culturales, se dan dentro de un marco

cultural, por tanto, es este carácter cultural el que permite que comprendamos la existencia del arte más allá de la educación formal.

Con este panorama, y a pesar de los muchos resquemores por parte de las distintas voces que devienen de la estética y la filosofía, podemos ver varias potencialidades en los planteamientos de Dickie. En primer lugar, esta teoría estética se escapa de la norma, poniendo la cuestión de la obra de arte en el medio de un marco cultural, distanciándose de aquellas perspectivas tradicionales de la estética y sus modos «platónicos» de preguntarse. Una segunda ventaja, heredada de las ideas de Arthur Danto, es que esta teoría se puede adecuar a un aspecto importante del mundo del arte: el cómo objetos cotidianos se pueden convertir en obras de arte, a lo Duchamp; un urinario convertido en *La fuente* (Castro 10) y, tercero, la apertura que presenta esta teoría en tanto que posibilita la adecuación de estas premisas generales a diferentes realidades culturales, posicionando en esta a la obra de arte, en donde esta toma una posición. Esto es de suma importancia ya que, según lo anterior, la toma de posición de la obra dentro de los círculos del arte es arbitraria, sin embargo, nunca es aleatoria; está imbricada con su contexto.

## Música e institucionalidad en el Chile de principios del siglo xx

Si bien cuando Dickie nos habla de institucionalidad en su teoría del arte no hace una alusión directa a ese tipo de instituciones que se albergan en edificios, sino más bien aquellas que se instituyen en la cultura, no podemos dejar de notar el importante papel de las instituciones artísticas dentro de los círculos del arte. Ahora bien, según Anna Maria Guasch, hablar de arte e instituciones supone un desplazamiento desde una historia de la creación hacia una historia de la recepción (135), poniendo como protagonista esta vez al sistema del arte y ya no a la obra ni al artista. A pesar de que esto último, en algún sentido, es veraz, lo que en realidad sucede es que tanto al artista como a la obra de arte se les pone en un contexto específico, no a modo de objetos que se ponen en una vitrina y que se pueden mover a voluntad, sino que estos se posicionan en relación con los otros elementos del marco referencial –esencial, diría Dickie– en donde se desenvuelven y, por supuesto, aquí las instituciones artísticas toman un papel importante.

Ahora bien, una parte importante de los intentos por vincular teorías del arte al estilo Danto-Dickie con el mundo institucional dice relación con las cuestiones que aparecen a propósito de los museos de arte. Esto es fundamental para el arte y la estética, precisamente porque sobre todo las artes visuales se han llevado la atención –ojocentrista– del mundo moderno. Esto nos posiciona ante dos hechos fundamentales: 1) el caso generalmente olvidado –salvo algunas insignes obras– de la música como práctica artística ante los ojos de la filosofía y la estética y 2) más específicamente, aquellas instituciones artísticas denominadas como «la academia»

que tienden a obviarse en varios análisis sobre mundo del arte. Quizás esta última tiene una data relativamente menor que en el caso de la primera, ya que las prácticas artísticas evidentemente tienen una trayectoria histórica mucho más antigua que la de este tipo de instituciones que, como inferimos, podrían estar relacionadas con el desarrollo de instituciones del tipo universidades. El caso de Chile, a propósito del desarrollo de la música como una práctica artística y cultural, es paradigmático en torno a estos dos hechos mencionados, ya que podemos rastrear en ella cómo se comienza a configurar el mundo institucional de la música dentro de la institución universitaria chilena, que revestirá desde principios del siglo XX los lineamientos generales para el desarrollo de la música académica en Chile.

## Un primer antecedente: Conservatorio Nacional de Música

Para Salas-Viu, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX existen dos instituciones que tienen un arraigo importante en la sociedad musical chilena, a saber, la ópera italiana y el Conservatorio Nacional de Música (5). El advenimiento de la ópera italiana a Santiago se ve fuertemente influenciada por lo que pasaba en Valparaíso, ciudad-puerto aledaña que en este periodo pasaba por un importante auge del intercambio comercial y económico, y con eso, también un constante flujo de intercambio cultural, marcado por el establecimiento de comunidades migrantes, entre ellas, la comunidad italiana (Villalobos 23-29). Es en este sentido que los primeros montajes de ópera se dieron en los albores del siglo XIX, siempre en el ámbito privado y, sobre todo, a partir de las comunidades migrantes alemanas, inglesas, francesas e italianas que seguían cultivando las músicas que les recordaban sus orígenes territoriales. Estas prácticas se comienzan a instalar dentro de la elite criolla, también dando un paso hacia la ciudad de Santiago, capital del país. Según Quiroga, el estreno de la primera ópera italiana data de 1830 en Valparaíso,[3] en donde se interpreta la obra «Un engaño feliz» de Rossini y, con esto, se da inicio a la importante influencia de la ópera italiana en Chile (6). En este contexto, con una elite chilena cada vez más interesada en el desarrollo de la música en el territorio nacional con especial fijación por la música generada por el impacto de la ópera italiana, es que surge la voluntad de crear el Conservatorio Nacional de Música.

A partir de la gestión del presidente Manuel Bulnes en el año 1949, se firma un decreto para la creación de una escuela que impartirá la enseñanza de la música y el canto en Chile (Claro). Ahora bien, con este antecedente, hacia el año 1950 vemos nacer al Conservatorio Nacional de Música, que tiene como objetivo hacer crecer tanto artística

3 En específico, esta obra fue estrenada el 26 de abril de 1830 por parte de una compañía italiana que pasó por el puerto de Valparaíso y que se dirigía a Perú. Debido al éxito de esta función, se quedaron seis meses en el país realizando conciertos también en Santiago y estrenando otras obras de corte operístico (Centro de documentación de las artes escénicas).

como culturalmente al país. Claro nos comenta que, desde sus orígenes, la misión de esta institución musical excede el ámbito educativo y del estudio técnico de la música, y funciona como un aparato del Gobierno para alentar, pero también regular, la vida artística y cultural del país, velando, sobre todo, por el «contenido moral» de la música de conciertos (Claro). Por otro lado, cabe destacar que esta institución también fue fruto y, a su vez, heredera de las primeras escuelas de música que se crean en el país.

Para Salas-Viu (5) esta institución cumplió ampliamente la misión por la que fue creada en sus primeros años, sin embargo, era evidente que las expectativas de la comunidad artística chilena eran bastante más altas; se esperaba la formación de artistas de una gran calidad y que tuvieran un fuerte impacto en la sociedad de ese entonces. A esto último se le sumaba una serie de conflictos que se fueron suscitando al pasar de la segunda mitad del siglo XIX, entre el cuerpo académico del Conservatorio y la misma comunidad artística de la época, llegando a ser hacia principios del siglo XX un «propicio refugio de vetustos sistemas de enseñanza y de la más absoluta incomprensión de los fenómenos que agitaban al mundo de la música» (5), constituyendo «la rémora a todo progreso artístico» (5). Esto se pudo deber en parte al empecinamiento del cuerpo académico dirigido hacia los modelos que proponía la ópera italiana, sumado a los clásicos de la música del romanticismo europeo, en contraposición a las influencias venidas de los compositores posrománticos, impresionistas y neoclásicos que se daban poco a poco a conocer y que las nuevas generaciones del mundo artístico exigían.

Es así como el Conservatorio Nacional tuvo dos reestructuraciones importantes, a saber:1894 y 1928 (Claro), la segunda –empujada por los grandes esfuerzos de la Sociedad Bach– es la que tuvo mayor impacto tanto dentro del mismo Conservatorio como para la sociedad chilena vinculada con el desarrollo de la música y las artes, adelantando el futuro universitario –en tanto institución– para el estudio y desarrollo de la música en Chile en sus años venideros.

## Sociedad Bach y Conservatorio Nacional de Música: conflictos y reforma

Hacia la segunda década del siglo XIX, entre estudiantes universitarios con una especial afición por la música se gesta la sociedad Bach que, motivada por el profuso cultivo de la música en las familias de las y los integrantes, además de un importante interés por la actividad coral que motiva la preocupación ante la falta de agrupaciones que la difundieran, llevaron su primera empresa de agrupación coral. En una primera instancia contaban con jóvenes que iban entre los 18 y 21 años, donde destacaron algunos personajes que calaron hondo en la vida cultural del país, tales como Alfonso Leng, Carlos Humeres Solar, Ricardo Canales Pizarro y el propio Domingo Santa Cruz (Santa Cruz 8) que será la figura fundamental en el giro político que dará esta sociedad en los años venideros.

En general, la mayoría de estas y estos jóvenes tenían una formación musical autodidacta, sobre todo porque el estudio de la música en sus familias era parte de lo cotidiano; en general, la mayoría de los miembros de estas familias estudiaba algún instrumento musical o cantaba, y eran conocidos los repertorios clásicos de la música docta europea. Este hecho relevante también dice relación con una vida musical que se desarrollaba más bien en el ámbito privado de las propias casas de estas familias de la clase alta. Ahora bien, la mayoría de esta juventud se siguió perfeccionando en el estudio de la música con clases particulares y viajes que les permitieron seguir ahondando en los saberes musicales, como es el caso de Domingo Santa Cruz que estudió con el pianista y compositor chileno Enrique Soro de forma particular, además de estudiar con el compositor español Conrado del Campo en su estadía diplomática por Europa. Cabe destacar que en el caso de Santa Cruz, en su calidad de abogado, así como el de la mayoría de los otros integrantes de la sociedad Bach, sus estudios y futuras profesiones no eran precisamente la música.

La Sociedad Bach, heredera en algún sentido del espíritu de los diez,[4] se presenta no solo como una agrupación musical con interés en la obra coral, sino que también configura un espacio de conversación y discusión en torno tanto a la música como al ambiente musical, artístico y cultural de la época. Hacia 1922, Santa Cruz, figura principal en esta iniciativa, se ausenta por dos años y deja a la cabeza a Alfonso Leng (Santa Cruz 15). Ya hacia finales de 1923, junto a la llegada del primero, se inicia la segunda etapa de la sociedad, que comienza con la organización pública de la misma.

> El 25 de diciembre de 1923, cuando, bajo la presidencia de Alfonso Leng, se reunió una Asamblea General con 28 socios en la casa de Agustinas 1170, de la familia Echenique Correa, y según reza el Libro de Actas, en mi poder, se eligió el siguiente Directorio:
>
> Director, D. Domingo Santa Cruz W.; Sub-Director y Secretario, D. Guillermo Echenique c.; Tesorero, D. Ricardo Canales P.; Bibliotecario, D. Carlos Humeres S.; Director del Coro de Hombres, D. Adolfo Allende S.; del Coro de Niños, D. Tomás Oz- cáriz; del Coro de Mujeres, D. Humberto Allende S.; Consejeros: los Sres. Alfonso Leng, Vicente Yarza, Alfredo Amenábar Ossa, Luis Vergara Larraín y Luis E. Figueroa (Santa Cruz 16).

Después del triunfo logrado por la Sociedad Bach con el estreno del poema sinfónico de Alfonso Leng *La muerte de Alsino* en 1922, la notoriedad de la sociedad se hace mucho mayor. Por tanto, para seguir con el fin de fomentar el arte musical en Chile,

4 Los diez fue un colectivo artístico y cultural que funcionó entre 1916 y 1917 y que reunió a jóvenes personajes del panorama cultural de la época, entre ellos, músicos, poetas, críticos de arte y pintores, entre otros. Destacaba en la música Acario Cotapos, importante compositor chileno.

era necesario ampliar el rango de acción de esta, con lo cual se inicia un importante plan de gestión y difusión musical que se desarrollaría en la esfera pública (Salas-Viu 15), a lo que se suma también la ampliación de su cuerpo de integrantes. En el primer día de abril de 1924 se realiza la primera asamblea pública de la sociedad, a la que asisten 124 socios, además de la prensa y gente relacionada con la vida cultural del país, reunión en donde se lee el discurso-programa que propone la Sociedad (Santa Cruz 18). Este programa se proyecta como reformador de la vida musical existente en el país hasta ese entonces, teniendo como norte incluir nuevos repertorios, así como nuevos estilos y técnicas composicionales a la escena nacional, a la ofensiva de la importancia que tenía en el país por sobre todo el repertorio operístico italiano que se mantenía firme en las proyecciones del propio Conservatorio Nacional de Música. Es en este sentido que tales declaraciones, a pesar de las buenas intenciones de la sociedad, fueron recibidas con desdeño de parte del Conservatorio Nacional, lo que provocó hostilidad e instaló una pugna entre este y la Sociedad Bach que tendrá fulminantes consecuencias.

Entre 1924 y 1925 tenemos dos hechos que marcaron a la sociedad Bach: 1) el acercamiento y relación entre Ruperto Bahamonde, rector en ese entonces de la Universidad de Chile, con algunos miembros de la Sociedad Bach y 2) el estreno en Chile del *Oratorio de Navidad* de J. S. Bach. Hacia 1924, debido al fallecimiento de Luis Bahamonde Ruiz, quien era secretario de la Sociedad en la época, se generó un espontáneo acercamiento hacia la familia Bahamonde Ruiz. Cabe destacar que esta situación construyó un lazo amistoso entre el padre de Luis, Ruperto Bahamonde, y Enrique Bahamonde, hermano de Luis, que será más tarde subsecretario de Educación y se convertirá luego en uno de los más importantes defensores de la visión y misión de la Sociedad Bach ante las miradas de las autoridades y el Gobierno (Santa Cruz 21).

Según Salas Viu, a partir del concierto del *Oratorio de Navidad* de J. S. Bach, la Sociedad Bach gana un gran prestigio y logra hacer eco de su programa artístico cultural en los círculos oficiales (16). Gracias a la insistencia de la Sociedad ante el Gobierno, se escribe un decreto-ley que ofrece pensiones para estudiantes de música en sus estadías fuera del país. Este primer contacto con el Gobierno permitió dar cuenta de la buena acogida de las directrices que proponía la Sociedad por parte del primero, abriendo los caminos para que en la Sociedad se instalara la idea de reformar el Conservatorio Nacional, en vías a la elevación de rango universitario, tomando como ejemplo el caso de la Escuela de Bellas Artes, la que ya había recorrido el mismo proceso y se había instalado en la Facultad de Humanidades. Debido a la cercanía con Enrique Soro, director del Conservatorio en la época, se concibió elaborar un plan de manera conjunta con el Conservatorio, sin embargo, dadas las reticencias y el rechazo del profesorado hacia la Sociedad Bach, esto no se pudo realizar (Santa Cruz 28). Ahora bien, esta iniciativa llegó a los oídos del Ministerio de Educación que convocó tanto a Domingo Santa Cruz en su calidad de director de la Sociedad Bach como a Enrique Soro como director del Conservatorio Nacional, entre otras figuras.

Esta comisión se dispuso a elaborar un decreto-ley que organizaba extensamente la enseñanza musical desde una perspectiva descentralizada para todo el país, la que no se hizo efectiva durante el Gobierno de turno (Santa Cruz 29). Este proyecto también fue visto como inconveniente y absurdo por parte del Consejo Universitario de la Universidad de Chile, lo que demostró la indiferencia de los altos cargos de la institución para con la música y el círculo musical chileno. Ahora bien, el Ministerio de Educación volvió a intervenir en el proyecto y convocó a Pedro Humberto Allende y a Domingo Santa Cruz para reescribir sus artículos en concordancia con las ideas y el espíritu de la Universidad (Santa Cruz 29). Por otra parte, cabe destacar la solapada pugna entre Alamiro Huidobro, ministro de Instrucción del presidente Emiliano Figueroa, con la sociedad Bach:

> D. Emiliano Figueroa encarnaba la vuelta a los antiguos presidentes patriarcales, su Ministro de Instrucción, como se le llamaba entonces, D. Alamiro Huidobro, nos miraba como una peligrosa asociación de gente sin sentido común. El Conservatorio, por su parte, herido y alarmado por la embestida de 1925, habla persuadido al Ministro que todas las disposiciones del Decreto-Ley 801 eran quimeras absurdas e irrealizables. «Ese joven Santa Cruz parece ser un poco loco», dijo el Ministro a nuestro excelente amigo Enrique Bahamonde, después de una visita mía en que, obedeciendo un encargo de la Sociedad, le entregué un voluminoso Memorial representándole la ilegalidad de no cumplir el Decreto-Ley y probándole que, si los decretos leyes no valían, ni el Presidente era Presidente, ni él era Ministro. Por Decreto-Ley se había llamado al país a elecciones y en igual forma se acababa de reformar la Constitución de 1833 [...] indudablemente que, decir todo esto a propósito de la música, era locura (Santa Cruz 33).

Un hecho de importancia fue la iniciativa de fundar un conservatorio propio por parte de la Sociedad Bach, que tuvo que sortear la validez de sus planes de estudios ante el Conservatorio Nacional y el Gobierno. Es en este sentido que se formula un plan de estudios que el 31 de marzo de 1927 da paso al reconocimiento oficial del Conservatorio por parte del Ministerio de Educación, además de ser el más importante antecedente para la reforma del Conservatorio Nacional de Música en 1928 (Santa Cruz 35). Por otra parte, ante la inminente reforma educacional anunciada en 1927 y por consejo de Enrique Molina, superintendente de Educación de la época, surge una alianza plástico-musical de la mano de Domingo Santa Cruz y Carlos Isamitt. A partir de lo anterior, la Superintendencia creó una Dirección General de Enseñanza Artística en la que la Sociedad Bach tuvo incidencia a través de Carlos Humeres y el mismo Santa Cruz que se reencuentra con Enrique Soro en su calidad de director del Conservatorio Nacional. A pesar del buen ánimo y el común acuerdo que se gestaba dentro del Consejo para la modificación de algunos aspectos del Conservatorio Nacional, todo se detuvo cuando el Consejo dejó de funcionar por diferentes vicisitudes políticas (Santa Cruz 37).

Todos los esfuerzos anteriores, tanto de la Sociedad como de otros actores culturales de la época, se ven materializados en la resolución del ministro Eduardo Berrios de reformar el Conservatorio Nacional y los estudios musicales en general. Esta nueva comisión se constituía para un nuevo proyecto del Gobierno chileno en torno a la enseñanza musical, en donde personajes como Enrique Soro, Alfonso Leng, Próspero Bisquertt y el mismo Santa Cruz eran parte de su cuerpo revisor. Así, en poco tiempo, en 1928 se aprueba este proyecto con pequeñas reformas (Santa Cruz 38-39). Esto marca el inicio de la colaboración entre la Sociedad Bach, el Conservatorio Nacional y el Gobierno, en donde las directrices educacionales propuestas incesantemente por parte de la primera se materializan finalmente en esta reforma. Ahora bien, esto significó que el impulso reformista y las ideas de la Sociedad empezaron a ser absorbidas por el mismo Gobierno y el Conservatorio, por tanto, en virtud del buen desenvolvimiento de estas nuevas reformas, se llaman a los principales miembros de la sociedad a hacer clases y supervisar el desarrollo del Conservatorio Nacional, situación que cambia el rumbo de la Sociedad Bach y debilita su núcleo central.

En 1929, debido a conflictos con la gestión del ministro de Educación Pablo Ramírez se visibilizan los peligros de la dependencia directa del Ministerio de todo el trabajo político realizado hasta la fecha en torno a las artes plásticas y a la música. Entonces se resuelve volver a mirar a la Universidad de Chile que, para la fecha, y a pesar de las vejaciones de orden político, gozaba de autonomía a propósito de las arbitrariedades políticas que sostenía el Ministerio de Educación a merced de los ministros de turno (Santa Cruz 41). Entonces, se retoma el trabajo de la dirección –general– de enseñanza artística y se redactan los estatutos que permiten la organización de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile hacia el 31 de diciembre del mismo año, asumiendo la dirección de la vida artística del país (Santa Cruz 44). Por supuesto, la inclusión del Conservatorio Nacional a la Universidad de Chile, además de sumar la música a la formación profesional universitaria, fue un gran logro para la Sociedad Bach con sus intenciones de mejoramiento de la vida musical del país, sin embargo, al conformarse la Facultad de Bellas Artes, el profesorado convocado a las aulas era diverso y se encontraban los 'bandos contrarios' en este nuevo cuerpo académico donde, por supuesto, como toda vida académica comprometida con la educación pública, los conflictos políticos son parte importante de la historia venidera.

## Teoría institucional del arte y los círculos de la música del Chile de principios del siglo xx

La trayectoria histórica presentada anteriormente como una época de suma importancia para la vida musical del país es muy decidora en varios aspectos para entender el cruce de estos eventos con la teoría institucional del arte de Dickie. En este sentido, las categorías de artista, obra de arte, público, círculo del arte y mundo del arte pueden ser

discutidas y profundizadas a través de este caso situado en la realidad musical chilena. Como hemos mencionado, una de las situaciones que permite la profundización de una teoría institucional del arte es precisamente la condición de apertura que presenta la misma; el pensamiento de Dickie no es una estructura cerrada, sino que presenta ciertos «vacíos» necesarios para poder ahondar en el estudio de cada uno de los casos. Quizás esta operación no sea factible de ser utilizada en cualquier contexto de las diversas realidades artísticas y culturales a lo largo del planeta, sin embargo, es interesante hacer el ejercicio de pensar a la actividad artística, ya no en búsqueda de la esencia de la obra de arte como categoría universal, sino que situada en un contexto específico.

Quizás lo primero que podemos mencionar dice relación con la posición que Dickie toma frente a su teoría institucional; para este, su teoría tiene una función ontológica, como nos menciona Castro: «es, antes que nada, una teoría ontológica del arte» (3). A pesar del carácter híbrido de la teoría, que la ubica entre la sociología y la filosofía, Dickie piensa todas las teorías del arte como una explicación de por qué las obras de arte son arte («Art: Function or Procedure» 24), por tanto, su acercamiento aspira a una teoría más universal, revelando las condiciones necesarias y suficientes para que una obra de arte lo sea. Ahora bien, a pesar de aspirar a poder dilucidar lo anterior, Dickie instala el problema de la obra de arte justo en medio de un marco de referencia específico que puede ser completamente distinto uno de otro. Esto, sumado a las características de apertura y circularidad de sus definiciones, hace que esta teoría sea en sí misma una operación ontológica bastante extraña.

Entonces, el giro de la estética que nos menciona Guasch y las posibilidades que se abren con este, a propósito de teorías del arte como la de Dickie y Danto, es el que nos permite, cada vez más, percibir a las obras de arte como construcciones psicosociales. Esto es fundamental, porque si la esencia de las obras de arte es lo psicosocial, nos referimos a la posibilidad de mirar a la obra de arte como creación ontológica. Si bien para las posturas ontológicas tradicionales lo anterior parecería descabellado, para el filósofo Cornelius Castoriadis esto constituye una crítica a la lógica-ontológica tradicional con la que se pretende «conformar el mundo» («Imaginario e imaginación» 73).

Para Castoriadis, lo que mantiene cohesionada a las sociedades es la compleja urdimbre de significaciones que «empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad» («Lo imaginario» 68). A esta urdimbre el filósofo las llama el magma de las significaciones imaginarias sociales, las que, en su conjunto, posibilitan la construcción de un mundo en donde «su propia identidad no es otra cosa que ese "sistema de interpretación", ese mundo que ella crea» (69). Este mundo no solo contiene elementos lógicos y racionales –la dimensión conjuntista-identitaria, nos diría Castoriadis–, sino que también existe una dimensión imaginaria en él en la que existencia es significación (71) y estas dos dimensiones son indisociables. A partir de lo anterior, el filósofo nos habla de dos categorías: lo histórico social, relativo a la dimensión conjuntista-identitaria y su socialización, que configura la visión tradicional de la historia humana (Contursi 78), y lo histórico psíquico, que se despliega a través de las significaciones imaginarias

sociales. Estas últimas, en un constante remitirse unas a las otras, con un número de interacciones inciertas de carácter arbitrario e ilógico (Castoriadis, «Lo imaginario» 68), se resisten a las determinaciones y escapan de la socialización, permitiendo la creación de nuevas realidades (Contursi 78). Entonces, la posibilidad de creación viene de la psique humana que, en principio, es imaginación radical, flujo incesante de representaciones, deseos y afectos sin funcionalidad desde donde emergen el imaginario y la imaginación (Castoriadis, «Imaginario e imaginación» 94). Finalmente, la creación, como obra de lo imaginario social, «es el modo de ser del campo histórico social, modo en virtud del cual ese campo *es*» (Castoriadis, «Lo imaginario» 73).

La concepción de creación que nos ofrece Castoriadis, como creación ontológica, nos sirve para entender el giro que pretende dar Dickie con su teoría institucional del arte. Finalmente, cuando Dickie habla de la función ontológica de su teoría institucional, no lo hace desde una perspectiva tradicional de la ontología, sino que entiende que la obra de arte es a partir de un marco referencial, dado por la relación histórico cultural entre artista, obra de arte y público, y que, con Castoriadis, podemos entrever la dimensión de lo histórico psíquico. En este sentido, Dickie nos comenta:

> Lo que hay que aceptar es la «arbitrariedad» del hecho de ser un sistema del mundo del arte: la falta de una «semejanza decisiva» del tipo buscado por las teorías tradicionales, que fácil y obviamente lo distinguiría de los sistemas que no son del mundo del arte. Si hubiese tales «semejanzas decisivas» no habría necesidad de una aproximación institucional: la aproximación tradicional sería suficiente (*El círculo del arte* 109).

Cuando Dickie piensa en la arbitrariedad de los sistemas del mundo del arte, podría estar haciendo referencia a la misma arbitrariedad que nos presenta Castoriadis en las significaciones imaginarias sociales a propósito de la dimensión histórico-psíquica, reavivando aquello que niega la lógica-ontológica y, sobre todo, poniendo énfasis en el carácter inexplicable de la obra de arte. Ahora bien, esto no significa que no podamos decir nada acerca de esta; la obra, en tanto creación ontológica de carácter psicosocial, puede ser esbozada en su configuración, de forma más o menos general, a través de los mismos sistemas del mundo del arte. Lo que Dickie –junto con Castoriadis– abandona es la pretensión de una explicación total y ultérrima de lo que es una obra de arte.

Volvamos al caso de la música en Chile a principios del siglo xx. La pugna que se comienza a gestar con la ópera italiana ante los importantes cambios artísticos y culturales de la época hace que pensemos en la fuerza que tenía la primera en los círculos musicales de la época. Salas-Viu incluso la llama como institución (5), por eso tampoco es raro que en el Conservatorio Nacional de Música se haya cristalizado e institucionalizado esta tradición musical. En este sentido, el lugar que ocupan las obras musicales –como obras de arte– de corte operística en el seno de los incipientes círculos de la música chilena comienza a ser cuestionado por miembros de la misma comunidad cultural y artística. Así, podemos mencionar dos cosas; primero, para que

la ópera italiana se pudiese instalar en la fuerte posición que tomaba en ese entonces, en contraposición a otras obras musicales, algún tipo de movimiento se debió haber gestado, y segundo, la existencia de algo que posibilitó que la ópera italiana tuviera un sitial especial dentro de la comunidad musical.

Lo anterior dice relación con la categoría de «mundo del arte» que nos propone Dickie: un conjunto de sistemas individuales o, dicho en otras palabras, los diferentes círculos del arte son los que componen a este mundo. Ahora bien, a partir del ejemplo de la música en Chile a principios del siglo XX podemos repensar estos círculos en términos de que la relación entre ellos no necesariamente se despliega de manera orgánica, armoniosa y coherente; la posibilidad del conflicto entre estas y la configuración de relaciones antagónicas son parte de la convivencia de estos en el mundo del arte. Por supuesto, las relaciones de poder y jerarquía en el caso mencionado son evidentes e involucran directamente al Estado de Chile y a un organismo que funciona como su extensión, ya que no podemos olvidar que el Conservatorio Nacional no solo formaba a los músicos de la época, sino que también era el que, de alguna forma, velaba y regulaba el ambiente musical de la época. Por otro lado, podemos decir que estos círculos que se generan a partir del «grupo de presentación» del que nos habla Dickie –a saber: la obra de arte, el artista y el público– no se disuelven luego de presentada cierta obra, sino que perduran en el tiempo, según cómo y en qué grado hayan afectado a los miembros del público, dándose un número indeterminado de círculos del arte que se proyectan, en menor o mayor medida, en el tiempo. Esto implica que un mismo miembro de un público pueda estar involucrado en muchos círculos de arte distintos y tener un diferente grado de consciencia sobre estos y su nivel de importancia.

La importancia del papel del público en el mundo del arte es central para entender la posición que toma la obra en un círculo del mundo del arte. Si bien Dickie nos explica los dos elementos fundamentales acerca del rol del público, es necesario ampliar la perspectiva que podamos tener de este. El público, dentro de un círculo del arte, se compone por miembros de una comunidad específica que se congrega especialmente para la presentación de una obra, miembros que, según sus capacidades y sensibilidades, perciben la obra en cuestión. Ahora bien, luego de pasado el momento de la presentación, estos miembros siguen siendo el público de un momento en donde se presentó una obra en específico, lo que permite que estos se sientan vinculados a cierta obra de arte y a cierto momento de presentación de esta.

Esta prolongación en el tiempo del rol del público permite que, en general, todas y todos los miembros de una comunidad artística sean público de alguna obra en algún momento. Esto significa que en algún momento el mismo artista también sea miembro de algún público. El caso de la música de tradición escrita podría ser un ejemplo eximio de lo anterior ya que, en general, el compositor, salvo en contadas ocasiones, no es quien interpreta sus obras, situación que permite asumir el rol de público al momento de la interpretación de la música de su propia autoría. Ahora bien, si el artista, al momento de la presentación de la obra en cuestión, también puede asumir el

papel de público, podemos decir que el público no es una comunidad homogénea. La diversidad, ya sea en términos de capacidades sensibles y de comprensión de la obra como en posiciones de los individuos dentro del mundo del arte, hace que el rol del público se desparrame de manera dispar alrededor de la obra de arte y de los círculos que se configuran a su alrededor.

Por otra parte, esta característica de extensión del rol de público, de la mano con la prolongación de los círculos del arte, también da el tiempo no solo de percibir una obra de arte y saber que eso que se presencia es arte, sino que también permite pensar en esta y, en última instancia, decir cosas acerca de ella. Esto es fundamental, porque cuando estas significaciones –imaginarias sociales, nos diría Castoriadis– son comunicadas entre la comunidad artística, se generan espacios de diálogo y discusión que son de suma importancia en torno a las obras de arte, y que tienen el poder de cambiar la posición de estas en el mundo del arte. Lo importante acá no es que la obra de arte hable de algo –el *aboutness* de Danto–, planteamiento enfocado en el artista, sino lo que se dice de la misma obra, operación con la que nos enfocamos en el público. A fin de cuentas, lo que decimos acerca de la obra de arte es lo que le da la posición y la posibilidad de movimiento.

Por supuesto, las obras de arte, en particular las musicales, no solo se significan a partir de lo que podemos decir de ellas; es muy probable que una gran parte del sentido o los sentidos que le demos a las primeras nacen a partir de aquellas cosas que no podemos decir, que no podemos nombrar ni calcular. Como nos recuerda Castoriadis, las significaciones imaginarias sociales no son agotadas por la lógica, sino que contienen también una dimensión irracional, arbitraria. En ese sentido, aquello que se siente, que se vive en la experiencia de ser parte del «grupo de presentación» y, sobre todo, el mismo momento de la presentación de cierta obra o experiencia artística es lo que pone al descubierto al cuerpo y los sentidos que nos permiten percibir, pero que en muchas ocasiones no podemos explicar, poner en palabras de una forma lógica y otras veces ni siquiera narrar. Ahora bien, que no podamos poner en palabras específicas aquello que nos sucede no significa que al menos podamos esbozar o balbucear, aunque sea de manera vaga, lo anterior; eso que nos sucede también configura el sentido o los sentidos que le damos a las obras de arte y que, en mayor o menor medida, socializamos.

Pensemos en el ejemplo de Domingo Santa Cruz, quien fue presidente de la Sociedad Bach y uno de los más grandes impulsores de la reforma del Conservatorio Nacional. Cuando era un joven veinteañero pudo vivir los momentos de pugna en donde una comunidad musical, artística y cultural exigía la renovación del repertorio musical que cimentó los ejes fundacionales estéticos y estilísticos que contenían al Conservatorio Nacional. Lo que se impugna acá es la obra misma; la consagrada ópera italiana en contraposición a cualquier otro repertorio musical que no fuera la primera. Constatando aquello y habiendo podido vivir otras realidades musicales sobre todo en su estadía en Europa, en particular en Francia y España, Santa Cruz vuelve decidido

a cambiar lo anterior; intuía que el giro de la realidad artística del país pasaba por la difusión de nuevas músicas, en contraposición al repertorio clásico que se exponía desde el Conservatorio Nacional. Entonces, lo que imperaba era un plan de gestión y difusión de música, proyecto que se concreta dentro de la Sociedad Bach. Solo este hecho, además de las declaraciones a propósito de la vida musical y artística del país, convirtieron a la Sociedad Bach, de la mano de Santa Cruz, en una importante voz dentro de los círculos de la música y el arte pertenecientes a la comunidad cultural de ese entonces, configurándose de manera antagónica ante el Conservatorio Nacional, todo esto por la centralidad de la ópera italiana versus el resto de las otras obras musicales.

Por supuesto, tanto la reforma del Conservatorio Nacional como la afiliación del Conservatorio Nacional a la Universidad de Chile no ocurrió de la noche a la mañana; tuvieron que pasar varios años de difusión de nuevos repertorios, diálogos, discusiones de todo tipo e incluso conflictos violentos, además de reafirmar sus propias posiciones políticas, para que todo esto se fuera gestando, considerando, sobre todo, la posición de los diferentes públicos que configuran los círculos musicales de la época, que también son públicos de una escena artística, pretendidamente nacional. Pensemos nuevamente en la figura de Santa Cruz dentro de los álgidos movimientos en el mundo de la música de ese entonces; debido a las conexiones que poseía dentro del país en su calidad de abogado y diplomático, además de las privilegiadas posiciones que poseían las familias de aquellos que componían la Sociedad Bach, se pudo pensar en la reformulación de la vida artística y musical del país a partir de una vía institucional a través del Estado chileno. Tanto Santa Cruz como la Sociedad Bach, en tanto rol de público de diferentes círculos musicales como también públicos de una escena musical, expresaron lo que creían de ciertas obras musicales y, a través de ellas, leyeron la realidad musical del momento. Sin embargo, a diferencia de otros miembros del público –en su más amplio sentido–, y apoyados por las privilegiadas posiciones sociales y políticas, radicalizaron su discurso para poder darle un giro la vida musical del país a través de la reforma del Conservatorio Nacional, la más importante institución de la música nacional en ese entonces, y con esto reformar también los círculos de la música nacional. Su motivación principal fue mover las posiciones que tenían ciertas obras musicales dentro del mundo musical chileno y, con esta operación, cambiar la realidad musical y artística del país.

En el sentido de la arbitrariedad de Dickie, a propósito del ser obra de arte, eso «arbitrario» no significa en ningún punto que esto sea aleatorio; por supuesto, las obras de arte, su posición y movimiento dentro de los círculos del arte y sus reconfiguraciones son justamente empujados por miembros del público de una escena artística, un mundo del arte específico, a partir de lo que se dice se dice y socializa sobre ellas. Y cuando hablamos de las relaciones de este público heterogéneo, decimos que son de todo tipo, incluyendo la dimensión antagónica además de las relaciones jerárquicas de poder, desparramadas por y a través del mundo del arte.

## Conclusiones

A pesar de que los tópicos de interés pueden parecer disímiles entre sí, lo significativo del cruce entre la teoría institucional del arte con un momento histórico específico del desarrollo musical en Chile conforma dos aristas: primero, los aportes que pueden emerger para la teoría de Dickie, a la luz del proceso histórico descrito sobre la música como una práctica artística, específicamente a lo referido con el rol del público en el sistema del mundo del arte, además de la naturaleza maleable de los círculos que componen a este último. Y segundo, poder analizar los procesos que se vivieron en el mundo de la música en Chile en un determinado momento histórico, momento que tiene una importancia vital para poder percibir la realidad musical particular, así como proyectar este momento a la realidad artística y cultural del país en la actualidad.

La posibilidad de entender la teoría institucional como una teoría ontológica alternativa, a propósito de lo que nos menciona Castoriadis como creación ontológica, rompe la tradición estética con base en la lógica-ontológica, introduciendo en ella elementos como lo arbitrario y lo contextual, intentando escapar de los modelos operativos clásicos de cómo pensar el arte. Este giro gradual, desde la obra de arte y el artista hacia el rol del público, nos hace reflexionar sobre la importancia de lo colectivo a propósito de las significaciones de arte, ya no solo en términos culturales o sociales, sino también en términos filosóficos y estéticos. Ahora bien, los apuntes presentados acá en torno al rol del público en esta teoría nos presentan nuevas posibilidades así como nuevas interrogantes a desarrollar, sin embargo, el esfuerzo de repensar esta categoría como una que incide fuertemente en el desarrollo del arte, no solo en términos de difusión y esparcimiento de las obras artísticas, sino que también en términos de significación y problematización del mismo arte, es algo que debe ser tomado en cuenta dentro de las no pocas preocupaciones y esfuerzos por vincular este último con las actuales sociedades en crisis.

Por otra parte, percibir la realidad chilena de principios de siglo en torno a la música y la cultura a través del cedazo de la teoría de Dickie nos permite entender la importancia y centralidad de las obras musicales para la reflexión sobre las políticas propias de las artes, desplegadas por una comunidad musical y cultural de la época, público de innumerables círculos, así como de una escena general de la música en el país. La posición y el movimiento de estas obras musicales dentro de los círculos musicales, a partir de lo que un público heterogéneo, desparramado en el mundo del arte, puede decir sobre ellas –inclusive socializando, de alguna manera, lo indecible–, y con ello la posibilidad de accionar a partir de las posiciones políticas y sociales particulares de cada miembro, es lo que marca la entrada doblemente institucional de la música en Chile; una música instituida por una cultura así como por una institución estatal de corte universitario.

Quizás el hablar de una doble institucionalidad a partir de lo que entendemos por *la academia* desde un sentido común puede ser de redundante, sin embargo, es

importante destacar que el desarrollo musical chileno con una perspectiva profesionalizante está completamente instalado en la institución universitaria, y son aislados los antecedentes de conservatorios musicales de una presencia importante como lo fue el Conservatorio Nacional en su época. Presumiblemente, la relación de la música con el tipo de instituciones como los conservatorios de algunos países del norte global es mucho más profusa que el caso chileno, situación que no deja de ser importante de problematizar a propósito de las actuales políticas del conocimiento científico y académico, instalados mayoritariamente en las instituciones del tipo universidades.

Por último, cabe destacar que, así como la ópera italiana se cristalizó en la tradición del Conservatorio Nacional, otras obras musicales, estilos e ideas se han tendido a cristalizar en la academia musical chilena de la actualidad. Esto, sumado a la importante influencia relatada por las prácticas musicales que nacen a partir de la música occidental europea de tradición escrita, ha construido una fortaleza a veces impenetrable para nuevas propuestas sonoras y musicales. Entonces, recordar la «historia institucional» del arte, con un carácter flexional y arbitrario que configura su «extraña esencia», nos permite imaginar nuevos horizontes musicales y sonoros que transformen el mundo de la música actual en Chile.

## Referencias

Castoriadis, Cornelius. «Lo imaginario: la creación en el dominio histórico-social». *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Gedisa, 1994.

——. «Imaginario e imaginación en la encrucijada». *Figuras de lo impensable*. Editions du Seuil, 2002.

Castro, Sixto. «George Dickie, la Teoría institucional del arte y las instituciones artísticas». *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, nº 12, 2013.

Centro de documentación de las artes escénicas. *La ópera desembarca en Chile con Rossini. de Teatro Municipal de Santiago*, s. f., s. p.

Claro, Samuel. «Aniversario del Conservatorio». *El Mercurio*, 21 oct. 1979, s. p. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:154134

Contursi, Ana. «Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas». *Revista Laocoonte*, nº 2, 2015, pp. 74-85.

Dickie, George. «Defining art». *American Philosophical Quarterly*, nº 6, 1959, pp. 253-256.

——. «Art: Function or Procedure: Nature or Culture?». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, nº 1, 1997, pp. 19-28.

——. *El círculo del arte*. Paidós Ibérica, 2005.

Guasch, Anna Maria. «El papel de las instituciones artísticas en la actualidad». *El arte del siglo xx*. Instituto Fernando El Católico, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2009.

Quiroga, Daniel. «Aspectos de la ópera en Chile en el siglo XIX». *Revista Musical Chilena*, nº 25-26, 1947, pp. 6-13. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11454/11793

Santa Cruz, Domingo. «Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach». *Revista Musical Chilena*, nº 40, 1950, p. 8-62. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12022/12382

Salas-Viu, Vicente. *La Creación musical en Chile 1900-1951*. Biblioteca Digital de la Universidad de Chile, 2001.

Villalobos, Fabián. «Música para un Valparaíso mutante». Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Composición Musical. Universidad de Chile, 2019.