

ERICH KLEIBER EN CHILE (1940): ENTRE MÚSICA Y POLÍTICA

ERICH KLEIBER IN CHILE (1940): BETWEEN MUSIC AND POLITICS

Gonzalo Candia Falcón* <https://orcid.org/0000-0003-2557-0117>

René Tapia** <https://orcid.org/0000-0001-7844-3504>

Resumen

Este artículo busca demostrar que, durante su primera gira a Chile, en 1940, el director Erich Kleiber (1890-1956) contribuyó a crear el contexto necesario para lograr la aprobación, por parte del Congreso Nacional, del proyecto de ley que estableció la Orquesta Sinfónica de Chile. Ello, a través de tres maneras. Primero, por medio de los exitosos conciertos dirigidos en Santiago, Kleiber dio cuenta de la existencia en Chile de un conjunto de instrumentistas con calidad profesional suficiente para acceder al financiamiento estatal. Segundo, Kleiber puso término al conflicto entonces existente entre los músicos que, eventualmente, se beneficiarían de la aprobación del proyecto, y las autoridades de la Universidad de Chile. Ello, para evitar que ese conflicto continuara representando un obstáculo para la aprobación de la iniciativa. Finalmente, Kleiber buscó activamente influir en la opinión pública y en autoridades políticas estratégicas. Aunque no puede atribuirse la aprobación del proyecto de ley únicamente a Kleiber, sus esfuerzos permitieron crear un contexto propicio para su aprobación, la que tuvo lugar tres meses después del término de la visita del director.

Palabras clave: Erich Kleiber, Domingo Santa Cruz, Orquesta Sinfónica de Chile, Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, música y política,

Abstract

This article aims to demonstrate that, during his first tour in Chile in 1940, conductor Erich Kleiber (1890-1956) created the necessary context for the Congress to approve the bill establishing the Chilean Symphony Orchestra. He achieved this in three ways. First, through his successful concerts in Santiago, Kleiber evidenced the existence of a group of instrumentalists in Chile with sufficient professional quality to warrant State funding. Second, Kleiber resolved the existing conflict between the musicians who would eventually benefit from the bill's approval and the authorities of the University of Chile; this was done to prevent the conflict from continuing to hinder the bill's passage. Finally, Kleiber actively sought to influence public opinion and strategic political authorities. Although the bill's approval cannot be attributed solely to Kleiber, his efforts helped create a favorable context for its approval, which occurred three months after the conclusion of his visit.

Keywords: Erich Kleiber, Domingo Santa Cruz, Chilean Symphony Orchestra, University of Chile's Institute of Musical Extension, Music and Politics

Fecha de recepción: 18-10-2023 Fecha de aceptación: 20-08-2024

Erich Kleiber fue uno de los más grandes directores de orquesta del siglo XX. Kleiber nació en Viena el 5 de agosto de 1890, y falleció —de manera inesperada—, en Zúrich, el 27 de enero de 1956. La vida de este eximio director estuvo marcada por los dramáticos eventos del siglo XX europeo. En efecto, Erich Kleiber no sólo vivió tempranamente las crisis que caracterizaron el final del siglo XIX en aquel continente, sino que también los traumas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), y de la desintegración del Imperio Austrohúngaro (1918). En este difícil contexto político y social, Kleiber comenzó su carrera como director de orquesta en la década de 1920. Dicha carrera adquirió una temprana consagración con su nombramiento como titular del importante teatro de ópera del Staatsoper de Berlín, en 1923. Allí destacó no sólo por la calidad de su batuta, sino también por su audaz promoción de los compositores de la *avant-garde* de su tiempo. Por ejemplo, correspondió a Kleiber dirigir el polémico estreno del *Wozzeck* de Alban Berg, en 1925.

Sin embargo, la prometedora carrera de Kleiber se vio directamente impactada por el ascenso al poder de la tiranía nacionalsocialista en Alemania. El director siempre manifestó un total rechazo por la ideología totalitaria y racista que asumió el gobierno de Alemania en 1933. Dicho rechazo le llevó no sólo a renunciar a su importante puesto en la Staatsoper —en 1934—, sino también a exiliarse de aquel país. El director comenzó a mirar nuevos horizontes profesionales fuera de Europa y, atraído por la efervescencia cultural que vivía entonces Buenos Aires, Kleiber resolvió emigrar a la Argentina y fijar residencia en su capital, en 1936. A partir de ese momento, Kleiber comenzó a combinar la dirección de la Orquesta del Teatro Colón con la realización de un conjunto de giras por diversos países de la región latinoamericana y los Estados Unidos. Fue en este escenario que —en octubre de 1939—, Kleiber aceptó una oferta para dirigir en Chile. Kleiber cruzó la cordillera de los Andes en ferrocarril y llegó a Santiago durante los últimos días de marzo de 1940.

* Facultad de Derecho, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. Correo electrónico gfcandia@uc.cl

** Investigador Joan Oró FI 2024. Grupo de Estudios sobre Democracia y Constitucionalismo (GEDECO UB), Universitat de Barcelona. Barcelona, España. Correo electrónico rtapia@ub.edu

Cuando Erich Kleiber llegó a Chile, el panorama que presentaba el mundo de la cultura musical chilena era muy complejo. En primer lugar, Chile carecía de una orquesta —con carácter nacional y permanente—, que ofrecer al director austríaco. En segundo lugar, los actores del mundo de la música se encontraban enfrentados en agrias disputas, las que no sólo involucraban a los diversos intérpretes, sino también a las más altas autoridades musicales de la Universidad de Chile. Muchas veces, esas disputas tenían lugar a través de los más importantes medios de prensa del país, cuestión que no hacía sino profundizar el conflicto. Finalmente, al momento de la llegada de Kleiber al país, un proyecto de ley, que buscaba establecer una orquesta sinfónica permanente en Chile, languidecía en el Congreso Nacional. Ello, por cuanto los miembros del poder legislativo manifestaban serias dudas acerca del mérito de la iniciativa en cuestión. Parte de esas dudas, al menos, encontraban su origen en la conducta de los eventuales beneficiarios del proyecto, quienes incluso llegaron a insultarse frente a los parlamentarios durante la correspondiente discusión al interior del Congreso.

Como es posible apreciar, las circunstancias con las cuales se encontró Kleiber a su llegada a Chile estuvieron lejos de ser las mejores. Sin embargo, —y, consistente con lo que había sido su conducta frente a situaciones similares en otros países de la región—, Kleiber no se amilanó y vio en esas dificultades una oportunidad para influir en el ambiente musical chileno de la época. Ello, no sólo desde una perspectiva puramente artística, sino también política. Esta proposición es la tesis central del presente trabajo. En efecto, este artículo busca demostrar que, una vez en Chile, Erich Kleiber utilizó toda su autoridad para generar las condiciones necesarias para obtener, por parte del Congreso Nacional, la aprobación del proyecto de ley que establecía, por primera vez en nuestra historia, una orquesta sinfónica nacional con carácter permanente. Pese a la importancia de este aspecto de la primera visita de Kleiber a Chile, la misma no ha sido objeto de un análisis exhaustivo en la literatura especializada. De allí el interés y novedad que presenta este trabajo.

Para demostrar la efectividad del planteamiento señalado, este artículo describirá la llegada de Kleiber a Chile y los conciertos ofrecidos por éste en Santiago el 3, 6, 10 y 12 de abril de 1940. El trabajo se explayará en la descripción de los mismos no sólo por razones de interés artístico, sino también porque el éxito de aquellas presentaciones resultó de crítica importancia para generar en Chile un ambiente favorable a la aprobación del proyecto de ley que, finalmente, establecería la Orquesta Sinfónica de Chile. De hecho, la realización exitosa de esos conciertos permitió al director argumentar ante las autoridades y la opinión pública que existía un conjunto sinfónico en Chile cuya calidad técnica ameritaba su financiamiento a través de fondos públicos.

De igual manera, Kleiber contribuyó a crear el ambiente señalado fomentando la unidad al interior del mundo musical chileno, presupuesto sin el cual la aprobación de la iniciativa al interior del Congreso Nacional resultaba una quimera. Sin embargo, su deseo por impactar el mundo musical chileno llevó a Kleiber a extender su radio de acción más allá. Efectivamente, durante esos días de abril de 1940, Erich Kleiber desarrolló activamente una estrategia político-comunicacional destinada a convencer —tanto a la opinión pública, como a las más altas autoridades del Estado—, acerca de la necesidad de que se aprobara el proyecto de ley que, finalmente, terminó por establecer la Orquesta Sinfónica de Chile.

Si bien el análisis de las fuentes consultadas no permite concluir que las gestiones realizadas por Kleiber permitieran por sí solas haber obtenido la aprobación del proyecto de ley en cuestión, resulta del todo demostrado que las acciones, realizadas de forma intencionada por el director, en abril de 1940, contribuyeron a generar un contexto que, finalmente, facilitó la aprobación de aquella iniciativa. Desde esta perspectiva, el artículo concluye que la primera gira de Erich Kleiber a Chile tuvo un impacto que trascendió lo puramente artístico, y que se tradujo en el establecimiento de la Orquesta Sinfónica de Chile y el afianzamiento de la naciente legislación cultural de nuestro país.

En cuanto a la estructura del presente trabajo, el mismo cuenta con una primera sección destinada a describir cuál era el contexto del mundo sinfónico chileno que recibió a Erich Kleiber en abril de 1940 y las tensiones existentes dentro de él, especialmente, aquellas surgidas a propósito de la tramitación del proyecto de ley que creó la Orquesta Sinfónica de Chile. En una segunda sección se describirá la actividad cultural de Kleiber y la recepción que sus conciertos obtuvieron en Santiago. En una tercera sección, se analizará la manera a través de la cual Kleiber influyó positivamente en la aprobación de la iniciativa legal que establecía una orquesta permanente para nuestro país. Finalmente, el artículo ofrecerá una conclusión.

El contexto de la visita de Kleiber a Chile

El contexto artístico-institucional que recibiría a Kleiber en marzo de 1940 no podía ser menos alentador. Es que, pese a la intensa actividad musical que precedió la llegada de Kleiber a Chile¹, el país aún no contaba con una orquesta sinfónica de carácter permanente que ofrecerle. El exitoso tránsito de Fritz Busch por Chile —quien realizó tres presentaciones en Santiago, los días 28 y 31 de octubre, y 5 de noviembre de 1935—, dio lugar a que la crítica advirtiera “seamos previsores y tengamos una orquesta de planta (...) para facilitar la tarea de los maestros eminentes que puedan visitarnos [en el futuro]” (La Nación 1935)². La advertencia planteada por la crítica era del todo lúcida, en

1 “Desde que la música ingresa bajo la égida de la Universidad de Chile, con la creación de la Facultad de Bellas Artes, en 1929, el arte musical llega a un gran desarrollo y consolidación” (Claro y Urrutia 1973:125).

2 En la referida crítica se calificó la temporada de Busch como “una corta, pero brillantísima”, y en la cual el director había logrado optimizar “los mejores elementos [musicales] con que cuenta la capital” (La Nación 1935:7).

atención al contexto político-cultural durante la década de 1930. En efecto, tras producirse el ascenso del nacionalsocialismo al poder en Alemania en 1933, una pléyade de importantes directores y solistas —voluntariamente, o forzados por razones raciales o políticas—, se vieron obligados a abandonar, primero, los teatros alemanes y, posteriormente, los austríacos³. Naturalmente, esta situación obligó a aquellos artistas a buscar nuevos horizontes profesionales en Latinoamérica y Estados Unidos. En este escenario, Buenos Aires —una plaza cultural de primer nivel—, atrajo el interés de distintos intérpretes⁴, tales como el mismísimo Erich Kleiber, quien fijó residencia en esta ciudad y adquirió la nacionalidad argentina en 1936.

Así las cosas, la eventual visita de prestigiosas batutas europeas a nuestro país resultaba una posibilidad cierta y no una mera especulación de los entendidos. La señalada visita de Fritz Busch fue prueba fehaciente de aquello. Esto, especialmente considerando la cercanía geográfica de Buenos Aires. Sin embargo, las advertencias formuladas por la crítica durante la visita de Busch no fueron especialmente ponderadas. En efecto, la situación sinfónica del país en marzo de 1940 era bastante similar a aquella que recibió a Fritz Busch en 1935. Al momento de producirse la llegada de Kleiber a Chile, existía una agrupación sinfónica que no tenía carácter permanente, pobremente financiada y sujeta a una institucionalidad bastante rudimentaria. Se trataba de la Orquesta Sinfónica Nacional, conjunto adscrito a la *Asociación de Conciertos Sinfónicos*. Esta última era una entidad público-privada constituida por tres tipos de socios: los abonados, los mismos músicos de la orquesta, y la Universidad de Chile que, a través de su Facultad de Artes, actuaba como fiador de la institución frente a las instituciones financieras. La Asociación fue creada en 1931 por iniciativa de Domingo Santa Cruz, decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y de Armando Carvajal, director de su Conservatorio, con el propósito de “asociar a ejecutantes y público, y a impetrar en conjunto las subvenciones [que el Estado pudiese entregar]” (Santa Cruz 1960a:14). La creación de este organismo permitió dotar al país de su primera institucionalidad musical (Claro Valdés 1993:1145-1146; Merino 2011:30). En los hechos, a la cabeza de la Asociación se encontraba el decano Santa Cruz, una de las figuras más emblemáticas del panorama cultural chileno y latinoamericano del siglo XX⁵. Precisamente —y, tras haber promovido la creación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 1929, y la incorporación del entonces Conservatorio Nacional de Música y Declamación a la misma—, Santa Cruz se lanzó a la aventura de establecer una primera organización sinfónica con carácter más o menos permanente.

La Asociación contaba con distintas fuentes de financiamiento. Sin embargo, “las condiciones económicas [bajo las cuales trabajaba la Asociación] hab[ían] sido siempre tan precarias que sólo permit[ían] una temporada de dos o tres meses en el año” (E.L.P 1937:40). Naturalmente, ello impedía sostener financieramente una orquesta sinfónica de carácter permanente, que permitiera a los diversos intérpretes disponer de un mínimo de seguridad financiera. De hecho, la dramática situación económica de la Asociación permitió ofrecer tan sólo 12 conciertos los años 1937 y 1938, muy lejos de aquellos 36 ofrecidos en 1932 y de los 65 que tuvieron lugar en 1933 (Santa Cruz 1960a:16)⁶. A su vez, esta situación producía que los integrantes de la orquesta recurrieran a todo tipo de trabajos para sostener a sus familias, cuestión que, evidentemente, terminaba por afectar el régimen de ensayos y la preparación de los conciertos. Todas estas circunstancias ya justificaban, en aquella época, la creación de “una Orquesta Sinfónica permanente (...) constituida por ley de la República” (E.L.P 1937:40).

La historia para constituir aquella ansiada entidad permanente fue “larga, (...) compleja, y muchas veces ingrata” (Claro Valdés 1993:1146). El decano Santa Cruz caracterizó el proceso como “un trabajo tremendo, sembrado de dificultades y, triste es decirlo, principalmente emanadas de los elementos musicales” (Santa Cruz 1960a:7). El proceso se inició cuando un grupo de diputados ingresó al Congreso Nacional, el 7 de julio de 1937, un proyecto de ley destinado a establecer una orquesta sinfónica permanente, bajo el alero de la Universidad de Chile. Detrás de este proyecto, suscrito por parlamentarios de los más diversos sectores políticos, estuvo, naturalmente, el decano Domingo Santa Cruz⁷. De hecho, redactó los considerandos que buscaban justificar la presentación y aprobación de la moción presentada a la Cámara de Diputados (Santa Cruz 1960a:18). Aquellos manifestaban que “para el funcionamiento eficiente de las orquestas sinfónicas e[ra] indispensable asegurarles la estabilidad económica y artística, en forma que puedan perfeccionar su trabajo sin la urgencia ni la premura a las que se obliga la explotación comercial de los conciertos” (Cámara de Diputados 1937:1476). De acuerdo con la lógica de la iniciativa, únicamente el Estado podría asumir semejante carga financiera (Cámara de Diputados 1937:1476).

Ahora bien, este último planteamiento, a su vez, resultaba consistente con las tendencias políticas de la época, que convergían en torno a otorgar un mayor protagonismo al Estado en la vida social, económica y cultural del país (Merino 2011:31; Ramos 2011:118). La presentación de la iniciativa en cuestión tuvo como contexto los albores del proceso de institucionalización

3 Al respecto, véase Kater 1997:75-129. En lo que respecta a la partida de Erich Kleiber de Alemania, véase: Kater 1997:124-125.

4 En relación a este punto y la llegada, particularmente, de artistas judíos a la Argentina de la época, véase: Glocer 2010.

5 Para un análisis de la figura e importancia de Santa Cruz en el mundo de la música clásica en Chile, véase: Leng, A. 1952.

6 Hacia 1938, la labor de la Asociación se vio impactada financieramente por “la aguda crisis económica mundial, la desvalorización de la moneda, el auge de los sistemas de reproducción mecánica y electrónica del sonido y otros factores del mismo orden” (Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973:127).

7 Víctor Tevah, entonces presidente de los músicos de la Orquesta, manifestó, cuarenta años después, que “Era el final del gobierno de Arturo Alessandri (...) cuando comenzaron las gestiones para obtener una ley (...) y se habló con los partidos políticos, donde se encontró plena acogida” (Mayorga 1974:2).

de la música en Chile, proceso que “consistió en la creación de instancias y mecanismos institucionales cuyo objetivo prioritario fue promover de manera vigorosa la formación, el cultivo y la comunicación de la obra de los compositores del país y de los músicos chilenos en general” (Merino y Garrido 2018:80-81). Dicho proceso, a su vez, tenía lugar en paralelo al desarrollo de los grandes cambios políticos, institucionales y sociales ocurridos en Chile durante la década de 1930.

Pese a que la iniciativa legal había sido patrocinada por representantes de los diversos partidos políticos de la época, y la misma venía a satisfacer una aspiración generalizada, apenas presentada la moción, ésta encontró oposición no sólo entre ciertos sectores políticos —que veían con cierta sospecha el establecimiento de la orquesta bajo el alero de la Universidad de Chile—, sino también en el mundo de los profesionales de la música.

Por ejemplo, desde un principio, la iniciativa fue rechazada por la Sociedad de Compositores Chilenos. Dicha oposición se explicaba, en algunos casos, a partir de la animadversión que muchos integrantes del mundo musical chileno de la época manifestaban hacia la figura del decano Domingo Santa Cruz, desde hacía mucho tiempo atrás (Santa Cruz 1960a:19). Para algunos compositores, el proyecto no representaba sino una maniobra más del decano para ampliar el ámbito de su poder al interior de la vida musical nacional. También existían motivaciones políticas. Por ejemplo, Merlo Cruz, presidente de la referida Asociación, acusó al decano Santa Cruz de haber, supuestamente, apoyado a la dictadura del General Carlos Ibáñez del Campo (Santa Cruz 1960a:20).

Por otro lado, algunos de los músicos que integraban la Orquesta Sinfónica Nacional también mostraban serias dudas respecto de la iniciativa promovida por el decano Santa Cruz. Esto podría explicarse a partir de la tensa relación existente entre muchos de aquellos músicos y la autoridad universitaria en cuestión. De hecho, en sus memorias, Santa Cruz tendió a minimizar el apoyo ofrecido por los integrantes de la agrupación a la promoción del proyecto de ley en el Congreso (Santa Cruz 2008:578). Esto, pese al testimonio ofrecido, en contrapunto, por Víctor Tevah, presidente de los músicos de la orquesta (De Luigi 1979:6)⁸. Pareciera ser que esa tirantez tenía lugar a propósito de la voluntad del decano Santa Cruz de imponer su propia autoridad frente a los músicos⁹. Para Santa Cruz, más bien, existía un “matiz sindical” en esta oposición (Santa Cruz 2008:578).

El proyecto también generaba la resistencia de los artistas del Sindicato Profesional de Músicos —quienes creían que el proyecto únicamente favorecería a un grupo de artistas “privilegiado” (Santa Cruz 1960a:21)—, y de aquellos trabajadores sindicalizados del Teatro Municipal. Mario Riquelme, presidente de estos últimos, alegó que sus representados habían sido injustamente excluidos del proyecto de ley y sus beneficios (La Nación 1939b). Finalmente, el proyecto también era resistido por el Sindicato Profesional de Empleados de Teatros y Compañías Cinematográficas de Chile. Ello, porque una de las fuentes de financiamiento de la Orquesta, contempladas en la iniciativa, era un impuesto especial que afectaría a ciertos espectáculos públicos. En este sentido, aquel sindicato se opuso desde un inicio, considerando el “interés que manifiesta[ban] en repartirse, diversos núcleos musicales las ingentes sumas de dinero que arrojar[ía] este nuevo impuesto a los espectáculos públicos, basándose en la necesidad de un mejoramiento económico” (La Nación 1938e:9).

Las diferentes oposiciones al proyecto de ley claramente influyeron en la decisión de la Cámara de Diputados de posponer la discusión del mismo hasta fines de agosto de 1937. Fue en ese momento que la moción pasó a discutirse en la Comisión de Educación de la Cámara de Diputados, la cual citó, a una de sus sesiones, a un conjunto de compositores para que éstos expusieran su posición respecto del proyecto. Durante dicha sesión, los diputados contemplaron atónitos como los músicos presentes se enfrascaron en una serie de diatribas que llegaron hasta la misma grosería, razón por la cual el diputado radical Rudecindo Ortega, presidente de la Comisión, resolvió levantar en el acto aquella sesión (Santa Cruz 2008:579). Este incidente trajo como consecuencia la paralización de la tramitación del proyecto durante un año.

Frente a este escenario de parálisis legislativa, los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional anunciaron, el 22 de agosto de 1938, su decisión de no actuar “en conciertos sinfónicos o en la ópera hasta que no [fuera] despachado el Proyecto de Ley que se encuentra en la Cámara.” (La Nación 1938a:9) Ello, para forzar a las autoridades a dar curso a la tramitación del proyecto. En efecto, esto ponía en riesgo la realización de la temporada de ópera, cuyo primer título iba a tener lugar durante las celebraciones de fiestas patrias, a las cuales asistiría el presidente Arturo Alessandri Palma, conocido amante de la lírica italiana (Santa Cruz 2008:580; De Luigi 1979). Dicho conflicto finalizó únicamente cuando Guillermo Correa, ministro

⁸ En cuanto al valor de la memoria individual de los actores en los procesos de conocimiento de la historia, véase Rock 2016.

⁹ De hecho, las relaciones entre Santa Cruz y los músicos de la Orquesta parecen no haber mejorado con el tiempo. En efecto, en un artículo publicado por Santa Cruz, 23 años después de ocurridos estos sucesos, aquel criticó a las autoridades el entonces Instituto de Extensión Musical de la Universidad, por ceder frente a las exigencias económicas supuestamente desorbitadas planteadas por los integrantes de la Orquesta, exigencias que, en los hechos, según Santa Cruz, iban en detrimento de los compositores nacionales: “ocho años debimos esperar antes de poder incrustar un pequeño engranaje destinado a la composición en el frondoso mecanismo de sueldos y sobresueldos que los ejecutantes querían sólo para ellos [al interior del Instituto]”. Véase: Santa Cruz 1960b:13. En otra entrevista contemporánea al artículo en cuestión, Santa Cruz criticó a los integrantes de la Orquesta por cuanto “el aspecto burocrático prima sobre el musical. Debiera haber conciertos todo el año y disminuirse las frecuentes vacaciones” (Ewart 1961). Dichas críticas recibieron respuesta, a su vez, de Gustavo Becerra, véase Becerra 1960.

de Educación del presidente Alessandri, se comprometió con los músicos de la Orquesta a impulsar la tramitación de la iniciativa en el Congreso (La Nación 1938b). Tras discutirse el proyecto en la Comisión de Educación, en presencia del mismo Ministro (La Nación 1938d) —quien se había reunido con el presidente de la Comisión los días previos (La Nación 1938c)—, la moción fue despachada al pleno de la Cámara el 12 de septiembre de 1938. Todo ello, en el dramático contexto previo a la elección presidencial del 25 de octubre de 1938, caracterizado por “la extrema pugna, el verdadero encono social, que subsistió entre los sectores denominados de derecha y de izquierda, vinculado a un crecimiento importante de la presencia de los sectores medios del país (...) y la intensa actividad política que se tradujo en la formación del denominado Frente Popular” (Carrasco 2001). De hecho, los trágicos sucesos de la matanza del Seguro Obrero habían tenido lugar tan sólo algunos días antes del despacho de la iniciativa por parte de la Cámara de origen (Klein 2008).

La lectura de las actas de las sesiones de la Cámara, en las cuales se discutió el proyecto, da cuenta de un agrio debate, que hizo eco de las divisiones existentes al interior del mundo musical chileno. De hecho, uno de los diputados argumentó que, una de las razones por las cuales se mostraba escéptico respecto del mérito de la iniciativa era, precisamente, que “desde hace muchos años, y especialmente en el último tiempo, [ha] exist[ido] un ambiente de tirantez entre los diversos músicos chilenos” (Cámara de Diputados 1938:3189). Pese a ese escepticismo, la Cámara, finalmente, aprobó la iniciativa y la misma quedó lista para su despacho al Senado.

La iniciativa ingresó al Senado el 16 de septiembre de 1938. Naturalmente, las tensiones propias de dicho proceso electoral terminaron por intensificar la politización del debate, cuestión que, naturalmente, afectaba la viabilidad del proyecto (Santa Cruz 2008: 582-583).

Esta situación, de por sí compleja, vino a ser empeorada por un evento inesperado. El 31 de marzo de 1939, los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional —formalmente socios de la *Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos*—, resolvieron desligarse públicamente de ésta y, con ello, poner término al lazo existente entre esta agrupación sinfónica y la Universidad de Chile. En la práctica, esto significó un quiebre total entre los músicos de la orquesta y el decano Domingo Santa Cruz. La decisión de los músicos tuvo lugar tan sólo cinco meses antes de que tuviera lugar la nueva elección de decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, elección en la cual, precisamente, se reeligió a Santa Cruz. Una vez que éste asumió su cargo, Víctor Tevah, presidente de los músicos de la orquesta, fue suspendido en sus funciones docentes al interior de la Facultad de Artes, en octubre de 1939 (Santa Cruz 2008:586-587).

Razones gremiales e, incluso, políticas, parecen haber influido en la decisión de los músicos de terminar con su vínculo con la Asociación (La Nación 1939a). Para Santa Cruz, detrás de la decisión de los músicos se encontraba, en parte, la figura de Eduardo Lira Espejo —vicepresidente de los músicos de la orquesta y “estrechamente ligado a la política de extrema izquierda”—, quien, por medio de libelos “demagógicos (...) [y] falsos” culpaba a la Asociación de un supuesto elitismo social y conservadurismo (Santa Cruz 2008:586). Si bien la comunicación dirigida por las autoridades gremiales al directorio de la Asociación fue bastante escueta, éste último asumió que la decisión adoptada se explicaba únicamente a partir de los “engaños” de los cuales habían sido “víctimas” los integrantes de la Orquesta (Santa Cruz 2008:585). El directorio de la Asociación hizo presente a los músicos que el quiebre provocaría “de seguro entorpecimientos en el despacho de la ley, en los precisos momentos en que [era] necesario aunar el mayor número de voluntades para obtener su despacho” (Santa Cruz 2008:585).

Como si todo ello fuera poco, la situación de quiebre entre los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional y las autoridades de la Universidad de Chile fue ventilada abiertamente por los medios de prensa, generándose en torno a ella un debate público que enfrentó a distintos actores, entre los que se encontró, incluso, la recientemente formada Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura (Santa Cruz 2008:587). Esta organización, fundada por Pablo Neruda en 1937, si bien teóricamente agrupaba a personas de distintas posiciones políticas, tenía, en los hechos, una clara connotación de izquierdas. De hecho, la Alianza llamó a apoyar decididamente la candidatura del Frente Popular en 1938 (Moraga y Peñaloza 2011:76-77). Como es posible apreciar, la disputa entre los músicos y Santa Cruz dejó de tener naturaleza puramente personal y gremial, y pasó a adquirir ribetes claramente políticos.

La Alianza rápidamente tomó partido por los integrantes de la orquesta (Santa Cruz 2008:587). De hecho, Eduardo Lira Espejo, vicepresidente de esta última, formaba parte del directorio de la Alianza, la cual comenzó, prontamente, a patrocinar conciertos de los músicos. Además, como secretario del directorio de la Alianza actuaba Pablo Garrido, una de las figuras más relevantes del primer sindicalismo musical chileno y activo promotor del naciente Frente Popular, y de las ideas políticas de izquierda (Ramos y Donoso 2023:69). La impresión que este intérprete tenía de Domingo Santa Cruz no era muy positiva, en atención al supuesto carácter conservador y elitista del decano¹⁰. Cinco años más tarde de que estos hechos tuvieran lugar, Garrido afirmó que el problema fundamental de Santa Cruz era su insensibilidad “al concepto fundamental de que el arte e[ra] una función social”, razón por la cual, el decano habría, en la práctica, impedido a la Universidad de Chile “[e]jercer el legítimo derecho de brindar cultura en forma ecuanime y de vasta radiación” (Garrido 1944:8).

¹⁰ Veinte años más tarde y, a propósito del carácter estructurado de sus composiciones musicales, el decano Santa Cruz, manifestaría que “soy un individuo que no es de masas. Creo que la élite es tan importante como las multitudes. ¿Qué harían esas sin las élites? Yo no soy músico de masas” (Ewart 1961).

Por otro lado, la institucionalidad de la Universidad de Chile apoyó con fuerza al decano Santa Cruz (Santa Cruz 2008:587). La situación llegó a tal punto que se habló del surgimiento de una verdadera “crisis sinfónica” en el país (Boletín de la Revista de Arte 1939). Treinta años más tarde, Santa Cruz afirmaría que la lectura de esos intercambios entre los incumbentes, a través de los medios de prensa daban cuenta de “una especie de locura colectiva” (Santa Cruz 2008:586).

Una vez que la discusión pasó al Senado, el senador conservador Maximiano Errázuriz presentó indicaciones al proyecto, las cuales modificaban la dependencia de la orquesta, pasando aquella desde el alero de la Universidad de Chile, al de la Municipalidad de Santiago. Esta modificación fue también apoyada públicamente por Graciela Contreras —entonces alcaldesa de Santiago y esposa del destacado político de izquierdas Erich Schnake—, en una asamblea organizada por los trabajadores del Teatro el 3 de abril de 1939, tan sólo unos días después del quiebre de la Orquesta con las autoridades de la Universidad de Chile (La Nación 1939b). Esta grave situación requirió de toda una operación política de Domingo Santa Cruz, quien, haciendo gala de sus conexiones con diversos sectores políticos del país, movió a un grupo de senadores para proponer una nueva modificación al proyecto, la que reponía la dependencia de la Orquesta en la Universidad de Chile (Santa Cruz 1960a:23). Durante esta etapa de la discusión, Santa Cruz acusó a un grupo de músicos de la Orquesta de conspirar en el Congreso para que el proyecto no fuera aprobado, “haciendo” coro a los sectores de la opinión que atacaban la Ley Sinfónica como iniciativa partida de la Universidad.” (La Nación. 1939d).

La última sesión del Senado destinada al estudio del proyecto tuvo lugar el 13 de diciembre de 1939, sin que se lograra su despacho total. A partir de ese momento transcurrieron meses de “angustiosa espera” (Santa Cruz 2008:492), en los que se desconocía cuál sería el futuro de la iniciativa. Mientras tanto, los músicos habían recibido una pequeña subvención del Ministerio de Educación para realizar presentaciones en escuelas públicas. El emolumento era mínimo, lo que obligaba a los músicos a realizar todo tipo de labores adicionales (La Nación 1939c:5).

Este era el escenario que existía en Chile al momento de la llegada al país de Erich Kleiber: músicos enemistados, una Orquesta herida, desfinanciada, en abierto conflicto con las instituciones de la Universidad de Chile, y un proyecto de ley que languidecía al interior del Congreso. Este cúmulo de problemas llevó a Domingo Santa Cruz a manifestar que la visita de Kleiber tenía lugar en un momento especialmente “grave e inoportuno” para la vida musical chilena (Santa Cruz 2008:547). Una vez que

se supo la próxima venida del director, los músicos de la Orquesta reaccionaron con entusiasmo. Sin embargo, al poco tiempo ese entusiasmo se enfrió y la actitud terminó transformándose en escepticismo frente a la capacidad de Kleiber de modificar la situación (Franulic 1940).

Los factores mencionados permitieron a la periodista Lenka Franulic señalar que: “cuando se supo la noticia de que Erich Kleiber (...) vendría a dirigir conciertos a Chile, muchos pensaron (...) que después del primer ensayo, el maestro vienés se negaría a seguir adelante y emprendería en el acto el viaje de regreso a la Argentina” (Franulic 1940:15).

La llegada de Kleiber a Chile

Erich Kleiber fue contratado, en octubre de 1939, por la empresa concesionaria del Teatro Municipal, para ofrecer tres conciertos en Santiago. Dicha empresa era dirigida por el italiano Renato Salvati, quien celebró un contrato con José Schraml, representante de Kleiber en Buenos Aires (Cruz 1940:8)¹¹. El director ingresó a Chile a través del ferrocarril durante la tarde del 28 de marzo de 1940 (La Nación 1940a). Al llegar, el tren se detuvo en la estación de Los Andes. Allí, un grupo de músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional lo abordó para anticipar al director la situación que estaban viviendo (Franulic 1940). Cabe señalar que Kleiber, tras varios años en Sudamérica, comprendía y hablaba razonablemente el castellano (Cruz 1940).

Los integrantes de la delegación identificaron al director porque éste llevaba en su abrigo una partitura que se encontraba estudiando. El mismo Kleiber describe el encuentro en los siguientes términos: “[los músicos] se acercaron a mí, me explicaron quiénes eran y, durante el camino [a Santiago], me expusieron la situación de la Orquesta y me advirtieron de las deficiencias que iba a encontrar entre ellos.” (Franulic 1940:15). La reacción de Kleiber fue inmediata: “esta situación en vez desanimarme, me sirvió de estímulo (...) Yo tengo un espíritu combativo y me gusta vencer dificultades. Es preciso triunfar —le dije a los músicos—.” (Franulic 1940:15). A continuación, les hizo presente que “para triunfar [era] preciso trabajar duramente (...) Si ustedes me secundan, les aseguro que triunfaremos.” (Franulic 1940:15). Al día siguiente, los medios de prensa informaron inmediatamente de la presencia de Kleiber en la capital (1940a).

Los primeros ensayos de Kleiber

Para lograr el nivel exigido por Kleiber, la Orquesta disponía de pocos días. Efectivamente, el primer concierto tendría lugar la tarde del 3 de abril, esto es, tan sólo cinco días después de la llegada del director desde Argentina.

¹¹ En las comunicaciones con su esposa, Kleiber le señaló, el 19 de octubre de 1939: “Hoy, por medio de Schraml, he convenido en dar dos conciertos en Chile y dos en Lima, a fines de noviembre” (Russell 1958:219). El trabajo referenciará la que aparece como la biografía más autorizada de Kleiber. La misma fue redactada por John Russell, crítico británico, quien la publicó en 1958. Russell señala que, entre las distintas fuentes utilizadas en su trabajo, se encontraban un conjunto de cartas remitidas por Federico Heinlein (Russell 1958:10). Heinlein, ayudante de Kleiber en el Colón y persona muy cercana al director, lo acompañó en un viaje a Chile en noviembre de 1940. A partir de ese momento, Heinlein fijó residencia en el país y no dejaría de colaborar con Kleiber durante sus visitas a Chile. El uso de esta, pues, resulta justificada. En lo relativo a la llegada de Heinlein a Chile, él la describe así: “El maestro Kleiber iba a dirigir una temporada en Viña del Mar y me había hablado con entusiasmo del país y sus bellezas. En 1940 resolví concurrir con ellos a Viña del Mar” (Quiroga 1986:33).

A la ausencia de ensayos, la Orquesta sumaba una dificultad adicional que daba cuenta del ambiente de tensión y enfrentamiento que afectaba al mundo musical de la época. En efecto, catorce de los integrantes de la Sinfónica se negaron a participar de la primera presentación de Kleiber en Santiago (Russell 1958:235; Franulic 1940). Esta situación era de conocimiento de la prensa, que afirmó que “hubo dificultades en la constitución de la Orquesta que se le ha reunido al maestro Kleiber, debido a diferencias personales entre sus componentes, las que no han llegado a soslayarse en varios meses” (El Imparcial 1940a:6), diferencias que Kleiber “desgraciadamente ha[bía] debido conocer en detalle” (El Imparcial 1940a:6).

Por tanto, las circunstancias en las que Erich Kleiber iba a ofrecer su primera presentación en Chile no eran fáciles y cualquier fracaso podría impactar en la tramitación del proyecto de ley que permitía su financiamiento permanente. Si bien no tenemos certezas de cuántos días Kleiber ensayó con los músicos de la Orquesta, sí podemos asumir que el número de ensayos debió ser limitado. La prensa informó que Kleiber ensayaría tan sólo “algunos días” antes de las presentaciones de la semana siguiente (La Nación 1940a). Los ensayos debieron comenzar inmediatamente, atendiendo a que los medios señalaron, al día siguiente de su llegada, que “el maestro Kleiber ya ha empezado los ensayos con nuestra orquesta sinfónica.” (La Nación 1940b:5). En dicho concierto, Kleiber dirigiría dos sinfonías de Beethoven: la *Primera* y la *Tercera* —su *Heroica*—.

En la personalidad de Kleiber se encontraban dos características que le iban a ser de gran utilidad al momento de preparar a la Orquesta Sinfónica Nacional. Primero, Kleiber era un director de carácter fuerte y voluntarioso¹², un artista “de un carácter nada de fácil” (Culshaw 1982:141), cuestión que a veces le significaba conflictos con la administración de los teatros¹³, o con los mismos músicos de las orquestas¹⁴. En segundo lugar, Kleiber era un director para quien los ensayos eran cuestión de vida o muerte¹⁵.

Kleiber era un director alejado de los excesos gestuales. “Sin embargo, todas las habilidades histrionicas [de Kleiber] aparecían durante los ensayos. En ellos, [Kleiber] gesticulaba, bailaba, conversaba y actuaba, buscando penetrar el subconsciente de sus músicos hasta que una correcta interpretación saliera de sus dedos y pulmones” (Barzun 1982:41). No obstante, “no todo era comedia; él podía llegar a ser muy severo y —Dios nos ayude

a todos— impaciente” (Barzun 1982:41). De todas formas, la preparación de conjuntos latinoamericanos exigió a Kleiber cultivar su paciencia (Russell 1958:235). Los músicos chilenos se beneficiaron de aquella virtud durante esos primeros ensayos con el director (Russell 1958:235).

Cercanía y rigurosidad fueron los factores que Kleiber combinó con aquellos músicos durante sus ensayos. Durante los mismos, “supo tocar con un talento infalible a aquella orquesta de seres humanos. Fue con ellos amable y duro, paternal y violento, bondadoso e implacable.” (Franulic 1940:15-16). Todo ello contribuyó a que Kleiber se ganara rápidamente a los músicos, mostrando “su habitual empeño de trabajo con la orquesta chilena” (Russell 1958:235). Durante esos ensayos, Kleiber demostró “un temperamento sensible, enérgico, correcto hasta la exageración, muy inteligente y positivamente inspirado” (Cruz 1940:8).

Consecuencia de ello es que los músicos “se olvidaron de sus preocupaciones habituales, cesaron de mirar el reloj, y de impacientarse ante aquel ensayo prolongado que les impedía volar a los quehaceres rutinarios con los cuales (...) se ganaban el sustento.” (Franulic 1940:15). De hecho, uno de los músicos, después del segundo ensayo, “aseguró que toda la Orquesta hab[ía] quedado sorprendida de esta sabia dirección” (Cruz 1940:8). Fue en uno de esos primeros ensayos que ocurrió una situación que dio cuenta de su intensidad. Mientras la Orquesta interpretaba la marcha fúnebre de la *Heroica*, la tercera de las trompetas de la orquesta no pudo contenerse y, poseído por la emoción, estalló en llanto ante el respetuoso silencio de sus compañeros. Este sería uno de los recuerdos que acompañaría a Kleiber toda su vida (Russell 1958:234)¹⁶.

El primer concierto: un festival Beethoven

El primer concierto tuvo lugar el 3 de abril de 1940 a las 19:00 horas en el Teatro Municipal de Santiago. Kleiber dirigiría la *Primera* y la *Tercera* Sinfonía de Beethoven¹⁷. Confirmando las expectativas, la asistencia del público fue desbordante. Con ello se superó el temor de si existiría suficiente público interesado en Santiago para asistir al concierto. Esa multitudinaria presencia permitió afirmar que quedaba a salvo “el nombre de nuestra cultura.” (El Diario Ilustrado 1940a:8). Al momento de su ingreso al escenario, Kleiber fue saludado con una “entusiasta aclamación” (El Imparcial 1940b:8). Como acostumbraba, Kleiber dirigió sin ningún acompañamiento de partitura (El Imparcial 1940b).

12 Kleiber llegó a dirigir enfermo en Estados Unidos, cuestión que la prensa destacó (The New York Times 1930).

13 Lord Harewood, administrador del Covent Garden londinense, da cuenta en sus memorias que, en una primera reunión con Kleiber, cuando éste visitó este teatro en 1946, le advirtió: “Cuando no hay problemas en un teatro, yo los produzco” (Harewood 1981:168). Kleiber participó luego de las temporadas de ópera del Covent Garden entre 1950 y 1953. Durante esos años, “[se vivió] una situación típicamente Kleiberiana: llegó él, produjo sus milagros habituales con orquesta y cantantes, hizo dos visitas más, recibió unos magros honorarios y, finalmente, a raíz de diferencias insalvables con la administración, se alejó para no volver nunca más” (Russell 1958:250).

14 Véase (Webster 1956:5).

15 Gráfica resulta la experiencia de la soprano Frida Leider durante la preparación de La Valquiria en la Staatsoper de Berlín en 1930 (Leider 1966:71).

16 De acuerdo con la información disponible de la época, las trompetas de la Orquesta Sinfónica Nacional eran tres: Luis Torres, Miguel Muñoz y Óscar Moya (Guarda e Izquierdo 2012:101).

17 Ambas habían sido interpretadas por Kleiber en el Colón durante las conmemoraciones del centenario de la muerte de Beethoven en 1927 (Dobrin 1981:85-86). La *Primera* fue, nuevamente, ejecutada por Kleiber en el Colón, durante el mes de septiembre de 1937 (Dobrin 1981:89). Kleiber presentó un programa similar el 18 de julio de 1939, junto a la Orquesta del SODRE en Montevideo, cuando interpretó la *Primera* y la *Tercera* conjuntamente, como parte de su novenario en Uruguay (Dillon 1990:184).

En lo concerniente a la *Primera* de Beethoven, Kleiber, fiel a su concepción musical, abordó la obra desde su perspectiva más clásica, buscando cuidar las estructuras de la pieza, pero sin privar a las mismas de su frescura y atractivo. En este sentido, se destacó:

[la] delicadeza de frases en el *Andante Cantabile* imposible de llevar a un extremo de mayor finura, de una gracia de acentuaciones en el *Minuetto* imponderable de elegancia y medida. Todo esto [no] quiere decir que en los otros movimientos no obtuviera de nuestros profesores (...) efectos admirables. (El Diario Ilustrado 1940a:8).

No obstante, la lectura de la crítica permite concluir que el corazón de aquel concierto fue la interpretación de la *Heroica*. Se destacó la energía con la cual Kleiber dirigió el *Allegro* inicial. Sin embargo, la grave serenidad con la cual interpretó la marcha fúnebre de la sinfonía —su segundo movimiento—, emocionó al auditorio, el cual, incapaz de contenerse, “a pesar del tácito acuerdo que se había establecido de no interrumpir con aplausos los finales de los diferentes movimientos, los hizo prorrumpir en cálidos aplausos.” (El Diario Ilustrado 1940a:8). En el mismo sentido, El Imparcial 1940a:6). Un crítico concluyó, tras oír el movimiento, que la interpretación de éste por Kleiber “al más insensible le arranca[ba] lágrimas de sentimiento” (El Imparcial 1940b:8).

Tras un celebrado *Scherzo*, los compases del *Allegro* final de la sinfonía encendieron el entusiasmo del público, que se vio conmovido con la “grandiosidad del conjunto [sonoro]” (El Imparcial 1940b:8) logrado por el director. Al término del movimiento, la audiencia prorrumpió “en prolongadas ovaciones que obligaron a Kleiber a salir numerosas veces a escena y hacer levantarse a toda la orquesta.” (El Diario Ilustrado 1940a:8). Efectivamente, “el numerosísimo público hizo objeto a Kleiber de repetidas y estruendosas ovaciones que a justo título compartió también con nuestra orquesta.” (El Mercurio 1940a:3).

Si bien el concierto permitió confirmar que los atributos más significativos de Kleiber eran su rigor estilístico (El Mercurio 1940a:3), su sobriedad de estilo, y su capacidad para expresar los matices de cada pieza (El Diario Ilustrado 1940a), en caso alguno ello había significado privar a su interpretación de una “fina sensibilidad” (El Mercurio 1940a:3) con la cual “infundió a la masa sonora extraordinaria vida emotiva.” (El Mercurio 1940a:3).

La primera presentación de Kleiber fue también un éxito para la Orquesta. En efecto, “[la] Sinfónica actuó (...) en forma magnífica y cada uno de los ejecutantes rindió el máximo de su esfuerzo realizando ejecuciones que correspondieron dignamente a la

calidad del maestro.” (El Mercurio 1940a:3). La Orquesta “nos dio muestras de su capacidad y de su fervor, obedeciendo en forma brillante a todas las sugerencias de (...) [la] estupenda batuta [de Kleiber]” (El Diario Ilustrado 1940a:8). En este sentido, la Orquesta había sabido “darse cuenta del encanto y poesía de que Kleiber era dueño” (El Imparcial 1940b:8). La interpretación de aquella tarde había llevado a la Orquesta a “alturas de impensable perfección.” (El Imparcial 1940a:6)¹⁸.

Aquel desempeño permitió despejar las dudas existentes acerca de la capacidad técnica de la Orquesta Sinfónica Nacional para seguir a un director de la talla de Kleiber. Se indicó que,

aunque muchos no esperaban [...] un desempeño muy eficiente de la orquesta que ha estado tanto tiempo en receso [...] bastó [...] que el conjunto se sometiera al influjo directivo de un músico profundo [...] para que su capacidad interpretativa se multiplicara en forma sorprendente en el transcurso de unos pocos días (La Nación 1940c:5).

El segundo concierto

Tras gestiones realizadas por el mismísimo Erich Kleiber (Franulic 1940), los músicos de la Sinfónica que se habían abstenido de participar del primer concierto resolvieron incorporarse a la Orquesta para participar del segundo, que tendría lugar el 6 de abril de 1940, en el Teatro Municipal. Para aquella ocasión, el programa incluía la Sinfonía *Inconclusa* de Schubert, *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart, dos fragmentos de la música incidental compuesta por Schubert para *Rosamunda* —el entreacto y el ballet—; y, finalmente, dos piezas de Johann Strauss: la obertura de la opereta *El Barón Gitano* y el vals *Cuentos de los Bosques de Viena*. Evidentemente, era un programa basado en la mejor tradición vienesa¹⁹. La prensa se hizo eco de este concierto y lo promovió efusivamente durante los días previos a su realización (El Diario Ilustrado 1940b).

El concierto representó otro clamoroso éxito para Kleiber y la Orquesta Sinfónica Nacional. En lo que respecta a la *Inconclusa*, la crítica afirmó que la interpretación del director merecía “sólo (...) palabras de la más profunda admiración” (La Nación 1940d:9), representando su segundo movimiento “[una] de las mejores ejecuciones que se han ofrecido en Chile de las obras sinfónicas de Schubert, tanta fue su calidad expresiva como su finura melódica y su pureza de tono” (La Nación 1940d:9). En relación con la interpretación de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart, se afirmó que la frescura y precisión de la interpretación de Kleiber permitían que esta pieza volviera a “cautivar” a quienes podrían haber estado un poco agotados de oírla una y otra vez (La Nación 1940d). El juicio respecto de las piezas de Johann Strauss también fue positivo. Se afirmó que Kleiber

¹⁸ Similar comentario efectuaría Heinlein 1957:20.

¹⁹ Un concierto con similar carácter había sido dirigido por Kleiber en el Colón de Buenos Aires en 1927 (Dobrin 1981:86). Tanto *Eine Kleine Nachtmusik*, como los fragmentos de *Rosamunda*, habían sido interpretados por Kleiber en Buenos Aires en agosto y octubre de 1938 (Dobrin 1981:93). No sólo su obertura, sino la opereta completa *El Barón Gitano* fue dirigida por Kleiber en el Colón en septiembre y octubre de 1939 (Dobrin 1981:94). Un programa similar sería ofrecido por Kleiber en Montevideo el 3 de noviembre de 1940 (Dillon 1990:134-135).

había “transforma[do], mediante la magia de su batuta a cada músico nativo en un arrogante y auténtico vienés.” (La Nación 1940d:9). Este juicio fue confirmado por el mismísimo Kleiber, quien afirmó que “en la interpretación de los vals de Strauss (...) [la Orquesta había] demostrado un poder de compenetración musical como después de Viena, no he visto en ninguna otra parte.” (Franulic 1940:16).

Consecuentemente, el entusiasmo por Kleiber crecía en Santiago. Tras su segundo concierto, el decano Domingo Santa Cruz ofreció en el club de *La Unión* una comida en su honor, comida en la cual participaron otros intelectuales extranjeros que se encontraban visitando Santiago (El Mercurio 1940c).

Un nuevo concierto. La apoteosis de Beethoven

Las obligaciones contractuales adquiridas por Kleiber se cumplían con la dirección de su tercer concierto, el que tendría lugar a las 19:00 horas del día 10 de abril de 1940 en el Teatro Municipal. En esta ocasión, Kleiber había programado la interpretación de las sinfonías *Quinta* y *Sexta* —*Pastoral*—, de Beethoven²⁰.

La audiencia repletó el Teatro Municipal. La prensa destacó que la gran mayoría del público no estaba compuesta por especialistas, sino más bien por “profanos” (La Nación 1940f:5). En efecto, los medios señalaron que la audiencia que repletaba el Municipal estaba compuesta “por gente de música, de aficionados, y de personas que, sin pretender mayores conocimientos técnicos, sab[ía] apreciar (...) una manifestación de arte superior.” (El Diario Ilustrado 1940e:11). De igual manera, los periódicos informaron el respeto con el cual la audiencia participó del concierto, logrando un “milagro”: que el público “sigui[era] (...) *sin toser*, todo el curso de la *Quinta* y la *Sexta*.” (El Diario Ilustrado 1940e:11).

La primera obra interpretada aquella tarde del 10 de abril de 1940 no fue la *Quinta*, sino la *Sexta* Sinfonía de Beethoven. En esto, Kleiber no se alejó de una tradición interpretativa que seguían otros directores de su tiempo, tales como Wilhelm Furtwängler²¹. Para algunos críticos, la interpretación de la *Pastoral* representó una verdadera experiencia espiritual (La Nación 1940f). El público no atinó a aplaudir tras el término de la sinfonía, comenzado el aplauso únicamente cuando Kleiber bajó de la tarima. Esto, para algunos, habría dado cuenta del carácter “profano” de los asistentes (La Nación 1940f). Sin embargo, esta lectura es cuestionable. En efecto, la ausencia de aplausos al término de esta obra —tanto de parte de expertos, como de aficionados—, parece dar cuenta más bien del impacto que tanto Beethoven

como Kleiber ocasionaron en aquellos oyentes, para los cuales un respetuoso silencio parecía ser la mejor respuesta a la experiencia compartida.

La lectura que hizo Kleiber de la *Quinta* Sinfonía de Beethoven produjo una frenética reacción de la audiencia. Se destacaron los contrastes dinámicos y la fuerza de la interpretación: “jamás director alguno ha producido en nuestro ambiente una sensación dramática más aplastante con los elementos de nuestro conjunto instrumental.” (La Nación 1940f:5). En efecto,

hubo algo de primitivo y salvaje en la ejecución del primer *allegro con brío*, y una entonación de himno de gigantescas proporciones se advirtió en la versión del tiempo final, cuyo torrente dinámico fue conducido por el maestro con tal potencia de recursos sonoros que, a su término, los concurrentes temblaban de emoción (La Nación 1940f:5).

Dicha emoción parecía haber sido causada por “la profundidad de los acentos y el nervio deslumbrante con que hizo vibrar a la masa sonora en los *crescendos* y *fortísimos* con que culminan los pasajes más intensos de la *Quinta* Sinfonía” (El Diario Ilustrado 1940e:11).

Todo aquel impacto significó que, al culminar, el público irrumpiera en ovaciones sin término, pidiendo incluso la repetición del último movimiento (El Diario Ilustrado 1940e). Ciertos sectores lamentaron que el programa de obras de Beethoven seleccionado por Kleiber no hubiese incluido la *Cuarta* y la *Octava* sinfonías del maestro de Bonn. Ello, en atención al carácter especialmente vienés de su música (Boletín de la Revista de Arte 1940).

Cuarto concierto: Despedida y retorno

Tras el concierto del 10 de abril, Kleiber debía retornar a Buenos Aires para responder a los compromisos contraídos con el Teatro Colón. Precisamente, el 20 de abril iniciaría allí una serie de conciertos, en los que interpretará la *Novena* Sinfonía y la *Missa Solemnis* de Beethoven, obra esta última que contaría con solistas de la talla de Rise Stevens y Emanuel List (Dobrin 1981:102).

Sin embargo, el éxito de los conciertos en Santiago había llevado al empresario Renato Salvati a proponer a Kleiber la realización de un concierto adicional. El mismo Salvati negoció telefónicamente con el directorio del Teatro Colón la realización de un último concierto en Chile, el que tendría lugar el 12 de abril a las 19:00 horas en el Teatro Municipal. Dicha

20 Kleiber también había dirigido ambas sinfonías de Beethoven en Sudamérica. Por ejemplo, ambas fueron parte de los conciertos dirigidos por Kleiber con los cuales el Teatro Colón conmemoró el centenario de la muerte de Beethoven en 1927 (Dobrin 1981:85-86). La *Pastoral* reapareció en la temporada de conciertos del Colón de agosto y octubre de 1938 (Dobrin 1981:93). Finalmente, tanto la *Quinta* como la *Sexta* habían sido dirigidas por Kleiber en julio de 1939 en Montevideo, junto a la Orquesta del SODRE, en el correspondiente novenario llevado a cabo en Uruguay ese año (Dillon 1990:134). De hecho, Kleiber, tras su viaje a Chile, volvería al Colón a dirigir un nuevo novenario beethoveniano los meses de mayo, agosto y septiembre de 1940. Este ciclo incluiría una presentación de la *Missa Solemnis* (Dobrin 1981:102). A su vez, la *Pastoral* volvería a ser interpretada por Kleiber junto a la Orquesta del SODRE de Montevideo el 15 de junio de 1940 (Dillon 1990:134). Kleiber interpretaría ambas sinfonías nuevamente en Santiago, en 1941, en el contexto del único novenario beethoveniano completo que el director realizó en Chile.

21 Al respecto, compárese lo anterior con el primer y el último concierto ofrecido por Furtwängler de ambas sinfonías, transmitido y registrado por RIAS en Berlín el 25 de mayo de 1947, y el 23 de mayo de 1954. En ambos conciertos, Furtwängler programó, en primer lugar, la *Pastoral* y, luego, la *Quinta*. Posteriormente, el mismo Kleiber programaría ambas sinfonías en el mismo orden en un concierto que ofreció en Colonia, el 4 de abril de 1955.

negociación —calificada como “afanosa” por los medios (La Nación 1940e)—, llegó a buen puerto y la prensa informó el 9 de abril que un nuevo concierto dirigido por Kleiber tendría lugar con carácter de *extraordinario* en atención “al justo clamor del público por escuchar una vez más a[l] [director] (...) [y al hecho de que] numerosas personas (...) no habían alcanzado a oírlo” (La Nación 1940e:6), considerando que, para el concierto del día 10, las entradas se encontraban agotadas (El Diario Ilustrado 1940c). El programa contemplaría la interpretación de la Sinfonía *Inconclusa* y de dos fragmentos de *Rosamunda* de Schubert —el entreacto y el ballet—, y, posteriormente, consultaba la interpretación de la *Quinta* de Beethoven (La Nación 1940e). Los recursos obtenidos de aquel concierto, por iniciativa de Kleiber, serían percibidos por la Orquesta (Russell 1958:235).

La prensa volvió a pronunciarse en términos llenos de entusiasmo. Kleiber “se nos presentó como un mago a cuyas señales misteriosas toda la belleza encerrada en [las] obras (...) afloró dócilmente a los instrumentos” (El Mercurio 1940b:31). La *Inconclusa* había dado lugar a una verdadera catedral gótica “vibrante de belleza”, y la intensidad de la interpretación de la *Quinta* de Beethoven recordó los enormes mármoles de Miguel Ángel (El Mercurio 1940b). Kleiber había sabido “conmover” sin necesidad de apelar a “gestos aparatosos, ridículos, o extemporáneos” (El Imparcial 1940c:10).

Tras este último concierto, Kleiber recibió una serie de homenajes que “lo conmovieron profundamente” (Russell 1958:235). Los mismos fueron desde la entrega “de una inmensa torta helada con su nombre grabado junto con los primeros compases de la Quinta Sinfonía” (Russell 1958:235), hasta el hecho de que la totalidad de la Orquesta “se alin[eara] en la calle para aclamarlo” (Russell 1958:235). Circunstancias como aquellas, sumadas a lo económico del costo de la vida en el Chile de la época, movieron a Kleiber a reflexionar, incluso, acerca de la posibilidad de cambiar su residencia desde Buenos Aires a Santiago (Russell 1958:235-236). Kleiber viajó a Chile nuevamente durante el mes de mayo de 1940 para reunirse con su esposa Ruth y sus hijos Verónica y Carlos, a los cuales no veía desde hacía once meses (Russell 1958:234; Barber 2013:18). Carlos fue inmediatamente matriculado en el colegio *Grange* de Santiago (Barber 2013:18).

Durante su breve estadía en Santiago, Kleiber había logrado desarrollar una particular cercanía con los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional. El director señaló que “se trataba de un conjunto de primer orden que con disciplina [podía] dar resultados magníficos.” (Franulic 1940:16). Si bien la Sinfónica carecía de la tradición propia de la Orquesta del Colón de Buenos Aires, el conjunto chileno, a juicio de Kleiber, “pose[ía], en cambio, una intuición admirable” (Franulic 1940:16). El director se reencontraría pronto con la Orquesta. Efectivamente, Kleiber

volvería a Chile hacia fines de 1940 para comenzar a preparar los conciertos que ofrecería en Viña del Mar los días 13 de enero y 10 de febrero de 1941, así como el concierto que ofrecería en la capital el 13 de febrero en el contexto de las celebraciones del cuarto centenario de la fundación de Santiago.

La labor político-cultural de Kleiber en Chile durante su primera visita

Pese a expresamente desligarse de cualquier interés en política²², Erich Kleiber, durante su estadía en Latinoamérica, procuró estar cerca de las autoridades de los países que visitó. Tratándose de Argentina, por ejemplo, se vinculó con el presidente Marcelo Torcuato de Alvear, cuya asistencia a trece de los catorce conciertos ofrecidos por Kleiber en el Teatro Colón, permitió al director sortear la inicial resistencia del público trasandino (Russell 1958:126). Recientemente se ha planteado que, una vez que Kleiber asumió formalmente la dirección de la Orquesta del Teatro Colón, éste habría tenido contactos con las autoridades políticas del gobierno nacionalsocialista, para efectos de asegurar la participación de cantantes germanos en la temporada de ópera alemana del teatro durante los años 1937 y 1938 (Orzoff 2021:333-334). De igual manera, durante su paso por el Uruguay, Kleiber fue recibido en audiencia oficial por el presidente Alfredo Baldomir el 25 de julio de 1939, quien le invitó a fijar residencia en Montevideo (Russell 1958:207). De hecho, el presidente Baldomir asistió al concierto del 7 de noviembre de 1939, en el cual interpretó la *Novena* Sinfonía de Beethoven (The New York Times 1939). Durante su paso por Cuba y, pese a su renuncia a la dirección de la Filarmónica de La Habana en 1947, Kleiber no dudó en contactar directamente al presidente Batista, en 1955, para interceder por una orquesta que amenazaba disgregarse (Quintero 1993). En Chile, como se verá, Kleiber logró, rápidamente, generar contactos con las más altas autoridades del poder ejecutivo y legislativo. Entre esos contactos destacó Benjamín Claro Velasco (1902-1968), quien integraba la Cámara de Diputados al momento de producirse la primera visita de Kleiber al país²³. Luego, Claro llegaría a ser ministro de educación (1942-1943; 1943-1944; y 1946) y ministro de economía (1950-1951) de los gobiernos radicales, situación que se produjo en paralelo a las visitas de Kleiber a Chile. Tal era la cercanía lograda con Claro, que Kleiber no dudó en interpretar la *Pastoral* de Beethoven, en una actuación privada para el entonces ministro de educación y algunos de sus cercanos, en recuerdo de su hija Ximena, quien había fallecido en un accidente en Estados Unidos en agosto de 1943 (Heinlein 1957:25; El Mercurio 1943:1). Tras su retorno a Europa, Kleiber continuó con esta política de cercanía hacia las autoridades locales y no tuvo problemas en reunirse con dirigentes de la República Democrática Alemana tras su contratación en la Staatsoper de Berlín en 1952, asumiendo que las tendencias políticas del nuevo régimen totalitario que se instalaba en

22 En una entrevista Kleiber señaló: “No soy político. Mis batallas tienen por escenario las salas de concierto” (Cruz 1944:50).

23 De hecho, Heinlein afirma que Claro “había] sido entre nuestros parlamentarios el personero decisivo en obtener la aprobación de la ley que permitió el financiamiento del Instituto de Extensión Musical” (Heinlein 1957:25).

Alemania no iban a interferir necesariamente en sus labores a la cabeza del teatro en cuestión (Russell 1958:260)²⁴.

No existe claridad en torno a las razones que expliquen el interés de Kleiber por vincularse a autoridades políticas en Latinoamérica. Sin embargo, las acciones realizadas por el director permiten, al menos, obtener alguna orientación al respecto. La institucionalidad de las orquestas sinfónicas latinoamericanas, dirigidas por Kleiber, era muy distinta a las europeas. En efecto, las orquestas argentinas, chilenas y cubanas no tenían un vínculo oficial y permanente con el Estado, como sí ocurría en Europa. En la práctica, ello implicaba que aquellas orquestas carecían de recursos estatales para financiarse, cuestión que afectaba la permanencia de su trabajo. Naturalmente, la circunstancia de no contar con financiamiento oficial del Estado terminaba por afectar la programación de conciertos, la cual debía favorecer aquellas obras que atrajeran la mayor cantidad de público posible, circunstancia que afectaba directamente la difusión de obras contemporáneas y nacionales. Kleiber, a través de sus contactos políticos, quiso promover un cambio en este modelo y promover uno que fuese más cercano al paradigma que resultaba más familiar al director, esto es, aquel que conoció en Europa²⁵. Por otro lado, el director percibía que dicho cambio permitiría también mejorar la situación económica que vivían los integrantes de las orquestas, quienes debían buscar labores alternativas para solventar a sus familias durante los períodos de receso.

Ejemplo de lo anterior fueron las gestiones desarrolladas por Kleiber, ante importantes autoridades argentinas para convertir a la Orquesta del Teatro Colón en una agrupación de naturaleza permanente, impidiendo que la misma fuese disuelta al término de cada temporada (Russell 1958:235). De allí que no extrañe que el director hubiese manifestado interés también en intervenir abiertamente en el escenario chileno y asumir como propia la iniciativa de ley que modificaba en términos radicales la institucionalidad de la entonces Orquesta Sinfónica Nacional.

Este trabajo argumenta que la labor de Kleiber en Chile durante esos pocos días de abril de 1940 fue clave para promover un escenario político-cultural que favoreciera la aprobación del proyecto de ley cuya tramitación se encontraba paralizada en el Congreso Nacional y que permitía establecer una orquesta sinfónica financiada con fondos públicos y de naturaleza permanente, asociada a la Universidad de Chile. Kleiber contribuyó a la aprobación de la iniciativa en cuestión buscando resolver los nudos que entonces parecían impedir del todo la aprobación del proyecto.

En primer lugar, el éxito de los conciertos de Kleiber fue un factor relevante para demostrar que Chile disponía de un conjunto sinfónico de calidad, que merecía ser financiado por el Estado.

Muchos dudaron de la capacidad de la Sinfónica para actuar bajo la batuta de un director internacionalmente reconocido. Si la Orquesta hubiese públicamente fracasado, o bien si Kleiber hubiese regresado a la Argentina tras la realización de los primeros ensayos, los miembros del Congreso difícilmente habrían resuelto establecer un financiamiento permanente en favor de aquel conjunto. Sin embargo, ello no ocurrió. De hecho, la prensa de la época se sirvió del éxito de los conciertos de Kleiber para hacer ver la necesidad de contar con un elenco sinfónico permanente, cuestión que, necesariamente, pasaba por la aprobación del proyecto en el Congreso. Se señaló que “el arte de (...) Kleiber, aún más se impone a nuestra admiración si juzgamos sus resultados obtenidos con una orquesta como la nuestra, con grandes posibilidades, pero que, por un lamentable olvido de los poderes públicos, no tiene una existencia permanente” (El Mercurio 1940a:3). De igual manera, el *Boletín de la Revista de Arte* de la Universidad de Chile, publicado un mes después de la visita de Kleiber, argumentó que el desempeño de la orquesta daba cuenta de la existencia de una institución sólida, cuyo financiamiento por parte del Estado se encontraba justificado. En este sentido, “los elogios de Kleiber a su orquesta ni [eran] interesados ni le obligaban en forma alguna para que los supongamos ficticios” (Boletín de la Revista de Arte 1940:2). De hecho, el éxito de la orquesta fue una cuestión que incluso los parlamentarios más desconfiados hubieron de admitir durante la discusión de la iniciativa en el Congreso²⁶.

En segundo lugar, la venida de Kleiber a Chile contribuyó a limar las asperezas que existían entre los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional y las autoridades universitarias encabezadas por el decano Domingo Santa Cruz, presupuesto básico para la aprobación del proyecto de ley al interior del Congreso Nacional.

Después del clamoroso éxito del primer concierto ofrecido por Kleiber en Santiago, el 3 de abril de 1940, el director convocó a una reunión a los principales actores del conflicto sinfónico. En efecto, el 4 de abril de 1940, el director se reunió con Domingo Santa Cruz, Armando Carvajal, y los músicos de la Orquesta que se habían restado de participar en el concierto del día anterior, en un camerino del Teatro Municipal. El testimonio del director da cuenta que se trató de una reunión en que éste ejerció enérgicamente su autoridad respecto de los participantes, señalando cuál debía ser la conducta de los actores involucrados en el conflicto, sin dar lugar a ninguna forma de réplica. Además,

24 Kleiber renunció a su puesto en 1955, incluso antes de que hubieran llegado a su término las labores de reconstrucción del teatro tras su destrucción en la Segunda Guerra Mundial. Kleiber advirtió que “tal como ocurrió en 1934, la política y la propaganda no se detendrían ante las puertas de este templo [de la música]. Tarde o temprano, me habría visto, por segunda vez, obligado a abandonar este teatro al que he deseado retornar por más de veinte años” (Sullivan 1955:87).

25 Este planteamiento resultaría consistente con cierta literatura que ha manifestado que Kleiber, a diferencia de otros artistas que huyeron de Europa durante los años del Tercer Reich, no se reinventó a sí mismo en Latinoamérica, sino que más bien buscó generar, en el nuevo mundo, condiciones parecidas a aquellas que vivió en Europa. Al respecto, véase: Orzoff 2021. En relación a la proyección de la identidad cultural en distintos escenarios, véase: García-Segura 2022:175.

26 Al respecto, véase la intervención del senador Julio Martínez Montt en Senado 1940b:431.

para que nadie pudiera alegar, con posterioridad, desconocimiento del mandato de Kleiber —o bien, de los compromisos adquiridos en su presencia—, el director hizo que el empresario Renato Salvati participara de la reunión en calidad de testigo cualificado de la misma (Franulic: 1940).

Según describe Kleiber, en aquella reunión, solicitó al decano Santa Cruz y a los músicos “olvid[ar] las cuestiones personales, y (...) un[irse] para colaborar juntos por el arte musical. Con ustedes, o sin ustedes, la orquesta existe, pero es mucho mejor que sea con ustedes.” (Franulic 1940:16). Dicha solicitud no tenía otra validación que la propia autoridad artística de Kleiber.

Ahora bien, durante dicha reunión, ninguno de los grupos en conflicto se vio suficientemente satisfecho. En primer lugar, los músicos de la Orquesta, si bien encontraron en las gestiones de Kleiber una respuesta a la petición que formularon al director en la estación de Los Andes, fueron fustigados por el director. Ello, porque aquel asumió como cierta la circunstancia de que algunos integrantes de la Orquesta, efectivamente, habían obstaculizado la tramitación del proyecto de ley en el Congreso, no sólo por razones personales de animadversión hacia Domingo Santa Cruz, sino también por motivaciones políticas. Así las cosas, Kleiber insistió a los músicos de la Orquesta que cesaran con ese tipo de actividades, promovieran la unidad del gremio y rechazaran toda forma de manipulación por parte de partidos o grupos políticos en el contexto de la discusión legislativa. Así las cosas, les recomendó en tono preceptivo “que la política no se mezcle jamás en la música” (Franulic 1940:14)²⁷, cuestión que daba cuenta del conocimiento que el director tenía de la realidad chilena (Boletín de la Revista de Arte 1940). En caso de no ser obedecido por los músicos, agregó Kleiber, él estaba dispuesto a “tomar el primer avión de Buenos Aires y venir otra vez para reestablecer el orden, aunque para ello tuviera que instalarme aquí durante un par de meses.” (Franulic 1940:16).

En segundo lugar, aun cuando Kleiber efectuara serias admoniciones a los músicos de la Orquesta, la reunión en cuestión no debió resultar del todo cómoda para el decano Santa Cruz. Años más tarde, en sus memorias, Santa Cruz manifestó, con recelo, que la actitud adoptada por Kleiber frente al conflicto musical chileno resultaba explicable por cuanto al director “no le entusiasmaba demasiado (...) encontrar en estos lejanos países (...) entidades que no podía manejar a su antojo” (Santa Cruz 2008:547). Este texto es posible comprenderlo bajo dos premisas. Primero, la decisión unilateral de Kleiber, de convocar a los principales actores del conflicto sinfónico, para resolverlo fuera de los canales oficiales, cuestionaba, en los hechos, la autoridad del mismo decano, la cual debía ceder ante aquella exhibida por Kleiber. En segundo lugar, la circunstancia que el decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile fuera llamado al orden por Kleiber, un director extranjero, que por primera vez visitaba el país, no debe haber sido fácil de

asumir para Santa Cruz. Esto, particularmente, porque Kleiber hizo un llamado a la unidad no sólo a los músicos, sino también al mismo decano.

Con independencia de lo anterior, es claro que la reunión produjo los resultados esperados por Kleiber. El consejo-mandato del director obligó a los músicos involucrados a mostrar, hacia la opinión pública, una señal de unidad de propósitos. Desde ese momento en adelante, los integrantes de la Sinfónica apoyaron, activa o pasivamente, la aprobación del proyecto de ley en el Congreso Nacional, evitando cualquier interferencia en contra del mismo. De hecho, el propio decano Santa Cruz señaló que el llamado de Kleiber “produjo una mayor armonía [al interior del mundo musical chileno]” (Santa Cruz 1960a:25).

En efecto, de acuerdo con el decano, a partir de la venida de Kleiber “tuvimos entrevistas con [Víctor] Tevah y los dirigentes de la orquesta y volvimos a contar con la ayuda de los músicos, quienes, cual más cual menos, tenían influencias muy variadas en el Congreso” (Santa Cruz 1960a:25). De igual manera, el *Boletín de la Revista de Arte* señaló, en mayo de 1940, que “a raíz de la corta temporada dirigida por el eminente Maestro Kleiber, se ha[b]ía producido un movimiento de unión [entre los diversos actores interesados en la aprobación del proyecto de ley.]” (Boletín de la Revista de Arte 1940:2). Aún más, la visita de Kleiber —afirmaba el *Boletín*—, había permitido que “los diferentes grupos en que los ejecutantes de orquesta se hallaban distanciados t[endieran] a unificarse” (Boletín de la Revista de Arte 1940:2).

Kleiber manifestó sentirse particularmente orgulloso de haber puesto término a los conflictos internos del mundo musical chileno que obstaculizaban la tramitación del proyecto de ley. El director se atribuía, precisamente, a su intervención el fin de esta situación (Franulic 1940). Por otro lado, la misma prensa, apreciando los resultados de los conciertos ofrecidos por Kleiber, aconsejó unidad a los músicos de la Orquesta. Se hizo ver que, tras el éxito que habían tenido las presentaciones de Kleiber, era del todo necesario que el mundo musical chileno superara las rencillas que habían puesto término a la Asociación de Conciertos Sinfónicos en 1939 (El Imparcial 1940a).

Una tercera manera a través de la cual Kleiber promovió la aprobación del proyecto que terminó por establecer la Orquesta Sinfónica de Chile fue buscando influir en la opinión pública y en las autoridades del Estado. Para ello, en primer lugar, Kleiber ofreció una entrevista a la revista *Hoy*. Esta opción aparece del todo justificada, considerando que, en aquellos años, *Hoy* “influj[ía] de manera *extraordinaria* en el ambiente nacional” (Planet 2016:29). Asimismo, el amplio reconocimiento que existía por Lenka Franulic, la periodista que lo entrevistaría, permitía asegurar un impacto razonable en aquellas personas interesadas en estos asuntos.

²⁷ En otra entrevista señaló: “No soy político. Mis batallas tienen por escenario las salas de concierto” (Cruz 1944:50).

El 11 de abril de 1940, Kleiber se reunió con Franulic en el Teatro Municipal. Allí, respondió una serie de interrogantes formuladas por quien llegaría a ser Premio Nacional de Periodismo. El director manifestó a los lectores que “e[ra] indispensable que se dict[ara] la ley que estable[ciera] la Orquesta Sinfónica como un organismo verdaderamente superior y que dé al músico una situación económica que le permita consagrarse por entero a su profesión y desprenderse de la inquietud de la vida diaria” (Franulic 1940:15). Para Kleiber, “la forma en la que viv[ían] (...) los músicos [de la Orquesta] e[ra] absurda ¿Cómo pueden ejecutar música clásica pura, cuando después de un concierto tienen que ir a tocar a un cabaret hasta el amanecer o marcharse apresurados al regimiento, como ocurre con muchos de los instrumentistas de viento?” (Franulic 1940:15). De hecho, Kleiber hizo presente que “algunos [de los músicos de la Orquesta] t[enían] que salir a vender chocolates en los entreactos. Esto e[ra] absurdo, y Santiago merec[ía] tener una gran Orquesta y la p[odía] tener” (Franulic 1940:15).

Finalmente, Kleiber generó lazos con autoridades políticas que podían intervenir positivamente en la tramitación del proyecto de ley. En este respecto, resulta evidente que existieron entendimientos entre Kleiber y Benjamín Claro, uno de los diputados más involucrados en la promoción del proyecto. Quizá el mismo Benjamín Claro logró que el ministro del Interior, Humberto Álvarez, recibiera en La Moneda, el 11 de abril de 1940, a Kleiber junto con Domingo Santa Cruz, Armando Carvajal y un grupo de representantes de la Orquesta. Con ello, Kleiber volvía a mostrar hasta dónde estaba dispuesto a llegar para obtener la aprobación del proyecto. De igual manera, esta reunión daba cuenta del liderazgo que Kleiber estaba dispuesto a asumir en este proceso, liderazgo que, naturalmente, desafiaba aquel de las autoridades oficiales del mundo musical chileno. En el contexto de la tramitación del proyecto, la visita al ministro del Interior del presidente Pedro Aguirre Cerda tenía un claro sentido estratégico²⁸.

Durante la reunión, Kleiber buscó convencer al ministro Álvarez acerca de la necesidad de que el Ejecutivo prestara su apoyo a la promoción de la iniciativa. De acuerdo con declaraciones posteriores del mismo Kleiber en Cuba, durante esa reunión, el director, incluso, llegó a proponer ciertos mecanismos de

financiamiento para la futura Orquesta (Custodio 1943:10). Según declaró Benjamín Claro, quien también asistió a la reunión, el ministro Álvarez aseguró a Kleiber que se involucraría en el tema y prometió ayudar “ampliamente” en la tramitación del proyecto (Franulic 1940). Del compromiso del Ejecutivo también hizo eco Domingo Santa Cruz (Boletín de la Revista de Arte 1940). Sin embargo, los propósitos manifestados por la autoridad no fueron concretados.

Tan sólo dos días después de la entrevista entre Kleiber y el ministro Álvarez, éste dio cuenta a la opinión pública de que el presidente de la República convocaría al Congreso Nacional a una legislatura extraordinaria para el 22 de abril, con el propósito de requerir a las cámaras el estudio exclusivo de un conjunto de iniciativas de interés para el poder ejecutivo. Aquellas de interés para Interior, señaló, ya estaban definidas (La Nación 1940g; El Diario Ilustrado 1940f). Luego, el ministro Álvarez se reunió con los demás ministros para identificar iniciativas legislativas cuya discusión resultaba de interés para otros ministerios (La Nación 1940h). El Ejecutivo definió un total de veintitrés proyectos de ley para ser discutidos por el Congreso durante la convocatoria extraordinaria. Dentro de ese listado se encontraba ausente el proyecto que creaba la Orquesta Sinfónica (La Nación 1940i). La evidencia muestra que el ministro Álvarez, pudiendo asignar prioridad a la discusión del proyecto en cuestión, no lo hizo²⁹. La situación anteriormente señalada parece no haberse debido al simple olvido, por parte de las autoridades del poder ejecutivo, de los compromisos adquiridos con Kleiber. Por el contrario, resulta bastante plausible asumir que el presidente Pedro Aguirre Cerda y sus colaboradores no estaban para nada satisfechos con el alcance de la iniciativa. Lo anterior queda del todo demostrado si se considera que, una vez aprobado el proyecto de ley por el Senado, el presidente Aguirre Cerda resolvió formularle observaciones, esto es, vetarlo³⁰. La razón fundamental de aquel veto decía relación con la autonomía de la cual gozaría la institución de la Universidad de Chile que acogería a la Orquesta Sinfónica. En efecto, Aguirre Cerda prefería que la Orquesta quedara sujeta directamente al Ministerio de Educación y, por tanto, a la autoridad presidencial. Sin embargo, las observaciones formuladas por el Jefe de Estado fueron rechazadas en términos enérgicos por ambas cámaras (Cámara de Diputados 1940:1420)³¹.

28 Para la doctrina de la época, el apoyo presidencial era tan relevante durante el proceso legislativo que, en la práctica, “no p[odían] aprobarse otras leyes que aquellas que fuesen (...) apremiadas por el presidente” (Silva Bascuñán 1963:192).

29 El ministro Álvarez renunció al Ministerio del Interior tres meses después de su entrevista con Kleiber (La Nación. 1940j:13).

30 Para el presidente Aguirre Cerda “no [era] conveniente que un organismo en cuyo financiamiento intervendrá el Estado, go[zara] (...) de una autonomía prácticamente ilimitada”. Por tanto, “como se trata[ba] de un instituto de difusión cultural, debe dejársele bajo la dependencia del Ministerio de Educación Pública (...) [y] deb[ía] ser el presidente de la República quien nombr[ara] y rem[oviera] a los empleados (...)” (Cámara de Diputados 1940:1416). Al mismo tiempo, el presidente tenía entre sus asesores a personajes que tampoco estaban satisfechos por esa autonomía. En efecto, algunos de ellos quisieron asociar a la Orquesta a una oficina creada por el gobierno del Frente Popular llamada “Asociación de la Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres”, institución que resultaba tener un carácter bastante similar a otras existentes en la Alemania nazi y la Italia fascista (Santa Cruz 2008:595). Al respecto, véase: Fernández 2012:178-180. Para Víctor Tevah, el veto se debió, simplemente, a que el presidente Aguirre Cerda se encontraba “mal aconsejado” (Mayorga 1974:2).

31 En el Senado, el rechazo a las observaciones del presidente fue unánime. El senador Rivera consideró que las observaciones “[eran] absolutamente inaceptables” (Senado 1940a:1097).

La resistencia del Ejecutivo continuó y el presidente Aguirre Cerda vino a promulgar la ley aprobada el 26 de junio de 1940 cuatro meses después, esto es, el 2 de octubre³².

Finalmente, una vez publicado el texto de la ley en el Diario Oficial³³, el Presidente sostuvo una tensa reunión con el decano Santa Cruz en la cual lo amenazó, a través del uso de su potestad reglamentaria, con terminar, en los hechos, con la autonomía del *Instituto de Extensión Musical*, entidad dentro de la cual operaría la Orquesta Sinfónica de Chile (Santa Cruz 2008:598).

Aquella conversación con el ministro Álvarez, en abril de 1940, fue recordada por Kleiber tres años más tarde en La Habana. La situación de la institucionalidad musical en Cuba era similar a la chilena con anterioridad a 1941. Existía una institución completamente privada, el *Patronato Pro Música Sinfónica*, el cual coordinaba las temporadas de conciertos en La Habana. Esta situación no era del gusto de Kleiber, quien asumió la dirección formal de la Filarmónica en 1943. El director no dejó de buscar influir en Cuba para lograr una fuente de financiamiento estatal y permanente para la Filarmónica³⁴.

En ese contexto, Kleiber recordó su experiencia en Chile. “Por ejemplo, en Santiago de Chile, yo propuse que se impusiera una contribución moderada a los cabarets y cinematógrafos, para sostener la orquesta filarmónica, y el gobierno puso inmediatamente en efecto, mi sugerencia. Aquí podría hacerse algo parecido” (Custodio 1943:10). Al igual que en Chile, Kleiber hizo presente al público que, contar con un financiamiento de origen estatal era la única forma de permitir a los músicos que éstos pudiesen dedicarse exclusivamente al trabajo sinfónico (Custodio 1943). Un año más tarde, Kleiber volvía a mencionar a Chile entre los países a la vanguardia de la cultura musical de la región, junto a Estados Unidos, México, Argentina y Brasil. Ello, en la medida que la actividad sinfónica chilena contaba con un apoyo financiero de carácter “nacional” (Cruz 1944:26), cuestión que permitía, por ejemplo, la realización de festivales con música de compositores tanto chilenos como latinoamericanos (Diario de la Marina 1947a)³⁵.

Pese a los esfuerzos realizados por Kleiber para obtener un financiamiento público permanente para la Filarmónica de

La Habana, ello no fue posible. Kleiber no contó con el apoyo ni del Patronato, ni de las autoridades cubanas, cuestión que comenzó a marcar un quiebre en sus relaciones con la directiva de aquella institución. Kleiber renunció a la dirección de la Filarmónica de La Habana en 1947³⁶.

Si bien Kleiber señaló en 1943 que el ejecutivo chileno de la época había acogido sus sugerencias y, efectivamente, había promovido la aprobación del proyecto de ley que permitía establecer la Orquesta Sinfónica de Chile, ello no resulta consistente con la historia legislativa de la iniciativa. En efecto, las autoridades del Frente Popular, elegidas en 1938, procuraron, por el contrario, obstaculizar la aprobación del proyecto, cambiar radicalmente su alcance, e impedir su implementación administrativa una vez que la ley entró en vigencia. No obstante, es igualmente posible concluir que la venida de Kleiber a Chile contribuyó a la promoción de la aprobación final de la moción. Tras su visita, la opinión pública pudo apreciar que sí existía un conjunto sinfónico cuya calidad técnica justificaba con creces su financiamiento. Asimismo, restableciendo la unidad entre los músicos de la orquesta y las autoridades universitarias, Kleiber permitió eliminar uno de los escollos que habían obstaculizado de manera permanente la tramitación del proyecto de ley al interior del Congreso.

El aporte de Kleiber a la institucionalización de la futura Orquesta Sinfónica de Chile, si bien limitado e indirecto, finalmente coadyuvó, en los hechos, a la aprobación de tan importante iniciativa legislativa por parte del Congreso Nacional, la cual tuvo lugar tan sólo tres meses después de que concluyera su visita a Chile. Ello, generando una serie de condiciones que, en la práctica, facilitaron su aprobación.

Sin embargo, esta contribución, por relevante que fuera, estuvo lejos de ser la única que Kleiber aportara al mundo musical chileno. Por el contrario, el director continuó en lo sucesivo su vinculación con nuestro país, contribuyendo de forma importante a la configuración de la identidad musical del imaginario clásico en Chile³⁷. Kleiber dirigió la Orquesta Sinfónica de Chile durante las temporadas de 1941, 1942, 1943, 1945, 1950 y 1951. Durante aquellas temporadas, la labor de Kleiber permitió, junto con la de Fritz Busch, “contribu[ir] decisivamente a plasmar un sonido

32 El presidente Aguirre Cerda pudo adoptar esta actitud porque la Constitución de 1925 “no (...) fija[ba] plazo al presidente para promulgar [una ley aprobada por el Congreso Nacional]” (Silva Bascañán 1963:203).

33 La ley No. 6.696, que creó el Instituto de Extensión Musical, fue publicada en el Diario Oficial el 11 de octubre de 1940.

34 Para una mirada general a la estadía de Kleiber en Cuba entre 1943 y 1947, véase: Río 2020:18-28.

35 En esta entrevista, Kleiber señaló que viajaría próximamente a Chile a dirigir a la Orquesta del Teatro Colón en una serie de conciertos en que se interpretaría música de compositores argentinos, “bajo los auspicios del Gobierno [chileno]”. En realidad, Kleiber refería a dos conciertos que tuvieron lugar durante el mes de febrero de 1947 en la ciudad de Viña del Mar, en los cuales dirigió a la Orquesta del Colón, la que interpretó obras de Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner, Richard Strauss y Johann Strauss, junto con las *Escenas Argentinas* del compositor trasandino López Buchardo.

36 El término de la relación contractual de Kleiber con el Patronato ha tenido dos explicaciones. La primera, indica que representantes del Patronato trataron de alterar los programas de sus conciertos, buscando limitar las presentaciones de compositores contemporáneos (Russell 1958:247; Río 2020). Una segunda explicación fue ofrecida por el mismo Patronato: “Desde antes de terminarse la guerra, Kleiber venía anunciando su propósito de regresar a Europa tan pronto fuera posible (...) Por consiguiente, el maestro Kleiber tenía el plan preconcebido de dejar la dirección permanente de la Orquesta Filarmónica [de La Habana] para la próxima temporada y actuar con ella en calidad de invitado por un número limitado de funciones” (Diario de la Marina 1947b:3). Febrero de 1948 vio aparecer a Kleiber al frente de la Orquesta Filarmónica de Londres (Russell 1958:248).

37 En cuanto al concepto de identidad musical (Benavente 2007).

propio, de gran calidad, (...) [en] la Orquesta Sinfónica de Chile" (Merino 2011: 34-35)³⁸. Asimismo, en aquellas temporadas, Kleiber promocionó talentos nacionales como Rosita Renard, Claudia Parada y Edith Fischer, interpretó el novenario completo de las sinfonías de Beethoven en 1941, actuó junto con Claudio Arrau en 1942, y estrenó importantes obras de compositores nacionales y contemporáneos (Heinlein 1957: 20-24). Es posible encontrar el registro de algunas de esas históricas presentaciones en la Mediateca del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile³⁹. Por todo su trabajo en favor de la cultura musical chilena, en agosto de 1942, el gobierno de la época confirió a Erich Kleiber la Condecoración al Mérito, en grado de Gran Comendador, en un acto que tuvo lugar en las dependencias del entonces hotel Carrera (El Mercurio 1942). Su aprecio por nuestro país le llevó a pedir ser sepultado junto con el poncho que los músicos de la Sinfónica le obsequiaron durante su estadía en Chile (Heinlein 1957:26).

Conclusión

Pese a contar con otras alternativas, durante los años de la Segunda Guerra Mundial, Kleiber decidió trabajar, de manera preferente, con conjuntos sinfónicos latinoamericanos. De hecho, Kleiber se felicitaba en 1944 de ser el único director europeo que había conducido seis orquestas de América Latina: Buenos Aires, Montevideo, Santiago, Lima, México y La

Habana (Cruz 1944). ¿Cuál era la razón de aquella preferencia por Latinoamérica y, en particular, por Chile? El mismo director esbozó una respuesta en 1943, afirmando que "en Chile (...), hay menos experiencia si se quiere, pero un entusiasmo más sano, y se halla gratitud en aquellos a quienes se comunica enseñanza y emoción" (Custodio 1943:10).

Precisamente, eso fue lo que encontró Kleiber en nuestro país durante aquellos días de abril de 1940. De hecho, se concluyó que "la presencia de Erich Kleiber entre nosotros — (...) [fue] por sus diversos aspectos— el acontecimiento de más alto relieve artístico de los últimos tiempos [en Chile]" (El Diario Ilustrado 1940d:14). El presente artículo ha buscado demostrar que el aporte de esa visita de Kleiber a Chile no fue sólo estrictamente musical. Por el contrario, la misma tuvo un corolario político-cultural de relevancia que no ha sido previamente explorado por la literatura nacional y que fue el foco de este trabajo.

Efectivamente, el liderazgo y autoridad de Kleiber, durante esos días de abril de 1940, se pusieron al servicio de la aprobación del proyecto de ley que creaba una Orquesta Sinfónica de carácter permanente y con financiamiento público en nuestro país. Con la perspectiva que ofrecen los años, es posible afirmar que aquellas gestiones generaron un conjunto de condiciones que, en los hechos, facilitaron la aprobación de una iniciativa legislativa que, finalmente, el mismo Kleiber asumió como propia.

38 Víctor Tevah recordaba que Fritz Busch habría manifestado, respecto de la Sinfónica, que "en muchas orquestas americanas hay bomberos. En Chile hay músicos. Vaya a dirigir a Chile si lo invitan y si no hágase invitar" (Mayorga 1974:3).

39 Se agradece a don Francisco Miranda Fuentes, jefe de la Mediateca del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile, por permitirle acceder, a uno de los autores del presente trabajo, a algunas de esas grabaciones en las dependencias de la Mediateca, el año 2022.

Referencias citadas

- Barber, C.
2013. *Corresponding with Carlos: A Biography of Carlos Kleiber*. Rowman & Littlefield, Lanham.
- Barzun, J.
1982. The passing of a free spirit: Erich Kleiber. En *Critical questions on music and letters. Culture and Biography (1940-1980)*, editado por B. Friedland, pp. 39-48. The Chicago University Press, Chicago.
- Becerra, G.
1960. A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz. *Revista Musical Chilena* 14:106-112.
- Benavente, S.
2007. La cultura popular: la música como identidad colectiva. *Diálogo Andino* 29:26-46.
- Carrasco, S.
2001. Las elecciones presidenciales durante la Constitución de 1925. *Revista de Derecho Público* 63:499-529.
- Claro Valdés, S.
1993. El Instituto de Extensión Musical y su aporte a la difusión de la música en Chile. *Revista de Musicología* 16:1.143-1.150.
- Claro Valdés, S. y Urrutia Blondel, J.
1973. *Historia de la Música en Chile*. Editorial Orbe, Santiago.
- Cámara de Diputados de Chile.
1937. *Sesión Ordinaria N° 27 (27 de julio 1937)*, pp. 1470-1478. Santiago.
- Cámara de Diputados de Chile.
1938. *Sesión ordinaria N° 67 (12 de septiembre 1938)*, pp. 3.173-3196.
- Cámara de Diputados de Chile.
1940. *Sesión Ordinaria N° 28-A (23 de julio 1940)*, pp. 1.407-1423.
- Cruz, A.
1944. Una charla-interview con el maestro Kleiber. *Bohemia* 36:4-50.

- Cruz, S.
1940. Kleiber. *El Imparcial* XIV/5.348:8.
- Culshaw, J.
1982. *Putting the Record Straight: The Autobiography of John Culshaw*. Viking Adult, Londres.
- Custodio.
1943. Erich Kleiber dice: La música no es un arte para las minorías, sino para todos. Una entrevista con el gran director artístico. *Noticias de Hoy* VI/93:10.
- De Luigi, M. A.
1979. Víctor Tevah... Una Vida De Talento y Sacrificio. *Las Últimas Noticias* 6.
- Dillon, C.
1990. *Erich Kleiber: A Discography*. Tres Tiempos, Buenos Aires.
- Dobrin, D.
1981. *Erich Kleiber: The Argentinian Experience (1926-1949)*. Tesis doctoral inédita en School of Music. Ball State University, Indiana.
- E.L.P, E.
1937. La Orquesta Nacional de la Conciertos Sinfónicos. *Revista de Arte* 3:39-41.
- Ewart, G.
1961. Retratos Domingo Santa Cruz. *El Mercurio*.
- Fernández, M.
2012. Asociales: raza, exclusión y anormalidad en la construcción estatal chilena, 1920-1960. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 16:167-194.
- Franulic, L.
1940. Erich Kleiber y la Orquesta Sinfónica Nacional. *Hoy* 439:12-16.
- García-Segura, S.
2022. Estado nación e identidad nacional: la gestión de la diversidad en contextos multiculturales. *Diálogo Andino* 67:170-182.
- Garrido, P.
1944. Contesto al señor Domingo Santa Cruz. *Las Últimas Noticias*.
- Guarda, E. e Izquierdo J.
2012. *La Orquesta en Chile: Génesis y Evolución*. Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Santiago.
- Gloer, S.
2010. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el Tercer Reich (1933-1945): Los primeros tiempos en los nuevos escenarios. *Revista Argentina de Musicología* 11:99-116.
- Harewood, G.
1981. *The Tongs and the Bones: The Memoirs of Lord Harewood*. Weidenfeld and Nicholson, Londres.
- Heinlein, F.
1957. Recordando a Erich Kleiber. *Revista Musical Chilena* 11:7-26.
- Kater, M.
1997. *The Twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*. Oxford University Press, Oxford.
- Klein, M.
2008. *La Matanza del Seguro Obrero (5 de septiembre de 1930)*. Globo Editores, Santiago.
- Leider, F.
1966. *Playing my Part*. Meredith Press, New York. Leng, A.
1952. Domingo Santa Cruz. *Revista Musical Chilena* 8:5-10.
- Mayorga, W.
1974. La Sinfónica chilena y su extraño destino. *Las Últimas Noticias, Revista del Sábado* LXXII/22.916:2.
- Merino, L.
2011. 70 años de la Orquesta Sinfónica. *Revista Occidente* 413:28-42.
- Merino, L. y Garrido, J.
2018. La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórica-metodológica. *Resonancias* 22:79-113.
- Moraga, F. y Peñaloza, C.
2011. España en el corazón de los chilenos. La alianza de intelectuales y la revista Aurora de Chile, 1937-1939. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 38:55-81.
- Orzoff, A.
2021. Citizen of the Staatsoper: Erich Kleiber's Musical Migration. *Central European History* 54:326—351.
- Planet, M.
2016. Entre la gran crisis y la II Guerra Mundial (1930-1950). En *Mario Planet: Periodista y maestro*, editado por G. González, pp. 27-40. Editorial Universitaria, Santiago.
- Quintero, T.
1993. La saga cubana de los Kleiber. *Bohemia* 85:8-11.
- Quiroga, D.
1986. Chile, un regalo de la vida. *Ercilla* 2.666:32-34.
- Ramos, I.
2011. Música típica, folklore de proyección y nueva canción chilena. Versiones de la identidad bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* IV:108-133.

- Ramos, I. y Donoso, K.
2023. La función social del folclor: crítica, investigación y política cultural durante la trayectoria inicial de Pablo Garrido (Chile, 1928-1944). *Revista Musical Chilena* 239:61-82.
- Río, E.
2020. El caso Kleiber. Polémica cubana en torno a una figura universal. *Revolución y Cultura* 62:18-28.
- Rock, M.
2016. Memoria y oralidad: formas de entender el pasado desde el presente. *Diálogo Andino* 49:101-112.
- Russell, J.
1958. *Erich Kleiber*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Santa Cruz, D.
1960a. El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto, *Revista Chilena de Música* 14:7-38.
- Santa Cruz, D.
1960b. ¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical? *Revista Musical Chilena* 14(69):12-19.
- Santa Cruz, D.
2008. *Mi vida en la Música: Contribución al Estudio de la Vida Musical Chilena Durante el Siglo XX*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Senado.
1940a. *Sesión Ordinaria N° 33-A (24 de julio 1940)*.
- Senado.
1940b. *Sesión Ordinaria N° 10 (10 de junio 1940)*.
- Silva Bascuñán, A.
1963. *Tratado de Derecho Constitucional. La Constitución de 1925*, Tomo III. Editorial Jurídica de Chile, Santiago.
- Sullivan, W.
1955. Berlin Opera Director flees to West. *The New York Times* CIV/35.484:1,87.
- Webster, D.
1956. Kleiber: An appreciation. *Tempo* 39:5-6.
- Fuentes**
- Boletín de la Revista de Arte. 1939. La crisis sinfónica. I/1:3, 1 de noviembre.
- Boletín de la Revista de Arte. 1940. Editorial. I/5:1-4.
- Diario de la Marina. 1947a. Kleiber en el ensayo. CXV/21:6, 24 de enero.
- Diario de la Marina. 1947b. La renuncia del maestro Kleiber. CXV/63:3, 26 de marzo.
- El Diario Ilustrado. 1940a. Primer concierto de Erich Kleiber (sic). XXXIX/95:8, 4 de abril.
- El Diario Ilustrado. 1940b. Un festival vienes dará Kleiber en su concierto del sábado. XXXIX/95:8, 4 de abril.
- El Diario Ilustrado. 1940c. Aviso: Teatro Municipal. XXXIX/100:9, 9 de abril.
- El Diario Ilustrado. 1940d. Su tercer concierto da esta tarde el director Kleiber. XXXIX/101:14, 10 de abril.
- El Diario Ilustrado. 1940e. Tercer concierto de Erich Kleiber. XXXIX/102:11, 11 de abril.
- El Diario Ilustrado. 1940f. El Congreso será convocado para el 22 del pte. XXXIX/104:13, 13 de abril.
- El Imparcial. 1940a. Kleiber, intérprete de Beethoven. XIV/5.351:6, 4 de abril.
- El Imparcial. 1940b. Kleiber. XIV/5.353:8, 6 de abril.
- El Imparcial. 1940c. "Kleiber". XIV/5.357:10, 11 de abril.
- El Mercurio. 1940a. La presentación del maestro Kleiber. XL/14.221:3, 4 de abril.
- El Mercurio. 1940b. Kleiber. XL/14.231/II:31, 14 de abril.
- El Mercurio. 1940c. Vida Social. XL/14.225:5, 8 de abril.
- El Mercurio. 1942. Distinción al maestro Erich Kleiber. 13, 29 de agosto.
- El Mercurio. 1943. Los funerales de la señorita Ximena Claro B. 1, 17 de agosto.
- La Nación. 1935. El concierto despedida del maestro Busch. XIX/6.554:7, 6 de noviembre.
- La Nación. 1938a. Los profesores de Orquesta insisten en que se apruebe ley que crea la Sinfónica. XXII/7.574:9, 22 de agosto.
- La Nación. 1938b. La suma urgencia se solicitará del Congreso para el despacho del proyecto sobre la Sinfónica. XXII/7.575:12, 23 de agosto.
- La Nación. 1938c. Los profesores de la Orquesta mantienen sus resoluciones. XXII/7.576:11, 24 de agosto.
- La Nación. 1938d. Celebró sesión ayer la Comisión de Educación de la C. de Diputados. XXII/7.578:10, 26 de agosto.
- La Nación. 1938e. Nuevos impuestos a los teatros deben mejorar a sus empleados. XXII/7.585:10, 2 de septiembre.
- La Nación. 1939a. Declaración del directorio de la Orquesta Sinfónica Nacional. XXIII/7.773:5, 10 de marzo.
- La Nación. 1939b. Apoyo de la Municipalidad al proyecto que crea los cuerpos estables del Teatro Municipal. XXIII/7.797:22, 3 de abril.
- La Nación. 1939c. Conciertos Culturales. XXIII/7.799:5, 5 de abril.
- La Nación. 1939d. El decano de Bellas Artes contesta a la Sinfónica. XXIII/8.007:9, 30 de octubre.

La Nación. 1940a. Maestro Kleiber. XXIV/8.150:5, 29 de marzo.

La Nación. 1940b. La próxima semana se presentará Erich Kleiber. XXIV/8.151:5, 30 de marzo.

La Nación. 1940c. El maestro Kleiber. XXIV/8.156:5, 4 de abril.

La Nación. 1940d. El segundo concierto Kleiber. XXIV/8.159:9, 7 de abril.

La Nación. 1940e. Concierto Kleiber. XXIV/8.161:6, 9 de abril.

La Nación. 1940f. El concierto sinfónico de ayer. XXIV/1.163:5, 11 de abril.

La Nación. 1940g. El Congreso será convocado a sesiones para el 22 de abril. XXIV/8.165:8, 13 de abril.

La Nación. 1940h. Reunión de ministros en el despacho del M. del Interior. XXIV/8.169:9, 17 de abril.

La Nación. 1940i. Veintitrés proyectos de ley serán incluidos en la convocatoria extraordinaria del Congreso. XXIV/8.171:11, 19 de abril.

La Nación. 1940j. Quedó normalizada la situación del gabinete. XXIV/8.274:13, 31 de julio.

The New York Times. 1930. Erich Kleiber, ill, conducts. LXXX/26.572:23, 25 de octubre.

The New York Times. 1939. Ovation to Erich Kleiber. LXXXIX/29.874:26, 8 de noviembre.