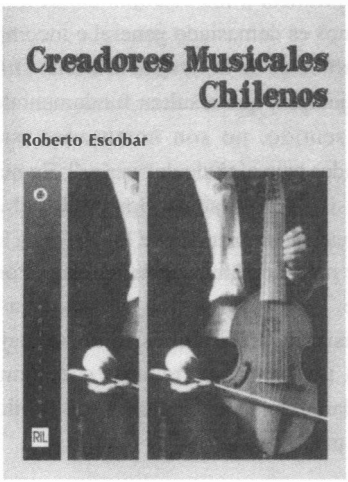
con las mejores ediciones de música publicadas en el extranjero.

Los libros *MUSICA DEL RENACIMIENTO PARA GUITARRA y MUSICA BARROCA PARA GUITARRA*, en transcripción de Ernesto Quezada, constituyen un gran aporte a la enseñanza de la guitarra en nuestro país.

Oscar Ohlsen

Roberto Escobar
Creadores musicales chilenos



Escobar, Roberto. 1997. *Creadores musicales chilenos*. Santiago: Red Internacional del Libro, 149 pp.

Aquellos libros sobre música chilena publicados durante este siglo que son producto de la investigación y la reflexión informada, suman unos cincuenta, es decir, ha aparecido aproximadamente uno cada dos años. Por esta razón, siempre es bienvenida una publicación de esta naturaleza, aunque *Creadores musicales chilenos* no sea una de las mejores.

El libro del compositor y sociólogo Roberto Escobar, intenta dar una visión globalizadora del quehacer musical chileno y en ello radica su mayor debilidad. A esto se suma la difícil tarea de ser sujeto y objeto a la vez de la materia tratada, y de escribir historia basándose en fuentes secundarias. Sus fortalezas provienen de la perspectiva sociológica y estética del autor, las que unidas a su conocimiento directo de más de medio siglo de música chilena, respaldan sus aseveraciones y le otorgan una base conceptual muy necesaria a la hora de escribir sobre música. El autor tiene la virtud de ofrecer una interpretación de los hechos, no sólo de narrarlos desde la pretendida objetividad de la historiografía musical. Su visión sociológica, por ejemplo, lo lleva a caracterizar audiencias, y a darle importancia a prácticas musicales consideradas periféricas por nuestra institucionalidad musical, como las de la tertulia y de la música en familia, buscando además su proyección hasta el día de hoy (pp. 35-42).

La práctica composicional que posee Escobar, unida a su capacidad intelectual, le permite hablar con autoridad sobre creación, sumando su propia experiencia a la de otros creadores musicales. Entiende la creación artística como un proceso sumatorio y premonitorio de actos creativos (69), advirtiéndonos que, como la música chilena no tendría pasado, sus compositores deben "afirmarse en elementos extra-musicales" para configurar el proceso histórico evolutivo de la creación musical. Al plantear como hipótesis la tripartición del acto creativo en voluntad, catexia, y técnica (70), Escobar logra penetrar en el misterioso proceso de la creación humana, logrando un interesante paralelo entre arte y ciencia.

Los problemas del libro aparecen cuando el autor abandona el ámbito de su competencia

estética y sociológica, y penetra en el área de la musicología, siendo tan impreciso como injusto en el tratamiento de la música folclórica chilena y de la vida y obra de nuestros intérpretes y compositores. Las referencias a la música indígena están plagadas de errores; confunde un tambor con un timbal, en el caso del kultrún; una flauta con una trompeta natural, en el caso del nolquin; y una ocarina con un silbato, en el caso de la pifilka. Al abordar la música criolla, se remite exclusivamente a la tradición campesina, sin reconocer la existencia de una tradición criolla urbana, ni la presencia de fenómenos mestizos. La información que entrega sobre géneros e instrumentos es en varios casos incorrecta o está mal escrita; determina la extinción de ciertos bailes folclóricos antes de su verdadera desaparición (16), deriva un instrumento de raigambre medieval, como es el rabel, de la viola renacentista, y señala que el charango, cordófono mestizo andino, es un instrumento criollo chileno. Sin embargo, lo más grave es que le niega a nuestra música folclórica riqueza expresiva y autonomía cultural (83).

En la sección biográfica del libro, Escobar elige 90 compositores que según sus palabras "han aportado efectivamente a la creación de la Imagen Musical de Chile" (109). Sin embargo, nos encontramos con importantes omisiones y con un serio desequilibrio entre el espacio dedicado a cada compositor y su gravitación en la historia de la música en Chile. Omite, entre otros, a Juan Amenábar, Hernán Ramírez y Edmundo Vásquez. A Fernando García le otorga media línea biográfica, y sin embargo, se da el lujo de interpolar una anécdota de casi media página en la biografía de Alfonso Leng. Le otorga más espacio a Jorge Rojas Zegers que a Gustavo Becerra y a Vladimir Wistuba que a Gabriel Matthey. No hay fecha de muerte de varios compositores ya fallecidos en el momento de publicar el libro, ni de nacimiento de algunos ellos, como es el caso de Cirilo Vila, por ejemplo.

Las referencias a intérpretes chilenos resultan incompletas y antojadizas; omite a músicos del mismo o de mayor calibre que los que incluye. Al mismo tiempo, desconoce la existencia del Instituto de Música de la P. Universidad Católica y del aporte de sus profesores. Tampoco menciona la labor fundacional de Mario Baeza en el movimiento coral chileno. El libro también tiene errores en materia de historia de la música europea, pues sitúa el nacionalismo musical setenta años más tarde de su nacimiento, y ubica a compositores y obras del siglo XIX en pleno siglo XX (75-76).

Su referencia a los estudios musicológicos chilenos es demasiado general e incompleta. Los artículos de la *Revista Musical Chilena*, por ejemplo, que resultan fundamentales en este sentido, no son nombrados, siendo incluidos bajo el título de "varios". En materia de tesis de pregrado y postgrado, el autor desconoce completamente lo que se ha hecho sobre música chilena hasta la fecha. Por otra parte, sus referencias se remiten casi exclusivamente a la música docta, dejando fuera una serie de trabajos sobre música popular urbana y de tradición oral publicados en el país.

En su intento por entregar una visión globalizadora de la música chilena, el autor hace increíbles mescolanzas, especialmente evidentes al analizar el estilo chileno en música, por ejemplo (92-96). Por otro lado, utiliza conceptos en forma errada, lo que lo lleva a situar el nacimiento de algo que llama Nueva Canción Chilena a comienzos del siglo XX, señalando además que sus bases se encontrarían en el siglo XIX (97-98). Al mismo tiempo, establece el nacimiento de los primeros conjuntos chilenos de jazz en 1950, desconociendo los aportes anteriores de Pablo

Garrido, Lorenzo Da Costa, Luis Aranguiz, Mario Escobar, y Luis Silva, entre otros (31, 104).

Sus incursiones en la música popular urbana intentan entregar un enfoque original, debido a su visión globalizadora y a su capacidad de relacionar fenómenos doctos con populares. Sin embargo, nuevamente comete errores y demuestra confusión en la materia. En su exhaustivo listado de compositores de música popular chilena convertidos en "clásicos", incluye personas totalmente ajenas, como guitarristas de tertulia, folcloristas, directores de coro, jazzistas, y críticos de jazz (107-108).

El autor y su círculo de amigos, unidos en el Grupo Talagante, aparecen en forma desmedida en el texto. A pesar de ser una agrupación que ha pasado casi inadvertida por la vida musical chilena, el Grupo Talagante figura como una de las alternativas a la del "oficialismo" musical de Domingo Santa Cruz, situándose a la par de la escuela composicional formada en torno a Gustavo Becerra (105), y como inspirador de la Agrupación Musical Anacrusa y del Ensamble Bartok (32). Más aún, en su análisis generacional de los compositores chilenos (97-106), la generación de los "nuevos músicos", nacidos entre 1936 y 1950, poseería un núcleo central formado justamente por el Grupo Talagante, ignorando a compositores como Luis Advis (1935), Cirilo Vila (1937), Sergio Ortega (1938), Edmundo Vásquez (1938), Hernán Ramírez (1941), Jorge Arriagada (1942), y Gabriel Brncic (1942). El libro progresa en círculos, por un lado es reiterativo y por el otro, se aleja con facilidad de los temas propuestos. Tampoco tiene un estilo definido, pues no es suficientemente ensayístico, histórico, ni analítico. Está ordenado en forma demasiado fragmentada, ya que en sus 149 páginas se suceden 6 capítulos y 35 sub-capítulos, algunos de 56 páginas y otros de sólo 2. Estamos frente a un autor que parece demasiado encerrado en sí mismo y que no trasluce una relación abierta con su materia de estudio. Si bien demuestra audacia y originalidad, éstas no bastan a la hora de escribir un libro que pretende dar cuenta de más de doscientos años de música en Chile en todos sus aspectos. Las visiones personales sobre la creación artística son buenas y necesarias, pero para escribir sobre el arte de otros es importante ser más justo y más preciso.

Juan Pablo González

Contempo Gráfica F. 6811133