

Mis recuerdos de León Schidlowsky en los años 50

My Recollections of León Schidlowsky in the Fifties

por

Fernando García Arancibia

Instituto de Chile, Academia Chilena de Bellas Artes, Chile
acchbear@ctcinternet.cl

El autor, Premio Nacional de Artes Musicales 2002, hace un recuerdo de la relación que durante más de una década mantuvo con León Schidlowsky, tanto en el campo de la creación musical junto a otros músicos chilenos como en las relaciones que sostuvieron con poetas, artistas del mundo de la escena y artistas visuales activos en Chile durante la década de los 50. Se pone de relieve el sentido creativo innovador de León Schidlowsky desde sus más tempranas composiciones, su inquietud por las injusticias sociales en Chile y América, la importancia de la poesía y las artes visuales como inspiración para su música, junto a los estrechos vínculos de amistad entre Fernando García y León Schidlowsky que se desarrollaron en este período. Como conclusión se hace un análisis del desarrollo alcanzado por las instituciones musicales chilenas en el contexto histórico del país durante el siglo XX, el que sirvió de base para que León Schidlowsky, Fernando García y tantos otros compositores pudieran formarse y desarrollar un quehacer en Chile, hasta el decaimiento de la institucionalidad musical a raíz del golpe militar de 1973 y su falta de recuperación veinte años después de concluida la dictadura.

Palabras clave: música chilena, tendencias artísticas en la década de los 50, institucionalidad musical chilena, golpe militar de 1973.

Fernando García, recipient of the National Arts Prize in Music 2002, presents his recollections of the close ties that he and his friend León Schidlowsky had with composers and Chilean musicians, poets, stage artists as well as visual artists who were active in Chile during the decade of the fifties. An emphasis is placed on the creative and innovative attitude that León Schidlowsky showed since his earliest works, his concern over social injustices in Chile and America and the importance of poetry and visual arts as stimulus for his music. To conclude, an analysis is made of the development reached during the twentieth century by the Chilean music institutions within the historical context of the country. This served as support for León Schidlowsky, Fernando García and many other composers in terms of carrying out studies in composition and creating music in Chile. This lasted until the decay of these institutions as a result of the 1973 military coup, and the subsequent impossibility of recovering their former importance even twenty years after the end of the dictatorial regime.

Key words: Chilean music, artistic trends in the decade of the fifties, musical institutions in Chile, military coup of 1973.

No recuerdo con precisión, pero creo que fue a mediados de la década de 1950 cuando tuve la suerte de conocer a León Schidlowsky, poco después de haber él regresado de Alemania, donde fue a completar sus estudios de composición. La frágil memoria me lleva, sin mucha certeza, a aseverar que ese sustancial

acontecimiento se debió a la intervención de otro personaje igualmente notable de nuestro medio musical de entonces, que siempre vestía de negro, a quien, por fortuna, frecuenté. Su nombre era Gonzalo Toro y fue vilmente asesinado luego del golpe cívico-militar de 1973.

Gonzalo Toro, en torno a 1954 o 1955, me invitó a participar en una agrupación que él dirigía, cuya finalidad era organizar a los músicos y difundir las creaciones de los compositores chilenos. Entre los que participaban en ese grupo estaban el maestro Abraham Rojas, profesor de trombón del Conservatorio Nacional de Música y primer trombón de la Orquesta Sinfónica de Chile; el maestro Nino Colli, pianista, profesor de piano y crítico musical del diario *El Siglo*; Patricio Bunster, bailarín y coreógrafo, que llegó a ser director del Ballet Nacional Chileno de la Universidad, y dos o tres personas más. Una de las primeras acciones que se realizaron fue un concierto de cámara presentado en el Salón Sur del Hotel Carrera, edificio que hoy ocupa el Ministerio de Relaciones Exteriores. En el programa dado a conocer figuró una composición de Toro para piano, cuyo título no recuerdo, y otra, contraria a los principios de la tonalidad, también para piano, de León Schidlowsky, que fue interpretada por su esposa, Susi¹.

Debo confesar que la obra de León, cuyo título he olvidado, me interesó enormemente. Este primer encuentro con el compositor resultó ser fundamental y cambió mi modo de percibir y abordar la creación musical. Hay que advertir que en esos tiempos en Chile escuchar música sin raigambre tonal era inusual, más todavía en un concierto público. La única institución que se atrevía a navegar en tan tormentosas aguas era el Grupo Tonus, al que pertenecía Schidlowsky. Desde ese día seguí acompañando a mi nuevo amigo en múltiples aventuras.

Una de las más curiosas experiencias en que me tocó participar fue la creación de la primera obra de música concreta compuesta en Chile, que León concibió a pedido de la Agrupación de Mimos de Noisvander, en 1956, y que se tituló *Nacimiento* (1956, O-24). Claro está que mi participación en esta obra fue absolutamente tangencial.

El departamento de mis padres, situado junto al Parque Forestal, donde yo vivía, era muy amplio, tanto que en mi dormitorio, a pesar de encontrarse un piano de media cola, aún quedaba bastante espacio libre. León consideró que había suficiente lugar como para trabajar en el encargo que le había hecho Noisvander. Fue así como llegó un día a mi departamento cargando una de esas voluminosas y pesadas grabadoras de cinta magnética que existían entonces y que pertenecían a la agrupación de mimos. Esta máquina, junto con otra de mi padre, le permitiría elaborar la pieza solicitada por la compañía teatral. En cuanto llegó a casa nos dirigimos a la cocina en busca de elementos sonoros de distinta naturaleza. Probó

¹ La nota relativa a este concierto en la Crónica de la *RMCh*, "Nueva organización de conciertos", *RMCh*, X/51 (octubre, 1955), p. 63, no identifica los títulos de las obras de Gonzalo Toro y León Schidlowsky a que se hace referencia en este trabajo. En todo caso, la obra de Schidlowsky con toda probabilidad corresponde a *Ocho estructuras* para piano (1955, O-19). Por otra parte en esta nota se informa que también se interpretaron obras de Miguel Aguilar, Roberto Falabella, José Vicente Asuar y Tomás Lefever.

el ruido que emitía cada uno de los artefactos y partimos al “estudio” –mi dormitorio– a trabajar. En el trayecto divisé una bacinica blanca que para mi amigo fue un descubrimiento de la máxima importancia y ordenó que la lleváramos.

Comenzaron a funcionar las máquinas grabadoras. León, con gran concentración golpeaba, entrechocaba y raspaba cacerolas, sartenes, pailas con cucharones, tenedores y otros adminículos de cocina que yo le pasaba como disciplinado arsenalero y que producían un ruido infernal. En determinado momento mi amigo introdujo la cabeza en la vieja bacinica y comenzó a lanzar aullidos y gritos destemplados, llegando a una especie de clímax sonoro. En ese preciso instante se abrió sorpresivamente la puerta de la habitación, apareció mi madre y, con las facciones descompuestas por el temor, le preguntó al concentrado compositor: “¿Qué le pasa m’hijito, está enfermo?”.

Fácil es imaginar que la grabación se arruinó y hubo que repetir parte de ella con bastantes dificultades, pues la sucesión sonora en gran medida se improvisaba y solo había esquemas de la pieza. Finalmente, la música escénica para *Nacimiento* estuvo lista y la compañía de mimos de Noisvander la estrenó con éxito a los pocos días. Una vez más León había abierto nuevas puertas y ventanas de la música nacional.

Nacimiento (1956, O-24) se estrenó en el teatro El Golf en un programa mixto, que se iniciaba con algunas canciones interpretadas por el tenor Hanns Stein, acompañado en el piano por León Schidlowsky, quien tuvo la mala idea de pedirme que diera vuelta las páginas, cosa que acepté sin mucho convencimiento. Mientras el público escuchaba deleitado una bella canción, creo que de Silvestre Revueltas, al voltear la hoja de la partitura le pegué en la cabeza a León, que lanzó un garabato de subido tono, me tenté de la risa, contagié con ella al acompañante y luego al solista. No obstante ambos, como buenos profesionales, lograron llegar al final de la obra, felizmente la última de la primera parte del programa.

En otra ocasión, estando reunidos con León, siempre en mi casa, llegó el compositor Marcelo Morel, por entonces administrador del Instituto de Extensión Musical (IEM), para comunicarme que don Carlos Isamitt había muerto. El encargado de prensa del Instituto se lo acababa de informar y le había mostrado el obituario que aparecía en el periódico con el correspondiente anuncio. Agregó que me había llamado por teléfono, pero nadie contestó, por lo tanto vino para avisarme personalmente, ya que sabía de mi amistad con don Carlos. Después de darnos la inquietante noticia, Marcelo regresó al IEM y nosotros partimos a la casa de Carlos Isamitt, que estaba a pocas cuadras, en la calle Buenos Aires, frente a la calle Patronato.

Atravesamos el río Mapocho y, desviándonos levemente de nuestro camino, dirigimos nuestros pasos a La Vega para comprar y llevar una corona de flores a la familia del desaparecido maestro y amigo. Como no sabíamos el número de la casa de don Carlos, acordamos con la florista que un muchacho de su negocio nos acompañara con las flores. Sorpresivamente León exclamó angustiado: “¡No! ¡No soy capaz de andar por la calle seguido de una corona!”. Frente a esto no quedó otra alternativa que continuar nuestro camino sin las flores. Momentos después estábamos frente a la casa de Buenos Aires y notamos que todas las ventanas estaban

entornadas. Llamamos a la puerta y nadie respondió. Luego de un largo rato volvimos a llamar. Mientras esperábamos conjeturamos que don Carlos había muerto en algún hospital, por lo tanto lo estarían velando allí y que en la casa familiar no había nadie. Pero como la tercera es la vencida, acordamos llamar nuevamente. Pasó un rato y sentimos a lo lejos unos pasos que se acercaban. Se abrió la puerta y apareció el propio Carlos Isamitt. Ambos con León dimos un grito y exclamamos: “¡Maestro, está vivo!”, y este nos respondió sorprendido: “Claro que sí, ¿por qué?”.

Después de abrazarnos con el maestro Isamitt y por mi parte derramar algunos lagrimones, el dueño de casa nos hizo pasar para que nos recuperáramos de la impresión. Mientras tomábamos sendos y reconfortantes vasos de agua le relatamos que en el periódico había salido anunciada su defunción. Él no se sorprendió, nos contó que esta era la segunda vez que ocurría tal cosa y nos agradeció nuestro gesto. Dejó entrever que había tenido un conflicto con alguien, quien se vengaba públicamente de esta insólita manera.

Con León nos reuníamos con frecuencia en su casa en Ñuñoa, en la calle Coventry, pues allí podía participar su esposa Susi. Además, nos encontrábamos con amigos como los compositores Abelardo Quinteros, Eduardo Maturana y Tomás Lefever; el chelista del grupo Tonus, Hans Loewe; el futuro director de orquesta Juan Pablo Izquierdo; el tenor Hanns Stein y tantos más que no soy capaz de recordar. Allí, entre todos, arreglábamos la vida musical y el mundo.

De esas reuniones lo más interesante para mí era que podía conocer algunas de las obras que los compositores que concurrían estaban haciendo o acababan de concluir. Gracias a ello pude confirmar que la capacidad creadora de mi amigo León era inagotable, característica que se mantiene hasta hoy. Esta actitud siempre despierta, vigilante de lo que pasa en su entorno, le llevan a sumar a su mensaje sonoro nuevas soluciones sacadas de su experiencia vital, resultado de su preocupación por el ser humano.

Podríamos decir que todo lo que hace en música es producto de sus vivencias. Es por eso que ahora, gracias a su hijo David, los chilenos conocemos los aportes que León Schidlowsky ha hecho a la música gráfica², es bueno recordar que siempre sintió atracción por las artes plásticas. Ello explica no solo su incursión por el grafismo musical, sino, también, su prematura amistad con pintores como Martínez Bonati, Ketty Bravo, Dolores Walker y Elsa Bolívar. En *Tres trozos* para piano, de 1952 (O-5), estrenados en 1955, se inspiró en cuadros de los dos primeros y la obra está dedicada a ellos³. Es oportuno señalar que también en 1952 el compositor subtítulo las *Seis miniaturas* (O-6) para piano como “Ilustraciones a seis reproducciones de Paul Klee”, pintor suizo que León admiraba, obra que fue estrenada en 1955. En otras palabras, estas tempranas obras de su catálogo lo acercan a la pintura.

La pintora Ketty Bravo tenía su taller en la calle Bellavista, cerca de la Escuela de Bellas Artes, hoy sede del Museo de Arte Contemporáneo, donde creo que aún

² Schidlowsky 2012. Reseña de Josefina Correa Téllez (2013).

³ Cf. Grebe 1968: 48.

estudiaba. Allí, con León, nos juntábamos a conversar con Ketty, Dolores Walker y Elsa Bolívar. Nuestras charlas fueron interrumpidas sorpresivamente cuando la casa donde estaba el taller fue allanada por la policía y clausurada. Las investigaciones policiales descubrieron que en el primer piso de la casa —el taller de Ketty estaba en el segundo— funcionaba el templo de una extraña cofradía religiosa que realizaba inusitados sacrificios y ceremonias, actividades todas “reñidas con la moral y las buenas costumbres”. A consecuencia de esto Ketty debió cambiarse, pero siempre instalando su estudio cerca de la Escuela de Bellas Artes. Creo recordar que el taller se encontraba a la entrada de calle Loreto o de la calle Bombero Núñez. Naturalmente fue ese el lugar donde continuaron nuestras pláticas.

Es posible que no me equivoque si digo que fue Elsa Bolívar, ayudante del pintor Ramón Vergara Grez en la Escuela de Bellas Artes, quien propuso a este incorporar a León Schidlowsky al grupo de arte moderno Rectángulo, fundado en 1955 y capitaneado por Vergara Grez. León se sumó a Rectángulo y me llevó con él. Así el taller de Ramón Vergara Grez se transformó en otro punto de encuentro para nosotros.

Al taller de nuestro nuevo amigo pintor, que funcionaba en el tercer piso de la Escuela de Bellas Artes, asistíamos sistemáticamente los miembros del grupo Rectángulo, que se caracterizaba por ser una entidad interdisciplinaria de artistas plásticos, poetas y músicos. Recuerdo algunos nombres de pintores: Mario Carreño, Waldo Vila, Gustavo Poblete, Matilde Pérez, Elsa Bolívar y James Smith. Los músicos éramos dos, León y el que hace estos recuerdos. De los poetas prefiero olvidarme, pues a uno de ellos le hicimos con León una muy fea jugada de la que, creemos y esperamos, nunca se enteró.

Waldo Vila, que conocía al dueño de una radioemisora que estaba en el Portal Fernández Concha, de la Plaza de Armas, obtuvo para el grupo Rectángulo una audición semanal en un horario bastante adecuado. Allí los integrantes del grupo opinaban acerca de sus respectivas especialidades y daban noticias de orden cultural. Los músicos no hablábamos, sino que traíamos grabaciones de música contemporánea para que se transmitiera. En una ocasión llevamos un disco que incluía la *Oda a Napoleón*, obra de Arnold Schoenberg, que mi padre había traído de Estados Unidos y que para los chilenos era una novedad. Con esta grabación se cerraría el programa de ese día. Ocurrió que el poeta, al que he preferido no nombrar, debía leer unos textos suyos antes de la obra de Schoenberg. Con León estábamos en la caseta de transmisión de la radio. Al ver que la recitación poética no tenía visos de concluir, le pedimos al radiocontrolador que, sin decir nada, dejara al poeta seguir leyendo sus versos en el locutorio, pero que anunciáramos y sacara al aire la *Oda a Napoleón*, lo que hizo. Para los auditores los textos del poeta se interrumpieron abruptamente antes de llegar al final; pero la obra de Schoenberg la pudieron escuchar completa.

En 1957 ambos fuimos reclutados por el compositor José Vicente Asuar para formar el Taller Experimental del Sonido, que se constituyó en la Pontificia Universidad Católica de Chile gracias a los nexos que poseía con esa Casa de Estudios el compositor Juan Amenábar, también fundador del taller. Ese año, a comienzos del segundo semestre, Schidlowsky y Asuar ofrecieron una charla

ilustrada dedicada a las tendencias experimentales de la música contemporánea⁴. Esta posiblemente fue la primera actividad pública de nuestro Taller. Poco después, en un concierto de la Agrupación Tonus, también en la Universidad Católica, se estrenó *Elegía*, de 1952 (O-7), de León Schidlowsky. Según la información que existe de este concierto de 1957, en la señalada composición (que es para clarinete o flauta y cuarteto de cuerdas y está dedicada al clarinetista Rodrigo Martínez) actuó en esa oportunidad Esteban Eitler, flautista de Tonus⁵.

En noviembre de 1957, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se volvió a presentar el Taller Experimental, ofreciendo un programa con obras de integrantes del mismo. Los compositores eran Raúl Rivera (*Concierto de cámara*), Eduardo Maturana (*Cuatro arias*), José Vicente Asuar (*Encadenamientos*), Abelardo Quinteros (*Invencciones*), Fernando García (*Dos canciones*) y León Schidlowsky (*Cantata negra*, O-37). La obra de Raúl Rivera fue escrita en 1955, las otras cinco creaciones son de 1957 y fueron compuestas especialmente para el comentado concierto. Si bien todas las obras eran de cámara, la mayoría tenían más de cuatro instrumentistas y con muchas percusiones, lo que determinó que Raúl Rivera dirigiera todas las composiciones con canto⁶, además que León actuara como percusionista.

La *Cantata negra* de Schidlowsky está escrita, según el catálogo de su obra preparado por David Schidlowsky, para tenor, piano y percusión, con textos de Blaise Cendrars. En esa ocasión fue cantada por Abelardo Quinteros (tenor). Nuevamente una composición de mi amigo me entusiasmó y sorprendió por su siempre imaginativo y novedoso enfoque. Con toda razón esta obra recibió en 1958 un Premio por Obra otorgado por el entonces Instituto de Extensión Musical (IEM). Me resultaba particularmente llamativo observar cómo cada nueva composición de León era resuelta musicalmente de una manera especial. No hacía mucho, en un concierto de Tonus, había escuchado *Cuatro miniaturas*, para flauta, oboe, clarinete y fagot (O-34). La obra fue escrita en 1957. No obstante, al igual que la *Cantata negra*, eran mundos diferentes.

A León Schidlowsky no solo le atraía la pintura, también le seducía la poesía. Por ello si se revisa su extenso catálogo se puede observar un número muy importante de composiciones con textos poéticos. Resulta natural entonces que la poesía chilena tenga gran presencia en su obra creativa, porque era lector permanente, en esos años 50, de Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, pero también de los poetas locales que iban surgiendo. Por eso no llamó la atención que presentara al VI Festival Bienal de Música Chilena, que se realizó entre noviembre-diciembre de 1958, una pieza bastante extensa con textos de Pablo Neruda, que tituló *Caupolicán*, un relato épico para recitante barítono, coro mixto, dos pianos, celesta y percusiones (1958, O-41). Los textos fueron extraídos del *Canto General*. La obra tiene cuatro movimientos. En los tres primeros utiliza tres poemas del capítulo IV “Los Libertadores” (“Toqui Caupolicán”, “La guerra

⁴ Ver “Crónica”, RMCh, XI / 54 (agosto-septiembre, 1957), p. 90.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ver “Crónica”, RMCh, XI / 55 (octubre-noviembre, 1957), p. 86.

patria” y “El empalado”) y en el cuarto movimiento aprovecha un fragmento de un poema (“Los hombres”) del capítulo I, “La lámpara en la tierra”⁷. La obra obtuvo mención honrosa en dicho Festival⁸. Es oportuno señalar que los galardones obtenidos en los Festivales de Música Chilena eran otorgados por los asistentes, quienes debían votar por las composiciones presentadas. Había tres tipos de voto ponderado: el voto del público; el de los estudiantes y profesores de música, y el de los músicos profesionales. Por consiguiente cualquier creación premiada contaba con algún grado importante de respaldo de los asistentes⁹.

El estreno de *Caupolicán*, que estuvo a cargo del maestro Héctor Carvajal, tuvo un serio problema con el conjunto coral que exige la obra, pues no se pudo contar con el Coro de la Universidad de Chile. Esto se resolvió convocando a personas de buena voluntad para formar una agrupación coral bajo la dirección de Marco Dusi, director del Coro de la Universidad de Chile. Ante el llamado hecho por el IEM, muchos de los amigos de León nos presentamos para cantar en el grupo coral de voluntarios y el problema fue resuelto. De este modo los amigos colaboramos a que *Caupolicán* fuera conocido y aplaudido por el público chileno.

Schidlowsky era y sigue siendo un hombre progresista. No solo en la música busca avanzar; también pretende que la sociedad marche hacia adelante eliminando injusticias, inequidades, arbitrariedades. Esta postura despertó en él la preocupación por el problema mapuche, pueblo al que le han despojado de sus tierras, su cultura y hasta del paisaje. En su *Caupolicán*, con los textos de Neruda, Schidlowsky nos recuerda a los chilenos la dimensión del pueblo mapuche y nos hace meditar respecto del comportamiento abusivo que ha tenido hacia este el Estado de Chile. Pero al compositor no solo le preocupa la situación de los mapuches, le preocupa el destino de todos los habitantes de la América precolombina y sus culturas. Algunas de sus obras musicales posteriores así lo han demostrado.

En 1959 León me presentó a Fernando Balmaceda, quien andaba en busca de alguien que compusiera la música para un documental que estaba filmando. De la reunión que tuvimos con Balmaceda salimos con el encargo de escribir la música incidental para la cinta que se llamó *Tierra dulce* (1959, O-46)¹⁰. Hay que decir que Fernando Balmaceda debe haber sido el primer productor de cine que le pidió a los compositores locales música para sus películas. Fuera de nosotros dos, varios colegas amigos fueron llamados por Balmaceda para componer la música de sus películas. Entre ellos recuerdo a Gustavo Becerra, Sergio Ortega, Leni Alexander, Celso Garrido-Lecca, Roberto Escobar y Héctor Pavez.

Con León teníamos como tarea ilustrar musicalmente un documental sobre la industria azucarera que era, obviamente, la que financiaba el proyecto. Nos

⁷ Grebe 1968: 21, n. 21.

⁸ Grebe 1968: 46.

⁹ Acerca de la participación del público como jurado en los Festivales de Música Chilena, ver Merino 1980: 81-86.

¹⁰ En el catálogo de la obra de Fernando García figura la música incidental *Dulce patria* (1959, O-20) para la película homónima dirigida por Fernando Balmaceda. Ver Merino 2003: 22. Con toda probabilidad corresponde a *Tierra dulce*.

repartimos el film por la mitad y cumplimos con nuestro cometido. León dirigió la grabación y entregamos la cinta al ya nuestro amigo Fernando Balmaceda. Además de la música para *Tierra Dulce*, ese año hicimos la música incidental para la cinta *La ciencia universitaria y la industria* (1959, O-45)¹¹. Pienso que nuestras partituras se extraviaron, pues tampoco he ubicado las mías.

Quien encargó la segunda música incidental a León y a mi persona fue el profesor de la Facultad de Química y Farmacia de la Universidad de Chile, Dr. Juan Morales, quien decidió incursionar en el cine para difundir la importancia de la ciencia en la actividad industrial, tema del que surge el título del documental. Como en el caso anterior dividimos la película en dos y cada uno se hizo cargo de su parte, concluyendo la tarea a poco andar. Hay que decir que el cine, particularmente *Tierra Dulce* (1959, O-46), nos permitió por primera vez ganar algún dinero trabajando como compositores, gracias al pago del derecho de autor.

En algún momento de 1959 León fue a pasar unos días a Isla Negra. Seguramente visitó a Pablo Neruda, quien sabía que algunos de sus poemas estaban incluidos en *Caupolicán*, obra estrenada en el Festival de Música Chilena del año anterior, según se ha señalado. El compositor aprovechó sus cortas vacaciones para crear *Isla Negra* (1959, O-43), una invención para flauta sola dedicada a su amigo y flautista del grupo Tonus, Esteban Eitler.

Tiempo después de esta visita a Isla Negra supe que Neruda se había encariñado con su admirador León Schidlowky. Un día Neruda me invitó a almorzar con Ximena Bulnes, hija del doctor Raúl Bulnes –un eslabón de la cadena que ayudó a sacar al poeta por el sur del país a Argentina en los tiempos del presidente González Videla–. Al llegar a los postres, nos dijo: “Les voy a ofrecer un postre especial que he inventado”. Matilde lo hizo traer y aparecieron unas tajadas de melón tuna rellenas con mermelada de mora. Cuando los cuatro tuvimos el plato al frente, el poeta agregó: “Tenemos que bautizar este manjar. Lo llamaremos: melón a la Schidlowky”. No creo que mi amigo León haya recibido una distinción mayor que esta que le brindó nuestro Premio Nobel de Literatura.

A la distancia parece que el año 1959 fue bastante movido. Ese fue el año del conflicto de la dirección del IEM con los músicos de la Orquesta Sinfónica de Chile, conflicto que se prolongó por varios meses¹². Nosotros con León estuvimos incondicionalmente junto a los músicos. Incluso me tocó hacer gestiones para que don Clotario Blest, presidente entonces de la Central Única de Trabajadores, recibiera a la directiva de los integrantes de la Orquesta Sinfónica de Chile, lo que les permitió obtener el apoyo de la organización sindical en el enfrentamiento.

Durante dicho conflicto, el 16 de agosto de 1959, falleció el compositor Pedro Humberto Allende. Naturalmente que con León fuimos al funeral. En el Cementerio General se encontraron los dos bandos: el oficialismo musical universitario, por un lado, y los músicos de la Orquesta Sinfónica de Chile, junto a algunos profesores del Conservatorio, especialmente instrumentistas, y

¹¹ Corresponde a la O-21 (1959) en el catálogo de la obra musical de Fernando García (Merino 2003:22). La película fue dirigida por Juan Morales.

¹² A este respecto cf. Culllell 2013.

alumnos de ese plantel, por el otro. Al momento de los discursos, hablaron las autoridades de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, y luego un representante de la Orquesta Sinfónica. Además, hizo uso de la palabra mi compañero de andanzas León Schidlowsky, en representación, talvez, del Grupo Tonus. En su discurso lanzó algunos reproches al oficialismo por el distanciamiento que las autoridades habían tenido con el maestro Allende en la última etapa de su vida.

Poco antes de lo arriba relatado León cayó enfermo. Solicité ayuda a un ex-compañero de colegio, Juan Pablo Vicuña, que era médico del Hospital San Juan de Dios y que trabajaba con el Dr. Rodolfo Armas Cruz, distinguido profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile. Juan Pablo me pidió que le llevara a León para examinarlo y resolvió hospitalizarlo, pues así lo vería al día siguiente el Prof. Armas. En la mañana temprano, el Dr. Armas, acompañado de varios alumnos de medicina, hizo la visita correspondiente a la sala donde estaba León. Cuando llegaron a su cama el profesor pidió a uno de los estudiantes que examinara al enfermo y diagnosticara. Como los pacientes escuchaban los diálogos entre profesor y alumno, a las distintas dolencias se les distinguía por letras, por ejemplo TBC para la tuberculosis, CA para el cáncer, etc. Esto era así, pues en la sala común había gente sencilla que con seguridad no conocía esas denominaciones. En este caso, desafortunadamente, León era una persona más culta que lo habitual. Cuando el alumno que lo revisó le diagnosticó CA, mi amigo compositor casi sufre un infarto. Esto no ocurrió porque el doctor Armas le dijo al estudiante que seguramente estaba equivocado y le dio las razones. De todas maneras, en cuanto apareció el doctor Vicuña, León le dijo que se iba en el acto del hospital y hubo que ir a buscarlo en taxi. Curiosamente, cuando mi amigo enfermo salió del Hospital San Juan de Dios, estaba totalmente sano. Nunca se supo lo que había tenido.

Ese año resolvimos presentar al concurso Premio por Obra sendas piezas sinfónicas, la de León era *Tríptico*, “dedicado a la memoria de Roberto Falabella Correa” (1959, O-48); y la mía *Variaciones* para orquesta¹³. El jurado rechazó ambas obras. Esto no era muy corriente por las características del certamen. La idea del Premio por Obra era ayudar a los compositores¹⁴. Por lo tanto, no se formulaban juicios estéticos en el análisis de las composiciones presentadas. No recuerdo exactamente las bases del concurso. Lo que sí no he olvidado es que la música se dividía en dos categorías: sinfónica y de cámara, siendo el premio para la música sinfónica mayor que aquel para la música de cámara. Según la calidad técnica de la obra esta podía recibir desde el 1% hasta el 100% del premio. Por eso, para no recibir nada por una obra, esta tenía que estar muy mal escrita y su autor no tener ni la más mínima formación como compositor. En el caso de León, al menos, eso no era así. Algunos pensaron que el rechazo había sido por

¹³ Corresponde a la O-19 (1959) del catálogo de la obra de Fernando García (Merino 2003: 22).

¹⁴ Cf. a este respecto Merino 1980: 80-81.

razones de orden estético y otros que se debió a nuestra postura en el conflicto de la Orquesta Sinfónica de Chile.

En noviembre de 1959 Gustavo Becerra fue nombrado director del IEM, solucionándose finalmente el largo conflicto de la Orquesta Sinfónica de Chile. Menciono este hecho debido a que Becerra había sido muy crítico del acuerdo del Jurado de Premio por Obra de no seleccionar *Tríptico* de León (1959, O-48) y mis *Variaciones* para orquesta sinfónica, ya que conocía las partituras. Así fue que dispuso estrenar ambas obras en alguna de las temporadas populares de la Orquesta Sinfónica. De esta manera ambas composiciones se interpretaron en la Temporada de Primavera de 1960. *Tríptico* (1959, O-48) fue dirigida por el maestro Agustín Culléll en el Teatro Alameda, el 30 de septiembre. Obtuvo un gran éxito y Schidlowsky fue reconocido como uno de los compositores chilenos importantes del momento. Demostración de ello es lo que escribió entonces el compositor Juan Orrego-Salas, crítico del diario *El Mercurio*: “Hay en este tríptico, además de los méritos de su maestra realización orquestal, un contenido dramático, una imaginación y dinamismo que la colocan en un plano de primerísima importancia dentro de la creación musical de Chile, como también acredita a su autor como artista de singular talento y profundidad”¹⁵. Este comentario dejó en claro que, al menos en el caso de *Tríptico* (1959, O-48), el jurado del Premio por Obra se había equivocado¹⁶.

León Schidlowsky es un genuino representante de la generación de compositores que iniciaron su actividad como tales en los años 50 y comienzos de la década siguiente. Este grupo de compositores es reflejo del grado de desarrollo alcanzado por la vida musical chilena hasta ese momento. A su vez este desarrollo es consecuencia del proceso de democratización que logró la sociedad chilena a partir de la elección presidencial de Arturo Alessandri en 1920, cuando la burguesía industrial-comercial adquiere cada vez más influencia en los círculos del poder político, desplazando a la oligarquía latifundista ultraconservadora. A lo anterior se debe agregar la presencia del movimiento obrero, que se acrecienta desde la fundación de la Federación Obrera de Chile (FOCH), creada entre 1909 y 1911, y del Partido Obrero Socialista (POS), fundado en 1912 y transformado posteriormente en el Partido Comunista en 1922. A estos acontecimientos locales se suma lo ocurrido en Europa con el nacimiento de la Unión Soviética, la posterior lucha en contra del naciente nazi-fascismo, la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial.

En 1924 Domingo Santa Cruz, presidente de la Sociedad Bach, propuso ante una asamblea de la institución un proyecto para el desarrollo de la vida musical chilena. Este se basó en un principio esencial, la obligación del Estado de sustentar el arte. Ello no parecía muy novedoso, desde el instante en que el Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1849-50, era parte del Estado, pertenecía al

¹⁵ Ver “Crónica. Conciertos de primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile”, *RMCh*, XIV / 73 (septiembre-octubre, 1960), p. 118.

¹⁶ Las *Variaciones* para orquesta de Fernando García también fueron estrenadas en 1960 por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Armando Carvajal (Merino 2003: 22).

Ministerio de Educación, y era gratuito. Allí se formaban los intérpretes y los compositores; es decir, desarrollaba una tarea que estaba en manos del gobierno de Chile.

El proyecto de desarrollo propuesto por Santa Cruz contemplaba varias etapas, que se fueron cumpliendo una a una. Sus objetivos eran los siguientes: asegurar una formación profesional actualizada y de nivel superior del músico intérprete y del compositor; configurar las condiciones para formar investigadores del fenómeno musical, y crear un público para la música, particularmente de aquella más compleja, para ello se requiere contar con orquestas, conjuntos de cámara, teatros, edición de discos y partituras, radioemisoras y un largo etcétera.

Los dos primeros pasos que se dieron fueron reformar el Conservatorio Nacional de Música para modernizar la enseñanza, lo que se inició en 1928. Con la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile se instaló la enseñanza de las artes dentro de la institución del más alto nivel académico del aparato estatal. Para esto último fue necesario que el Ministerio de Educación transfiriera a la Universidad de Chile el Conservatorio Nacional y la Escuela de Artes Aplicadas. En diciembre de 1929 el Consejo Universitario aprobó el decreto que fundaba la nueva Facultad, en la que se incluían las dos entidades transferidas por el Ministerio de Educación y se agregaba la Academia de Bellas Artes, que pertenecía entonces a la Universidad de Chile. Con esta segunda acción se garantizaba la formación completa del músico, se elevaban los estudios a nivel universitario y se daban los primeros pasos para que en el futuro se instalara una carrera de musicología. Faltaba resolver el problema de la creación de público, actividad hasta entonces completamente ajena a la Universidad, cuyas funciones académicas entonces eran solo la docencia y la investigación.

El problema de la formación de auditores para la música, en especial de la música de tradición escrita, se resolvió con la muy activa participación de la Facultad de Bellas Artes y de su decano, Domingo Santa Cruz, con la presentación al Congreso Nacional, en 1937, de un proyecto de ley que permitía el funcionamiento de una Orquesta Sinfónica y de otra serie de entidades, proyecto que en octubre de 1940 se promulgaba como la Ley N° 6696. Se constituía así el Instituto de Extensión Musical (IEM), organismo autónomo, pero con estrechos vínculos con la Universidad de Chile y que pasó a ser parte de esta en 1942. El IEM formó todas las agrupaciones musicales requeridas, organizó temporadas y festivales musicales, creó la Radio IEM, la Editorial IEM, fundó la Ópera Nacional, el Ballet Nacional Chileno, el Ballet de Cámara, hizo grabaciones, editó discos, sus conjuntos artísticos realizaron giras por Chile y el exterior y auspició otras giras por el país de artistas y agrupaciones independientes, etc. La intensa tarea realizada por el IEM permitió formar un público numeroso, gracias a esto los compositores jóvenes, a partir de los años cincuenta, fueron escuchados por una audiencia creciente, y se pudieron desarrollar profesionalmente. Entre esos creadores estaba, como se ha dicho, León Schidlowsky. Si bien por entonces el Instituto todavía estaba en proceso de desarrollo, los compositores ya tenían a su disposición una Orquesta Sinfónica, conjuntos de cámara, un coro numeroso, copistería de materiales musicales, ediciones de música y festivales musicales, entre otros apoyos.

La labor de crear público para la música de tradición escrita en nuestro país ha sido bastante compleja, pues el auditor ha debido recibir en muy corto tiempo la información sonora acumulada por la cultura occidental durante siglos. Basta recordar que nuestra primera orquesta sinfónica estable nació en 1941, por lo que en la década de los años cincuenta el público local casi no conocía los caminos ya recorridos entonces por la música europea. Tanto era así que pocos podían apreciar obras que se desenvolvían en los marcos de las nuevas tendencias estético-técnicas de la vieja Europa. Por eso a nadie extrañaba que el auditor no aplaudiera al finalizar las obras de avanzada, pues no advertían su término.

Esto último lleva a otra singular y remota experiencia vivida con León. La pianista Elvira Savi, Premio Nacional de Artes Musicales 1998, siempre fue una activa promotora de la música de los compositores chilenos, incluidos los más jóvenes. Hace muchos años ofreció un recital y nos pidió música a León y a mí para estrenar. Las obras que le entregamos eran dodecafónicas; por tanto, ambas piezas distaban demasiado de lo habitual en los programas de concierto de entonces¹⁷. Ante el peligro de que una vez concluida la interpretación de las mismas nadie aplaudiera, resolvimos con León que terminadas ellas, nosotros aplaudiríamos de inmediato. Así lo hicimos y el público, que en Chile se caracteriza por su buena educación, nos siguió, si bien con escaso entusiasmo.

Aquella institucionalidad musical que tuvo Chile demostró su amplia eficiencia, pero fue destruida por la dictadura cívico-militar instalada en 1973. En su política para terminar con la educación pública y hacer de la misma un negocio rentable, se arrinconó a la Universidad de Chile, se le redujo su actividad en lo que se pudo y se le despojó del IEM entre otras entidades. Ante ello la Universidad, para mantener solamente la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y el Ballet Nacional Chileno, debió crear el Centro de Extensión Artística y Cultural. Resulta inexplicable que después de más de veinte años de terminada la dictadura aún no se recupera para la Universidad la Ley N° 6696 que creó el IEM pues dicha ley nunca ha sido derogada¹⁸.

BIBLIOGRAFÍA DE LIBROS Y ARTÍCULOS CITADOS

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*, vol. XXXII: *Perspectivas sobre la música en Chile*, pp. 135-150.

GREBE, MARÍA ÉSTER

1968 “León Schidlowsky Gaete. Síntesis de su trayectoria creativa”, *RMCh*, XXII / 104-105 (abril-diciembre) pp. 7-52.

¹⁷ De acuerdo con “Compositores nacionales en el repertorio de Elvira Savi”, *RMCh*, LIII/191 (enero-junio, 1999), estas obras muy probablemente son *Estáticas* para piano de Fernando García (p. 11) y *Tres poemas* sobre textos de Federico García Lorca y Vicente Huidobro para mezzosoprano y piano (1955, O-17) de León Schidlowsky (p. 14).

¹⁸ Sobre este punto ver Merino 2011: 41-42.

MERINO MONTERO, LUIS

- 1980 “Los festivales de música chilena: génesis, propósitos y trascendencia”, *RMCh*, XXXIV/149-150 (enero-junio), pp. 80-105.
- 2003 “Catálogo de las obras musicales de Fernando García Arancibia”, *RMCh*, LVII/200 (julio-diciembre), pp. 20-34.
- 2011 “El septuagésimo aniversario de la creación de la Orquesta Sinfónica de Chile: los fundamentos de un proyecto cultural paradigmático en la historia de la música nacional”. *Revista Occidente*, N° 413 (noviembre), pp. 28-42.

SCHIDLOWSKY, DAVID (EDITOR)

- 2012 *León Schidlowsky. Gráfica musical*. Santiago: Ril Editores. Reseña de Josefina Correa Téllez, *RMCh*, LXVII/220 (julio-diciembre, 2013), pp. 118-119.