

Música chilena del siglo XX y la construcción sonora de la Nación ¹

Juan Pablo González
 Instituto de Música
 P. Universidad Católica de Chile

A partir de la selección de cuarenta obras y compositores de la música chilena de concierto del siglo XX, este texto indaga en las formas de construcción canónica desarrolladas en el país con miras al Bicentenario. En el caso de la música de concierto, serán cruciales los niveles de circulación que alcancen las obras y el discurso que generen como requisito para esta canonización, requisito que lo cumple una parte mínima de la producción musical chilena del siglo XX. La relevancia social de estas obras lo es también de sus compositores, quienes han desarrollado una actividad profesional como tales en el país. Asimismo, el discurso y la gestión de los propios compositores aparecerá como gravitante en lo que hemos llamado el proceso de auto-canonización sonora nacional. A partir de las obras y compositores seleccionados, se analiza la articulación entre el *status quo* canónico europeizante y los modos divergentes de construcción canónica desarrollados en el país.

Palabras clave: canon, música chilena, compositor, industria cultural.

Juan Pablo González es profesor titular del Instituto de Música de la P. Universidad Católica de Chile y doctor en musicología por la Universidad de California, Los Ángeles. Realiza investigación en música popular y de concierto chilena del siglo XX y sus esferas de influencia. Es coautor de *En busca de la música chilena* (2005); y de los dos volúmenes de *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (2005) y *1950-1970* (2009).

La necesidad de construir cánones que determinen las *grandes obras* y *los grandes compositores* de la música chilena del siglo XX puede parecer peregrina en una época caracterizada por el cuestionamiento posmoderno y multicultural del canon artístico y del metarrelato en general. Esta crítica ha cuestionado, por ejemplo, la hegemonía de hombres blancos centroeuropeos en los cánones literarios, visuales y musicales de Occidente. Esto, porque la mayor parte del debate sobre el canon concierne el problema de los orígenes, como afirma Marcia Citron (1993: 2); relacionándose especialmente con las raíces culturales de los grupos constituyentes de la sociedad. Desde una perspectiva antropológico-cultural, entonces, el canon debiera ser democrático, respetando y reflejando las diferencias. Sin embargo, con el canon dominante, las minorías no sólo no se han sentido representadas –señala Omar Corrado (2004), basándose en Gorak y Kolbas–, sino que se han sentido excluidas por razones muchas veces ajenas al valor intrínseco de su producción artística. “Esta crítica –finaliza Corrado– es sostenida por quienes luchan por la imposición de un canon diferenciado, o contra la clase o grupo que impone el canon, utilizando a éste como uno de sus blancos.”

¹ Texto escrito como parte de proyecto “Guía analítica de música docta chilena del siglo XX” financiado por el Fondo de Fomento de la Música Nacional 2009 del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes y publicado en *Debates Críticos sobre el Chile del Bicentenario*. Universidad de Chile: Proyecto Domeyko Transversal, 2010.

Pero, ¿Qué sucede cuando la construcción canónica se produce desde la propia periferia? ¿Es que replicamos las tendencias hegemónicas sin, en realidad, lograr hacerlo del todo? ¿Ofrecemos, más bien, cánones alternativos? Como sostiene Gorak, “el canon puede convertirse en foco del debate en cualquier período en el que artistas, críticos, filósofos o teólogos traten de adaptar un cuerpo heredado de textos, prácticas o ideas a sus necesidades culturales percibidas, presentes y futuras” (1991: 4). Esto es justamente lo que ha estado sucediendo con los balances del Bicentenario y poco antes, con los del cambio de milenio.

A las razonables demandas democratizadoras por la presencia de diversidad y disidencia en la revisión de los cánones culturales, también se sumaría cierto *oportunismo* intelectual a la luz del multiculturalismo, el feminismo y los estudios poscoloniales, no exentos de modas. Esto es lo que pudimos apreciar, por ejemplo, en los debates en torno al proyecto mediático *Los Grandes Chilenos*, basado en el programa *los 100 grandes británicos*, de la BBC y producido en 19 países. Del listado inicial de sesenta figuras, realizado por once premios nacionales, seis historiadores y un sociólogo, se seleccionaron diez finalistas por votación abierta de estudiantes y profesores. Quedaron cuatro militares, cuatro artistas, un sacerdote y un presidente, siete de ellos muertos en circunstancias trágicas o heroicas. Si bien este grupo ya puede ser representativo de una identidad nacional del Bicentenario, es aquí donde comenzaron los problemas, en especial por la exclusión de Bernardo O’Higgins, desplazado por Salvador Allende entre los diez finalistas.

La etapa final de la votación fue abierta a todos los interesados, masificando un proceso de construcción canónica que, por el sólo hecho de ser masificado, fue cuestionado desde sectores diversos y hasta opuestos. Las críticas apuntaron a la banalización de figuras históricas, al uso comercial de personalidades artísticas, a la exclusión del Padre de la Patria, a la falta de equilibrios ideológicos y a la politización de la votación, en la que ganó Salvador Allende sobre Arturo Prat por estrecho margen (0,17%), como si se repitieran las elecciones de 1970. ²

Quienes participaron en el proyecto *Los Grandes Chilenos*, tanto adherentes como disidentes del canon establecido, coincidieron al menos en una cosa: que el canon contribuye a crear tanto una narrativa del pasado como una matriz del futuro (Citron, 1993: 1). En este sentido, el canon de *Los Grandes Chilenos*, con el estrecho triunfo de Salvador Allende y su presencia junto a otras víctimas del poder represor, constituye más bien un canon reivindicativo, un Off-canon desde donde se negocia una identidad nacional post-dictadura.

² Más detalles en: http://es.wikipedia.org/wiki/Grandes_chilenos [10/2009]

En las siguientes páginas, abordaremos la forma en que se ha construido en el país el canon de la música de concierto, formado por las *grandes obras* y *los grandes compositores*, en un intento por comprender lo que hemos llamado *la construcción sonora de la Nación* y sus debates asociados.

Auto-canonización sonora

A diferencia de lo que ha sucedido en Europa central –desde surgen los modelos gravitantes para la música chilena de concierto–, en la construcción canónica de la música nacional han participado activamente sus propios protagonistas; los compositores. En música no se ejerce curatoría, como en las artes visuales y desde el fin del mecenazgo y con el decaimiento de las editoriales musicales, los propios músicos participan en las construcciones canónicas. De este modo, el repertorio de conciertos y los festivales de música contemporánea –a diferencia de las exposiciones– son definidos por los propios creadores e intérpretes. Si bien Joseph Kerman intenta diferenciar canon de repertorio, al señalar que el primero es definido por los críticos y el segundo por los músicos, Corrado (2004) coincide con Citron (1993: 17) al destacar las semejanzas y ambigüedades que existen al tratar de diferenciar uno del otro.³ Los compositores además definen los programas de estudio; los modelos compositivos –con sus reglas y exclusiones–; las antologías; la edición discográfica y de partituras –donde también se puede ejercer curatoría o producción artística–; y las distinciones en festivales y concursos de composición. La excepción son los programas radiales –aunque basados en los mismos discos y festivales–, y los estudios musicológicos sobre el tema.

Esta auto-canonización sonora ha sido realizada en distintos momentos históricos, mediante diferentes medios y por distintos compositores, actuando siempre desde puestos de autoridad institucional: direcciones o consejos de universidades, academias de artes, sociedades autorales o ministerios de cultura. Como señala Corrado (2004), “los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon.” De este modo, la construcción canónica de la música chilena ha sido autorepresentativa, definida por los pares desde espacios institucionales de poder, procedimiento altamente valorado en el medio artístico nacional, como sucede con los Premios Altazor, por ejemplo.

Los circuitos y espacios físicos también contribuyen a construir cánones, continúa Corrado (2004) sean estos oficiales o alternativos. Los conceptos territoriales de Broadway, Off

³ Kermann da como ejemplo el caso de Bach, que entró primero al canon y luego al repertorio en un “triunfo de la ideología por sobre la práctica” (1983: 114, 121).

Broadway y Off-Off Broadway, por ejemplo, son altamente funcionales para definir formatos de producción y tendencias estéticas más o menos oficiales y divergentes en la escena teatral de Nueva York. En el campo musical de Santiago esto no parece tan evidente, aunque tanto el Teatro Municipal, como los cines Astor, Gran Palace y Baquedano, usados por la Universidad de Chile y el Centro de Extensión de la Universidad Católica, se adscriben al concepto de un Broadway musical criollo situado en el eje central de la Capital, mientras que institutos binacionales, especialmente el Goethe Institute, situado en los márgenes de dicho centro, han sido lugares *Off*, que han acogido propuestas alternativas que construyen sus propios cánones.

En el caso chileno entonces, la gallina está antes que el huevo, es decir, el compositor define el canon. En el caso europeo, en cambio, es el huevo el que antecede a la gallina, esto es, el canon define al compositor. No hemos tenido una historiografía musical que sea constitutiva de canon en cuanto haya participado en el rescate, estudio, valoración y divulgación de la obra de compositores del siglo XX. Más bien se ha escrito sobre música chilena como si su condición canónica ya estuviera dada.⁴

De este modo, bastaría poseer la categoría de *música clásica* para que una obra forme parte del panteón canónico, pues es así cómo dicha música nos ha llegado desde Europa. La circulación, recepción y valoración de la música chilena se dan por sentadas en nuestros estudios sobre ella. Sin embargo, en la mayoría de los casos, sólo una parte menor de la producción de los compositores chilenos efectivamente se ha editado, grabado, tocado más de dos veces, y, por consiguiente, ha circulado socialmente y generado un discurso crítico. Es como si se hubiera publicado un solo libro de Neruda y el resto de su producción poética permaneciera en manuscritos.

El problema de la circulación de las obras musicales y de su presencia a través del tiempo en el imaginario sonoro de la Nación parece como gravitante, entonces, a la hora de hablar de canon en música chilena de concierto. De este modo, los discos compactos de esta música disponibles actualmente en el país –financiados por fondos públicos y universitarios, o por algún pequeño sello independiente–, constituyen el referente principal en la construcción sonora de la Nación. El auge de la grabación digital, unido desde fines de los años ochenta a la implementación por el Ministerio de Educación de un fondo de desarrollo artístico, produjo un aumento sin precedentes en la producción discográfica de música chilena de concierto, llegándose a editar entre 1993 y 2009 cerca de ciento cincuenta discos compactos de música

⁴ Este discurso, ha sido publicado por *Revista Musical Chilena, Resonancias*, otras publicaciones periódicas, algunas tesis, y libros editados en el país, especialmente el de Vicente Salas-Viu de 1952.

chilena colonial, decimonónica y, principalmente, del siglo XX. En esta tarea también han participado la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y el sello SVR, del compositor y productor Santiago Vera.⁵

Desde la masificación del disco de larga duración a comienzos de los años cincuenta hasta su decaimiento a mediados de los ochenta, no se editaron en el país más de diez discos de música chilena de concierto. Es decir, pasamos de producir un disco cada tres años a producir diez discos al año. Esta producción discográfica digitalizada ha incrementado el catálogo de radioemisoras de música clásica y de discotecas escolares y universitarias, enriqueciendo la programación musical radiodifundida –con programas sobre música chilena y del siglo XX– y la exposición de estudiantes secundarios y universitarios a esta música. Sin embargo, la nueva discografía posee una circulación restringida y no ha logrado su plena incorporación al mercado discográfico nacional, pues las políticas públicas han privilegiado la producción y donación por sobre la difusión y comercialización de música chilena de concierto. En la dificultad para ingresar al mercado – dificultad que no posee la producción literaria, teatral, visual y audiovisual, cada una con sus propios circuitos y mercados– se suman, entonces, tanto la falta de políticas públicas que incentiven un mercado de música chilena de concierto, como la propia actitud adorniana de varios compositores chilenos de negarse a transformar su producción artística en *mercancía*, aunque con esto dificulten severamente la propia circulación de la música chilena contemporánea. De este modo, la crisis actual de la industria discográfica, no afectaría la producción, circulación y uso de los discos de música chilena de concierto, pues dichos discos nunca han estado del todo presentes en ella.

La continua modernización y masificación de los sistemas de grabación y reproducción sonora a lo largo del siglo XX, ha transformado la experiencia musical en una experiencia mediatizada por el sonido grabado. Un sonido que ha sido captado, mezclado, editado, fijado, distribuido y ofrecido públicamente generando discursos asociados. Escuchamos música en forma individual y cada vez que lo hacemos, las obras suenan igual; si las escuchamos diferentes será por nuestra propia causa. Todo esto es un fenómeno relativamente nuevo en la historia de la música y muy determinante a la hora de construir cánones sonoros a fines del siglo XX.

De este modo, resulta inevitable que a comienzos del siglo XXI, la música de concierto compuesta en Chile que aspire a formar parte del canon musical nacional sea aquella que haya sido grabada en discos y esté disponible en el país. Su disponibilidad, que no asegura la

⁵ SVR venía editando música chilena en casete desde fines de los años ochenta, transformándose luego en el

noción pública de su existencia, está dada por un micro-mercado donde impera la autogestión, los circuitos independientes y el servicio en línea –con alguna presencia en disquerías especializadas– y por la labor institucional académica y cultural.

La Universidad de Chile cuenta con un importante archivo sonoro de obras orquestales nacionales grabadas en temporadas de la Orquesta Sinfónica de Chile y en los Festivales de Música Chilena. Este catálogo está disponible en línea, pero no así las grabaciones de las obras. La Biblioteca Nacional cuenta con duplicaciones de este material, junto a la decena de discos LPs de música docta chilena que alcanzaron a grabarse en el país y en el extranjero entre las décadas de 1960 y 1980. Se suma la P. Universidad Católica de Chile con los cerca de 150 discos compactos de esta música editados en el país desde fines de los años ochenta. Estas tres instituciones cuentan además con archivos de manuscritos y partituras editadas, microfilmadas o digitalizadas de música chilena del siglo XX. Esto también es un índice de socialización de esta música, pues se trata de obras que han podido ser interpretadas, estudiadas y enseñadas desde la escritura. Los bajos índices de edición de música de concierto chilena del siglo XX, transforman estos archivos en fuentes fundamentales para su circulación y uso social y consiguiente canonización.

Considerar, entonces, la real producción, circulación, recepción y discurso en torno a la música chilena para definir sus obras canónicas, no constituye sólo un simple criterio de selección, sino que una condición *sine qua non*, a nuestro juicio, para que dichos objetos ostenten la categoría de producción artística y, por lo tanto, sean susceptibles de conformar un canon musical. Partiendo de la base que el arte es una actividad y un producto social, consideramos la música como hecho artístico socialmente relevante en cuanto sea concebida, comunicada/producida, recepcionada y *discurseada*. Esto es, encarnada en el cuerpo de compositores, intérpretes, auditores y críticos o musicólogos, quienes construyen su subjetividad componiendo, performando y escuchando música y generando discursos en torno a ella. De este modo, hecho artístico, práctica social, capital cultural y canon marchan unidos en una comprensión crítica de la historia de la música chilena del siglo XX.

El siglo XX musical en Chile

Proponer un canon sonoro de la nación en el siglo XX, que es cuando se define la música chilena de concierto como tal, supone establecer los límites musicales de dicho siglo. En Europa surgen tres obras que señalan los comienzos del siglo XX musical: el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy, de 1894; el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg de 1912; y *La*

consagración de la primavera, de Stravinsky, de 1913. Estas tres obras marcan tres rumbos bien distintos para la música del siglo XX, pero todos caracterizados por una profunda renovación del lenguaje. Si bien en la década de 1910 nos llegaban desde París noticias de esa transformación –ya que casi todo sucedía allí o era en francés–, apenas nos llegaban sus resultados sonoros.

Dos supuestos básicos conducían la renovación de la música europea: la existencia de una tradición que renovar y la disponibilidad de medios para hacerlo. La primera condición no era posible de cumplir en un país de “músicos sin pasado”, como parte de la historiografía musical nacional se ha encargado de repetir, refiriéndose a la carencia de un pasado artístico continuo sobre el cual basar un tradición.⁶ La segunda condición, en cambio, estaba en nuestras manos, pues dependía del reconocimiento y encauzamiento del talento artístico y de la necesidad social de contar con manifestaciones locales de un arte proclamado como *universal*.

Esta condición comenzará a cumplirse con el reconocimiento del talento de Pedro Humberto Allende y Enrique Soro y el apoyo desde el Estado para que realicen estudios y viajes a Europa. Ellos serán los primeros compositores chilenos que alcancen pleno dominio de los recursos instrumentales, orquestales y formales de su tiempo. Esto se producía luego de medio siglo de formar músicos en el Conservatorio Nacional (1850) y de estrenar ópera italiana en el Teatro Municipal de Santiago (1857) y en teatros de Valparaíso, Copiapó e Iquique. Todo esto permitía la consolidación de un público y una crítica receptora de obras de envergadura.

De este modo, el siglo XX comenzará musicalmente en Chile con dos obras que demuestran el pleno manejo de los recursos formales e instrumentales de su época: el *Concierto sinfónico* para violonchelo y orquesta (1915) de Allende y el *Gran concierto en Re mayor* para piano y orquesta (1918) de Soro. Aunque ninguna de las dos obras acuse pleno recibo de la renovación del lenguaje antes descrita, incorporan elementos vigentes en la época, provenientes del impresionismo, el posromanticismo y la concepción cíclica de la forma musical. La obra de Allende no se incorporó al repertorio nacional y sólo fue editada noventa años más tarde en disco. La dificultad técnica de la parte del solista la habría mantenido alejada del repertorio de los violoncelistas nacionales. De este modo, será la obra de Soro –más interpretada y disponible en disco– la que instale socialmente en el país el dominio de las grandes formas, es decir, al compositor moderno en plenitud.

El concierto para piano de Soro está formada por tres movimientos vinculados temáticamente entre sí según un plan formal cíclico: *Andante ma non troppo*; *Scherzando*; *Finale*. En un gesto de reconocimiento pero también generando un vínculo con la escena internacional de la música de su tiempo, Enrique Soro dedica su concierto al compositor, pianista y profesor italiano Ferruccio Busoni, gran referente de su época para un músico de familia italiana, formado en Milán y sólo dos años menor que aquel, como Soro.

El concierto se estrenó con bastante éxito en Santiago con el propio compositor al piano, como señala *El Diario Ilustrado* (9/ 5/1918). Dicho éxito estaba enraizado en la gran acogida que el público de la época brindaba a los modelos de la “vasta peroración lírica post-romántica que ilustran el Concierto de Tchaikowsky y el Grieg”, afirma retrospectivamente Salas Viu, a los que se adscribe el de Soro (1952: 435). Además, de esta “peroración lírica post-romántica” estaba surgiendo el nuevo género de la música cinematográfica, en el que muchos de los compositores activos en la década de 1920 participaron, antes que apareciera el compositor especializado en cine en los años cincuenta. De este modo, el lenguaje Tchaikowsky/Grieg al que se adscribe el concierto de Soro, se ha expandido en el imaginario sonoro nacional, sustentando la escucha de su concierto en Re mayor desde una plataforma sonora masiva e histórica, es decir, perteneciente a la propia tradición.

Esta es una de las obras de Soro más interpretadas en el extranjero. En 1922 la ejecutó la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Julián Carrillo con Soro como solista; ese mismo año fue interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Richard Hagen; y en 1929 fue interpretada durante los Festivales Hispanoamericanos de la Exposición Internacional de Barcelona, dirigida por Mateu, también con Soro como solista.⁷ Además Editorial Ricordi publicó una reducción para dos pianos de este concierto en Milán en 1923; la Universidad de Chile editó en 1979 la obra en LP y la Sociedad del Derecho de Autor en 2005 en CD.⁸ En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile se conservan al menos cuatro grabaciones distintas de este concierto con la Orquestas Sinfónica de Chile: de 1966, con Isolée Cruz al piano y David Serendero director, en el Teatro Municipal de Santiago; 1984, con Elvira Savi al piano y Juan Carlos Zorzi director, en el Teatro Astor; y dos de 1978 con Herminia Raccagni al piano y Víctor Tevah director, en el Teatro Astor.

⁶ Concepto introducido por Salas Viú en su libro de 1952 y utilizado por Roberto Escobar para titular el suyo de 1971.

⁷ Ver Salas Viu, 1952: 435.

⁸ En *Antología de la Música Chilena*, Vol I, (Santiago: Universidad de Chile y Ministerio de Relaciones Exteriores, 1979) con Herminia Raccagni al piano y Víctor Tevah dirigiendo la Orquestas Sinfónica de Chile, y en el CD del libro *En busca de la música chilena* (2005), donde se reproduce el primer movimiento de la versión grabada en 1978 por Raccagni y Tevah.

Los sonidos de la modernidad llegarán a Chile después del estreno del concierto de Soro. Lo harán en la década de 1920, con el cromatismo posromántico y los bailes swing simultáneamente. Esta renovación de la tradición y su consecuente prolongación, será resistida en el país tanto desde la tendencia decimonónica que se negaba a desaparecer, cuando “renovarse o morir” parecía ser la consigna, como desde las distintas oleadas de vanguardia que aparezcan en el siglo XX. La divergencia entre modernidad y vanguardia, rasgo común en el canon artístico europeo y también presente en el canon musical chileno, será consecuencia de estar dentro o fuera de la institucionalidad musical representada por la universidad más que de un decidido enfrentamiento estético.⁹

El límite final del siglo XX es más difícil de definir para la música chilena; necesitamos una mayor perspectiva histórica para saber si el siglo pasado terminó musicalmente en la década de 1990 o si todavía no termina. De este modo, en la definición de un canon musical nacional para el siglo XX, debemos terminar sencillamente con el fin cronológico del siglo, remitiéndonos a una de las pocas obras compuestas, estrenadas y grabadas entre 1999 y 2000.¹⁰ Este es el caso de *Mimetis*, para cuatro flautas, de Aliosha Solovera, un compositor que, a diferencia de Soro, acusa pleno recibo de la renovación del lenguaje de su tiempo. Instalado más en la modernidad que en la vanguardia, Solovera busca renovar la tradición en vez de romper con ella.

De este modo, es posible construir un canon para la música chilena del siglo XX en base a lo determinado inicialmente por los propios compositores, pero definido, finalmente, por los niveles de circulación, uso y discurso que dichas obras han generado. La relevancia social de estas obras lo es también de sus compositores, quienes han desarrollado una actividad profesional como tales en el país.

El compositor chileno

La historiografía ha considerado diversos hitos en la definición del compositor a lo largo de la historia de la música. En el siglo X fue la aparición del autor, en el XIV la consolidación del oficio, en el XVII la aparición del maestro, en el XVIII el surgimiento del genio, en el XIX el logro de la autonomía, y en el XX la especialización en el lenguaje. Loninus, Guillaume de Machaut, Bach, Mozart, Beethoven y Schoenberg ilustran, respectivamente, este proceso.

⁹ Ver Madrid, 2008: 15.

¹⁰ Por esta razón hemos dejado fuera de este estudio de la construcción canónica a compositores jóvenes que si bien iniciaron su actividad creativa a fines del siglo XX, su producción musical ha alcanzado mayor audibilidad social a comienzos del siglo XXI. Este es el caso de Sebastián Errázuriz, Andrés Ferrari, Félix Cárdenas, Oscar Carmona y Rodrigo Cádiz, por ejemplo.

Los distintos atributos que definen al compositor se trasladaron casi sin cuestionamientos a América, pasando por alto diferencias en procesos sociales y realidades históricas con un continente de mestizaje moderno como es el nuestro. Las fracturas en el devenir histórico americano afectarán también la historia del arte local y la figura del artista, tanto por su dependencia de los avatares de la corona, como por el propio proceso de independencia y consolidación republicana.

El concepto de compositor vigente en siglo XX, suma al del profesional independiente del siglo XIX el del especialista en un lenguaje de avanzada. La percepción que ese lenguaje ha sido causa y producto de un desarrollo *evolutivo* de la música, permite la aparición del concepto de especialista, en el que el compositor llega incluso a diferenciarse de sus colegas intérpretes y musicólogos por el lenguaje de avanzada que maneja. Esto no necesariamente ocurría en el pasado, donde todos dominaban un mismo lenguaje, incluido el público.¹¹

Hasta el siglo XVIII, el manejo de una técnica y un lenguaje se podía poner al servicio de las necesidades expresivas propias o ajenas. De este modo, en una concepción transhistórica del oficio, ser compositor supone imaginar y escribir música, pero también producir, montar, estrenar, dirigir o tocar sus obras. Supone además arreglar, orquestar o adaptar obras de otros; escribir música para uso artístico, institucional, educacional, o masivo; enseñar música o composición a nivel escolar o profesional; y participar de la vida musical del país o ciudad, integrando jurados y consejos, por ejemplo y, sobre todo, haciendo público un discurso crítico.¹²

El canon compositivo chileno del siglo XX ha transitado por los distintos atributos reconocidos socialmente como los de un compositor. Tenemos compositores que también escribieron música para uso institucional y educacional, como Pedro Humberto Allende y Carlos Botto; de uso masivo, como Sergio Ortega y Luis Advis; e integrando otras artes, como Gustavo Becerra y Rafael Díaz. Además, casi todos enseñan composición, han participado directamente en el estreno de sus obras e integran jurados y consejos.

Como hemos visto, ha sido la consolidación del oficio –como ocurriera con Guillaume de Machaut en el siglo XIV– el atributo determinante para definir a un compositor chileno en el siglo XX. Desde la institucionalización de la enseñanza de la composición en el país luego de

¹¹ Ver concepto evolutivo de la música en Leibowitz, 1951.

¹² Afirmar que el concepto moderno de compositor se consolida en Chile en el siglo XX, no significa desconocer la actividad creativa desarrollada por músicos chilenos durante el siglo XIX y antes, lo que sucede es que dicha actividad estuvo circunscrita a su propia práctica como intérpretes o no alcanzó a incorporar las grandes formas clásico-románticas que todo compositor occidental debía dominar.

la incorporación del Conservatorio Nacional a la Universidad de Chile a fines de 1929, la consolidación del oficio del compositor se consideró en base al dominio tanto de la orquesta como de las formas clásicas, las que fueron enseñadas en el Conservatorio hasta fines del siglo XX. Estos recursos formales e instrumentales estarán muy presentes en las obras que conformen el canon musical chileno de la primera mitad del siglo pasado.

Este concepto de compositor, coincide con la creación de orquestas estables en el país; la llegada de grandes directores alemanes desde los años cuarenta; y la implementación de políticas públicas de desarrollo de música chilena para orquesta. Desde fines de los años cincuenta, el panorama cambiará y la orquesta comenzará a compartir espacios con los nuevos ensambles de cámara. Además, la música con texto aumentará a partir de los años sesenta y empezará a aparecer la música electrónica dentro del canon compositivo chileno.

Los 40 principales

Como una forma de enfatizar la variable de la circulación, recepción y discurso en torno a la obra musical como criterio base canonizante del repertorio chileno de concierto, usamos el concepto de los *Cuarenta principales*, con el que la industria musical agrupa las canciones recientes más transmitidas semanalmente por radio. Si bien este no es el caso de la música de concierto, cuarenta son los compositores activos en el siglo XX más valorados por sus pares, cuya obra se puede escuchar en discos compactos y que ha generado distintos niveles de discurso crítico. Si bien cada uno de ellos puede aportar varias obras al *Top 40* de la música chilena, algunas de ellas poseen los mayores índices de circulación y discurso, lo que permite mantener un universo de estudio acotado que sea socialmente relevante. Ver figura 1.¹³

Figura 1

Compositor	Obra	Año
Enrique Soro	<i>Gran concierto en Re mayor para piano y orquesta</i>	1918
Pedro H. Allende	<i>La voz de las calles</i>	1920
Alfonso Leng	<i>La muerte de Alsino</i>	1921
Acario Cotapos	<i>Sonata fantasía</i>	1924
Jorge Urrutia B.	<i>Pastoral de Alhué</i>	1937
Carlos Isamitt	<i>Evocaciones huilliches</i>	1945

¹³ Como ha sido demostrado en el caso de los rankings de popularidad, este tipo de mediciones cumpliría una doble función, pues junto con medir índices de popularidad, también contribuye a crearlos, ya que el público tiende a favorecer a los que están en la lista, perpetuando su ubicación.

Domingo Santa Cruz	<i>Preludios dramáticos</i>	1946
Juan Orrego Salas	<i>Concierto para piano N° 1</i>	1950
Eduardo Maturana	<i>Diez micropiezas</i>	1950
Carlos Botto	<i>Diez preludios para piano</i>	1952
Leni Alexander	<i>Cinco epigramas para orquesta</i>	1952
Roberto Falabella	<i>Estudios emocionales</i>	1957
Gustavo Becerra	<i>Sinfonía N° 2 De profundis</i>	1957
León Schildowsky	<i>Concierto para seis instrumentos</i>	1957
Darwin Vargas	<i>Obertura para tiempos de Adviento</i>	1958
Fernando García	<i>América insurrecta</i>	1962
Gabriel Brncic	<i>Quodlibet III</i>	1966
Miguel Letelier	<i>Instantes para orquesta</i>	1966
Alfonso Letelier	<i>Preludios vegetales</i>	1968
Tomás Lefever	<i>Concierto sinfónico para gran orquesta</i>	1970
Juan Amenábar	<i>Ludus vocalis</i>	1973
Hernán Ramírez	Septeto Op. 45	1976
Cirilo Vila	<i>El fugitivo</i>	1978
Santiago Vera	<i>Apocalíptica II</i>	1988
Eduardo Cáceres	<i>Epigramas Mapuches</i>	1991
Sergio Ortega	<i>Tacuabé</i>	1992
Rolando Cori	<i>Give me you Heart</i>	1992
Jorge Martínez	<i>Tonada trunca para muchacha roja</i>	1992
Fernando Carrasco	<i>Trihuela</i>	1993
Andrés Alcalde	<i>Llonguein</i>	1993
Luis Advis	<i>Invitación al vals</i>	1994
Boris Alvarado	<i>Ollaqui</i>	1994
Pablo Aranda	<i>Di</i>	1995
Carlos Zamora	<i>Quinteto de vientos N° 1</i>	1995
Cristián Morales	<i>Oda</i>	1997
Alejandro Guarello	<i>Cuarterola</i>	1998
Gabriel Mathey	<i>Parrianas I</i>	1998
Rafael Díaz	<i>Pascual Coña recuerda</i>	1998
Guillermo Rifo	<i>Fejilé</i>	1999
Aliosha Solovera	<i>Mimetis</i>	1999

La cantidad de obras canónicas por cada década es la siguiente: 1910, 1 obra; 1920, 3 obras; 1930, 1 obra; 1940, 2 obras; 1950, 8 obras; 1960, 4 obras; 1970, 4 obras; 1980, 1 obra; y 1990, 16 obras. Llama la atención el aumento en el número de compositores y obras canónicas que se produce desde comienzos hasta la mitad del siglo y desde la mitad hasta fines del siglo. Es como si entre las décadas de 1910 y 1940 se estuviera encubando la música que aparece en los años cincuenta. Lo mismo ocurre entre las décadas de 1960 y 1980, que preparan la gran eclosión de los noventa.

Las décadas de 1950 y de 1990 poseen condiciones distintas que pueden explicar este aumento, junto a la idea que en ellas culmina un proceso de incubación composicional previo. A veinte años de la reforma del Conservatorio y a diez de la creación del Instituto de Extensión Musical, es innegable que Chile gozaba de una atractiva vida musical en los años cincuenta. Se formaban buenos intérpretes y compositores, y una porción importante de la música chilena se estrenaba con regularidad. Así mismo, el período de posguerra permitía normalizar la actividad musical en Europa y los compositores chilenos podrán viajar nuevamente al viejo continente y establecer contacto con el panorama internacional de la composición. De este modo, manifestarán familiaridad y admiración por las corrientes de la nueva música germana, sin perder por ello un sentido de pertenencia local.¹⁴

Si la década de 1950 está marcada por la idea de ir —a buscar—, la década de 1990 estará marcada por la idea de retornar. Es el momento del retorno de la democracia con su estado de *normalidad* asociado y de los artistas y músicos chilenos radicados fuera del país o en el exilio. Esto, junto al desarrollo sostenido de la enseñanza de la composición y sus materias afines, produjo que se quintuplicara el número de obras y compositores canónicos en los noventa. Asimismo, el incremento de la producción discográfica nacional antes descrita, aumentaba la circulación y disponibilidad de nuevas obras, junto con poner a disposición de los oyentes una porción de las del pasado. Si bien la producción de discos y de conciertos de música contemporánea generará nuevos discursos en los medios, se aprecia un descenso del discurso sobre música de concierto en general. Esto coincide con el aumento de la información disponible en internet, la pérdida de protagonismo de la crítica especializada, y la sobrevaloración por parte de la prensa de los rostros que aparecen en televisión, donde ya no figuran los músicos de concierto.¹⁵

¹⁴ Ver González y Varas, 2005: 218-243.

¹⁵ Ver González y Varas, 2005: 416-440.

Considerando los cuarenta compositores más proclamados por sus pares y sus obras de mayor exposición social, hay cuatro rasgos del *status quo* musical Occidental que se repiten en el canon musical chileno del siglo XX:

1. La presencia de mujeres es mínima: treinta y nueve hombres y una sola mujer –existiendo al menos otras cinco destacadas compositoras chilenas durante el siglo XX–. El *status quo* moderno alega una supuesta falta de profesionalismo y originalidad de la mujer en la creación musical, algo que, evidentemente, la musicología feminista se ha encargado de desmontar aunque el canon compositivo chileno no.¹⁶
2. Un 75% de estos compositores enseñan composición y materias afines, que es la forma predominante de ganarse la vida para un compositor del siglo XX. Se trata de compositores especialistas que mantienen y enseñan el oficio –llamados *maestros*–, aumentando exponencialmente el número de compositores chilenos a lo largo del siglo.
3. Sólo figuran cinco compositores-intérpretes en este canon, –práctica habitual hasta comienzos del siglo XX–, existiendo muchos más que lo son, especialmente compositores-guitarristas, pero de los que se desconfía desde el *status quo* canónico.¹⁷ Lo que sí parece estar permitido es tener otra profesión para ganarse *honorablemente* la vida con esto de ser músico. Entre los elegidos hay un abogado, un arquitecto, un médico, un dentista y dos ingenieros.
4. Aunque no hayamos participado del surgimiento y desarrollo de las formas clásicas de la música occidental, en nuestro canon aparecen conciertos para piano, sinfonías y sonatas, formas musicales que están en la base del *status quo* canónico europeo. Dieciséis de las obras seleccionadas son orquestales, casi todas compuestas y estrenadas hasta comienzos de los años setenta, cuando existió una política de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile de fomentar y difundir la obra orquestal de compositores nacionales. Veinte son obras de cámara, principalmente de la segunda mitad del siglo XX, cuando se intensifica el interés por explorar agrupaciones pequeñas y de formatos instrumentales diversos, junto al decaimiento de los incentivos para componer para gran orquesta.

Esta es una parte del *status quo* del canon musical chileno. Al mismo tiempo, existe uno divergente, un anti-canon que termina, igualmente, canonizándose a sí mismo. Al menos tres rasgos de este canon estarían fuera del *status quo* oficial:

¹⁶ Ver Ramos, 2003: 67.

1. Catorce de los compositores que integran el canon son declaradamente de izquierda o han pertenecido al Partido Comunista, manteniendo un discurso de contenido social y político que también influye en su obra musical. En cambio, diez de los compositores seleccionados son de tendencia conservadora manifiesta, aunque su agenda política no sea tan explícita ni en su discurso ni en su obra. Siete de los compositores son abiertamente cristianos o católicos, manteniendo un discurso de contenido religioso que también influye en su música.
2. Si bien la tendencia del *status quo* musical chileno será a institucionalizar el atributo del oficio de compositor, es decir, dependerá de la formación lograda en carreras de composición, el canon chileno hará dos notables excepciones: Acario Cotapos y de Alfonso Leng, compositores formados fuera de la academia, en parte de manera autodidacta y que no se ganaron la vida como músicos. Ambos compositores completan la dicotomía vanguardia/modernidad, con Cotapos como un artista que se desprende de la tradición y Leng como uno que la continúa en busca de su renovación. A pesar de su autodidactismo, el canon composicional posromántico de la obra de Leng será muy influyente entre los compositores chilenos desde la década de 1920, mientras que el anticanon vanguardista de Cotapos –quien terminó muy pocas de sus obras–, lo hará merecedor del máximo aprecio de la escena de avanzada de la música chilena y latinoamericana de concierto.
3. De las ocho obras seleccionadas que incluyen voz –cantada, hablada o procesada electrónicamente–, seis poseen textos de Pablo Neruda, Nicanor Parra, Pascual Coña, Elicura Chihuailaf y anónimos mapuches. De este modo, la mitad de los textos elegidos son mapuches, en una inédita paridad étnica que surge al contemplar el canon poético chileno desde la creación musical nacional.¹⁸ Los temas mapuches están presentes en tres obras, mientras que cuatro poseen contenido político y social y dos contenido religioso.

A pesar de ser construido desde la periferia artística de Occidente y de no contar con una tradición artística local de respaldo, el canon musical chileno revela un intento por mantener el *status quo* de la construcción canónica centroeuropea. Sin embargo, asumiendo también su condición periférica, parece, en parte, cuestionarlo. Otro empate técnico, tendríamos que decir, como el de *Los Grandes Chilenos* entre Arturo Prat y Salvador Allende.

¹⁷ Fernando Carrasco es el único guitarrista popular activo aceptado en el canon de compositores doctos chilenos.

¹⁸ Un texto de Eduardo Galeano es usado en una obra de Sergio Ortega, radicado en París, mostrando la tendencia americanista cultivada desde el exilio chileno.

Bibliografía

- Citron, M. (1993). *Gender and the Music Canon*. Urbana: University of Illinois Press.
- Corrado, O. (2004). “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza: Ponencia en la XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, AAM.
- Escobar, R. (1971). *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire.
- Gorak, J. (1991). *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*. Londres: Athlone.
- González, J. P. y J. M. Varas (2005). *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Publicaciones del Bicentenario.
- Kerman, J. (1983). “A few canonic variations”, *Critical Inquiry* 10/1: 107-125.
- Leibowitz, R. (1951). *L'évolution de la musique, de Bach à Schönberg*. París: Éditions Corrêa.
- Madrid, A. L. (2008). *Los Sonidos de la nación moderna*. La Habana: Casa de Las Américas.
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Salas Viu, V. [1952]. *La creación musical en Chile. 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.