

HISTORIA 396
ISSN 0719-0719
E-ISSN 0719-7969
VOL 13
N°2 - 2023
[363-400]

DE ÓPERAS, BANDAS Y PATRIA. EL TRABAJO MUSICAL DE PIETRO CESARI EN LA CONFORMACIÓN DE LA CULTURA LIBERAL CHILENA EN EL CAMBIO DE SIGLO

*ON OPERAS, MARCHING BANDS AND HOMELAND. THE
MUSICAL WORK OF PIETRO CESARI IN THE BUILDING OF
THE CHILEAN LIBERAL CULTURE AT THE TURN OF THE
CENTURY*

Eileen Karmy

Universidad de Playa Ancha y ANIMUPA, Chile
eileen.karmy@upla.cl

Estefanía Urqueta

Investigadora independiente
estefa.urqueta@gmail.com

Tengo una banda dominguera
Que siempre toca en la plaza
Con una tuba grandota
Y unos platillos de lata.
El perro que mueve la cola
El niño quiere un bizcocho
La abuela vende estampitas
Y el cura pide devotos.

(Carlos Piaggio, Buenos Aires, Sony Music Argentina, 1970)

Resumen

Este artículo analiza el trabajo musical del italiano Pietro Cesari en Valparaíso a fines del siglo XIX a partir de los documentos inéditos hallados en su cuaderno de recortes y desde una perspectiva transnacional. Este enfoque permite visibilizar e interconectar sus trabajos musicales y las redes que estableció en distintas ciudades de Europa y Latinoamérica. El trabajo musical de Cesari en Valparaíso se entiende como un estudio de caso de un fenómeno más amplio, a través del que es posible advertir los procedimientos musicales que permitían a músicos profesionales europeos vivir de su oficio en el Cono Sur del cambio de siglo. Al analizar los documentos inéditos y la obra musical funcional de Cesari se argumenta, por una parte, que el negocio de la ópera funcionó como una plataforma para que músicos italianos pudieran acceder a otros trabajos musicales en los Estados postcoloniales latinoamericanos. Estos trabajos facilitaron el desarrollo de nuevas agrupaciones, conciertos y composiciones diferentes a la ópera. Por otra parte, este tipo de labores musicales

contribuyeron a la asimilación de valores liberales afines al proceso de consolidación del Estado chileno, especialmente en el contexto posterior a la Guerra del Pacífico.

Palabras clave: Trabajador de la música, cuaderno de recortes, Valparaíso, himnos, marchas.

Abstract

Drawing from unpublished documents, this paper analyzes the musical work undertaken by Italian maestro Pietro Cesari in the late 19th century Valparaíso, from a transnational perspective. Such an approach allows for making visible and interconnecting his musical works and networks that this musician built in different European and Latin American cities. The analysis of Cesari's musical work in Valparaíso as a case study unveils musical and extramusical procedures that European musical workers undertook to make a living in the Southern Cone at the turn of the century. The analysis of Cesari's unpublished documents and utilitarian compositions allows a twofold argument. On the one hand, the Opera business functioned as a platform for Italian musicians to access new musical jobs in the postcolonial states on the Southern Cone. Such jobs spawned the formation of bands, concerts, and compositions different from Opera, which leads to the second argument. These musical works helped assimilate liberal values suitable to the process of consolidation of the Chilean nation-state, especially after the War of the Pacific.

Keywords: Musical worker, scrapbook, Valparaíso, anthems, military marches.

INTRODUCCIÓN

En 1884 llegaba al puerto de Valparaíso la compañía italiana de ópera Ciacchi en su primera gira a Sudamérica¹. El director musical era el maestro Pietro Cesari, quien al poco andar se desprendió de la empresa de ópera y comenzó a trabajar en Chile de forma independiente. Este músico de trayectoria transnacional, experto en música de bandas y belcanto, tomaría especial relevancia en el Chile finisecular.

1 Este artículo es resultado de los Proyectos ANID Fondecyt de Iniciación N°11221019 (IR Eileen Karmy), Anillo de Investigación *Chilean Art Music: cultural practices as heritage* (ANIMUPA) N°ATE 220041 y Proyecto Fondo de la Música, convocatoria 2021 (Folio N°581561).

En este artículo analizamos el recorrido laboral de este músico italiano, a quien entendemos como un estudio de caso del trabajo transnacional en la música de las últimas décadas del siglo XIX latinoamericano y su contribución en la promoción de los valores liberales de los estados post-coloniales de la región. A partir del estudio del trabajo musical, advertimos que la industria de la ópera italiana no solo operó como una plataforma para difundir este género a nivel internacional, sino que también facilitó la formación de redes laborales en la música que aportaron a la consolidación de la cultura liberal de los Estados post-coloniales sudamericanos. Sostenemos que Cesari, en tanto músico e intelectual -compositor, profesor y director-, contribuyó a diseminar y fortalecer la cultura liberal europea en el Cono Sur. Su trabajo musical permitió difundir la ópera, componer marchas e himnos patrióticos bajo códigos locales que fueron interpretados por las bandas y orquestas que él mismo formó y dirigió. Estas agrupaciones no solo nutrieron la vida musical urbana y cívica, sino que también ayudaron a definir la identidad de las repúblicas en América Latina.

La relevancia de esta investigación radica en que concebimos a Cesari como un trabajador de la música y no solamente como un artista, como ha sido tratado en publicaciones anteriores. Esta perspectiva permite, en primer lugar, develar nueva información sobre la vida cotidiana de este músico, sus condiciones de vida y trabajo, así como de la organización gremial a la que él mismo aportó, pero que constituye un vacío importante en la investigación musical local. En segundo lugar, contribuye a considerar como actores válidos de investigación no solo a artistas destacados de la historia de la música, sino también a aquellos que la historiografía ha pasado por alto, o en palabras de Finnegan, han estado "ocultos a plena vista"². Como plantea Miller, concebir la música como un tipo de trabajo, permite tomar conciencia sobre los efectos de valorar las obras por sobre el trabajo musical, y la composición por sobre la interpretación, jerarquías habituales en la historiografía musical³. Este es el caso de Pietro Cesari, o Pedro Césari como fue conocido en Chile, que, aunque ha sido incluido en la historiografía musical chilena, su tratamiento ha sido superficial y su faceta laboral no ha sido considerada.

Desde la disciplina de la Historia, existen diversas corrientes que, a partir de la primera mitad del siglo XX, vinieron hacer una renovación -como la Historia social o económica-, tomando en cuenta a sujetos históricos como acto-

2 Esta y otras traducciones citadas de publicaciones en idiomas distintos al castellano son propias. El citado extracto corresponde a Finnegan, Ruth H. *The hidden musicians: music-making in an English town*. Middletown, Wesleyan University Press, 2007 [1989], p. xvii.

3 Miller, Karl. "Working musicians: Exploring the rhetorical ties between musical labour and leisure". *Leisure Studies*, Vol. 27, N°4, 2008, pp. 427-441, p. 439.

res que necesitan trabajar para conseguir medios materiales de subsistencia. No obstante, para la historiografía del arte y, en específico de la música, esta perspectiva significa una novedad introducida recientemente con importantes reticencias, puesto que quiebra con el paradigma romántico del artista como genio creador, aún muy presente en esta área del conocimiento. Esto ha tenido un impacto en la musicología histórica, en donde han predominado las biografías y el análisis centrado en las obras entendidas como obras de arte, dejando de lado las implicancias económicas, sociales y estéticas de las condiciones materiales que necesitan las y los músicos para vivir de su trabajo⁴.

La perspectiva transnacional es clave en este artículo, tal como ha sido para investigaciones recientes que abordan la música de la misma época, como la industria de la ópera de la cual Césari fue parte. José Manuel Izquierdo plantea que durante el siglo XIX “la ópera Italiana, sus repertorios, artistas y modos de producción se volvía global”⁵. Desde la década de 1840, la tecnología de los barcos a vapor permitió conectar una nueva red marítima de ciudades portuarias cercanas a Los Andes⁶, como Valparaíso, con ciudades europeas. Estas conexiones aumentaron considerablemente durante el siglo XIX, creando sociedades más interconectadas y cosmopolitas⁷, en las que, gracias a las nuevas tecnologías, fue posible tener cierta presencia de forma simultánea en distintos lugares. La interconexión visibiliza que el trabajo de Césari en Valparaíso se nutrió de su experiencia laboral previa en otras ciudades del mundo de las modas e ideas cosmopolitas circulantes en Valparaíso, y cómo sus actividades en el Cono Sur fueron inmediatamente aplaudidas en la prensa italiana⁸. De este modo, planteamos que, gracias a los modos de producción globales de la ópera, el trabajo musical de Césari en la urbe portuaria de Valparaíso sirve de caso paradigmático, por su condición cosmopolita y de encuentro internacional, a la

4 Para una interiorización más acabada de esta discusión revisar: Becker, Howard. *Art worlds*. Los Angeles, University of California Press, 1982; Goehr, Lydia. *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford, Clarendon Press, 1992.

5 Izquierdo, José Manuel. *Kickstarting Italian Opera in the Andes. The 1840s and the First Opera Companies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2023, p. 2.

6 *Ibidem*, pp. 3-4.

7 Savala, Joshua. *Beyond Patriotic Phobias. Connections, Cooperation, and Solidarity in the Peruvian-Chilean Pacific World*. Oakland, University of California Press, 2022, pp. 3-4.

8 Por ejemplo, esta simultaneidad se advierte cuando la prensa italiana publica reportajes que valoran los trabajos desarrollados por Césari cuando residía en otros lugares como Montevideo, Buenos Aires, Valparaíso y Lisboa. Ver: CR 82, CR 87, CR 92, CR 94, CR95, CR 96, CR 97, CR 98, CR 102, CR 103, CR 109, CR 121, CR 131, CR 134, CR 146, CR 150, CR 151, CR 155, CR 162, CR 172, CR 199, CR 208, CR 209, CR 217, CR 218, CR 221, CR 222, CR 226, CR 227, CR 234, CR 236, CR 239, CR 244, CR 251, CR 260, CR 263. Debido a la naturaleza del archivo personal y familiar de Pedro Césari la información referenciada del cuaderno de recortes, la hemos incluido consignando la sigla CR (cuaderno de recortes) y con la numeración sucesiva de acuerdo al orden en el cual se encuentran los recortes de prensa a lo largo del cuaderno. El cuaderno digitalizado está disponible en: <https://www.memoriamusicalvalpo.cl/archivo-pedro-cesari/>

vez que espacio de desarrollo y expresión de manifestaciones patrióticas en el periodo de definición de los Estados nacionales sudamericanos tras la Guerra del Pacífico. Sobre todo, en un periodo que debido a la condición postcolonial de las repúblicas latinoamericanas “continuaban manteniendo cercanas relaciones con Europa”⁹.

La investigación que realizamos se basa fundamentalmente en material de archivo inédito, almacenado y resguardado por descendientes de Pedro Césari en Italia, que hemos digitalizado en conjunto¹⁰. La fuente más importante es su cuaderno de recortes, en complemento con correspondencia familiar y partituras de sus obras. Este cuaderno fue compilado por el mismo músico en base a recortes de prensa publicados en los países en los que trabajó: Italia, España, Portugal, Brasil, Argentina, Uruguay y Chile. Aquí nos centramos en la actividad que realizó particularmente en Valparaíso, pero teniendo en cuenta que ésta fue parte de su trayectoria transnacional. Así, desde este estudio de caso, buscamos aportar con información sistematizada de datos provenientes de diferentes tipos de fuentes que permiten advertir otros prismas de su vida. Con este material, evidenciamos interrelaciones que hasta ahora no se conocían del músico entre su vida privada, laboral y artística a partir de sus cartas, objetos personales, recortes de prensa y el análisis musical de su obra.

La perspectiva de estudio integral de los trabajos artísticos que desarrolló Césari permite a su vez relevar el rol que jugaron sus composiciones más funcionales, como las marchas e himnos patrióticos. En este sentido, el análisis musical realizado evidencia por primera vez que su obra establece importantes relaciones de significados que dan cuenta, tanto del oficio del compositor como de su aporte en la definición de la cultura liberal del estado-nación. Además, considerando que las composiciones populares de Césari, como las marchas, fueron realizadas por encargo en las que el compositor recibía un pago a cambio, permite advertir cómo el prisma de lo laboral tiene implicancias en la producción estética de una obra.

En la primera sección, explicamos el contexto del archivo de Césari y su cuaderno de recortes, entendido como un portafolio artístico de su trabajo musical, que servía como una carta de presentación, o currículum, para dar a conocer su trabajo, y que hoy se nos presenta como un tipo particular de archivo.

9 Izquierdo, *Kickstarting Italian Opera in the Andes*, p. 2.

10 Agradecemos a Pia Settimi, bisnieta del músico, quien facilitó el acceso a los materiales citados y autorizó su digitalización. También agradecemos a Pablo Cisternas y a Natália Schmiedecke por su colaboración con las traducciones al castellano de los documentos inéditos de Césari, escritos originalmente en italiano y portugués.

Además, caracterizamos a Césari como hombre público en la promoción de diversas prácticas y trabajos musicales en Chile. En la segunda sección, analizamos los distintos trabajos musicales que Césari desarrolló. Consideramos la ópera como la plataforma que le permitió movilizar su labor de músico a nivel transnacional y, una vez establecido en Valparaíso, sus diversos trabajos musicales ayudaron a asentar la cultura liberal de la joven nación chilena. Finalmente, proponemos una lectura de su cuaderno en la que evidenciamos cómo Césari, siendo un italiano asentado en Chile, a través de su trabajo con el Orfeón Municipal de Valparaíso y sus composiciones patrióticas, ayudó a la propagación de la cultura liberal del Estado chileno.

PEDRO CESARI Y SU ARCHIVO

Pedro Césari fue un maestro italiano (1849-1902) que trabajó en Chile entre 1884 y 1895. Antes de trabajar en Sudamérica se desempeñó como director de orquestas y bandas en países europeos (Italia, Portugal, Francia y España), compuso marchas militares, música litúrgica, cuartetos, sextetos y sinfonías¹¹. Las investigaciones anteriores que abordan su trayectoria han recabado información fragmentada sobre su quehacer musical. Por una parte, se destacan las obras que escribió sobre teoría musical¹², sus distintas composiciones, su trabajo operático y su rol como organizador de bandas y orquestas¹³. Hay, también investigaciones recientes que este estudio busca profundizar, que dan cuenta de la trayectoria profesional y laboral de Césari en el país, aunque no todas ellas establecen una conexión respecto a su recorrido como trabajador musical en la región latinoamericana¹⁴.

En este sentido, la novedad del archivo personal de Césari permite visibilizar su vida y trabajo artístico más amplio al ser parte de una movilidad socioeconómica y laboral transnacional. Así, desde una lectura general de su cuaderno de recortes, reconstruimos que en 1883 se embarca desde el puerto de Génova a América del Sur con la compañía de ópera de los empresarios Ducci y Ciacchi

11 Vetro, Gaspare Nello. "Cesari Pietro". Vetro, Gaspare Nello. *Dizionario Della Musica del Ducato di Parma e Piacenza*. Casa della musica Parma, 2011. <https://www.lacasadellamusicait/vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=C&tipologia=1&idoggetto=1732&idcontenuto=833>

12 Petri, Cesari. *Storia della Musica Antica. Raccontata ai giovani musicisti dai maestro Pietro Cesari y Prontuario per il giovane violinista y Manuale di storia e teoria della música*. Milán, Ricordi, 1883.

13 Como han señalado las siguientes investigaciones: Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la Música en Chile, 1850-1900*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1957; González, Juan Pablo y Rolfe, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Ediciones de Universidad Católica, 2005.

14 Como han propuesto los siguientes estudios: Karmy, Eileen y Molina, Cristian. "Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930)". *Resonancias*, Vol. 22, N°42, 2018, pp. 53-78; Céspedes, Isabel. "Pedro Césari, compositor de héroes y gestas". Niño, Nelson (ed.). *Lecturas interdisciplinarias en torno a la música*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016, pp. 159-192.

con la que se presentó en las principales ciudades portuarias de la región: Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires y Valparaíso. En esta última ciudad, Césari optó por quedarse un tiempo más, luego de haber “cumplido sus compromisos contractuales con Ciacchi”¹⁵. Aquí trabajó de manera independiente, desarrollando múltiples labores: profesor particular de belcanto, compositor y director de orquestas y bandas. Participó como compositor en la Exposición Nacional que se realizó en Santiago en octubre de 1884 como parte de la delegación de Valparaíso. Entonces ya dirigía el Circo Musical, la Sociedad Roma, la banda de la Policía, la banda de la Artillería de la Marina; tenía una veintena de estudiantes, cuarenta marchas inéditas para bandas militares, así como varias sinfonías, misas, cuartetos y piezas para instrumentos solos¹⁶. Este mismo año el gobierno chileno le encomendó el trabajo de resolver el problema de incongruencia de afinación que se generó entre orquestas y bandas, luego de la estandarización de las bandas militares, conocido como el “problema del diapason”¹⁷.

El archivo personal de Pedro Césari es, hasta ahora, inédito y se encuentra en posesión de su familia en Italia. Su composición consiste en objetos, libros, fotografías, partituras, correspondencia, documentos legales y su cuaderno de recortes. No está catalogado ni es de acceso público. Dentro de estos materiales, destacamos su cuaderno de recortes. Éste fue confeccionado por el mismo músico con recortes de prensa sobre su carrera artística publicados en periódicos en los diversos países donde trabajó, concebido como un portafolio artístico.

Imagen N°1. Fotografía del interior del cuaderno de recortes de Pedro Césari, siglo XIX.



Créditos de las autoras

15 CR 162. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr162-il-maestro-cesari-a-valparaiso/
16 Valparaíso en la Exposición Nacional de 1884. Valparaíso, Imprenta del Nuevo Mercurio, 1884, p. 185.
17 Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, pp. 296-297.

Este tipo de materiales nos permite acceder a información valiosa, mas los recortes no siempre indican el nombre o fecha de la fuente original ni siempre están dispuestos en orden cronológico de publicación. Siguiendo a Coffey, todo documento ha sido creado con propósitos específicos, para ser leído por otros o bien, mantenerse en privado, manufacturado acorde a ciertas convenciones sociales, cuyo análisis puede decirnos mucho respecto a un contexto social o una biografía en particular¹⁸. En este sentido, los recortes del cuaderno fueron pre-seleccionados por Césari, confeccionando un cuaderno con fines públicos, para ser mostrado a otras personas, a diferencia de, por ejemplo, las cartas que, también son parte del archivo, pero fueron escritas para ser leídas solamente por su destinatario o destinataria.

El cuaderno de recortes es de acceso privado, aunque muchos de los recortes estén disponibles en hemerotecas de acceso público. Sin embargo, para esta investigación accedimos a los recortes desde el cuaderno y no desde los periódicos, por lo tanto, analizamos los documentos como “parte de sistemas sociales e ideológicos” que “deben ser entendidos tomando en cuenta sus condiciones de producción y de lectura”¹⁹ en donde la selección y orden de los recortes nos informan también acerca de su autor, sus decisiones, su acceso a la tecnología y a la información²⁰. Así, este cuaderno constituye un archivo que habla de los intereses de quienes los usan que trasluce la construcción subjetiva de sus propias identidades²¹ y cómo a partir de éstas podemos conocer otras facetas de las prácticas musicales del siglo XIX²².

18 Coffey, Amanda. “Analysing Documents.” Flick, Uwe (ed.), *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*. Londres, SAGE Publications, 2014, p. 372.

19 Hodder, Ian. “The Interpretation of Documents and Material Culture.” John Goodwin (ed.). *SAGE Biographical Research*, Londres, SAGE Publications, 2021, p. 172.

20 Por ejemplo, como los recortes en el cuaderno no siempre siguen un orden cronológico, pero sí de ciudad de publicación es posible que Césari los pegara en él a medida que los periódicos llegaban a sus manos. Además, Césari los fue adhiriendo según el espacio que iba quedando en las páginas del cuaderno, pues algunos están posicionados de forma completa en una misma hoja, otros están recortados y divididos en dos páginas -que no son necesariamente sucesivas- y aquellos que exceden las dimensiones del cuaderno, fueron pegados y doblados, lo que requiere extender el papel del diario para poder leer la nota completa. El cuaderno de recortes está disponible para su visualización y descarga aquí: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cuaderno-de-recortes-pietro-cesari-flipbook/

21 Vera, “La composición musical de mujeres de élite”, p. 234.

22 En los últimos años se ha relevado para el estudio del siglo XIX la posibilidad de conocer prácticas y escenas musicales desde materialidades como álbumes. Un caso es lo tratado por Laura Jordán y Fernanda Vera sobre los álbumes confeccionados por mujeres claves en el desarrollo de la actividad musical del Chile decimonónico. Ellas definen al álbum musical como un empaste artesanal confeccionado a mano por artesanos locales con materiales importados y lujosos y que contenían un número variable de partituras impresas de música de salón. La definición de lo musical está puesta en relación a las partituras que contenían. Consideramos que el análisis del cuaderno de recortes de Césari al incluir recortes de prensa de su actividad laboral musical da cuenta, desde otro prisma más allá de las partituras, sobre las prácticas musicales del periodo; Jordán, Laura y Vera, Fernanda. “Álbumes musicales de mujeres, marcas de uso y escena cultural.” *Latin American Music Review*, Vol. 43, N°1, 2022, pp. 27-66.

Esta dimensión subjetiva de la materialidad es importante, porque advertimos que el cuaderno de recortes contiene notas de prensa con comentarios mayoritariamente positivos sobre su carrera artística. Por ejemplo, abundan las críticas de conciertos en los que participó como director, compositor o violinista. También noticias sobre nuevas partituras, las condecoraciones que recibió y los puestos de trabajo que tomó en los distintos países. Hay, sin embargo, una nota publicada en un diario italiano el 8 de junio de 1888 que no tiene que ver con su carrera artística, sino que con una anécdota protagonizada por su hijo David, quien intentó salvarle la vida a un joven que se accidentó en el río de Milán²³. Desconocemos la razón por la que decidiera incluir este recorte en su cuaderno, pero podría ser una curiosidad que enaltece el prestigio de la familia Césari.

Probablemente, por buscar retratar su trayectoria profesional con fines públicos, en este cuaderno priman las críticas musicales positivas. Aquí Césari omite un tipo de información que, o bien no consideraba relevante o creía que podría entregar una imagen negativa en la construcción de su persona pública como artista. Esta tiene que ver con su rol en el fomento de la actividad musical en Valparaíso y la organización laboral como mutualista²⁴. Por ejemplo, en el diario *El Mercurio* se publican los directorios electos de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso, donde participa Césari²⁵ y se anuncian conciertos del Orfeón Municipal de Valparaíso, también dirigidos por él²⁶, cuyas ganancias irán en beneficio de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos, que busca “[s]ocorrer al compañero enfermo, sepultar dignamente sus restos, amparar a los hijos, viudas y madres de los socios fallecidos”²⁷. La supresión de este aspecto por parte de Césari, pareciera ser intencional, quizás porque no seguía el lineamiento de su “curatoría” que, a partir de la información contenida en los más de 260 recortes de prensa, no considera las condiciones materiales en las cuales desarrollaba su trabajo musical. Sostenemos que su participación activa en la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso, en tanto organización gremial obrera y de ayuda mutua, delata las precarieda-

23 CR 198. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr168-terminada-esta-parte-del-programa/ Su hijo, David Cesari, quien se radicaría más adelante en Valparaíso y continuaría con parte del trabajo musical de su padre.

24 Karmy, Eileen. *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago, Ariadna Ediciones, 2021, pp. 63-66.

25 El directorio para 1894 fue presidido por Césari. *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso, 6 de enero 1894, Mientras que en el directorio que regirá el año 1895, Césari figura como uno de los directores; *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso, 24 de diciembre de 1894, “La Sociedad Musical de Socorros Mutuos...”

26 *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso, 5 de febrero de 1894, “Concierto en el Gran Hotel de Viña del Mar” e *Ibidem*, 19 de febrero de 1894, “Parque”.

27 *Idem*.

des materiales de este tipo de trabajadores de la música²⁸.

Césari arriba a Valparaíso en donde ingresaron 25.000 inmigrantes entre 1889-1890, principalmente ingleses, franceses, alemanes, españoles e italianos²⁹. Así, este músico forma parte de una oleada de migración italiana³⁰, que ciertos investigadores han llamado un “imperio informal” basado, no en la dominación política o militar, sino que en una dominación económica y cultural de redes, bienes e ideas³¹. Como plantea Lucy Riall, migrantes, o colonos italianos en las ciudades latinoamericanas del siglo XIX, se comportaban, pensaban y actuaban como colonizadores³². Pero, como evidencia Izquierdo, el imperio de la ópera sólo fue exitoso después de batallar y conquistar otras formas de entretenimiento, como la tonadilla española, comedias musicales, música y danzas populares y peleas de toros³³.

Este tipo de migración reforzó los sectores medios emergentes, de una población masculina que se concentró en la urbe³⁴ y que se dedicaron a profesiones liberales. En su estancia en Valparaíso, Césari se vinculó fuertemente con la sociedad civil chilena, participando activamente en distintas organizaciones de diverso carácter, como la Logia Unión Fraternal N°1 de la Masonería de Valparaíso, la Sociedad Musical Alemana Polyhymnia y la ya mencionada Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso. Estas fueron fundamentales para la discusión política, la sociabilidad y el desarrollo de valores cívicos en una época de profundos cambios en términos de la maduración de los estados nacionales, con la consecuente liberalización secular de estructuras del Estado a partir de 1860³⁵. Estos hallazgos advierten el rol que tuvieron los músicos europeos, especialmente italianos, asentados en el Cono Sur en la consolidación de

28 En relación a las precariedades del trabajo en la música y las dificultades asociativas entre músicos, ver: Kraft, James. “Artists as workers: musicians and trade unionism in America, 1880-1917”. *The Musical Quarterly*. Vol. 79, N°3, 1995, pp. 512-543; Tsioulakis, Ioannis. *Musicians in crisis. Working and playing in the greek popular music industry*. Londres y Nueva York, Routledge, 2020.

29 Salinas, René. “Perfil demográfico de la inmigración italiana en Chile” Estrada, Baldomero (ed.). *Presencia italiana en Chile*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1993, p. 11.

30 Entedemos a Césari como colono porque se asentó en Valparaíso y fue parte de un proceso de migración masiva desde Génova en la época. Si bien este proceso no fue una política pública por parte de los Estados, sí fue parte de un circuito artístico de movilidad laboral desde Europa hacia la región Latinoamericana.

31 Reeder, Jessie. *The Forms of Informal Empire: Britain, Latin America, and Nineteenth-Century Literature*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2020.

32 Riall, Lucy. *Un ‘Imperial Meridian’ in Peru: Appeal, commercio e scienze dell’imperialismo informale italiano, 1848-1890*. X Cantieri di Storia Sisso, Modena, 18-20 septiembre 2019. <http://www.sisso.it/wp-content/uploads/2019/07/Riall-Imperial-Meridian.pdf>

33 Izquierdo, *Kickstarting Italian Opera in the Andes*, p. 5.

34 Muchos de ellos provenían de la región de Liguria y Génova. Salinas, “Perfil demográfico de la inmigración italiana en Chile”, pp. 19-20.

35 Cavieres, Eduardo. *Liberalismo: ideas, sociedad y economía en el siglo XIX*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016, pp. 19-20.

los valores liberales de los nuevos Estados nacionales que siguieron el modelo republicano, por lo que podemos entender a Césari como parte de un proceso mayor, de colonización informal italiana³⁶

CÉSARI COMO UN TRABAJADOR DE LA MÚSICA

Tradicionalmente, se ha investigado a las y los músicos enfatizando en su contribución artística a partir del análisis del impacto de sus obras, pasando por alto los aspectos laborales y materiales. Ese ha sido el caso de las escasas publicaciones en la historiografía musical chilena que tratan a Césari como a un maestro de genialidad artística por haber desarrollado múltiples actividades musicales, sin advertir ni poner en valor su faceta laboral. Esto es evidente en el libro canónico de Eugenio Pereira Salas³⁷, quien aborda cada una de sus dimensiones en distintos capítulos: como director orquestal, pedagogo, compositor y organizador de bandas. Pese a lo detallado de esta monografía, omite su vínculo con la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso y no repara en que estas múltiples dimensiones tienen que ver con el trabajo de un músico profesional de la época³⁸. Consideramos esto como una omisión y no como desconocimiento, ya que Pereira Salas analiza el mismo tipo de fuentes, como el diario *El Mercurio*, sin considerar los aspectos laborales. Por ejemplo, en este mismo periódico encontramos anuncios de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos, como conciertos para reunir fondos sociales³⁹, o avisos de cambios de directorio donde se menciona a Césari⁴⁰ que no fueron tomados en cuenta por el historiador. Esto es continuado sin mayor cuestionamiento en estudios posteriores, lo que profundiza el problema. En el ya clásico libro *Historia Social de la Música Popular en Chile* de González y Rolle se pasa por alto la relación que tuvieron Césari y el Orfeón con la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso, lo que podría develar la faceta laboral de este músico. En el cuaderno de recortes se evidencia que integraba su trabajo compositivo con la dirección orquestal, probando sus composiciones con la banda que formó. Al mismo tiempo, y de manera similar a como hiciera Pereira Salas, Gon-

36 Por ejemplo, Izquierdo plantea que esto se potenció fuertemente con el impacto que tuvo la industria de la ópera italiana en América del Sur en esta época, que estableció modas musicales, definió asuntos respecto al gusto de distintos sectores sociales, e incluso, estableció tradiciones republicanas, que se mantienen hasta hoy, como la asistencia a la ópera por parte del Presidente de la República como una actividad más, junto al Te Deum y la parada militar, durante las fiestas patrias; Izquierdo, *Kickstarting Italian Opera in the Andes*, pp. 57-58.

37 Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*.

38 Karmy y Molina, "Músicos como trabajadores" p. 62.

39 *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso, 5 de febrero de 1894, "Concierto en el Gran Hotel de Viña del Mar"; *Ibidem*, 19 de febrero de 1894, "Parque".

40 *Ibidem*, 6 de enero de 1894, "La Sociedad Musical de Socorros Mutuos..."; *Ibidem*, 24 de diciembre 1894, "La Sociedad Musical de Socorros Mutuos..."

zález y Rolle tratan las diversas actividades de Césari por separado, como una excepción, sin considerarlas parte fundamental de los trabajos que realizaban los músicos profesionales de la época.

En su investigación, Isabel Céspedes da un paso hacia la conceptualización de Césari más cercana a la noción de trabajador que del artista-genio, al proponer la necesidad de “desmitificar a los artistas y su artesanía”⁴¹. Aquí ella hace una reconstrucción biográfica centrada casi exclusivamente en su trabajo como compositor de marchas militares en Chile. También presenta una sistematización de sus composiciones de carácter patriótico, las que sitúa en el marco de la “práctima”⁴² y el proceso de consolidación de la idea de la nación chilena, aportando a su propuesta desmitificadora. No obstante, consideramos que su argumento continúa la tendencia de priorizar por la obra compositiva de Césari y pensar separadamente las distintas actividades que desarrolló, sin advertir que, por un lado, éstas eran parte de las labores comunes de un músico profesional de la época, y por otro, se retroalimentaban unas de otras.

Césari, fue un músico profesional de la época, como define Fernanda Vera, que “con fines de generar medios de subsistencia, interpretaba diversos instrumentos, componía repertorio funcional, arreglaba música para diversos fines y formatos instrumentales, ejercía la docencia de manera particular o en establecimientos educacionales y participaba en conciertos”⁴³. Sin embargo, no solo fue un músico profesional, sino también un trabajador de la música, entendido como “un tipo particular de trabajador buscando empleo remunerado en el campo musical”⁴⁴. En los estudios del trabajo musical hay consenso respecto a la naturaleza independiente de este trabajo, aparejada a una precariedad de base⁴⁵. Esta idea ha sido ilustrada con la metáfora de que se tiene “la libertad para revolotear de lugar en lugar, de empleador a empleador, pero simultáneamente se es libre (se está desprovisto) de cualquier reclamo sustantivo sobre los medios de vida”⁴⁶. Esto, sumado a que a fines del siglo XIX en Chile no

41 Céspedes, “Pedro Césari, compositor de héroes y gestas”, p. 186.

42 *Ibidem*, p. 213.

43 Vera Malhue, Fernanda. “¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena”. Tesis de Magíster en Artes con mención en Musicología. Universidad de Chile. Santiago, 2015, p. 104.

44 Williamson, John y Cloonan, Martin. *Players' work time: a history of the British Musicians' Union, 1893-2013*. Manchester, Manchester University Press, 2016, p. 8.

45 En general se trabaja sin contrato o con contratos a corto plazo, los cuales rara vez tienen un sueldo estable o acceso a derechos sociales, sino que se recibe un pago por trabajo realizado, usualmente la presentación musical. Por eso, se considera que el trabajo de los músicos funciona bajo las lógicas de la *gig economy*, o economía de la tocata. Véase en Cloonan, Martin y Williamson, John. “Introduction”. *Popular Music and Society*. Vol. 40, N°5, 2017, 493-498, p. 494.

46 En inglés, usa el concepto de bird-freedom. Stahl, Matt. *Unfree masters: recording artists and the politics of work*. London, Durham, NC, Duke University Press, 2013, p. 11.

había leyes sociales, pone a Césari en una situación de doble precariedad, en tanto músico y trabajador, que hace entendible su vínculo con una sociedad de socorros mutuos que proveía seguridad social a sus miembros.

Asimismo, esta situación ayuda a comprender de otra manera la diversidad de trabajos que Césari tuvo en Chile, ya que probablemente los desarrolló para ganarse la vida y no solo por haber sido un músico de múltiples talentos, como ha sugerido la investigación previa. El músico profesional del siglo XIX “vivía de la ejecución musical, siendo la creación una faceta más de su quehacer. El proceso creador era más visto como un aspecto inherente a dicha actividad, además de ser un proceso totalmente funcional a su desempeño en sociedad”⁴⁷. Frente a esto, no apoyamos la afirmación de que la multiplicidad de trabajos que desarrolló Césari responda a su talento o genialidad, sino que más bien sostenemos que él era un músico profesional que buscaba vivir de su trabajo. Para ello, además de componer, requería enseñar, dirigir y tocar, en una época en que ninguna de estas actividades tenía un valor social más alto que la otra. Incluso, al mirar con atención su trabajo compositivo, evidenciamos más adelante, que, durante su estadía en Valparaíso, y en el Cono Sur en general, Césari se volcó mayormente a escribir marchas militares de carácter patriótico, por la necesidad de generar ingresos, más que asociado hacia algún compromiso patriótico en tierras extranjeras. Por ejemplo, la Municipalidad de Valparaíso compró 150 copias de la partitura de “Canto a Prat”; aunque Césari quiso vender 300 a 70 centavos cada una⁴⁸. Que solo pudiera vender la mitad de lo que ofreció, tensiona la imagen de este músico delineado en investigaciones anteriores como un artista talentoso y exitoso. Este descubrimiento nos habla de Césari como un músico que trabajó duro para poder vivir de la música, no siempre alcanzando la retribución económica que quería.

Césari además de componer⁴⁹, formó bandas, hizo propuestas de organización musical al gobierno chileno, enseñó música, teoría e historia tanto de forma particular como pública. En Italia ya había escrito tres libros, de los cuales uno de ellos fue traducido y publicado en Valparaíso como *La música: Historia y teoría*⁵⁰, considerado como “la única obra impresa en Chile” referente al estudio de la historia de la música en la época⁵¹. Luego de la reforma de 1893 que

47 Vera, “¿Músicos sin pasado?”, p. 104.

48 CR 181. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr181-canto-a-prat/

49 Según el catálogo publicado por Isabel Céspedes, Césari en Chile compuso al menos 8 obras, incluyendo marchas y valeses. Céspedes, “Pedro Césari, compositor de héroes y gestas”, pp. 159-192.

50 Cesari, Pietro. *La música: Historia y teoría*. Valparaíso, Imprenta La Patria, 1896.

51 Pereira Salas, *Historia de la música en Chile*, p. 271.

estandarizó las bandas de las fuerzas armadas chilenas, el gobierno chileno encargó a Césari resolver lo que se conoció como el “problema del diapasón”. Esta situación remite a la necesidad de la institución pública de organizar la normalización de las bandas de las fuerzas armadas que dependían del Estado, así como formar y dirigir el Orfeón Municipal de Valparaíso. En este sentido, observamos que la música fue un aspecto relevante para la consolidación del modelo republicano del estado liberal del siglo XIX, en donde se buscó contratar a alguien para resolver este asunto de una institución como las fuerzas armadas, que precisamente estaban dedicadas a la defensa tanto de la identidad nacional como de territorios recientemente anexados. Por las actividades que desarrolló en cada uno de estos trabajos, consideramos que Césari fue también un intelectual⁵² y forjador de un modelo de organización musical del país.

Recordemos que nuestro músico llegó a América del Sur con la compañía del italiano Cesare Ciacchi, quien conformaría una red de empresarios europeos clave para el desarrollo comercial de la ópera italiana y la circulación de elencos entre los hemisferios norte y sur⁵³. Considerando la importancia de esta compañía, llama la atención que Césari optara por descolgarse y trabajar de forma independiente en Valparaíso. En una nota de prensa de su cuaderno de recortes, con fecha 30 de julio de 1884, se señala que Césari decidió quedarse en la ciudad-puerto dando lecciones a “algunos discípulos de piano y violín, con la dirección del Círculo Musical y además la de algunas bandas militares”⁵⁴. Por lo que se advierte en los recortes que siguen, poco a poco obtuvo nuevos trabajos, desempeñándose como compositor, violinista, profesor y organizador de orquestas y bandas.

Césari trabajó en el negocio de la ópera tanto en Europa como en el Cono Sur. Hay que considerar que la ópera italiana fue la gran industria cultural *mainstream* del periodo⁵⁵. Sin embargo, una vez ya instalado en el hemisferio sur, la ópera fue cediéndole espacio a su trabajo como compositor de marchas

52 Cuando aludimos al trabajo intelectual de la música lo hacemos siguiendo la diferenciación que se realiza en las sociedades capitalistas entre el trabajo manual y el trabajo intelectual. Véase Sohn-Rethel, Alfred. *Intellectual and Manual Labour: a critique of epistemology*. Nueva Jersey, Humanities Press, Atlantic Highlands 1978.

53 Paoletti, Matteo. *A huge revolution of theatrical commerce. Walter Mocchi and the italian Theatre Business in South America*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 12. En esta red participaron también Luigi Ducci, empresario de teatros en Chile, y Arturo Padovani, dueño de los principales teatros de Santiago. Más adelante Ciacchi sería el dueño del Teatro Politeama y sería reconocido como el “decano” del comercio teatral en Buenos Aires.

54 CR 123. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr123-el-maestro-cesari/

55 Sans, Juan Francisco. “Nineteenth Century Spanish American Salon as a translocal music scene”. Mendivil, Julio y Spencer, Christian (eds.). *Made in Latin America: studies in popular music*. Nueva York y Londres, Routledge, 2016, pp. 37-46, p. 38.

militares e himnos patrióticos. Por ejemplo, en el Teatro Solís de Montevideo estrenó una marcha patriótica llamada *20 Settembre* que le dedicó a la colonia italiana en Uruguay⁵⁶. Ya en Chile, en 1884, aún miembro de la compañía Ciacchi, Césari estrena el *Himno a los vencedores*, un “himno triunfal dedicado al batallón Miraflores”⁵⁷. Respecto a esto, el diario *El Mercurio de Valparaíso* del 21 de junio de 1884 destacó “su competencia y su inspiración patriótica en composiciones de esa clase” así como su habilidad para escribir una música “lo más fácil posible para ser cantada por el pueblo y bastante marcial como marcha guerrera”⁵⁸. Sostenemos que Césari vio en este tipo de repertorio funcional una manera más rentable y estable de vivir de su trabajo musical, ya que, desde la época de la independencia de los estados postcoloniales sudamericanos, los himnos y marchas servían para suscitar el fervor patriótico de la población. En el caso de Chile durante el siglo XIX, las marchas y los himnos representaron en conjunto, el segundo lugar de la edición musical chilena, después de los valsés⁵⁹.

La diversificación de sus labores musicales significó para Césari la organización gremial de músicos. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso el 5 de diciembre de 1893, fecha desde la cual ocupa el puesto de presidente del directorio hasta 1895⁶⁰. Esta era una sociedad mutualista formada por músicos que trabajaban en la entonces provincia de Valparaíso, que buscaba mantener un fondo común autónomo para la seguridad social de sus miembros y familias. Hasta mediados de la década de 1920 no existió en Chile una entidad que gestionara los derechos sociales, como jubilación y salud, los cuales estaban supeditados a la benevolencia de las clases acomodadas, de la Iglesia Católica y de la acción de las sociedades mutualistas⁶¹. En pleno auge del movimiento obrero y popularización de ideologías como el socialismo y el anarquismo, las sociedades mutualistas, siguiendo los ideales de fraternidad, se enfocaron en la ayuda mutua, administrando la entrega de servicios de bienestar social entre sus miembros y familias⁶².

56 CR 92. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr92-el-a-proposito/

57 CR 116. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr116-himno-marcial/

58 *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso, 21 de junio de 1884.

59 Vera Malhue, Fernanda. “La Banda de Músicos a fines del siglo XIX y principios del siglo XX: sociabilidad y civilidad en Melipilla”. *Neuma*, Vol. 2, N°2, 2019, pp. 152-183, p. 161.

60 Karmy, Eileen. “Musical mutualism in Valparaíso during the rise of the Labor Movement (1893-1931)”. *Popular Music and Society*, Vol. 40, N°5, 2017, pp. 545-548.

61 Grez, Sergio. “Trayectoria histórica del Mutualismo en Chile (1856-1990). Apuntes para su estudio”. *Mapocho*, N°35, 1994, pp. 308-310; DeShazo, Peter. *Urban workers and labor unions in Chile, 1902-1927*. Madison, University of Wisconsin Press, 1983, pp. 219-220.

62 Grez, “Trayectoria histórica del Mutualismo en Chile (1856-1990)”, p. 307.

La Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso también formó una escuela de música, la que nutrió la vida musical de la ciudad y ayudó a fortalecer la profesión musical en Valparaíso, contribuyendo al fomento intelectual y laboral de sus socios⁶³. Entonces, no es extraño que Césari, además de presidir esta Sociedad, también fuera el organizador y director del Orfeón Municipal de Valparaíso: una banda integrada por músicos jóvenes de origen humilde que encontraban en esta agrupación un espacio de educación musical y de trabajo remunerado. En diversas ocasiones el Orfeón tocó, tanto en el Parque Municipal de Valparaíso como en el Gran Hotel de Viña del Mar, bajo la batuta de Césari, en beneficio de la Sociedad Musical, para reunir fondos⁶⁴. A su vez, varios músicos del Orfeón fueron miembros de esta Sociedad, al menos en los años en que Césari lideró ambas organizaciones⁶⁵. Sus integrantes interpretaban instrumentos de bronce y percusión en espacios públicos, festividades cívicas y de sociabilidad como las retretas de los domingos.

Imagen N°2. Orfeón Municipal de Valparaíso, dirigido por Pedro Cesari, sentado al centro de brazos cruzados⁶⁶, siglo XIX (década de 1890).



Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, p. 296.

63 Karmy, *Música y trabajo*, pp. 44-66 y 87-93.

64 *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso, 5 de febrero 1894 y 19 de febrero 1894.

65 Karmy, *Música y trabajo*, p. 48.

66 Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, p. 296.

MÚSICA PÚBLICA Y EL TRABAJO DE CÉSARI

Césari expresó su vocación pública en su agencia como promotor de la actividad musical en Valparaíso. Un caso es el de los espacios que distintas colonias europeas residentes crearon en esta ciudad en donde se reunían y compartían momentos de sociabilidad artística y de actualidad política⁶⁷. Por ejemplo, Césari dirigió conciertos organizados por la Sociedad Musical Alemana Polyhymnia y participó en distintas actividades, navegando estos circuitos cosmopolitas y de élite con fluidez, pero no sin contratiempos. Como se detalla en una nota de prensa del cuaderno de recortes, después de un concierto en el que ofició de director orquestal, los miembros de la Polyhymnia le obsequiaron “una hermosa y elegante tarjeta de oro de unos quince centímetros de largo por diez de ancho, guardada en un bonito estuche de terciopelo con las iniciales P.C. de oro” como una expresión de “alto aprecio, cariño y gratitud” antes de su regreso definitivo a Italia⁶⁸. Pero vemos que dos meses antes, en una carta a su hijo Augusto, Césari había evidenciado las tensiones que vivió con la comunidad europea en Valparaíso respecto a los intentos de colonización de Italia en África:

“La emoción dolorosa por los desastres de Africa es grandísima entre las numerosas colonias en Chile; [...] siendo yo antiafricano estaba preparado desgraciadamente a este triste final, sin embargo, no creí que el desastre llegase al punto de la humillación, y esto lo sentimos mayormente porque estamos en contacto con las otras colonias, que son benevolentes y compasivos con nosotros [de la colonia italiana], pero cuando están entre ellos se burlan y no sin razón, porque nuestro gobierno no debió haber emprendido una empresa tan estúpida”⁶⁹.

La segunda mitad del siglo XIX en Chile fue un periodo de consolidación del proyecto del Estado-nación. Este proceso fue liderado por la oligarquía local que, basada en los fundamentos liberales europeos, buscó diseminar el ideal republicano, pero adaptando la influencia de los referentes de pensamiento económico, político y cultural venidos del viejo continente, a los códigos

67 Silva Vargas, Fernando. “Formas de sociabilidad en una urbe portuaria: Valparaíso 1850-1910” *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N°117, 2008, pp. 87 y 94. González y Rolle. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, p. 32.

68 CR 237. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr237-manifestacion-obsequio/

69 Carta de Pietro Cesari a Augusto Cesari, del 6 de marzo de 1896 escrita originalmente en italiano. Traducción propia. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/c01-carta-06-03-1896/

locales⁷⁰. Después de la Guerra del Pacífico se produjo un entroncamiento de los términos nación y patria de la mano de grupos, como pedagogos que buscaban “posicionar a la *nación*, en tanto comunidad cultural, en el centro del debate nacional, precisamente para incentivar y promover su interiorización en la población como una forma de cohesionar un país fracturado socialmente”⁷¹. Una de las estrategias para hacer frente a este problema fue la reformulación de la enseñanza de la historia nacional, destacando la relevancia de las glorias de la patria y sus héroes a través del respeto por los símbolos patrios, en donde cabían también los himnos; a partir de lo cual se buscaba potenciar la educación cívica⁷².

Desde esta perspectiva, las expresiones artístico-culturales del periodo posterior a la Guerra del Pacífico, también contribuyeron a moldear la identidad nacional que ayudó a diferenciar los Estados sudamericanos, al igual que como ocurrió en el resto de la región. Este proceso no fue solo construido por ciudadanos chilenos, sino que también por migrantes europeos. Ellos fueron agentes clave en la diseminación de la cultura liberal que estuvo al centro de los Estados post-coloniales. El carácter postcolonial de los estados latinoamericanos lo entendemos, para los fines de esta investigación, como un periodo caracterizado de ciertas estructuras, como secuelas, del orden colonial que aún perviven después del periodo de independencia⁷³. Esto con el fin de rescatar que, a pesar de la independencia política de la región latinoamericana del orden colonial español, existió una continuidad en ámbitos económicos, sociales y culturales que mantuvieron las repúblicas decimonónicas de la región, con lo cual pervivieron su condición colonial⁷⁴ frente al proyecto de modernidad europeo. Por esta razón, algunas expresiones de la cultura liberal fueron leídas como símbolos de estatus, con propósitos ilustrados para consolidar los valores republicanos⁷⁵.

Valparaíso, desde la segunda mitad del siglo XIX, fue la ciudad más importante del país en términos económicos, sobre todo si consideramos una perspectiva transnacional, con el ingreso de Chile en la economía nor-atlántica⁷⁶. La ciudad

70 Jocelyn-Holt, Alfredo. “El liberalismo moderado chileno siglo XIX”. *Revista de Estudios Públicos*, N°69, 1998, pp. 439-453; Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago, Editorial Universitaria de Santiago, 2011, pp. 13-35.

71 Cid, Gabriel y Torres, Isabel. “Conceptualizar la identidad: patria nación en el vocabulario chileno del siglo XIX”. Cid, Gabriel y San Francisco, Alejandro (eds.). *Nación y Nacionalismo en Chile. Siglo XIX*. Vol. 1. Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, pp. 23-55, p. 51.

72 *Ibidem*, p. 50.

73 Hiddleston, Jane. *Understanding postcolonialism*. Londres, Routledge, 2009, pp. 2-3.

74 Young, Robert. “What is the Postcolonial?”. *Ariel*, Vol. 40, N°1, 2009, pp. 13-25.

75 González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Ediciones Universidad Católica, 2005, pp. 30-31 y p. 273.

76 Cavieres, Liberalismo: *ideas, sociedad y economía en el siglo XIX*, p. 20.

puerto jugó un rol clave en el desarrollo del mercado financiero⁷⁷. Así, Valparaíso se caracterizó por ofrecer oportunidades laborales a migrantes y espacios para la sociabilidad de distintas clases sociales⁷⁸. Con este perfil de actividades sociales en Valparaíso se facilitó la consolidación de redes transnacionales de comercio, trabajo e intercambios culturales. La difusión de la ópera, por lo tanto, formó parte del intercambio cultural, no solo como expresión artística, sino también como modelo de negocio musical y de las artes escénicas. En este sentido, los músicos que viajaban en las compañías de ópera una vez que arribaban a los países de destino, no solo trabajan para las funciones de la temporada, sino que también en otras escenas y puestos, como en empleos musicales asociados a festividades patrióticas del nuevo calendario cívico que se estaba constituyendo. Estos trabajos musicales eran desarrollados en espacios urbanos semi-públicos, como el salón decimonónico, en donde en las tertulias existió la preocupación de “una pequeña burguesía ocupada más de construir civilidad y lazos familiares”⁷⁹ y en el que la música jugó un rol importante en Valparaíso⁸⁰. Y también, en lugares públicos como las plazas, en donde la performance musical principalmente protagonizada por las bandas de orfeón, consolidó estos espacios como escenografías de fiestas y rituales patrióticos⁸¹.

Los orfeones tocaban en los nuevos espacios públicos promovidos por el Estado: los kioscos de las plazas durante las retretas de los días domingo, donde la gente iba a escuchar música, bailar y a entretenerse. Este espacio de encuentro se posicionaba en el marco del entretenimiento sano y positivo, en pos de inculcar valores cívicos, diferenciándose de otros espacios de diversión, no considerados saludables ni promovidos por la elite liberal, como las chinganas, los carnavales o los burdeles, que no eran propios de la patria civilizada. Tanta era la importancia de los kioscos de las plazas y las retretas que constituyeron un espacio público más, en el cual las autoridades consideraron importante delimitar quiénes hacían uso de él. Por ejemplo, en 1913, a raíz de una protesta obrera terminaron dañados árboles, pasto y podios de la Plaza de la Victoria de Valparaíso, ante lo cual el intendente decretó que solo los militares y el orfeón

77 Cavieres, Eduardo, “Estructura y funcionamiento de las sociedades comerciales de Valparaíso durante el siglo XIX (1820-1880). *Cuadernos de Historia*, N°4, 1984, pp. 61-86.

78 Valparaíso Creativo. *Valparaíso, puerto de músicas. Estudio preliminar para una historia de la música en Valparaíso*. Valparaíso Creativo. Valparaíso, CORFO, 2018, p. 14.

79 Jordán y Vera, “Álbumes musicales de mujeres”, pp. 38 y 41.

80 Silva, “Formas de sociabilidad en una urbe portuaria: Valparaíso 1850-1910”, pp. 81-159, pp. 94 y 101.

81 Sans, “Nineteenth Century Spanish American Salon as a translocal music scene”, p. 43; Silva, “Formas de sociabilidad en una urbe portuaria: Valparaíso 1850-1910”, pp. 119 y 149.

podían usar el tabladillo y el quiosco para actuar en esta plaza⁸².

Había también otros lugares relevantes para el Orfeón. Por ejemplo, en febrero de 1894, el Orfeón, dirigido por Césari, actuó tanto en el Parque Municipal de Valparaíso como en el Gran Hotel de Viña del Mar y, en ambas ocasiones lo hizo en beneficio de los fondos de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso, presidida por él⁸³. El Orfeón interpretaba marchas e himnos patrióticos, que “debido a la interpretación reiterada de estos repertorios en los espacios públicos la gente se familiarizó e identificó con ellas”. Pero además, interpretaba valeses, polkas, sinfonías y fantasías⁸⁴, lo que da cuenta de que su repertorio no se componía exclusivamente por música militar. Incluía también géneros de moda del repertorio clásico-europeo, entendiéndolos como parte de la cultura civilizatoria que se buscó instalar en las repúblicas latinoamericanas, como expresiones que dieron cuenta del advenimiento de la modernidad en la región⁸⁵. Respecto a esto último, Césari también fue clave en la formación orquestal de fines del XIX, ya que logró formar una orquesta y coro en Valparaíso para interpretar en 1895 el Mesías de Händel⁸⁶.

En 1884 se llevó a cabo la Exposición Nacional en Santiago, donde se exhibieron productos de la industria nacional, agrícolas, de alimentación, artículos de vestuario, maquinaria, obras artísticas, entre otras, provenientes de diversas ciudades del país⁸⁷. Valparaíso participó con exponentes de su industria para “dar a conocer la calidad, valor e importancia de sus productos”⁸⁸. En la sección de Bellas Artes incluyó “objetos y útiles pertenecientes a las artes liberales” como cuadros al óleo, retratos, acuarelas, grabados y composiciones musicales, como las de Césari, quien figura como “compositor de música”, encabezando un escueto listado seguido de Manuel Olmos, J.W. Johnson y Amador Salgado⁸⁹. Por lo tanto, Césari, recién llegado a Valparaíso, ya formaba parte de esta comisión que representaba la producción de la ciudad a nivel nacional. Esto puede tener dos lecturas. Por una parte, su trabajo ya era bastante conocido para representar a Valparaíso en esta instancia nacional. Por otro,

82 Por ejemplo, Savala, *Beyond Patriotic Phobias*, p. 115.

83 Karmy, *Música y trabajo*, p. 47.

84 *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso, 5 de febrero de 1894.

85 Merino, Luis. “El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico Las Bellas Artes. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile.” *Neuma*, Vol. 2, 2009, pp. 10-43, p. 38.

86 Guarda, Ernesto e Izquierdo, José Manuel. *La orquesta en Chile. Génesis y evolución*. Santiago, Catalonia, SCD, 2012, p. 75.

87 Exposición Nacional. Catálogo de la Exposición Nacional en Octubre de 1884. Santiago, Imprenta Cervantes, 1884.

88 Exposición Nacional. Valparaíso en la Exposición Nacional de 1884. Valparaíso, Imprenta del Nuevo Mercurio, 1884, p. 8.

89 *Ibidem*, pp. 157 y 184.

habiéndose desprendido de la compañía de ópera, Césari buscaba mostrar sus trabajos para acceder a nuevos empleos en el campo musical.

Césari, además, fue una figura clave en la continuidad del Orfeón, que dio diversas presentaciones en Valparaíso y en Santiago y que sirvió de “ejemplo para diversas bandas de la zona central”⁹⁰, contribuyendo a la difusión de valores liberales de la vida urbana de la ciudad. La escucha de este tipo de repertorio en espacios como plazas, teatros y salones representa una experiencia urbana constitutiva de la construcción de la ciudad republicana civilizada para los habitantes del siglo XIX⁹¹. En el contexto de post-guerra del Pacífico existía un ánimo por difundir este tipo de actividad musical en espacios públicos como plataformas para la difusión del proyecto nacionalista. Justamente después de esta guerra, que resultó en la anexión chilena del territorio disputado en la costa del Pacífico, los orfeones cumplieron un rol central en la promoción de la nación. Esto le dio a Pedro Césari, y más adelante a su hijo David, un lugar estable de trabajo, que potenció su vocación de hombre público.

Este marco histórico es clave para comprender la relevancia del trabajo musical con vocación pública desarrollado por Césari en Valparaíso, así como su trayectoria internacional. Césari fue uno más de los artistas que ayudó a promover el proyecto civilizatorio del Estado-nación chileno postcolonial, acorde a la expansión de la modernidad para la música en el país⁹². A continuación, evidenciamos cómo, a partir de su trabajo musical, contribuyó a la formación identitaria de la nación mediante su labor como compositor de himnos. Nos centraremos el trabajo creativo difundido, en parte, por bandas civiles y militares. Analizaremos también cómo éste aportó a la consolidación de los valores patrióticos de la república liberal.

90 Guarda e Izquierdo. *La orquesta en Chile. Génesis y evolución*, p. 76. Además la actividad de Césari con las bandas inicia en un contexto de promoción de esta actividad musical tanto por: i) la incorporación del Conservatorio Nacional en 1892 a la Universidad de Chile buscando democratizar la educación musical superior, lo que fue clave para proveer de músicos a las principales agrupaciones del país con un curso para aprender a tocar instrumentos de viento y percusión como las bandas y orfeones y ii) por la reforma de 1893 que divide a las bandas militares en tres categorías: bandas de caballería, de artillería y de infantería. Los orfeones correspondían a esta última. Para profundizar véase González y Rolle. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, p. 275; Pereira Salas, *Historia de la Música en Chile*, pp. 266, 291.

91 Sans, “Nineteenth Century Spanish American Salon as a translocal music scene”, p. 42.

92 Merino, Luis. “La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados”. *Neuma*, Vol. 2, 2014, pp. 32-79, p. 35.

COMPOSICIONES A UNA PATRIA QUE NO ERA SUYA

Los himnos permitían identificar a la población con los sucesos fundacionales, transformándose en un componente esencial para favorecer la conexión de los individuos con los acontecimientos memorables y, por tanto, con la propia historia, a través de imágenes inspiradoras, cargadas de heroísmo y sacrificio⁹³. Esto facilitó la consolidación de un imaginario común, estrechamente ligado a lo que entendemos por nación. En este sentido, los himnos nacionales como las canciones patrióticas tanto en el contexto de expansión del Estado-nación europeo y latinoamericano jugaron un rol fundamental como mecanismo conmemorativo⁹⁴. La creación y difusión de estas composiciones a lo largo del siglo XIX en los estados postcoloniales de la región, por ende, remitieron a narrativas de gestas heroicas del pasado, a través de las cuales se originó un sentimiento patriótico⁹⁵.

Césari desarrolló un trabajo compositivo de himnos y marchas militares de estilo patriótico a lo largo de su carrera transnacional. En 1879 había escrito un himno dedicado a Víctor Manuel y una marcha a Camoens [sic] mientras trabajaba en Portugal dirigiendo la Banda de la Policía y de la Artillería de Marina de ese país. Además, ligado con su vocación de hombre público y la consolidación de nuevas instituciones seculares que se hicieran cargo de las necesidades de las urbes del siglo XIX, compuso el “Himno de los bomberos”, con texto del poeta nicaragüense, padre de la literatura modernista, Rubén Darío, que interpretó por primera vez la banda del Cuartel de la Policía de Valparaíso. Este himno fue comisionado por la Cuarta Compañía de Bomberos de Valparaíso a ambos artistas en 1888, mismo año en que Darío publicara su célebre obra

93 Pedemonte, Rafael. “‘Cantemos la gloria’: Himnos patrióticos e identidad nacional en Chile (1810-1840)”. Cid, Gabriel y San Francisco, Alejandro (eds.). *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*. Vol. 2. Centro de Estudios Bicentenario, 2009, pp. 3-38, p. 6.

94 Al respecto para profundizar en el rol conmemorativo de estas composiciones de carácter patriótico o nacionalista que fueron populares en el s. XIX en el caso chileno Cristián Guerra señala que la musicalización de la Canción Nacional Chilena realizada por Manuel Robles toma como referente la melodía de Blas Parera para el Himno Nacional Argentino, quien a su vez refiere a dos modelos de himnos nacionales modernos: God Save the King de Gran Bretaña y La Marsellesa de Francia; Guerra, Cristián. “Entre el olvido y la ruina: en torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles”. *Resonancias*, N°20, 2007, pp. 17-43, p. 23. En el caso europeo está el libro de Alexander Rehding, quien aborda esta temática tomando en consideración el proceso de la unificación alemana. Rehding, Alexander. *Music and Monumentality. Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*. Nueva York, Oxford University Press, 2009, p. 13.

95 Un caso interesante de estudio es el de José Bernardo Alzedo. Compositor peruano y autor del Himno Nacional y diversas canciones patrióticas en alusión al proceso independentista y a la defensa nacionalista frente a las amenazas que experimentó Perú una vez ya asentado como Estado independiente. Rondón, Víctor e Izquierdo, José Manuel. “Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878)”. *Revista Musical Chilena*, N°222, 2014, pp. 12-34.

Azul y en que Césari escribiera “Marcha Fúnebre”⁹⁶. Césari y Darío, ambos extranjeros, confluyen en Valparaíso, trabajando en distintos aspectos de la música y la escritura, respectivamente, para generar ingresos.

La institución de los bomberos en Chile se fundó en Valparaíso en 1851 y desde entonces se ha mantenido como una organización de base voluntaria que podemos considerar como portadora de los valores liberales y patrióticos finiseculares. Era una institución a medio camino entre las fuerzas armadas, bélicas y patriotas, y entre las organizaciones sociales y comunitarias. Los bomberos, como institución bisagra, entre lo militar y lo civil, participaban en actos públicos de celebraciones nacionalistas, al tiempo que fueron parte importante de festividades de la sociedad civil, como carnavales barriales o paseos campestres de la sociabilidad obrera⁹⁷.

Lamentablemente, no conocemos la música de este himno, ya que no existen partituras sobrevivientes de esta obra. No obstante, en una nota de prensa del cuaderno de recortes de Césari se describe que éste fue escrito en ritmo de marcha, que comienza con “un toque de pistones que sirve de motivo de llamada a los bomberos.” Y continúa:

“con un tema marcial que concluye con una descripción musical imitativa, que es una sucesión de escalas en ascenso y descenso que parecen ser el remedo de aquellas por las cuales el bombero sube al fuego y a veces al martirio”⁹⁸.

De la crítica musical se desprende que no es una marcha militar totalmente solemne, como otras de carácter patriótico de la época. A diferencia de la “Marcha Fúnebre”, el “Himno de los bomberos” tiene fragmentos *allegros* y graciosos que junto a los aspectos dramáticos imitan el actuar de los bomberos en acción.

Dos años antes, Césari había compuesto una marcha titulada “Canto a Prat” (1886), con texto de Manuel Hidalgo Carrasco, en honor al mártir chileno de

96 Esta marcha fue escrita por Césari para la ceremonia de recepción de los restos mortuorios de Arturo Prat y su tripulación en Valparaíso en 1888, muertos en el combate naval de Iquique en 1879 durante la Guerra del Pacífico.

97 La sociedad civil, organizada en sociedades barriales, obreras, o de otro tipo, tenían la costumbre de desarrollar actividades culturales, como paseos campestres, concierto, declamación de poesía y obras de teatro. Por ejemplo, ver: *Sucesos*. Valparaíso, 25 de mayo 1907; 30 de enero 1908, o 4 de julio de 1912. Los bomberos, en tanto organización voluntaria de la sociedad civil, fueron parte de estas actividades y procesos y considerados parte de las nuevas expresiones de sociabilidad de mediados del siglo XIX entendidas como organizaciones civiles y filantrópicas, junto con los masones y organizaciones de músicos aficionados. Véase: Merino, “El surgimiento de la Sociedad Orfeón”, p. 163.

98 CR 228. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr228-esceleste-composicion-musical/

la Guerra del Pacífico, Arturo Prat, a quien también le dedicó “Marcha Fúnebre” (1888). El combate del 21 de mayo de 1879 fue el más emblemático de dicha guerra, en el cual Prat perdió la vida obteniendo “inmediatamente una gloria que el tiempo aún no ha sido capaz de borrar”⁹⁹. Una diversidad de homenajes tanto militares como civiles acrecentaron su gloria, alimentando el “espíritu de sacrificio y de patriotismo que se le otorgó al héroe apenas se conocieron las noticias del combate”¹⁰⁰. Entre estos homenajes, la música fue crucial, y Césari lo entendió rápidamente. William Sater plantea que “la popularidad de Prat puede ser comprendida, por lo menos en parte, porque había emulado un valor cultural tradicional de Chile”¹⁰¹. La exaltación patria durante y después de la Guerra del Pacífico, sin duda, nutrió la popularidad de Prat como héroe y mártir, y al mismo tiempo, la composición musical se nutrió de la popularidad de este héroe patrio. Prat fue la figura de la Guerra del Pacífico que recibió mayor cantidad de homenajes musicales¹⁰².

“Canto a Prat” fue interpretada para la inauguración del monumento a los héroes de Iquique en Valparaíso en 1886. Este monumento era originalmente un tributo a la marina, pero en realidad estaba dedicado a la memoria de Prat¹⁰³. Asimismo, en la portada de la partitura de “Canto a Prat” editada en Santiago en 1886 se lee que la obra fue dedicada “para la inauguración del monumento Prat”¹⁰⁴.

99 Pedemonte, Rafael. *Los acordes de la Patria. Música y Nación en el siglo XIX chileno*. Santiago, Globo, 2008, pp. 129-130.

100 *Ibidem*, p. 130.

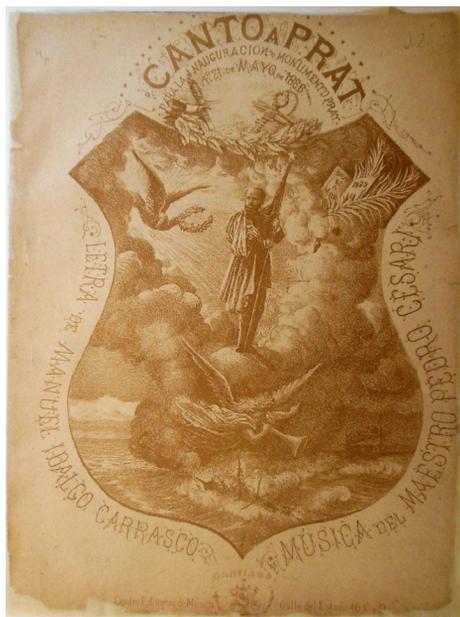
101 Sater, William. *La imagen heroica de Chile. Arturo Prat, santo secular*. Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2005, pp. 62-67.

102 Por ejemplo, *Elegía al inmortal Arturo Prat* (1880), compuesta por el músico italiano Ángel Zocchi; *Leyenda heroica* (1880) del español Ricardo Allú; *Gloria a Prat* (1882) del compositor italiano Fabio de Petris. Pedemonte, *Los acordes de la Patria*, pp. 134-136.

103 Pedemonte, *Los acordes de la Patria. Música y Nación en el siglo XIX chileno*, p. 136.

104 Cesari, Pedro e Idalgo Carrasco, Manuel. *Canto a Prat*. Santiago, Centro Editorial de Música, 1886, p. 1.

Imagen N°3. Portada de partitura "Canto a Prat"¹⁰⁵, 1886.



A esta ceremonia asistieron autoridades y representantes de instituciones republicanas, como los mismos bomberos a quienes Césari compondría su himno posteriormente. Así, este evento enarbola los valores patrios, con carácter nacionalista, donde lo militar confluye con lo civil. Como se lee en el cuaderno de recortes, la prensa reseñó el evento de la siguiente manera, destacándose el "Canto a Prat" como "una de las partes más hermosas de la fiesta":

"En el momento preciso, matemático, en que la bandera que envolvía la estatua de Prat dejaba en descubierto la figura del Héroe, para ir a correrse hasta el mástil de la Esmeralda, el sol se ocultó por completo entre las nubes. Parecía, según la frase que corrió de boca en boca, que el sol de arriba se escondía para dejar de brillar en todo su esplendor al sol de abajo que asomaba en ese preciso instante.

Las bandas de música rompieron con la canción nacional, se oyó retumbar el cañon de las salvas en la bahía y en tierra, y poco después los niños de las escuelas cantaban nuestro Himno, acompañados por la banda de la Guardia Municipal [...] Acto continuo, y cuando cesaron los ecos de la canción nacional y el estruendo de las salvas, S.E. pronunció el discurso que damos abajo.

105 *Ibidem*. Portada.

Siguiéronlo los demas oradores anunciados, y en pos de ellos se cantó el Himno a Prat, bajo la direccion del maestro Cesari. Este himno fué sin duda una de las pa(r)tes mas hermosas de la fiesta, y la inmensa concurrencia lo escuchó con el mas vivo aplauso”¹⁰⁶.

A diferencia del “Himno de los bomberos”, es posible acceder tanto a la partitura como a una grabación moderna de “Canto a Prat”¹⁰⁷, lo cual sustenta también metodológicamente el análisis musical intertextual de esta obra¹⁰⁸. La selección de esta obra en particular, frente a otras composiciones del mismo carácter de Césari, se explica en primer lugar por su relevancia e impacto social en la época de su estreno¹⁰⁹ -siendo editada su partitura en Italia¹¹⁰- y su circulación impresa en cancioneros populares de las principales ciudades chilenas de comienzos de siglo XX¹¹¹. Este tipo de obras, en segundo lugar, escritas con fines funcionales más que puramente artísticos, aunque han sido referidas en investigaciones anteriores, no han sido analizadas musicalmen-

106 CR 144, disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr144-en-el-momento-preciso/. La expresión de este fervor durante la ceremonia queda plasmada gráficamente en una fotografía que es ilustrativa de la performance conmemorativa que significó para la ciudad la inauguración de este monumento de los héroes patrios. Véase “Ceremonia de inauguración del Monumento a la Marina en Valparaíso”. Archivo y Biblioteca Histórica de la Armada de Chile, 21 de mayo de 1886. Repositorio digital. <https://repositorioarchivohistorico.armada.cl/handle/1/11823>.

107 La partitura fue publicada en dos ediciones en 1886: Santiago, Centro Editorial de Música y Milán, Ediciones Ricordi. La grabación fue editada en el disco *Valparaíso Patrimonio Musical* en el que la canción fue interpretada por la Banda de músicos APOLINAV, Armada de Chile. Véase en Céspedes, Isabel. *Valparaíso Patrimonio Musical 1866-1916*. Valparaíso, Sello Discográfico IMUS-PUCV, 2017.

108 El abordaje del análisis musical intertextual se apoya en una perspectiva hermenéutica y busca develar las relaciones que esta obra establece con otros textos. Se basa tanto en la escucha como en la partitura, pero, a diferencia del análisis musical formal más tradicional, va más allá de la partitura y entiende la obra como un texto que establece redes de significado con otros textos, tanto musicales como extramusicales. El concepto de intertextualidad en la música tiene una larga historia y vínculo con la semiótica del texto, que en la investigación musical se ha aplicado de distintas formas; Hatten, Robert. “The place of intertextuality in Music Studies”. *American Journal of Semiotics*, Vol. 3, N°4, 1985, pp. 69-82.

109 Como se detalla en el cuaderno de recortes, la prensa cubrió el estreno de esta obra describiendo con detalle los ensayos previos; Véase CR 144, CR 151 (disponible en https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr151-a-valparaiso/) y CR 143 (disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr143-don-carlos-antunez/)

110 CR 131 (disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr131-lo-stabilimento/) y CR 177 (disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr177-el-canto-a-prat/)

111 Fue incluido, por ejemplo, en los siguientes cancioneros populares, donde en algunos casos se presenta bajo el título de “Canto a Prat” y en otros de “21 de Mayo”: *Cantares: el pololo*. Concepción, Librería Americana, ca. 1911. Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche. Disponible en: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/resolver?identifizier=IAI00005E3400000000&field=MD_IAIPURL; *El cancionero popular: colección escogida de cantos, tonadas, romanzas, zarzuelas, zamacuecas, habaneras, danzas y versos populares*. Serie 2, Valparaíso, Libr. Del Mercurio, 1903. Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche; *El ruiseñor o sea el rei de los cantores: recopilación de canciones, jotas, habaneras, vales, cuecas, peteneras, brindis y versos chistosos*. Tomo Primero. Valparaíso, Concepción, Carlos Brandt, 1906. Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche. Digitalización disponible en: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835318443/1/LOG_0003/

te¹¹². Como ya se mencionó, esta obra fue escrita en un contexto laboral en el que Césari desarrolló su oficio como compositor de marchas patrióticas para, por una parte, tener música para una ceremonia importante del Estado chileno de la postguerra del Pacífico, y por otra, vender su partitura al Municipio. Esto tensiona la imagen artística de este músico, y el análisis de una obra funcional o utilitaria como ésta ofrece una perspectiva novedosa. Y, en tercer lugar, esta obra, como evidencia la simple escucha, establece interesantes relaciones intertextuales, llenas de sentido, que develan tanto el oficio del compositor, como su contribución a la cultura liberal del Estado chileno.

Esta obra comienza en un carácter fúnebre, luctuoso, con instrumentos solistas que se intercalan con la voz cantada. Aunque no tenemos certeza de quién o quiénes cantaron esta obra en su estreno, es probable que haya sido interpretada por un coro de niñas¹¹³. Poco a poco la obra crece sonora y rítmicamente, comenzando en una métrica de 4/4, con instrumentos de bronce solistas que aluden al clarín fúnebre, alcanzando una expresividad de exaltación patriótica, con fanfarrias y *tuttis* enérgicos y expresivos, indicados con dinámicas y agógicas en la partitura, que con una combinación sonora proponen ciertas alusiones¹¹⁴. La sección cantada está escrita en 6/8, rítmica que hace alusión, o refiere indirectamente, a las músicas folclóricas chilenas, como la tonada o la cueca, con fuertes connotaciones a lo popular y lo nacional. La segunda parte de la obra, en una métrica de 2/4 y en ritmo constante y ágil de marcha, va creciendo en brillo y potencia, hasta el clímax que desemboca en una cita -“la referencia a piezas o fragmentos de piezas específicas”¹¹⁵- al coro de la Canción Nacional de Chile¹¹⁶.

112 Destacamos la relevancia que le asignaban a esta obra Rafael Pedemonte e Isabel Céspedes, aunque en ninguno de estos dos estudios históricos desarrolla un análisis musical de la obra. Pedemonte, “Cantemos la gloria”; Céspedes, “Pedro Césari, compositor de héroes y gestas”.

113 En una nota de prensa se señala que en una ocasión “el maestro Cesari hizo lucir su diestra batuta y un coro de cuarenta niñas cantó bajo su dirección, con verdadero arte y sentimiento el hermoso himno a Prat, que fué escuchado con verdadero interés y aplaudido estrepitosamente a su conclusión”. Véase CR 168.

114 La alusión es un tipo de relación intertextual que contiene “referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales de una obra, autor o estilo”. López Cano, Rubén. “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”. *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. 1, N°21, 2005, pp. 59-76, p. 63. Las relaciones intertextuales hacen sentido en un contexto y cultura específica, en las que un grupo de personas asocia, por ejemplo, las tonalidades menores en ritmo lento a emociones tristes o fúnebres, o el aumento de velocidad e intensidad a un carácter más enérgico y heroico.

115 López Cano, *Más allá de la intertextualidad*, p. 63.

116 En la grabación se aprecia entre los minutos 5’16 y 6’15. Véase Céspedes, *Valparaíso Patrimonio Musical 1866-1916*. En la partitura, editada en Santiago y disponible en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, la inclusión del himno nacional, se puede ver desde el segundo compás de la página 7, véase Cesari e Idalgo Carrasco, *Canto a Prat*, p. 7.

Sin embargo, por su extensión y significación, sostenemos que esta cita corresponde a un tipo de parodia (“una melodía, tema o unidad identitaria de una canción ya existente es usada como base de una nueva composición”¹¹⁷) llamada contrafacta: la misma melodía de la Canción Nacional se canta con un nuevo texto:

Imagen N°4. Cuadro comparativo de la lírica entre
“Canto a Prat” y “Canción Nacional de Chile”

Canto a Prat	Canción Nacional de Chile
La Esmeralda su enseña de guerra	Dulce patria, recibe los votos,
Nunca vio en el combate humillada	con que Chile en tus aras juró.
Entre el fuego voraz siempre izada	Que o la tumba serás de los libres,
Sus guerreros la hicieron flotar	o el asilo contra la opresión
Jamás pudo el bajo poderoso	Que o la tumba serás de los libres,
Ni rendirla, ni hacerla cautiva	o el asilo contra la opresión,
Preferiendo gloriosa i altiva	Que o la tumba serás de los libres,
Sumerjirse en las ondas del mar	o el asilo contra la opresión,

Este reemplazo de la letra de la Canción Nacional con celebraciones al heroísmo de los marinos de la *Esmeralda* es elocuente en términos simbólicos. En el primer verso hace equivaler la frase “Dulce patria” con “la Esmeralda”, como si este barco y el combate que protagonizó fueran la representación misma de la patria. El segundo verso indica que el no dejarse humillar en combate, responde a los votos que el país juró. La libertad es representada en no haberse dejado rendir, ni capturar, sino que, por el contrario, “sumerjirse en las ondas del mar”. El mar nuevamente aparece como un elemento que conecta la vida y obra de Césari, esta vez, equiparándolo con la libertad y el “asilo contra la opresión”.

Musicalmente, se cita la Canción Nacional, claramente identificable por el público chileno, contribuyendo a la exaltación y orgullo patrio¹¹⁸, y esto se hace en

117 López Cano, *Más allá de la intertextualidad*, p. 63.

118 Esta referencia significativa para el público chileno no lo es tal en otros contextos y pudo haber perjudicado la carrera internacional de Césari. De hecho, en una nota de prensa se hace referencia a la edición de la partitura de *Canto a Prat* en Milán por Casa Ricordi, y se plantea que no podrá ser incorporada al repertorio italiano por “hallarse en la cantata intercalado parte del himno patriótico de Chile, recomendaríamos su ejecución entre nosotros, pues la composición nos parece de efecto ejecutada por masas corales e instrumentales, pero así la veremos confinada allende los Andes”. Véase en CR 177.

el clímax del "Canto a Prat", potenciando su significación patriótica, en el contexto de la post-guerra del Pacífico. Esto da cuenta del profundo conocimiento de su oficio, que le permitió, en un país extranjero, establecer este tipo de relaciones intertextuales en su música, las que, por una parte, ayudan a enfatizar el sentimiento de patriotismo en relación al héroe chileno más popular de la Guerra del Pacífico. Y, por otra, evidencian el oficio de Césari para componer marchas de carácter patriótico, en una patria que no era suya, haciendo referencia a sonoridades conocidas, evocando una síntesis entre la figura Prat con el orgullo patrio chileno.

Recordemos que la Municipalidad de Valparaíso compró ejemplares de la partitura de "Canto a Prat" para distribuirlos en escuelas primarias de la provincia de Valparaíso. Como se explica en un recorte de prensa de mayo de 1888, la pieza:

"servirá perfectamente para desarrollar en los alumnos de las escuelas la moralidad y buenas costumbres, reemplazando a la cueca y otros cantos de este jénero.

Por otra parte, se trata de conmemorar hechos culminantes de nuestra historia y de ensalzar a ciudadanos que han prestado a la república grandes servicios, y conviene inculcar en los niños recuerdos de gratitud hácia esos héroes y mantener vivos los sentimientos de patriotismo"¹¹⁹.

Las escuelas eran un espacio clave para enseñar y desarrollar los valores patrióticos entre niñas, niños y jóvenes. La música era un espacio de conflicto y disputa, y como hemos visto, el Estado chileno no promovía todas las músicas, sino que aquellos géneros y repertorios que simbolizaban patriotismo y objetivos civilizatorios. Un recorte de prensa referente al "Canto a Prat" afirma de manera elocuente: "la enseñanza de este himno en las escuelas es de evidente utilidad: es siempre mejor que las niñas pobres aprendan un himno a los héroes de su patria, al aprendizaje de la cueca y de otros cantos que ningún beneficio les reportan"¹²⁰. Existe un consenso en investigaciones actuales que los bailes folclóricos, como la cueca, estaban más asociados a la cultura popular ejercido por sectores desempleados y analfabetos de fines del siglo XIX y mirada con cierto recelo por parte que se buscaban instalar en la república liberal

119 CR 181.
120 CR 183. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr183-himno-a-prat/

promovidos por la oligarquía¹²¹. Pero no era solo el folclor lo que se criticaba. Como indica otro recorte de prensa, gracias al “Canto a Prat”:

“La banda de la Guardia Municipal se halla perfectamente provista de marchas fúnebres para el 21 de mayo, repertorio de que tanto se carecía en épocas anteriores.

Con la nueva que ha compuesto el maestro Cesari tiene suficiente para dejar de tocar los schottish que antes solíamos oír”¹²².

De forma similar al folclor local, los schottish, como danza popular y de origen foráneo, fueron criticados por la oficialidad, especialmente en festividades patrias de carácter solemne, como la conmemoración del combate naval de Iquique. Para ser una república civilizada, estas músicas debían ser reemplazadas por marchas patrióticas y música clásica de raigambre europea, sobre todo para rendirle honores a los héroes y mártires de la república. Césari cumplió un rol crucial en este proceso como compositor que nutrió el repertorio del Orfeón, de la Banda de la Guardia Municipal y otras bandas asociadas al nuevo espíritu patriótico y republicano.

CONCLUSIONES

Con el estudio del archivo de Pedro Césari advertimos aspectos que no eran conocidos de la obra de este músico y accedimos a información nueva acerca de un periodo de formación de los recientes estados postcoloniales de la región latinoamericana. A partir del cuaderno de recortes pudimos indagar en el trabajo musical transnacional de este músico, develando, en un primer momento, nuevos aspectos de la vida artística y cultural del país. En segundo lugar, al concebir a Césari como un trabajador de la música se hizo evidente lo clave que fue a nivel internacional la difusión de los repertorios nacionalistas, de himnos y marchas, que constituyó para varios músicos de la segunda mitad del siglo XIX un espacio laboral que otorgaba cierto grado de estabilidad en términos económicos, sin que esto necesariamente respondiera a una vocación artística. Finalmente, a partir de la labor desarrollada por Césari como intelectual, organizador de la vida musical chilena y compositor, evidenciamos cómo su trabajo transnacional contribuyó a promover los valores patrióticos y liberales de las nuevas naciones latinoamericanas.

121 Véase: Spencer, Christian. ¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010). Santiago, Ediciones Biblioteca Nacional, 2017 pp. 230-235; Castro, Luis; Donoso, Karen y Rojas, Araucaria. *Por la güeya del matadero. Memorias de la cueca centrina*. Santiago, Autoedición, 2011.

122 CR 166. Disponible en: https://www.memoriamusicalvalpo.cl/arch_pedro_cesari/cr166-marcha-funebre/

El cuaderno de recortes nos provee de una fuente de archivo rica de información, mucha de la cual no era conocida anteriormente, y que permite sistematizar datos biográficos y laborales de Pedro Césari. Sin embargo, por el carácter subjetivo del cuaderno de recortes, el análisis de su contenido fue teniendo en cuenta que Césari construyó este portafolio artístico que presenta su persona pública, enfatizando su faceta artística y omitiendo aspectos que pudieran opacar su éxito como artista. Estos otros aspectos, que hemos leído entrelíneas, los pudimos develar a través de la perspectiva teórica del trabajo artístico, que concibe a los músicos, no solo como artistas, sino que también como trabajadores.

Este prisma también invita a considerar sus composiciones musicales más allá del valor artístico, tomando en cuenta el valor sociohistórico de su producción. De este modo, en este artículo hemos enfatizado en el repertorio funcional de moda a nivel global, compuesto por encargo y que le dio mayor estabilidad laboral a Césari en su trabajo transnacional, como los himnos patrióticos y marchas militares. El aporte del análisis musical del "Canto a Prat" como repertorio funcional arrojó luces acerca del oficio compositivo de Césari -crear himnos patrios que emocionaran e hicieran sentido en distintos países del mundo- y de su contribución a la diseminación y profundización de la cultural liberal en el Chile posterior a la Guerra del Pacífico, a través de su trabajo musical y que no habían sido abordados en estudios anteriores.

El enfoque del músico como trabajador, además, contribuyó a evidenciar que Césari desarrolló una labor musical en distintos niveles, como compositor, profesor, director y organizador de bandas e intelectual forjador de un modelo de enseñanza y difusión de la música nacional promovida por el Estado-nación. Estas tareas se nutrieron unas a otras, interrelacionándose. Así, Césari, representa un estudio de caso de un músico italiano que contribuyó a la consolidación de la cultural liberal en el Cono Sur, lo que vinculamos como una de las secuelas del carácter colonial que pervivió en la maduración de las repúblicas latinoamericanas para el cambio de siglo, a través de la continuación del proyecto moderno europeo.

Estos hallazgos aportan al debate de la historiografía musical en dos niveles. Por una parte, releva como fuente de estudio las prácticas musicales de los álbumes que realizaban las personas a lo largo del siglo XIX para entender, no solo su vida privada, sino también sus redes culturales, artísticas y laborales. Además, la particularidad del caso de Césari que desarrolló su trabajo musical de manera transnacional, abre un camino para generar un enfoque alternativo de análisis que pueda contribuir a la superación del nacionalismo historiográ-

fico¹²³. Una perspectiva transnacional, permite ir más allá de la mirada nacionalista y adscrita a la música como un arte sin correlato material, en la que muchas veces se ha centrado la investigación musical. Las conexiones internacionales y la trayectoria laboral de un músico extranjero en Chile expuestas abren camino a investigaciones futuras para ampliar el foco de atención más allá de las fronteras nacionales en el estudio de la música en Chile. Al mismo tiempo, da a conocer a un músico clave para la organización de la música chilena que no había sido estudiado en profundidad, así como a desmitificar la figura del compositor al analizar su trabajo desde una perspectiva que prioriza lo laboral.

123 Vera, Alejandro. "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico." *Latin American Music Review*, Vol. 31, N°1, 2010, pp. 1-39, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Documentos de archivo

Archivo Pedro Césari, documentación privada y familiar del músico, Pia Settimi, Italia. Digitalización disponible en: <https://www.memoriamusicalvalpo.cl/archivo-pedro-cesari/>

Fuentes publicadas

Cesari, Pietro. *Storia della Musica Antica. Raccontata ai giovani musicisti dai maestro Pietro Cesari*. Milán, Ricordi, 1883.

Cesari, Pietro. *La música: Historia y teoría*. Valparaíso, Imprenta La Patria, 1896.

Cesari, Pedro e Idalgo Carrasco, Manuel. *Canto a Prat*. Santiago, Centro Editorial de Música, 1886.

Esposición Nacional. *Valparaíso en la Esposición Nacional de 1884*. Valparaíso, Imprenta del Nuevo Mercurio, 1884.

Esposición Nacional. *Catálogo de la Esposición Nacional en Octubre de 1884*. Santiago, Imprenta Cervantes, 1884.

Publicaciones periódicas

El Mercurio de Valparaíso. Valparaíso. Año 1894.

Cancioneros populares

Cantares: el pololo. Concepción, Librería Americana, ca. 1911. Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche. Disponible en: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/resolver?identifier=IAI00005E3400000000&field=MD_IAIPURL

El cancionero popular: colección escojida de cantos, tonadas, romanzas, zarzuelas, zamacuecas, habaneras, danzas y versos populares. Serie 2, Valparaíso, Libr. del Mercurio, 1903. Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche.

El ruiseñor o sea el rei de los cantores: recopilacion de canciones, jotas, habaneras, valeses, cuecas, peteneras, brindis y versos chistosos. Tomo Primero. Valparaíso, Concepción, Carlos Brandt, 1906. Ibero-Amerikanisches Institut-Preußischer Kulturbesitz, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche. Digitalización disponible en: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835318443/1/LOG_0003/

Bibliografía

Becker, Howard. *Art worlds*. Berkeley, University of California Press, 1982.

Castro, Luis; Donoso, Karen y Rojas, Araucaria. *Por la güeya del matadero. Memorias de la cueca centrina*. Santiago, Autoedición, 2011.

Cavieres, Eduardo, "Estructura y funcionamiento de las sociedades comerciales de Valparaíso durante el siglo XIX (1820-1880). *Cuadernos de Historia*, N°4, 1984, pp. 61-86.

Cavieres, Eduardo. *Liberalismo: ideas, sociedad y economía en el siglo XIX*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016.

- Céspedes, Isabel. "Pedro Césari, compositor de héroes y gestas". Niño, Nelson (ed.). *Lecturas interdisciplinarias en torno a la música*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016, pp. 159-192.
- Céspedes, Isabel. *Valparaíso Patrimonio Musical 1866-1916*. Valparaíso, Sello Discográfico IMUS-PUCV, 2017. <https://soundcloud.com/imuspucv/sets/valparaíso-patrimonio-musical-1866-1916>
- Cid, Gabriel y Torres, Isabel. "Conceptualizar la identidad: patria nación en el vocabulario chileno del siglo XIX". Cid, Gabriel y San Francisco, Alejandro (eds.). *Nación y Nacionalismo en Chile. Siglo XIX*, Vol. 1. Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, pp. 23-55.
- Cloonan, Martin y Williamson, John. "Introduction". *Popular Music and Society*, Vol. 40, N°5, 2017, pp. 493-498.
- Coffey, Amanda. "Analysing Documents". Flick, Uwe (ed.). *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*. Londres, SAGE Publications, 2014, pp. 367-379.
- DeShazo, Peter. *Urban workers and labor unions in Chile, 1902-1927*. Madison, University of Wisconsin Press, 1983.
- Finnegan, Ruth H. *The hidden musicians: music-making in an English town*. Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2007 [1989].
- Goehr, Lydia. *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford, Clarendon Press, 1992.
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2005.
- Grez, Sergio. "Trayectoria histórica del Mutualismo en Chile (1856-1990). Apuntes para su estudio". *Mapocho*, N°35, 1994, pp. 293-315.
- Guarda, Ernesto e Izquierdo, José Manuel. *La orquesta en Chile. Génesis y evolución*. Santiago, Catalonia, SCD, 2012.
- Guerra, Cristián. "Entre el olvido y la ruina: en torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles". *Resonancias*, N°20, 2007, pp. 17-43.
- Hatten, Robert. "The place of intertextuality in Music Studies". *American Journal of Semiotics*, Vol. 3, N°4, 1985, pp. 69-82.
- Hiddleston, Jane. *Understanding postcolonialism*. Londres, Routledge, 2009.
- Hodder, Ian. "The Interpretation of Documents and Material Culture". John Goodwin (ed.). *SAGE Biographical Research*. Londres, SAGE Publications, 2021, pp. 171-189.
- Izquierdo, José Manuel. *Kickstarting Italian Opera in the Andes. The 1840s and the First Opera Companies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2023.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. "El liberalismo moderado chileno siglo XIX". *Revista de Estudios Públicos*, N°69, 1998, pp. 439-453.
- Jordán, Laura y Vera, Fernanda. "Álbumes musicales de mujeres, marcas de uso y escena cultural". *Latin American Music Review*, Vol. 43, N°1, 2022, pp. 27-66.
- Karmy, Eileen. "Musical mutualism in Valparaíso during the Rise of the Labor Movement (1893-1931)". *Popular Music and Society*, Vol. 40, N°5, 2017, pp. 539-555.

Karmy, Eileen y Molina, Cristian. "Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930)". *Resonancias*, Vol. 22, N°42, 2018, pp. 53-78.

Karmy, Eileen. *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago, Ariadna Ediciones, 2021.

Kraft, James. "Artists as Workers: Musicians and Trade Unionism in America, 1880-1917". *The Musical Quarterly*, Vol. 79, N°3, 1995, pp. 512-543.

López Cano, Rubén. "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. 1, N°21, 2005, pp. 59-76.

Merino, Luis. "El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico Las Bellas Artes. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile". *Neuma*. Vol. 1, 2009, pp. 10-43.

Merino, Luis. "La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados". *Neuma*, Vol. 2, 2014, pp. 32-79.

Miller, Karl. "Working musicians: Exploring the rhetorical ties between musical labour and leisure". *Leisure Studies*, Vol. 27, N°4, 2008, pp. 427-441.

Paoletti, Matteo. *A huge revolution of theatrical commerce. Walter Mocchi and the Italian Theatre Business in South America*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Pedemonte, Rafael. *Los acordes de la Patria. Música y Nación en el siglo XIX chileno*. Santiago, Globo, 2008.

Pedemonte, Rafael. "'Cantemos la gloria': Himnos patrióticos e identidad nacional en Chile (1810-1840)". Cid, Gabriel y San Francisco, Alejandro (eds.). *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*. Vol. 2. Centro de Estudios Bicentenario, Santiago, 2009, pp. 3-38.

Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la Música en Chile, 1850-1900*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1957.

Reeder, Jessie. *The Forms of Informal Empire: Britain, Latin America, and Nineteenth-Century Literature*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2020.

Rehding, Alexander. *Music and Monumentality. Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*. Nueva York, Oxford University Press, 2009.

Riall, Lucy. *Un 'Imperial Meridian' in Peru: Appeal, commercio e scienze dell'imperialismo informale italiano, 1848-1890*. X Cantieri di Storia Sissco, Modena, 18-20 septiembre 2019. <http://www.sissco.it/wp-content/uploads/2019/07/Riall-Imperial-Meridian.pdf>

Rondón, Víctor e Izquierdo, José Manuel. "Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878)". *Revista Musical Chilena*, N°222, 2014, pp. 12-34.

Salinas, René. "Perfil demográfico de la inmigración italiana en Chile". Estrada, Baldomero (ed.). *Presencia italiana en Chile*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1993, pp. 11-24.

Sans, Juan Francisco. "Nineteenth Century Spanish American Salon as a translo-

cal music scene" Mendivil, Julio y Spencer, Christian (eds.). *Made in Latin America: studies in popular music*. Nueva York y Londres, Routledge, 2016, pp. 37-46.

Sater, William. *La imagen heroica de Chile. Arturo Prat, santo secular*. Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2005.

Savala, Joshua. *Beyond Patriotic Phobias. Connections, Cooperation, and Solidarity in the Peruvian-Chilean Pacific World*. Oakland, University of California Press, 2022.

Silva Vargas, Fernando. "Formas de sociabilidad en una urbe portuaria: Valparaíso 1850- 1910". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N°117, 2008, pp. 81-159.

Sohn-Rethel, Alfred. *Intellectual and manual labour: a critique of epistemology*. Nueva Jersey, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1978.

Spencer, Christian. *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago, Ediciones Biblioteca Nacional, 2017.

Stahl, Matt. *Unfree masters: recording artists and the politics of work*. Londres y Durham, Duke University Press, 2013.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde la Independencia hasta el Bicentenario*. Santiago, Editorial Universitaria, 2011.

Tsioulakis, Ioannis. *Musicians in Crisis. Working and Playing in the Greek Popular Music Industry*. Londres y Nueva York, Routledge, 2020.

Valparaíso Creativo. *Valparaíso, puerto de músicas. Estudio preliminar para una historia de la música en Valparaíso*. Valparaíso, CORFO, 2018.

Vera, Alejandro. "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico". *Latin American Music Review*, Vol. 31, N°1, 2010, pp. 1-39.

Vera Malhue, Fernanda. "¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena". Tesis de Magister en Artes con mención en Musicología. Universidad de Chile, Santiago, 2015.

Vera Malhue, Fernanda. "La Banda de Músicos a fines del siglo XIX y principios del siglo XX: Sociabilidad y civilidad en Melipilla". *Neuma*, Vol. 2, N°12, 2019, pp. 152-183.

Vera Malhue, Fernanda. "La composición musical de mujeres de élite durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile". *ESCENA. Revista de las artes*, Vol. 79, N°2, 2020, pp. 126-147.

Vetro, Gaspare Nello. "Cesari Pietro". Vetro, Gaspare Nello. *Dizionario Della Musica del Ducato di Parma e Piacenza*. Casa della musica Parma, 2011. <https://www.lacasadellamusica.it/vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=C&tipologia=1&idoggetto=1732&idcontenuto=833>

Williamson, John y Cloonan, Martin. *Players' work time: a history of the British Musicians' Union, 1893-2013*. Manchester, Manchester University Press, 2016.

Young, Robert. "What is the Postcolonial?". *Ariel*, Vol. 40, N°1, 2009. pp. 13-25.

APÉNDICE

Extracto de la partitura de "Canto a Prat" donde se cita la "Canción Nacional". Cesari, Pedro y Carrasco, Manuel. *Canto a Prat para la inauguración del monumento Prat el 21 de mayo de 1886*. Centro Editorial de Música, 1886, pp. 7-8. https://bibliotecadigital.uchile.cl/permalink/56UDC_INST/lpephu/alma991007438321803936

7.

cer La Esme - ral - da sien - se - ña de
guerra Nun - ca vio en el com -
ba - te humi - lla - da: Entre el fue - go ro - ra; siem - pre: - ra - da Sus que
re - ros la híe - ron flo - tar. Ja mas pu - do el ba - jel po - de - ro - - so Mi cen'

8.

AB
 DIRECTOR GENERAL ANDRÉS BELLA

dir - ta, ni hacer - la cau - ti - va, fru - te - rien - do glo - rio - sa i al - ti - va Su - mer -

jir - se en las on - das del mar Su - mer - jir - se en las on - das del mar.

Di. C. Acaba el Después sigue Finel

Recibido el 10 de enero de 2023
 Aceptado el 12 de abril de 2023
 Nueva versión: 7 de junio de 2023