Entre el olvido y la ruina: En torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles*.

Cristián Guerra Rojas
Facultad de Artes
Universidad de Chile

RESUMEN. El presente trabajo surge a partir de la pregunta por el reemplazo de la música del chileno Manuel Robles por la del catalán Ramón Carnicer para la Canción (Himno) Nacional de Chile. Se plantea la posibilidad que esta operación no haya obedecido a las razones que se suelen aducir, tales como calidad estética o compromiso político del compositor, sino a la aplicación tácita pero intencionada de una política del olvido por parte de la élite dirigente durante el siglo XIX. Para ello examinamos los datos sobre los orígenes de la música de Robles, sus modelos estilísticos, los argumentos que se han esgrimido en su favor frente a la música de Carnicer y, a partir del marco conceptual propuesto por investigadores como Martín Centeno y otros aportes recientes y pertinentes, vislumbramos una nueva explicación para la sustitución de la música de Robles y una reflexión sobre el papel de "ruina" que juega esta pieza en la cultura chilena contemporánea.

Introducción.

En un sugerente trabajo, Martín Centeno[1] plantea la siguiente hipótesis sobre el actual Himno Nacional de Chile:

> "Ante la necesidad de definir intuitivamente una hipótesis -dado que siempre resulta azaroso sin haber investigado en profundidad un tema-, propongo que los mecanismos de institución identitaria vacían la letra de la Canción Nacional de Chile, perviviendo esta en/desde la performatividad particularizada de la identificación".

Para sustentar esta hipótesis, Centeno recurre a un marco teórico que incluye, entre otros, conceptos de Jean-Louis Déotte, Aloïs Riegl y Ernest Renan[2]. El Estado moderno se funda, en última instancia, en un sentimiento de identificación y pertenencia que es clave para la administración de la libertad, igualdad y fraternidad, en otras palabras, la *nación*. Para Renan, la nación es una construcción político-institucional, con dos elementos centrales: tradición y consentimiento, una voluntad actual -en continua

* Este trabajo se vincula con el proyecto FONDECYT N° 1040516 *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855*, realizado por los musicólogos Dr. Luis Merino, Rodrigo Torres, Guillermo Marchant y el autor.

1. Centeno 2004: §1. Tanto el trabajo de Centeno como la edición consultada de los *Recuerdos de Treinta Años* de José Zapiola corresponden a ediciones electrónicas disponibles en Internet en los sitios indicados en la bibliografía. Como el formato de estas ediciones carece de numeración de páginas, a través del signo § indico el número del capítulo o sección al que se puede acceder directamente.

2. Déotte 1998, Riegl 1999, Renan 2000.

reafirmación- de proseguir en vistas a un futuro que se proyecta (el "plebiscito cotidiano"). Esto implica establecer una política de la memoria, una institucionalización del recuerdo, pero también del *olvido*.

Según Déotte, la política del olvido, el deber del olvido, implica la generación de espacios para la memoria oficial ("teatros de la memoria"). En este marco, dos productos de la modernidad, el Museo y la historiografía, coinciden en el intento de dar un sentido a un conjunto de fragmentos incoherentes, seleccionando lo que se quiere y no se quiere ver. Se infiere así la necesidad de los *monumentos*: estos constituyen un mecanismo de lucha a favor del olvido colectivo activo (oficial, hegemónico) contra el olvido pasivo "natural" generado por el paso del tiempo. Al respecto, Riegl distingue entre monumentos intencionados, históricos y antiguos, categorías que no son excluyentes entre sí. Centeno[3] las explica así (los destacados son míos):

> "Los primeros [monumentos intencionados] tienen, en su creación, la intención de remembranza; los segundos [monumentos históricos], dependen del valor que se le asigne en determinado momento por jugar un rol importante dentro de la cadena histórica: **ruina** de un pasado del que nos llega el eco fragmentario; y la valoración del último tipo [monumentos antiguos] está dada en su exterioridad: debe reflejar los signos del tiempo, aparecerse y experimentarse como un pasado vivo que se muestra de manera trascendente, una especie de documento monumentalizado en su **ruina**".

Para Déotte, la política del olvido implica la institución y administración de teatros de la memoria oficial, entre los cuales el museo cumple un papel preponderante en tanto espacio de *arruinamiento*. Centeno[4] lo explica del siguiente modo:

> "La noción de ruina tiene que ver con el fragmento, con la pérdida de una totalidad y un origen, con los restos de algo que no volverá a ser más que en su reconstrucción ilusoria y mimética, que pretende ser (el) original. De este modo, la cultura está constantemente arruinada, perviviendo en ella restos y vestigios de un pasado incompleto, del cual le es imposible escapar, pero que a su vez le es imposible reconstruir fuera del simulacro. De manera consciente o inconsciente reaparecen fragmentariamente una y otra vez trozos de un pasado que se supone olvidado, aun cuando se pretenda la novedad como bastión social, como es el caso de la modernidad".

Este proceso de arruinamiento, que también se podría concebir como movimiento de des- y re-contextualización, o de pérdida y nueva dotación de sentido para los fragmentos, se vincula con el propósito de disciplinas como la historiografía y otras instituciones (escuelas) y símbolos (escudos, himnos nacionales) que tienen relación directa con las políticas "oficiales y verticales" del recuerdo (y del olvido). En otras palabras, que muestren "no sólo los gloriosos pasajes históricos seleccionados, sino también aquello que no se quiere ver, que destaca y justifica la nación por oposición, mostrando, exhibiendo lo que esta dejó de ser" [5].

De este modo, la cultura nacional(ista) moderna y la noción misma de nación, con sus museos, historiografía (¿y musicología?) y monumentos, se sustentan entonces en una tensión: la necesidad

3. Centeno 2004: §2.

4. Centeno 2004: §2.

5. Centeno 2004: §2.

de una política de memoria y de olvido que se institucionalice y administre en teatros de la memoria, espacios de arruinamiento en tanto dotan de nuevos (modernos) sentidos a los fragmentos, los monumentos antiguos, las ruinas del pasado. A partir de este marco conceptual, Centeno[6] afirma la importancia de los himnos nacionales:

> "Dentro de esta amplia y variada gama de momentos, gestos, actos, figuras y variados emblemas; las canciones o himnos nacionales poseen un rasgo y rol fundamental, pues cristalizan y actualizan lo nacional en un acto performativo, fijando y estableciendo el ya mencionado plebiscito cotidiano, que resulta tan necesario [...]. A través de su ejecución se acepta la nación y todo lo que ella implica. Es un momento, instante, evento, aglutinante de identificación que sobrepasa y difiere cualquier diferencia, en un gesto eminentemente moderno, sometido al control homogeneizante que re-presenta valores asumidos en un contrato a corto plazo, que debe ser suscrito periódicamente. Trae a la memoria y (pr)esencializa, en su perfomatividad, las distintas aristas de la identidad nacional, por medio de un proceso dc identificación en su performance".

Un breve y conciso complemento al planteamiento de Centeno encontramos en Andrés Ruiz[7], quien propone la siguiente sucinta definición de "himno": "Símbolo musical de identidad de una nación, región, institución o colectivo".

Ahora bien, la hipótesis de Centeno plantea un doble proceso en el caso del Himno Nacional de Chile -caso que eventualmente podría extenderse a todos los himnos nacionales, especialmente en el contexto latinoamericano-, por un lado un vaciamiento de sentido y por el otro una pervivencia ritual en el acto performativo. Centeno realiza su exploración específicamente en torno al *texto* del himno escrito por el chileno Eusebio Lillo en 1847. Surge aquí una primera pregunta ¿cuál es el papel que juega la *música* en este proceso? Aquí debemos recordar que la *música* del Himno Nacional fue compuesta por el catalán Ramón Carnicer unos veinte años antes del texto de Lillo en tanto fue concebida para un texto anterior, escrito por el argentino Bernardo Vera en 1819. Recordemos además que hubo una música anterior a la de Carnicer con la que se cantó el texto de Vera, compuesta por el chileno Manuel Robles en 1820 y que fue posteriormente sustituida por la de Carnicer. Y surge aquí otra pregunta: dado el papel crucial que juega un himno nacional como símbolo de identidad, dentro del marco conceptual planteado, ¿resulta satisfactorio explicar el reemplazo de la música de Robles por la de Carnicer solamente sobre una base estética o de compromiso político del compositor, que es lo que frecuentemente encontramos en los trabajos historiográficos, musicológicos y musicográficos alusivos a este tema? ¿Acaso no habrá sido este hecho el resultado de la aplicación de una política oficial de olvido sustentada en razones hasta ahora desconocidas o inexploradas?

El presente trabajo surge, precisamente, como un intento de aproximación hacia una respuesta para estas preguntas y a partir de la doble motivación adicional de formar actualmente parte de un equipo de musicólogos que investiga la música chilena en el siglo XIX y haber participado en la realización

6. Centeno 2004: §2.1.

7. Ruiz 1999.

de un fonograma que incluye la Canción Nacional de Vera y Robles[8]. Para ello examinaremos los datos sobre los orígenes de la música de Robles, sus modelos estilísticos, los argumentos que se han esgrimido en su favor frente a la música de Carnicer y, a partir del marco conceptual propuesto por Centeno y de otros aportes recientes y pertinentes, vislumbrar una explicación más cabal para el reemplazo de la música de Robles y una reflexión sobre el papel que hoy juega esta pieza.

1. La Canción Nacional de Robles, su gestación y sus modelos estilísticos.

Las principales fuentes a las que remiten los trabajos que se han realizado en torno a los orígenes de la Canción Nacional de Robles son los *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)* del músico José Zapiola Cortés y un grupo de documentos oficiales emitidos bajo el gobierno del Director Supremo don Bernardo O'Higgins Riquelme[9].

En 1819, por encargo oficial de O'Higgins, el argentino Bernardo Vera y Pintado escribió el texto, consistente en diez estrofas y un estribillo, de esa primera Canción Nacional de Chile, la que contó con el respaldo oficial a partir del 20 de septiembre de 1819 y se estrenó con ocasión de las fiestas patrióticas aquel mismo mes, concretamente el día 28[10]. El asunto es que Zapiola[11] menciona que en un comienzo la "canción" (texto) de Vera fue entonada con la melodía del Himno Nacional de Argentina, compuesta en 1813 por el catalán Blas Parera, pero también -en el contexto de su debate con el historiador Miguel Luis Amunátegui respecto a la fecha del estreno de la música de Robles, al que nos referiremos más adelante- con otras:

> "Dice este caballero [Amunátegui]: "La Canción Nacional se tocó y cantó por primera vez en las fiestas de setiembre de 1819". ¿Esta canción que se tocó y cantó fue con la música de Robles? No, señor. Pudo cantarse y aun bailarse con el sinnúmero de entonaciones que aparecieron cuando salió a luz la poesía de don Bernardo Vera ese mismo año, de una de las cuales, que no era la más fea, aún conservamos parte en la memoria".

Esto sugiere que el canto de este texto se fundaba originalmente sobre la antigua práctica de cantar un texto con una -y eventualmente más de una- melodía preexistente y no necesaria ni originalmente compuesta para dicho texto. Esta práctica la encontramos en la música religiosa: idénticos textos de la Misa católica o de los himnos protestantes se entonan con melodías diferentes[12]. Pero aún más

8. CD *Isidora Zegers y su Tiempo* (Par Media, Producciones Artísticas de la Facultad de Artes. Universidad de Chile, 2003), redacción de folleto.

9. Estos documentos –todos de 1819– son dos cartas del ministro Joaquín de Echeverría a Bernardo Vera (19 de julio y 2 de octubre), un oficio de O'Higgins al Senado, un acuerdo del Senado enviado a O'Higgins y un decreto de O'Higgins, los tres documentos con fecha 20 de septiembre. Los cinco documentos, junto al texto completo de Vera, aparecen reproducidos en Ravanal (1978: 14-15) y en Vega (2000: 10-12).

10. En este tiempo el 18 de septiembre aún no era LA fiesta patriótica nacional o "cumpleaños de Chile". Este rango fue adquirido por iniciativa de Pedro Antonio Palazuelos y su primo, el Ministro Diego Portales, para evitar las connotaciones militaristas del 12 de febrero (aniversario de la batalla de Chacabuco y de la Declaración de Independencia de Chile) y del 5 de abril (aniversario de la batalla de Maipú), fechas más cabalmente "patrióticas" que el "godo" 18 de septiembre, como dice Zapiola (2003: §8). Texto de Vera y Pintado en Apéndice I.

11. Zapiola 2003: §7.

12. De aquí que el repertorio musical occidental abunde en misas de distintos compositores y estilos, obras en las que el texto, con ciertas excepciones, es siempre el mismo. Y por otro lado, la pervivencia en algunos himnarios protestantes del "índice métrico de tonadas" que permite cantar un texto de himno con cualquier tonada o melodía que métricamente sea coincidente.

importante es que se asocia con el origen de otros himnos nacionales americanos, como aquellos de Argentina[13], Venezuela[14], Uruguay[15] y Paraguay[16].

Es interesante observar la relación que se estableció en primera instancia entre la Canción Nacional y el teatro[17]. El decreto del 20 de septiembre de 1819 de O'Higgins dice:

> "Como dice el Excmo. Senado: Imprímase y circúlese a los pueblos, al Instituto y Escuelas. Al teatro se pasarán cuatro ejemplares, para que al empezar toda representación se cante primero la Canción Nacional. Bernardo O'Higgins. Director Supremo".

El empresario Domingo Arteaga Rojas[18], teniente coronel y edecán -dato no menor- de O'Higgins, fue el primer y principal impulsor del arte dramático en la naciente república. Vicente Pérez Rosales[19] nos informa que Arteaga inauguró su teatro en 1818, lo trasladó de lugar en 1819 y se estableció definitivamente el 20 de agosto de 1820 en la Plazuela de la Compañía[20]. Rosales nos proporciona además el siguiente dato:

> "Como la moralidad de las representaciones teatrales era cuestionada por los rancios partidarios del Rey, los patriotas, convirtiendo el teatro en arma de combate, después de escribir con gordas letras en el telón de boca estos versos de don Bernardo de Vera:
>
> He aquí el espejo de virtud y vicio
> Miraos en él y pronunciad el juicio
>
> Establecieron como regla fija que el teatro se abriera siempre con la canción nacional, versos del mismo Vera y música del violinista don Manuel Robles, y que sólo se representaran en él, con preferencia a otros dramas, aquellos que, como Roma libre, tuviesen más relación con la situación política en que el país se encontraba".

El decreto de O'Higgins y el testimonio de Pérez Rosales nos indican que la Canción Nacional y el teatro, a los que podemos añadir el incipiente sistema educacional ("Instituto [Nacional] y Escuelas") fueron concebidos con un propósito común: contribuir a la construcción identitaria de la nación chilena, la cual se afirmaba en su oposición a España. Más aún, a partir de este fundamento podemos considerar que cada representación dramática en el teatro de Arteaga y cada himno o canto patriótico que se

13. Zapiola 2003: §7; Lomuto 2004; ALBA 2005.

14. Peñín y García 1999.

15. Guido 1999.

16. Szarán 1999.

17. El precursor en Chile de la concepción del teatro como vehículo de las ideas republicanas y de construcción nacional fue Camilo Henríquez, "glosado" por el periodista venezolano Francisco Rivas, quien en su periódico *El Argos de Chile* llegó a afirmar: "La música, la poesía y el canto tienen un influjo directo sobre la organización moral de los individuos" en el contexto del papel del teatro (Pereira 1974: 87-92).

18. Padre del general Justo Arteaga Cuevas y abuelo de los periodistas liberales ("publicistas") Justo y Domingo Arteaga Alemparte.

19. Pérez Rosales 1886: 12.

20. Hoy Plaza Montt-Varas, en calle Compañía esquina con Bandera (Santiago).

compusiera y se vinculara institucionalmente con los nuevos establecimientos educacionales[21], era concebido a modo de glosa de la Canción Nacional, como amplificaciones de las ideas y conceptos vertidos en ella. Como señala Centeno[22]: cada acto cívico en los establecimientos educacionales deviene "representación", ritual, *performance* que reafirma los valores y conceptos de la Canción Nacional que lo abre, y cada función teatral debía ser "comentario didáctico", enseñanza, encarnación de aquellos mismos valores y conceptos en el escenario.

Diego Barros Arana[23] informa que la celebración del 18 de septiembre de 1819 se postergó algunos días por la gran inversión en recursos que se quiso realizar, precisa y paradójicamente en una época de "gran descontento por el precario estado de la hacienda pública"[24]. Entonces, Canción Nacional, imágenes, teatro, educación, confluyeron en la celebración, en el proyecto de construcción nacional en aquel "tiempo-madre", como lo llama Gabriel Salazar (Premio Nacional de Historia 2006)[25]. El teatro de la memoria comenzaba a operar en la nación emergente, y la necesidad simultánea de recordar y olvidar. En el caso de una canción *nacional*, el símbolo poético-musical de la identidad nacional, se requirió olvidar la práctica del libre intercambio entre textos y melodías y establecer una sola melodía, medida vital para cumplir el propósito de su concepción. Y esta melodía no podía ser la de Parera, la que había sido escrita o adaptada para una pieza concebida originalmente en términos de una marcha patriótica de Hispanoamérica más que de un himno "nacional argentino"[26]. Así como debía quedar atrás olvidado, arruinado el vínculo genético y cultural con España -como se trasluce en los versos de Vera-, asimismo la idea de la "Patria grande" debía olvidarse para dar paso al establecimiento de naciones modernas y autónomas[27].

Esto explica que Arteaga, dueño del teatro, buscara esa melodía definitiva. En este sentido, el intento fallido del músico peruano José Ravanete, el primero a quien Arteaga encargó este cometido[28], no fracasó por el hecho de adoptar una melodía preexistente, sino por escoger una que era métricamente inapropiada y -lo que era más grave- asociada inconvenientemente con el "enemigo" español. La reacción airada de Vera ("¡Tiene visos de goda!") al conocer la propuesta de Ravanete se comprende con mayor cabalidad si consideramos que el poeta patriota entendía perfectamente -y estaba plenamente involucrado en el proyecto[29] - la alianza entre Canción Nacional, teatro y construcción de nación[30].

21. Cf. Uribe 2005: 93.

22. Centeno 2004: §2.1.

23. Barros Arana 2005: 302-303.

24. Montealegre 2003: 99.

25. Salazar 2005: 21-22.

26. ALBA 2005.

27. Valencia 1974: 58; Claro 1980.

28. Zapiola 2003: §7.

29. Vera, aparte de escribir aquel *motto* mencionado en el telón del teatro de Arteaga, realizó al menos un par de contribuciones modestas al incipiente teatro republicano (Pereira 1974: 93-94, 364).

30. Zapiola no especifica cuánto tiempo transcurrió entre el estreno de la canción (el texto) de Vera y la presentación del trabajo de Ravanete. Pérez Rosales (1886: 37) menciona que dicho texto fue cantado por primera vez "con música chilena" aquel 28 de septiembre de 1819. En un peculiar intento tácito de conciliación entre ambas fuentes, Valencia (1974: 64) estimó que ese día se estrenó la canción nacional con la música de Ravanete, después de cuyo rechazo el texto de Vera "quedó otra vez sin música por algunos meses". Valencia pasa por alto el contexto en el que Zapiola sitúa el fracaso del músico peruano, muy diferente al de las fiestas de 1819 y además, es muy extraño que Zapiola no lo hubiera recordado –de haber sido así– en su debate con Amunátegui. La "música chilena" a la que se refiere Pérez Rosales debió ser probablemente una más de aquel "sinnúmero de entonaciones que aparecieron" para cantar el texto de Vera, el cual, por lo tanto, jamás "quedó sin música". En este sentido, según se desprende del relato de Zapiola, la propuesta de Ravanete debió ser presentada hacia mediados de 1820 (Ravanal 1978: 12). Sin embargo, en uno de sus varios escritos alusivos al tema, Samuel Claro (1999a) adopta sorprendentemente la "solución" de Valencia.

Después del fracaso de Ravanete, se encargó a un violinista de la orquesta del teatro, Manuel Robles Gutiérrez, "músico chileno de aventajadas aunque incultas disposiciones"en la definición de Zapiola, la composición de una melodía para los versos de Vera. Esta fue estrenada bajo la dirección del propio Robles el 20 de agosto de 1820 con ocasión de la inauguración del local definitivo del teatro de Domingo Arteaga en Santiago, en coincidencia tanto con el zarpe de la Escuadra Libertadora del Perú desde Valparaíso como con el cumpleaños de O'Higgins[31].

La afirmación por parte del memorialista Zapiola de esta fecha y ocasión para el estreno público de la música de Robles motivó, como ya mencionamos, una controversia con Amunátegui, el cual sostuvo, a partir de su interpretación de los documentos oficiales del gobierno de O'Higgins, que la fecha de dicho estreno fue septiembre de 1819, tanto del texto de Vera como de la música de Robles[32]. Zapiola mantuvo su postura y uno de sus argumentos fue que en dichos documentos no aparece ninguna mención explícita de la música de Robles, sino sólo del texto de Vera. En última y póstuma instancia, el músico resultó victorioso en el debate[33]. El aspecto crucial es que con el hallazgo de una música "definitiva" para la Canción Nacional, ésta podía constituirse en símbolo identitario nacional en plenitud, en monumento sonoro intencionado[34] que recordara continuamente a los chilenos los valores fundacionales de su nación.

En cuanto a sus modelos estilísticos, a mi parecer, un importante referente de la música de Robles es la melodía de Blas Parera para el Himno Nacional Argentino. La fórmula melódica inicial, el intercambio modal y el contraste rítmico entre secciones[35] son rasgos que ambas melodías comparten y que ciertamente remiten a códigos comunes entre piezas musicales similares de esta época, específicamente los himnos nacionales modernos compuestos a partir de dos grandes modelos: *God Save the King* de Gran Bretaña y *La Marsellesa* de Francia[36]. Al respecto, cabe señalar las coincidencias que también

31. Cannobio y Echeverría 1904: 16; Claro 1979a: 62.

32. Zapiola afirmó en el *Semanario Musical*. N°5 (8 de mayo de 1852, p.1) y posteriormente en *La Estrella de Chile* N°2 (13 de octubre de 1867), sobre la base de su propia memoria, que dicha fecha y ocasión fueron las mencionadas. En un comienzo, Amunátegui estuvo de acuerdo con este dato y así lo consigna en *Los precursores de la independencia* (1872). Sin embargo, sus estudios posteriores de los documentos mencionados y su reticencia a aceptar que el Director Supremo no haya estado presente en Santiago para el estreno, puesto que se hallaba en Valparaíso despidiendo la Escuadra Libertadora (Ravanal 1978: 8-9), lo llevaron poco tiempo después a refutar públicamente a Zapiola, refutación que quedó plasmada por escrito en *Las primeras representaciones dramáticas en Chile* (1888: 55-59), libro publicado después de la muerte de Zapiola.

33. Zapiola contraatacó en los *Recuerdos de Treinta Años* señalando lo que indicamos y lanzó el desafío a Amunátegui para que buscara pruebas claras sobre el tema. El historiador, tal como señalan Cannobio y Echeverría (1904: 19-20), se retractó tácitamente en su obra póstuma *La alborada poética de Chile* (1892: 320), donde reprodujo en forma casi exacta los párrafos respectivos en *Los precursores de la independencia*, ratificando la fecha del 20 de agosto de 1820 como el estreno de la música de Robles. Sin embargo, mientras algunos escritores como Pereira (1941: 91-92; 1948: 8), Tasso (1950), Urrutia (1973: 85) y Lafourcade (2003: 511-512), aceptan la fecha de Zapiola, Barros Arana (2005 [1892]: 302-303), tal vez tomando en cuenta a Pérez Rosales (1886: 37), nuevamente sitúa este estreno en septiembre de 1819. Asimismo, Sepúlveda (1894) da la razón a Amunátegui, mientras Claro sostiene (1977: 248) o parece insinuar (1979a: 62) lo mismo, en contradicción con otros de sus escritos (1973; 1978; 1979b; 1980). El mismo Claro plantea (1999a) otra hipótesis y es que la canción de Robles pudo tener un estreno privado ante O'Higgins antes del 20 de agosto. Puesto que el mismo Zapiola (2003: §7) afirma que el Ejército chileno difundió esta pieza en el marco de la Expedición Libertadora del Perú, donde la conoció Alzedo. Esta posibilidad parece muy plausible: evidentemente los músicos del Ejército debieron aprender la canción antes de partir a Perú.

34. Riegl (1999: 24) descarta, sin explicar claramente por qué motivo, las obras musicales en su reflexión sobre los monumentos. Me parece, en cambio, que sus conceptos pueden aplicarse en este –notable y particularmente en este– caso.

35. En el caso del himno argentino se trata de un contraste de velocidad entre *Maestoso* en la estrofa y *Allegro vivace* en el coro, pero sin alterar el compás de 4/4, como ocurre en el caso de la música de Robles.

36. Buch 2001: 23-81. Por ejemplo, el comienzo del canto con un salto de cuarta de dominante a tónica (*La Marsellesa*) o el mismo salto relleno con los pasos correspondientes para llegar a la tónica en tiempo fuerte, como en el himno argentino y en la canción de Robles. Pereira (1948: 4) afirma el parentesco entre himnos y marchas en la música occidental hasta *La Marsellesa*, pieza que marcaría la separación genérica y simbólica entre ambos géneros, lo que Pereira no explica con suficiente detalle.

se pueden observar entre los textos de Vera y de Vicente López y Planes (autor del texto del himno argentino), en términos de estructura métrica, contenidos generales y uso clave de determinadas palabras. En este sentido, Robles, que conocía también el himno argentino, siguió la orientación -sin realizar una imitación- de esta pieza para la música de las estrofas[37], así como Vera lo hizo respecto al texto, como se puede observar en el siguiente cuadro[38].

HIMNO ARGENTINO		*CANCIÓN NACIONAL CHILENA*	
Texto (original) de López	Música de Parera	Texto de Vera	Música de Robles
Oíd mortales el grito sagrado: *Libertad, libertad, libertad,* *Oíd el ruido de rotas cadenas* *Ved en trono a la noble igualdad.*	Unidad de 8 cc en modo mayor con cadencia final en dominante.	*Ciudadanos, el amor sagrado* *De la Patria os convoca a la lid,* *Libertad es el eco de alarma,* *La divisa "Triunfar o morir"*	Unidad de 8 cc en modo mayor con cadencia final en tónica.
Se levanta a la faz de la Tierra *Una nueva y gloriosa Nación.*	Unidad de 4 cc en modo menor con semicadencia en dominante.	*El cadalso o la antigua cadena* *Os presenta el soberbio español*	Unidad de 4 cc en modo menor con semicadencia en dominante.
(1)Coronada su sien de laureles, *Y a sus plantas rendido un león,* *Y a sus plantas rendido un león,*	Unidad de 6 cc en modo menor con semicadencia en dominante.		
(2) Coronada su sien de laureles, *Y a sus plantas rendido un león,* *(3) Coronada su sien de laureles,* *Y a sus plantas rendido un león*	Unidad conclusiva de 8 cc en modo mayor.	*(1) Arrancad el puñal al tirano,* *Quebrantad ese cuello feroz.* *(2) Arrancad el puñal al tirano,* *Quebrantad ese cuello feroz.*	Unidad conclusiva de 8 cc en modo mayor.

Sin embargo, por otro lado, creemos que la propuesta de Robles constituye a su vez una pervivencia de tradiciones musicales coloniales, específicamente de la práctica musical catedralicia[39]. Robles trabajó como músico en la Catedral de Santiago, donde seguramente conoció personalmente al maestro

37. No es así en el caso de la introducción, altamente elaborada en el caso de la música de Parera, muy sencilla en el caso de la música de Robles. Música de Robles (a partir de transcripción de Zapiola, arreglada por Thompson), en Apéndice II.

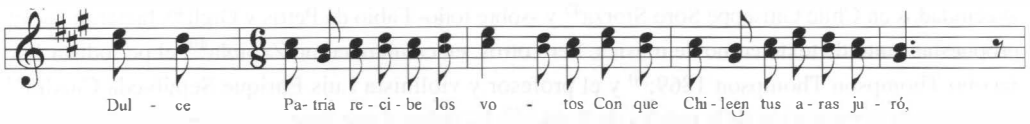
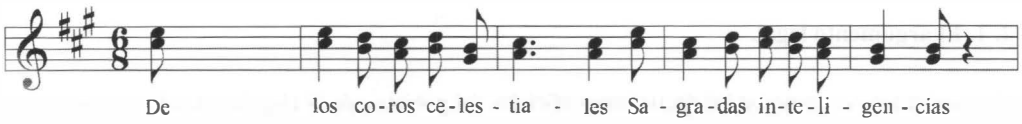
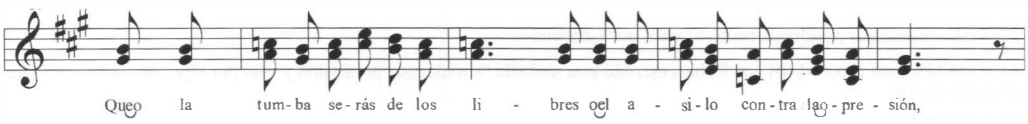
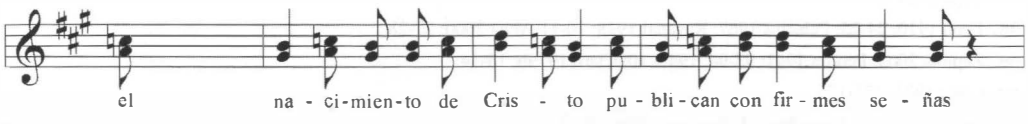
38. Tomamos sólo las primeras estrofas. Por un lado, debemos considerar el texto original de López, el cual fue objeto de alteraciones posteriores. Por otro lado, ante la ausencia de las partituras originales y de suficiente documentación atingente en ambos casos, no es posible extender con suficiente fundamento un estudio comparativo entre estas piezas en cuanto a velocidad, instrumentación, matices expresivos y otros aspectos.

39. Pereira (1948: 7) afirma sobre Robles que "Vivían en él las tradiciones coloniales".

de capilla José de Campderrós, compositor catalán que asumió dicho puesto en 1790 y permaneció en él hasta su muerte en 1812. Claro afirma al respecto sobre la formación de Robles[40]:

> "Su experiencia auditiva no puede haber sido mayor que las obras que componía y dirigía don José de Campderrós en la catedral de Santiago. Cuando más, una misa de Haydn o algún motete renacentista".

Dentro del legado creativo de Campderrós destacan sus aportes al villancico y géneros afines, el cual se caracteriza por su aproximación a los códigos de la "música popular" de la época, con uso del idioma castellano y estructuras rítmico-melódicas frecuentemente cercanas a la danza. Una de estas piezas, la pastoral (pastorela) *De los coros celestiales*, presenta grandes semejanzas en sus coplas con el coro de la melodía de Robles, en términos de compás, estructura melódica y plan armónico con intercambio modal, como podemos observar en los primeros compases de los trozos mencionados[41]:

1a. *Canción Nacional de Chile* de Robles, coro (cc.28-32).

2a. *De los coros celestiales* de Campderrós, copla (cc.5-9).

1b. *Canción Nacional de Chile* de Robles, coro (cc.32-36).

2b. *De los coros celestiales* de Campderrós, copla (cc.9-13).

40. Claro 1980; 1999a.

41. Para esto transcribí los compases correspondientes de la *Canción Nacional* de Robles de acuerdo al facsímil publicado en Vega (2000: 14-16) de la versión que Zapiola entregó a *Las Bellas Artes* en 1869. En el caso del "villancico-pastorela" (con este nombre aparece en el manuscrito) de Campderrós, transporté los compases correspondientes a LA Mayor (originalmente la pieza está en SOL Mayor) para facilitar la comparación, a partir del trabajo de Ipinza (1994). Los números de compases indicados corresponden a las fuentes señaladas.

Y en los respectivos compases siguientes, ambas piezas retornan al modo mayor. De este modo, postulo que Manuel Robles, al tomar los modelos de Blas Parera y de José de Campderrós[42] para la composición de su melodía para la Canción Nacional de Chile, aparece como el primer compositor del Chile independiente que intentó realizar consciente o inconscientemente[43] una especie de mestizaje musical mediante la yuxtaposición de códigos diferentes: aquel de las marchas e himnos patrióticos de comienzos del siglo XIX en la introducción y la estrofa, y aquel de los villancicos de la tradición colonial en el coro y final. Intento con el que logró encarnar "un sentido de chilenidad que caló profundo en las fibras populares"[44].

2. Los argumentos a favor de la Canción Nacional de Robles.

Hasta 1909, año en que un decreto[45] oficializó como Himno Nacional de Chile el texto que Eusebio Lillo Robles escribió en 1847 -conservando el coro original de Vera- y la música de Ramón Carnicer, la propuesta de este último, tal como fue concebida originalmente, fue objeto de diversas críticas que generaron propuestas de sustitución. Músicos como el chileno Federico Guzmán Frías[46] y los italianos avecindados en Chile Giuseppe Soro Sforza[47] y -sobre todo- Fabio de Petris y Gigli[48], hicieron nuevas propuestas tanto de texto como de música. Pero otros, en cambio, como Zapiola[49], el periodista Juan Jacobo Thompson Thompson 1869;[50] y el profesor y violinista Luis Enrique Sepúlveda Cuadra[51], promovieron la restitución de la música de Robles[52]. La defensa que implementaron se funda en cuatro argumentos principales que podríamos calificar respectivamente como legal, estético-popular, nacionalista y rememorativo, los cuatro presentes ya en Zapiola[53].

2. 1. El argumento legal.

Este argumento se apoya en los documentos oficiales del gobierno de O'Higgins, donde tanto el Senado como el Director Supremo sancionan el texto de Vera como Canción Nacional de Chile. El problema es que con este argumento Zapiola, seguido por Thompson y Sepúlveda, incurre en contradicción,

42. Ambos catalanes, paradójicamente, al igual que Carnicer.

43. Zapiola afirma (2003: §10) que Robles escribió esta melodía "sin ninguna pretensión y sólo por repetidas instancias a que no pudo resistir".

44. Claro 1980.

45. El Decreto Supremo N° 3482 del 12 de agosto de 1909, firmado por el Presidente Pedro Montt y por el Ministro Domingo Amunátegui.

46. Ravanal 1978: 29.

47. Vega 2000: 27.

48. León 1910: 24-25; Palacios 1967; Ravanal 1978: 10-11; Vega 2000: 27-28.

49. Zapiola 2003; Pereira 1941: 93-94, 1948: 10; Claro 1979b: 13-14.

50. Claro 1973: 175-176.

51. Sepúlveda 1894; Cannobio y Echeverría 1904: 16-17.

52. José Bernardo Suárez (1872: 441-443), a quien cita Sepúlveda, se limitó a copiar literalmente y casi en su totalidad la opinión de Thompson, sin indicar su procedencia. Figueroa (1887: 86) menciona además a "Santa Cruz" –seguramente el músico Ruperto Santa Cruz Henríquez– como uno de los críticos que considera, al igual que Thompson, la música de Robles "superior a la de Carnicer". Es probable que Santa Cruz haya publicado su crítica en algún número de su *Álbum musical y patriótico* al que no he tenido acceso.

53. Zapiola 2003: §7, §10. En el caso de Zapiola cabría añadir un interés personal motivado por su amistad con Robles y por el papel desfavorable que jugaba el músico en la sociedad ilustrada chilena (Guerra 2006).

puesto que uno de los puntos fuertes de su defensa contra Amunátegui en torno a la fecha del estreno de la música de Robles, estriba precisamente en que estos documentos no mencionan la música sino sólo el texto de Vera[54]. Por lo tanto, así como no hubo –hasta 1909– ningún decreto ni documento oficial que sustituyera la música de Robles por la de Carnicer[55], tampoco hubo ninguno que la oficializara previamente[56]. La fuerza de este argumento reside más bien en su intento por remontarse al tiempo-madre, el tiempo glorioso de O'Higgins y de la gestación de la república, y buscar el apoyo de aquellas leyes fundadoras de la nación. Pero el Decreto Supremo Nº 3482 de 1909, en vísperas del Centenario, asestó el golpe definitivo contra este argumento.

2. 2. El argumento estético-popular.

El propio Zapiola reconocía que la música de Carnicer tenía mayor valor "estético" que la de Robles y por eso fundamentaba su defensa primeramente en términos de una "estética popular" en oposición a la estética operática de la élite: su sencillez para ser cantada por cualquier persona y asegurar así su difusión y arraigo, a diferencia de la música más compleja de Carnicer concebida más bien para ser cantada por profesionales. Pérez Rosales dejó testimonio de este aspecto al recordar el compromiso y ánimo que se expresaba en las fiestas patrióticas de su infancia y juventud en contraste con la época en que escribe estos recuerdos (los destacados son míos)[57]:

> "¿Cuántos de los que concurren a lucir sus carruajes y sus caballos en los paseos públicos; cuántos de los que van al teatro, donde aún se entona la canción nacional, más por lucir la voz de los cantores que por el significado de sus estrofas, significado que hasta llegó a alterarse después, sólo por ceder a tontas insinuaciones que pidieron la profanación de este **monumento histórico**; cuántos, digo, tienen presente, en los regocijos de estos días, a aquellos a quienes deben patria y libertad y el saber y la holganza de que ahora disfrutan?"

Pérez Rosales se refiere al cambio de letra (del texto de Vera al de Lillo) cuando habla de "profanación", pero su mención al lucimiento de los cantores revela que la música de Carnicer no era apropiadamente "popular". Sepúlveda, en términos de un argumento complementario que podríamos denominar lógico-categorial, consideraba que el himno de Carnicer era "particular" (accesible a un grupo reducido) y no "nacional" (por definición, accesible a todos). En otras palabras, mientras la música de Robles, por su sencillez, podía ser cantada por todos[58], la música de Carnicer era elitista, concebida para ser cantada por un selecto grupo de personas con formación musical elevada.

Se podría aducir que este argumento ha sido derribado con el tiempo, si consideramos que hoy la música de Carnicer es cantada en todas las ocasiones pertinentes. Sin embargo, sin entrar en detalles, la "música de Carnicer" que hoy se canta en un acto cívico o un evento solemne no corresponde exactamente a la partitura de aquel *Himno Patriótico de Chile*[59] que llegó en 1827. Diversos procesos,

54. Incluso Lafourcade (2003: 512) incurre en este error al mencionar que "el cambio de música (por la de Carnicer) no fue algo oficial, como sí lo fue la canción de Robles, que había sido aprobada por el senado".

55. Ravanal 1978: 9.

56. Cannobio y Echeverría 1904: 17.

57. Pérez Rosales 1886: 18.

58. Cannobio y Echeverría 1904: 16; Pereira 1941: 92.

59. Título de la pieza en la edición impresa enviada desde Londres por Mariano Egaña.

entre ellos reformas patrocinadas desde ámbitos oficiales, han confluido en esto, al punto que Joaquín Edwards Bello dijo lo siguiente[60]:

> "Para mí es esta una creación del pueblo chileno. Carnicer puso el ruido. Chile el alma [...]. Si el Quijote de hoy lo escribió la humanidad, la Canción Nacional la escribió el pueblo chileno".

Aunque las palabras de Edwards Bello no aluden necesariamente a una alteración de la partitura, sí se refieren a un proceso de apropiación que el "pueblo chileno" ha hecho con esta música, el que ciertamente ha sido orientado desde arriba, por políticas oficiales de la memoria y del olvido. Sin embargo, los defensores de la música de Robles insisten en el carácter *popular* -no "potencialmente" popular o "susceptible de apropiación popular"- de ésta. Surge la pregunta: ¿Existe acaso otro tipo de connotación en torno a esta "popularidad" de la música de Robles?

2. 3. El argumento nacionalista.

Al considerar a estos tres defensores, se puede notar una creciente intensidad en la presentación de este argumento. Zapiola se limita a la siguiente frase:

> "Por lo demás, lo que de nacional tiene esta marcha [la música de Carnicer], se comprenderá bien al saber que la música es de un español y los versos de un argentino..."

En Thompson, por su parte, se insinúan los ecos de la reciente guerra con España en 1866:

> "Este [Manuel Robles] murió en 1836, bastante joven, y con el sentimiento de haber visto que la nueva generación que se levantaba, olvidada ya de la esclavitud en que la España había tenido a Chile, no tenía el menor escrúpulo en relegar al olvido un himno compuesto por un compatriota para aplaudir un trozo de música italiana hecho por el español Carnicer".

Finalmente, en Sepúlveda la intensidad es mayor:

> "Nuestro sentir patrio debe estimarse ofendido cada vez que haya de oír los primeros sonidos del actual himno [de Carnicer]. Porque, en verdad es lástima que Chile, teniendo un himno propio, de autor chileno inspirado en su amor a la libertad nacional, haya podido adoptar uno que, lejos de enorgullecernos, como chilenos, nos humilla.
> ¿Por qué trabajóse con tanta fatiga a fin de hacer de Chile una nación independiente y libre, si más tarde ese trabajo tan arduo y penoso había de ser pisoteado vil y traidoramente? Si Chile tenía un himno, ya adoptado como obra nacional, música de corazón chileno, ¿por qué diósele preferencia a la obra de un extranjero?
> No nos guía el espíritu de malquerencia para con España y sus hijos. Esta idea está muy lejos de nosotros, porque de análoga manera opinaríamos si el autor del himno que hoy conocemos por nuestro, hubiera sido súbdito de cualquiera nación que no sea Chile".

60. Edwards 1955.

Agustín Cannobio y Aníbal Echeverría[61] consideran a esta como "una de las razones más vigorosas y socorridas" por los defensores de la música de Robles. Esta observación es válida especialmente en el caso de Sepúlveda, pero en Thompson y sobre todo en Zapiola difícilmente se percibe algún apego importante a este argumento, cuyo fundamento es el concepto moderno de nación que se gesta precisamente en el tiempo-madre, el tiempo de la creación de la Canción Nacional de Vera y Robles, cuando la distinción entre "nación chilena" y "naciones extranjeras" aún no está clara. De acuerdo a Centeno[62] -fundamentado en Renan-, la nación se perfila "como un constructo que depende únicamente de la voluntad política, teñida de algunos elementos como los antes mencionados [lengua, etnia, religión, geografía, intereses comunes] que le otorgan cierta coherencia, los cuales pueden también funcionar como motor de arranque o excusa argumental para la autolegitimación nacional".

Si la nación -con sus símbolos y monumentos- se funda ante todo en la voluntad política, entonces la "nacionalidad" -entendida en relación con la entidad geopolítica y temporal en que le ha tocado nacer- del creador de un monumento "nacional" -como el caso del himno- es un factor de importancia muy relativa. El punto clave reside más bien en el proyecto de nación que mueve aquella voluntad política y más aún, en la posibilidad de generación e implementación *otro(s)* proyecto(s) alternativo (s). ¿Será que la música de Robles y la de Carnicer encarnan, representan, precisamente, proyectos de nación opuestos, más allá de la "nacionalidad" de sus compositores?

2. 4. El argumento rememorativo.

Zapiola, Thompson y Sepúlveda insisten en que la melodía de Robles se asociaba a los recuerdos de los inicios, del tiempo-madre, un elemento ausente en la música de Carnicer[63]. En otras palabras, la música de Robles era, según Zapiola, algo así como una "música adánica"[64], un monumento histórico sonoro del nacimiento del Chile independiente atesorada en la memoria de una generación de chilenos de la que él mismo formaba parte y como tal tenía un aura sagrada, aunque reconocía cierta "trivialidad" en el coro[65].

La música de Robles había sido concebida como monumento intencionado, una pieza que recordara a los chilenos los valores fundamentales de la nación, un elemento clave en la implementación del teatro de la memoria oficial nacional. Al ser reemplazada por la música de Carnicer, la propuesta de Robles pasó a la categoría de monumento histórico, es decir, símbolo de una etapa histórica y arrancado de su contexto original: el acto cívico, la función teatral y toda instancia performativa pertinente para el plebiscito cotidiano, la reafirmación de la nacionalidad. Un monumento que, dadas sus características, hubiera quizás desaparecido o se hubiera transformado con el paso de los años en una entidad perviviente en múltiples versiones preservadas por la tradición y con un rango incierto de variabilidad. Esto no

61. Cannobio y Echeverría 1904: 17.

62. Centeno 2004: §2.

63. Cannobio y Echeverría 1904: 25; León 1910: 16.

64. Díaz-Cid 2004.

65. Esta palabra aparece en *Recuerdos de Treinta Años*, donde reproduce la opinión publicada en el *Semanario Musical* N°5. Sin embargo, en el *Semanario* habla de "sencillez sin *frivolidad* (y no *trivialidad*)" y omite la mención del coro. Tal vez en el intervalo de tiempo entre la publicación del mencionado número del *Semanario* y la de los *Recuerdos*, Zapiola cedió en parte a las acusaciones de defectos en el coro. Posiblemente consideró su comentario a la canción nacional que compuso el argentino Juan Cristóstomo Lafinur: "Al oír por primera vez nuestra antigua Canción Nacional, le desagradó, sobre todo por la poesía. Concibió la idea de hacer otra completa, es decir, poesía y música. Llevó a cabo este pensamiento, con muy buen éxito, pues, exceptuando la música del coro, algo trivial, la estrofa era muy buena" (Zapiola 2003: §5).

fue así gracias a la memoria de Zapiola, la corroboración de José Bernardo Alzedo y la iniciativa de Thompson, editor de *Las Bellas Artes* que consignó su opinión en el primer número de esta revista (5 de abril de 1869), donde incluyó la transcripción -editada y arreglada- que realizó Zapiola de la música de Robles[66]. Esto permitió redescubrir públicamente esta pieza en el concierto de inauguración de las actividades de la Sociedad Orfeón de Santiago, organismo liderado por Thompson, ocasión para la cual Tulio Eduardo Hempel realizó una orquestación de la música de Robles[67].

Pero aquí se impone la recapitulación de las preguntas iniciales que nos han orientado hasta aquí: ¿resulta satisfactorio explicar el reemplazo de la música de Robles por la de Carnicer solamente sobre una base estética o de compromiso político del compositor? ¿acaso no habrá sido este hecho el resultado de la aplicación de una política oficial de olvido sustentada en otras razones? Como complemento se agrega la siguiente pregunta, a partir del examen de los argumentos esgrimidos en favor de la música de Robles: ¿Corresponden esta música y la de Carnicer a proyectos de nación opuestos, en términos de una oposición vinculada de algún modo con "lo popular"?

3. El desplazamiento de la Canción Nacional de Robles.

En numerosos artículos y trabajos tanto académicos[68] como de divulgación[69]; se ha insistido en que el gobierno de Francisco Antonio Pinto (1827-29), impulsado por "críticas" hacia la música de Robles[70], comisionó al ministro representante de Chile en Londres, Mariano Egaña Fabres, la búsqueda de un compositor para una nueva melodía para la Canción Nacional. Otros, en cambio, han indicado que se habría tratado de una iniciativa personal de Egaña. Recientemente el músico e investigador Octavio Lafourcade ha corroborado[71] lo que tácitamente unos[72] y explícitamente otros[73] ya habían afirmado años antes: se trató de un encargo privado de Egaña. Sobre este punto, Lafourcade[74] plantea la hipótesis que la idea de Egaña era entregar un obsequio compensatorio a Bernardo Vera y Pintado por el intento de asesinato que sufrió en febrero de 1825[75] y en ningún momento se proyectaba como "Canción Nacional", es decir, no habría habido –al menos originalmente– verdadera intención de desplazar la

66. El facsímil de esta pieza aparece incluido en Cannobio y Echeverría (1904) y en Vega (2000: 14-16). Una transcripción de esta partitura fue incluida en su obra por Castedo (1954: 1969-1971), tal como indica Claro (1973: 176 y 1999a). Sin embargo, la redacción en la última fuente señalada puede inducir al equívoco de que tal transcripción correspondería a la versión que Alzedo envió a Zapiola a modo de cotejo, como ocurre en Vega (2000: 106).

67. Pereira 1957: 125; Claro 1979a: 83). Por otro lado, resulta muy difícil aceptar, como afirman el propio Zapiola, Thompson, Sepúlveda y Amunátegui, que la canción de Robles haya caído en un olvido absoluto después de ser tan popular (como dicen estos mismos autores). Lo más probable es que haya pervivido en la oralidad (como se insinúa en Pereira 1941: 92; cf. León 1910: 16-17)) y fuera de los circuitos y eventos oficiales a través de variantes que los *letrados* músicos Zapiola y Thompson (con Alzedo), mediante la transcripción y la edición, invalidaron. Rama (1984: 115) afirma respecto a las relaciones entre escritura y oralidad: "En este sentido la escritura de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral". En otras palabras, el "favor" que Zapiola, Alzedo y Thompson quisieron hacer a Robles para asegurar la pervivencia de su música, habría implicado paradójicamente la supresión de tal pervivencia en la tradición oral y con este gesto "sepulturero" de "inmovilización y fijación" de una versión *escrita* de la música de Robles asumida como *única versión legítima*, habrían dado el primer paso para su arruinamiento.

68. Claro 1979a: 63; 1999a.

69. Margarit 1945; Tasso 1950; Palacios 1967; Chubretovich 1991: 35-36. Erróneamente Tasso atribuye la comisión a O'Higgins.

70. La única crítica que encontramos consignada en las fuentes es la de Lafinur, motivada más por el texto que por la música (ver nota nº 65).

71. Lafourcade 2003; Goyeneche 2004.

72. Amunátegui 1888: 59; Pereira 1941: 93.

73. Sandoval 1937; Castedo 1954.

74. Lafourcade 2003: 499.

75. Salazar 2005: 243. Tanto en Lafourcade 2003 como en Goyeneche 2004, esta hipótesis aparece como afirmación, pero en comunicación personal con el autor Lafourcade aclaró que se trata precisamente de una hipótesis.

melodía de Robles. Además, según Lafourcade[76] lo más probable es que Carnicer haya compuesto su música entre fines de 1825 y comienzos de 1826, lo que descarta definitivamente un posible encargo de Pinto, el que aún no llegaba al poder.

A mi parecer, este obsequio musical ideado por Egaña fue concebido no solamente para Vera -el cual, de hecho, falleció sin conocerlo-, si seguimos a Lafourcade, sino para una élite cuyas preferencias estéticas no coincidían con la música de Robles. Más concretamente, Egaña concibió este obsequio musical para que fuera cantado principalmente por una dama española que había arribado a Chile en 1823 junto a su familia y pasó a desempeñar un papel clave en el desarrollo musical del país: Isidora Zegers y Montenegro. Flora Tupper[77], hija mayor de Isidora, afirma que el máximo y frustrado anhelo de su madre fue convertirse en una estrella de la ópera en Europa. En Chile tanto ella como su madre Flora Montenegro provocaron un gran impacto en la sociedad chilena por su personalidad y su nivel cultural superior a la de la gran mayoría de las mujeres chilenas de aquellos años. Entre sus admiradores de la élite estuvieron Bernardo Vera, seguramente Mariano Egaña y hasta quizás el propio Manuel Robles.

Isidora dedicó toda su energía a la actividad musical y al canto, contribuyendo a la fundación de la Sociedad Filarmónica de Santiago en 1826. Su gran referente musical era Rossini, y dedicó sus esfuerzos a difundir su obra y su estilo. Carnicer se ajustaba plenamente a estos rasgos[78] y su *Himno Patriótico* fue estrenado en una función de la Sociedad Filarmónica por Isidora Zegers junto a las señoritas Garfias e Irisarri el 18 de septiembre de 1827[79]. Un año y tres meses después se reestrenó el 23 de diciembre de 1828 en el teatro de Arteaga con Concepción Salvatierra y Ambrosio Morante, en un concierto a beneficio del violinista Massoni[80], es decir, en el contexto para el cual Carnicer escribía habitualmente.

Entonces, el *Himno Patriótico* de Carnicer fue un obsequio para la élite chilena, cuyas preferencias musicales eran encarnadas por Isidora Zegers, un obsequio que no incurría en ninguna ilegalidad -en tanto ningún decreto oficializó la melodía de Robles- y más bien se inscribía en aquella antigua práctica musical que permitía cantar un mismo texto con diferentes melodías. Entre el estreno en la Sociedad Filarmónica y el reestreno en el teatro de Arteaga, seguramente la música de Carnicer fue difundida privadamente en las tertulias de doña Isidora y otras reuniones afines, con el beneplácito de la élite y especialmente de los más jóvenes, de modo que el terreno se preparó convenientemente para el estreno público en el teatro.

La música "mestiza" de Robles fue finalmente desechada por la élite letrada que arbitraba en estos temas y el coro fue calificado como "defectuoso", aquella sección de la melodía que evocaba un pasado

76. Lafourcade 2003: 495-497.

77. Tupper 1871.

78. Claro (1999c) afirma que el nombre de Carnicer fue sugerido por la propia Isidora Zegers. No hemos podido corroborar este dato, pero dados los contactos internacionales de doña Isidora es altamente probable que haya sido así.

79. Margarit 1945: 25; Tasso 1950; Claro 1999a.

80. Cannobio y Echeverría 1904: 25; Pereira 1941: 93; Claro 1977: 248, 1999b.

que se buscaba superar, borrar, dejar atrás en aras del progreso impulsado por la modernidad europea: el "orden colonial" tradicional -rememorado en el coro- debía ceder paso al "nuevo orden" moderno[81].

Por un lado, la Catedral y sus prácticas fueron vistas entonces como reducto de ese viejo orden barroco colonial que debía ser reemplazado por el nuevo orden republicano moderno y esto repercutió directamente en las políticas de administración musical en esta institución durante el siglo XIX que condujeron a profundos cambios en la música que allí se hacía[82]. Por otro lado, la mayor cercanía hacia "lo popular" de especies como el villancico o la pastorela[83] quedaba completamente fuera del proyecto elitista de construcción de país. Y además, la idea de progreso concebida como ruptura con el pasado que comienza a prevalecer en las élites dirigentes chilenas a medida que avanzaba el siglo XIX[84], no era coherente con una melodía de himno, marcha o canción nacional cuyos cambios métricos alteraban el sentido de avance que debía tener[85].

Las preferencias musicales y estéticas de esta élite complementaban su proyecto para el país, y este proyecto implicaba tanto la adopción de una modernidad estéticamente encarnada en el estilo operático de Rossini y Carnicer, como el rechazo -el olvido- del pasado colonial y de la sutil cercanía con el mundo vernáculo-popular que se vinculaban, precisamente, con la música de Robles[86]. Pero no sólo el pasado colonial molestaba, también lo hacía el pasado reciente. Al respecto, una de las tesis que se ha esgrimido para explicar la sustitución de la música de Robles por la de Carnicer, es la adhesión de Robles a O'Higgins[87]. Pero recordemos que no sólo O'Higgins sino su sucesor, Ramón Freire Serrano, respaldó la canción de Vera y Robles y al igual que su antecesor, se ponía de pie emocionado al escucharla, como consignó Thompson[88]:

> "La Canción de Robles se acostumbraba cantar todas las noches en el teatro de Arteaga. Al principiar, todo el mundo se ponía de pie. O'Higgins y Freire la escuchaban con respeto y llenos de emoción porque más de una vez al son de ella marcharon a la victoria".

De acuerdo a Salazar[89], Freire defendió la "democracia de los pueblos", un proyecto -quizás "anteproyecto"- sociopolítico alternativo[90] que la élite hegemónica habría aplastado definitivamente después de la batalla de Lircay y con el ascenso de Diego Portales al poder. La música de Robles, por sus rasgos estético-populares, uno de los argumentos más reiterados por sus defensores, se identificaba

81. Stuven 2000: 40.

82. A nivel musical, estas tensiones se pueden observar en hechos como la acusación de antipatriota que se hizo contra el maestro de capilla José Antonio González (sucesor de Campderrós), el nombramiento de Henry Lanza como maestro de capilla entre 1840 y 1847 (músico imbuido de la estética de Rossini y de la ópera, a la que dedicó mucho más tiempo que a sus deberes catedralicios) y la supresión de la orquesta de la Catedral que fue duramente criticada por Zapiola en el *Semanario Musical* N°3 (24 de abril de 1852, p.1), N°4 (1 de mayo de 1852, p.1) y N°16 (24 de julio de 1852, p.1).

83. Por su cercanía con la danza y su idioma (castellano), en comparación, por ej., con cantos litúrgicos en latín.

84. Stuven 2000: 111-119.

85. Pereira (1948: 4) dice: "La marcha, entendida en términos sociológicos, es algo más que una forma técnico-musical, presupone una idea propulsora, la creencia que avanzamos apoyados en el pasado, en busca de un futuro mejor".

86. Claro 1980.

87. Claro 1999a: 316; Garrido 1947; Ravanal 1978: 8-9; Vega 2000: 13.

88. Thompson 1869.

89. Salazar 2005.

90. Cuyas raíces estarían en una "tradición democrática cabildante" presente desde la época colonial y de remoto ancestro hispánico medieval (Salazar 2005: 41-149).

mucho más con este proyecto que la de Carnicer. Es verdad que esta última llegó en el momento en que los "pipiolos", un sector más afín a este proyecto, se hallaba en el poder, y a tal sector pertenecían la familia Tupper Zegers, varios miembros de la Sociedad Filarmónica y el presidente Pinto. Sin embargo, a aquel sector encarnado en Portales que finalmente tomó el poder le convenía que la Canción Nacional se entonara con una música nueva, aunque fuera extranjera, ya que con la antigua música se evocaba *recuerdos* peligrosos, no tanto de O'Higgins como de Freire y lo que representaba. De este modo, aunque su origen y difusión se debía a la iniciativa de un sector políticamente sospechoso, se explica el respaldo tácito del régimen portaliano a la música de Carnicer[91].

Por otro lado, si tomamos en cuenta los planteamientos de Cerulo[92] sobre la relación entre la estructura musical de los himnos nacionales y el control sociopolítico, efectivamente la música de Robles responde a "códigos básicos" acordes con el régimen totalitario de O'Higgins, mientras la de Carnicer responde a "códigos de embellecimiento" afines al proyecto liberal. Esto implicaría que la música de Robles quedó entre dos fuegos: por un lado los conservadores que respaldaron a Portales la consideraron como evocación de la "anarquía" de Freire y Pinto, mientras los liberales la asociaron con el autoritarismo de O'Higgins. Resultado: ambos sectores de la élite llegaron al consenso tácito de reemplazar la música de Robles por la de Carnicer.

El hecho es que breve tiempo después de su estreno oficial, la música de Carnicer se impuso sobre la de Robles, sin mediar decretos oficiales pero por difusión promovida por la élite en el poder y la acogida de la "nueva generación"[93] afín a la estética rossiniana y operática[94]. No hay modo de precisar la duración de este proceso, el que necesariamente debió diferir según cada provincia o ciudad dadas las condiciones de las comunicaciones en esa época y que suscitó tensiones generacionales, pero de acuerdo al testimonio de Zapiola, Robles alcanzó a vivir -a sufrir- el reemplazo de su música antes de su muerte en 1836.

Once años después, debido a razones políticas y económicas, el gobierno de Manuel Bulnes dio el paso final al encargar oficialmente a Eusebio Lillo la composición de un nuevo texto. El reclamo de la colectividad española residente en Chile, ofendida por el tono y las palabras de los versos de Vera, condujo a esta decisión que además favorecía, ciertamente, la posibilidad de transformar un símbolo de la identidad nacional de tal modo que los recuerdos que evocaba, más que de las "viejas glorias" de la guerra de la independencia, de ese proyecto social frustrado en aquel tiempo-madre, finalmente quedasen relegados en el olvido en aras de un "futuro esplendor". El futuro prometido por la modernidad de cuño europeo que llegaba *embarcada* -justamente a través de "ese mar que tranquilo te baña"- y

91. Sobre esto cabe notar que, a nuestro parecer, la relación con Diego Portales resulta ser el aspecto más controvertido en la trayectoria de José Zapiola. En sus *Recuerdos de Treinta Años* se trasunta cierta admiración y defensa del "Ministro" que promovió la implementación de bandas y encargó a Zapiola la administración de la tarea. ¿Por qué Zapiola no hizo nada –hasta donde sabemos– en ese mismo tiempo, en que se hallaba "en gracia" frente al régimen, por promover la música de Robles? ¿Por qué no se lo planteó al Ministro? Así como nada *hizo* entonces, Zapiola nada *dijo* sobre esto.

92. Cerulo 1989. Esta investigadora, a partir de una metodología cuantitativa y una muestra de 154 himnos nacionales, plantea que durante los períodos de alto control sociopolítico, las élites crean y adoptan himnos con códigos musicales básicos (ej., melodías sencillas) y cuando este control se debilita, las élites crean y adoptan himnos con códigos de embellecimiento (ej., melodías complejas). El paradigma de himno nacional con códigos básicos es *God save the King*, estética y estilísticamente muy cercano a la música de Robles.

93. Zapiola 2003: § 10; Cannobio y Echeverría 1904: 25.

94. Claro 1980; 1999a: 316.

habría de ser implementada por el Estado portaliano, administrado a su vez por la élite ilustrada y hegemónica, conservadora o liberal.

Recién en 1852, en las páginas del *Semanario Musical*, Zapiola expondrá su defensa de la música de Robles, al igual que sus críticas a la institucionalidad musical en vigencia y cuando aún no se olvidaba que dos años antes el inquieto músico había formado parte de la Sociedad de la Igualdad, organismo cuya aparición fue una señal de la separación de aguas dentro de la élite hegemónica. De hecho, tal vez por esa razón Zapiola, en base a lo que hemos planteado, no aprovechó *entonces* la oportunidad de transcribir la música de Robles, la que se hubiera podido publicar en el *Semanario Musical*: habría sido un acto "peligroso" ante el régimen conservador que ya lo había castigado por su pertenencia a este organismo[95].

En la década de 1860 la situación política y cultural cambió. El partido liberal alcanzó en 1861 el poder presidencial a través de José Joaquín Pérez, historiadores como Miguel Luis Amunátegui, José Victorino Lastarria y Benjamín Vicuña Mackenna comenzaron a plantear nuevas miradas a figuras como O'Higgins y Portales[96] y en el ámbito musical, el fallecimiento de Rossini (1868) y de Isidora Zegers (1869) marcaron el paso de la época del *bel canto* y de la ópera a la época del piano, encarnada en Federico Guzmán[97]. Ese fue el momento preciso para que Zapiola transcribiera la música de Robles y para que Thompson -"el representante de la extrema izquierda lírica" [98]- se sumara a su defensa en el periódico *Las Bellas Artes* en 1869, cuando el recuerdo de la reciente guerra con España aún no se disipaba y más aún, había revivido el ánimo en el que Vera había escrito sus versos.

De este modo la Canción Nacional de Robles recobró cierta vigencia limitada a ocasiones puntuales como la inauguración de la Sociedad Orfeón de Santiago y algunas otras festividades hacia fines del siglo XIX[99], en las que se mostraba su "arraigo popular"[100]. Una de aquellas ocasiones fue el traslado de los restos de Manuel Rodríguez desde Tiltil a Santiago en 1895, evento que fue descrito como "apoteosis" y que tuvo gran participación popular. Esto ocurrió cuatro años después de la "revolución" que frustró la posibilidad de un viraje, de un cambio social y político que quizás hubiera aproximado más a Chile a aquel "futuro esplendor" y que fue encarnado por José Manuel Balmaceda. El país aún no se reponía de aquella tragedia y ante esto, ¿qué más conveniente que hacer retroceder la vista y el oído hacia el tiempo-madre para recobrar el sentido de la nación que entonces se gestó? Y como parte crucial de este gesto, se rescata del olvido a una figura casi mítica y cubierta asimismo por la sombra de un final trágico, así como unos versos y una música que en aquel tiempo-madre identificaba a los chilenos: la Canción Nacional de Vera y Robles.

95. Pereira 1945: 27-29.

96. Salazar 2005: 30.

97. Pereira 1957: 128-129.

98. Pereira 1957: 80.

99. Amutátegui 1892: 321.

100. Figueroa 1887a: 86, Sandoval 1937. León (1910: 16-17) consigna que en esa etapa de transición, algunos detractores "veteranos" del "himno de Carnicer" al escuchar los primeros compases exclamaban airados "¡La canción vieja, la canción vieja!". Los hermanos Amunátegui (1861: 125), citados por Cannobio y Echeverría (1904: 50), afirman algo similar pero en referencia al texto de Vera frente al texto de Lillo, y no a la música de Robles frente a la de Carnicer. El hecho es que la alteración del Himno o Canción Nacional efectivamente suscitó resistencia, sea por texto o por música y en ningún caso, como he planteado en la nota nº 67, Zapiola y Alzedo eran los "únicos" que recordaban la música de Robles (Amunátegui 1888: 60), más bien eran los únicos músicos profesionales que tenían, aparte de la competencia para hacer la transcripción, prestigio ante la élite y tuvieron acceso a los medios, en el caso de Zapiola, para editarla y publicarla.

En ese contexto Sepúlveda publicó su defensa de la música de Robles en un periódico de provincia, cuyo impacto indudablemente fue menor -y menos peligroso- al que hubiera tenido de ser un periódico de la capital. Y en esta defensa, aunque sigue las líneas de Zapiola y Thompson, se revela el paso del tiempo, el olvido, el arruinamiento de prácticas y conceptos propios del tiempo-madre cuando se creó la Canción Nacional. Sepúlveda otorga la razón a Amunátegui y se opone a Zapiola en el tema de la fecha del estreno de la música de Robles ¿Por qué? Porque Sepúlveda desconoce la práctica del intercambio entre textos y melodías en la que se gestó la Canción Nacional y no puede aceptar que O'Higgins, el Padre de la Patria, haya dictado disposiciones ilógicas para la mentalidad de 1890, como ordenar que se cantara un himno "nacional" sin que existiera ya una música única.

Por otro lado, Sepúlveda participó en aquella celebración que se organizó a propósito de Manuel Rodríguez. Si bien para esta instancia se organizó un "Comité Patriótico Manuel Rodríguez", la fiesta "fue obra exclusiva de la iniciativa de las clases trabajadoras y de la juventud de nuestra democracia"[101]. Allí se escuchó la Canción Nacional de Vera y Robles, entonada por un coro femenino acompañado por Sepúlveda y Abraham Mansilla en violines, bajo la dirección de Enrique Marconi[102], sin que nadie haya reparado o expresado que el legendario guerrillero, asesinado en mayo de 1818, jamás conoció ni escuchó aquella pieza que fuera creada posteriormente por encargo e iniciativa de quienes ordenaron o consintieron en su muerte[103]. Y seguramente nadie lo hizo porque no convenía recordar ese detalle: nuevamente se requería una dosis de olvido necesaria en ese momento para la reafirmación de la identidad y la unidad nacional.

Pero el gobierno parlamentario, finalmente, era otra cara del mismo proyecto elitista de nación, de inspiración portaliana[104]. Así, en las vísperas del Centenario, el mencionado decreto de 1909 oficializó el texto de Eusebio Lillo y la música de Ramón Carnicer como Himno Nacional de Chile. A partir de entonces todos los esfuerzos oficiales se concentraron en reformas convenientes para que se cantase mejor: leves alteraciones melódicas, cambios de tonalidad, diferentes instrumentaciones. Pero la posibilidad de retorno a la Canción Nacional de Vera y Robles, o al menos a la música de Robles, quedó sepultada, así como la posibilidad de cualquier otra música alternativa. Y con esto, la música de Robles quedó en la vía del arruinamiento.

A modo de epílogo.

En la introducción señalé que la hipótesis de Centeno sobre el actual Himno Nacional de Chile, específicamente en referencia al texto de Lillo implica por un lado un vaciamiento de sentido -el arruinamiento- y por el otro una pervivencia ritual en el acto performativo, de donde surge la pregunta ¿cuál es el papel que juega la música en este proceso? El mismo Centeno entrega una pista al mencionar

101. Figueroa 1887b: 111-112.

102. "Glorificación de Manuel Rodríguez", *La Nueva República* N° 505 (27 de mayo de 1895).

103. Figueroa 1887b: 107-108.

104. Salazar 2005: 13-14.

el acto performativo: la música, más allá de las notas o de la estructura sonora -de Carnicer, en este caso-, sino en tanto *hacer* música, ocupa un papel crucial en este acto. La música per-vive justamente en su *performance*, en su actualización, "música" es finalmente una acción, una conducta, un proceso y no una cosa u objeto. Además, la realización de arreglos, instrumentaciones, versiones o citas del Himno Nacional en otras obras, son también vías de pervivencia de esta pieza.

El Himno Nacional de Lillo y Carnicer per-vive así en un juego dialéctico entre la ruina y el renuevo, un monumento intencionado que simultáneamente se arruina y se renueva. No es el caso de la Canción Nacional de Vera y Robles, destinada al arruinamiento a partir del decreto de 1909 que la separó oficialmente de los actos performativos que constituían su contexto de per-vivencia. La Canción de Vera y Robles ha devenido en monumento antiguo, reliquia de un proyecto de nación que no se implementó, ruina irremediablemente arrancada de su contexto por obra de la política de la memoria y el olvido, fragmento relegado al museo o su equivalente musical: la antología escrita y sonora[105].

En la antología escrita de Osiel Vega[106], esta ruina recibe sentido en virtud de su condición de antecedente del Himno Nacional actual, condición similar a la que exhibe su registro sonoro en la casete que circuló con la *Revista de Educación* N°73 (julio-agosto 1979). En tanto en la casete complementaria de *Oyendo a Chile* (1979)[107] y en el CD *Isidora Zegers y su tiempo* (2003)[108] aparece en condición de muestra, de huella del pasado musical decimonónico. No existen otras versiones, otros arreglos, ni eventos regulares de reactualización performativa de esta pieza: el renuevo está excluido de su condición actual[109] menciona una versión a una voz, en *Método Nacional de Música* de Pedro Ariel Olea (1949), y un arreglo para banda de conciertos de Santiago Mekled Morkos (1976). Bellido (2005) menciona que el profesor Claudio Contreras Fürst pretende registrar en CD una nueva versión en el marco de un Proyecto Bicentenario, en actual proceso de realización. Solamente el avance del tiempo y los eventuales cambios en la política oficial de memoria y olvido nos revelarán a nosotros y a las futuras generaciones si acaso esta condición perdurará y si el mismo destino de olvido y arruinamiento le depara al actual Himno Nacional.

105. Se podría plantear que el equivalente musical del museo es más bien la sala de conciertos, dada su condición de acceso público y relativamente masivo, a diferencia de una antología de difusión más limitada, y porque además en la sala de conciertos la música re-vive continuamente. Sin embargo, precisamente por eso consideramos que la antología es un equivalente más cercano, sea escrita o sonora, en tanto el proceso de descontextualización, cosificación, reificación o arruinamiento resulta mucho más evidente y además permite la realización de "recorridos" y albergar la "diversidad" que condicionan al museo, de acuerdo a los planteamiento de Déotte. En este sentido, como he planteado en la nota nº 67, el proceso de arruinamiento de la canción de Robles se habría iniciado con la publicación de su edición escrita en 1869.

106. Vega 2000.

107. La versión registrada en las dos casetes mencionadas es la misma, con Raquel y Miguel Barros, Mario Besoaín (voces) e Iris Sangüesa (clavecín), grabada en 1978, aparece completa en la casete que circuló con la *Revista de Educación* y un fragmento en *Oyendo a Chile*. Esta versión está hoy disponible en el sitio Web *Memoria Chilena* de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, DIBAM (www.memoriachilena.cl).

108. Versión registrada por Carmen Luisa Letelier (voz) y Elvira Savi (piano).

109. Vega (2000: 106)

BIBLIOGRAFÍA.

ALBA (Alternativa Bolivariana para la América). 2005. "República Argentina". Documento disponible en www.alternativabolivariana.org [último acceso 3 de mayo 2006].

Amunátegui Aldunate, Miguel Luis y Gregorio Víctor. 1861. *Juicio crítico de algunos poetas hispanoamericanos*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.

Amunátegui Aldunate, Miguel Luis. 1872. *Los precursores de la independencia*. 3 vols. Santiago: Imprenta de la República.

____. 1888. *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*. Santiago: Imprenta Nacional.

____.1892. *La alborada poética de Chile: después del 18 de setiembre de 1810*. Santiago: Imprenta Nacional.

Barros Arana, Diego. 2005 [1892]. *Historia general de Chile*. Tomo XII. Santiago: Editorial Universitaria y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Bellido, Eric. 2005. "Al rescate de los himnos patrios". *La Nación* (19 de septiembre). Edición electrónica disponible en www.lanacion.cl [último acceso 13 de mayo 2006].

Buch, Esteban. 2001 [1999]. *La Novena de Beethoven: Historia política del himno europeo*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Barcelona: El Acantilado.

Canales Toro, Clemente. 1960. *La Canción Nacional de Chile. Edición crítica de la letra*. Santiago: Andrés Bello.

Cannobio, Agustín y Aníbal Echeverría. 1904. *La Canción Nacional de Chile*. Valparaíso: Imprenta Sudamericana.

Castedo, Leopoldo. 1954. "Notas y documentos gráficos para la historia de la Canción Nacional". En: Francisco Encina y Leopoldo Castedo. *Resumen de la historia de Chile*. 1ª ed. Santiago: Zig-Zag, tomo III, pp. 1965-1978.

Centeno Rogers, Martín. 2004. *Identidad e Identificación en la letra de la Canción Nacional de Chile: un tránsito hacia el vacío*. Informe Final de Seminario de Grado (Post)Modernidades Latinoamericanas, para optar al grado de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericana. Prof. Guías: David Wallace C., Sergio Caruman J. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura. Edición electrónica disponible en www.cybertesis.cl [último acceso 13 de mayo 2006].

Cerulo, Karen A. 1989. "Sociopolitical Control and the Structure of National Symbols: an Empirical Analysis of National Anthems". *Social Forces*, LXVIII/1, pp. 76-99.

Chubretovich Álvarez, Carlos. 1991. *Historia de la Canción Nacional de Chile*. Santiago: La Noria.

Claro Valdés, Samuel. 1973. "El Himno Nacional chileno". En: Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe, pp.175-176.

____. 1977. *Las artes musicales y coreográficas en Chile*. Apartado del libro *Cultura chilena*. Santiago: Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas. Facultad de Ciencias Humanas. Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Universidad de Chile.

____. 1978. "O'Higgins y la música". *Boletín del Fondo de Música Nacional del Congreso*. Santiago: Biblioteca del Congreso, II/3 (agosto), p. 5.

____. 1979a. *Oyendo a Chile*. Santiago: Andrés Bello.

____. 1979b. "La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins". *Revista Musical Chilena*, XXXIII/145 (enero-marzo), pp. 5-24.

____.1980. "Bicentenario de un desplazado". *El Mercurio* (26 de octubre), p.E6.

____. 1999a. "Himno (II). IV-CHILE". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.VI, pp. 315-316.

____. 1999b. "Robles, Manuel (I)". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.IX, p. 238.

____. 1999c. "Zegers Montenegro, Isidora". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.X, pp. 1181-1184.

Déotte, Jean-Louis. 1998. *Catástrofe y olvido: Las ruinas, Europa, el Museo*. Trad. Justo Pastor Mellado. Santiago: Cuarto Propio.

Díaz-Cid, César. 2004. "Sujeto adánico en la construcción del discurso nacional chileno: los Recuerdos de Treinta Años de José Zapiola". *Literatura y lingüística* [online]. N°15, pp.47-66. Edición electrónica disponible en www.scielo.cl [último acceso 03 de enero 2006].

Edwards Bello, Joaquín. 1955. "Carnicer, Egaña y Bello". *La Nación*, XXXIX/13618 (19 de marzo), p. 4.

Figueroa, Pedro Pablo. 1887a. "Robles, Manuel". *Diccionario biográfico de Chile*, tomo III, pp. 85-86.

Figueroa, Pedro Pablo. 1887b. "Rodríguez, Manuel". *Diccionario biográfico de Chile*, tomo III, pp.93-114.

Garrido Vargas, Pablo. 1947. "Manuel Robles y la Primera Canción Nacional Chilena". *La Hora*, XIII/4440 (31 de agosto), p. 2.

Goyeneche, Ilona. 2004. "La complicada historia del Himno Nacional". *El Mercurio en Internet* (17 de septiembre). Reproducción disponible en www.beethovenfm.cl/foros/auditores/3445 [último acceso 1 de diciembre de 2004].

Guerra Rojas, Cristián. 2006. "José Zapiola y la reivindicación de la primera Canción Nacional de Chile: un caso de tensión entre memoria e historiografía en el marco de la construcción del país". Ponencia presentada en *VII Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación: Memorias, relatos y genealogías en América Latina*, Santiago, Facultad de Filosofía y Humanidades, 12-14 de enero. Inédita.

Guido, Walter. "Himno (II). XIX-URUGUAY". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.VI, p. 325.

Ipinza Hofmann, Doris. 1994. *Música chilena de los siglos XVIII-XIX del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Proyecto FONDART N°33153. Santiago [edición particular].

Lafourcade Señoret, Octavio. 2003. *Ramón Carnicer en Madrid. Su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral. Prof. Guía Dr. Don Roger Alier y Aixalà. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

León, Andrés. [1910]. *El Himno Nacional de Chile: diversas metamorfosis. 1817-1910*. Santiago: Imprenta Camilo Henríquez.

Lomuto, Alejandro. 2004. "Misterios y paradojas del cancionero patrio". *La Marcha* N°3. Edición electrónica parcialmente disponible en www.lamarchaperonista.ar.com [último acceso 13 de mayo 2006].

Margarit Parera, Jorge. 1945. "Ramón Carnicer y la Canción Nacional Chilena". *Antártica* N°13 (septiembre), pp. 23-27.

Montealegre Iturra, Jorge. 2003. *Prehistorieta de Chile (Del arte rupestre al primer periódico de caricaturas)*. Santiago: RIL.

Palacios, José María. 1967. "Nuestra Canción Nacional". *La Nación*, LI/18184 (18 de septiembre), p. 26.

Peñín, José y Sonia García. 1999. "Himno (II). XX-VENEZUELA". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.VI, p. 325-326.

Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

____. 1945. "José Zapiola Cortés (1802-1885)". En: José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. 8ª edición. Santiago: Zig-Zag, pp. 9-36.

____. 1948. *El Centenario de la Canción Nacional de Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

____. 1957. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

____. 1974. *Historia del teatro en Chile: Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta (1849)*: Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Pérez Rosales, Vicente. 1886. *Recuerdos del pasado*, 1814-1860. 3ª ed. Santiago: Imprenta Gutenberg.

Rama. Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores.

Ravanal, Manuel. 1978. "Historia de la Canción Nacional". *Boletín del Fondo de Música Nacional del Congreso*. Santiago: Biblioteca del Congreso, II/3 (agosto), pp. 8-32.

Renan, Ernest. 2000 [1882]. "¿Qué es una nación?". Álvaro Fernández Bravo (comp. y trad.), *La invención de la nación: Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, pp. 53-66.

Riegl, Aloïs. 1999 [1903]. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor.

Ruiz Tarazona, Andrés. 1999. "Himno (II)". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.VI, p. 308.

Salazar Vergara, Gabriel. 2005. *Construcción de Estado en Chile (1800-1837)*. Santiago: Sudamericana.

Sandoval Bustamante, Luis. 1937. "Nuestro Himno Nacional". *Cultura musical*, I/4 (septiembre), p.21.

Semanario Musical (1852), nº 1-16. Santiago: Imprenta de Julio Belin y Cía.

Sepúlveda Cuadra, Luis Enrique. 1894. "La Canción Nacional de Chile". *El Elquino* (Vicuña) N°1073 (viernes 12 de octubre), pp.1-2 y N°1074 (lunes 15 de octubre), pp.1-2.

Stuven Vattier, Ana María. 2000. *La seducción de un orden: las élites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Suárez, José Bernardo. 1872. *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena, pp. 441-443.

Szarán, Luis. "Himno (II). XV-PARAGUAY". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol.VI, p. 323.

Tasso Oro, Luis A. 1950. "La Canción Nacional". En *El Mercurio*, LI/18039 (17 de septiembre), p. 3.

Thompson, Juan Jacobo. 1869. "Manuel Robles". *Las Bellas Artes* N°1, 5 de abril.

Tupper de Bianchi, Flora. 1871. *Mis confidencias*. Edición electrónica disponible en www.corpus-de-mujer.cl [último acceso 14 de mayo 2006].

Uribe Valladares, Cristhian. 2005. "Los himnos escolares: un signo de la construcción de nuestro imaginario social". *Extramuros*, Revista de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (diciembre), pp. 90-108.

Urrutia Blondel, Jorge. 1973. "La música en el siglo XIX". En: Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe, pp. 83-116.

Valencia Avaria, Luis. 1974. *Símbolos patrios*. Santiago: Editorial Nacional Gabriela Mistral.

Vega Durán, Osiel. 2000. *Himno Nacional de la República de Chile. Antología de versiones vocales e instrumentales*. Santiago: Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

Zapiola Cortés, José. 2003. *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. Edición electrónica disponible en www.historia.uchile.cl [último acceso 03 de enero 2006].

APÉNDICE I

HIMNO NACIONAL DE CHILE
Texto: Bernardo Vera y Pintado (1819)

Coro
Dulce Patria, recibe los votos
con que Chile en tus aras juró
que o la tumba serás de los libres
o el asilo contra la opresión.

I
Ciudadanos: el amor sagrado
de la patria os convoca a la lid:
libertad es el eco de alarma
la divisa: triunfar o morir.
El cadalso o la antigua cadena
os presenta el soberbio español:
arrancad el puñal al tirano
quebrantad ese cuello feroz.

II
Habituarnos quisieron tres siglos
del esclavo a la suerte infeliz
que al sonar de sus propias cadenas
más aprende a cantar que a gemir.
Pero el fuerte clamor de la Patria
ese ruido espantoso acalló
y las voces de la Independencia
penetraron hasta el corazón.

III
En sus ojos hermosos la Patria
nuevas luces empieza a sentir
y observando sus altos derechos
se ha encendido en ardor varonil.
De virtud y justicia rodeada
a los pueblos del orbe anunció
que con sangre de Arauco ha firmado
la gran carta de emancipación.

IV
Los tiranos en rabia encendidos
y tocando de cerca su fin
desplegaron la furia impotente,
que aunque en vano se halaga en destruir.
Ciudadanos mirad en el campo
el cadáver del vil invasor...;
¡que perezca ese cruel que el sepulcro
tan lejano a su cuna buscó!

V
Esos valles también ved, chilenos,
que el Eterno quiso bendecir,
y en que ríe la naturaleza
aunque ajada del déspota vil
Al amigo y al deudo más caro
sirven hoy de sepulcro y de honor:
mas la sangre del héroe es fecunda
y en cada hombre cuenta un vengador.

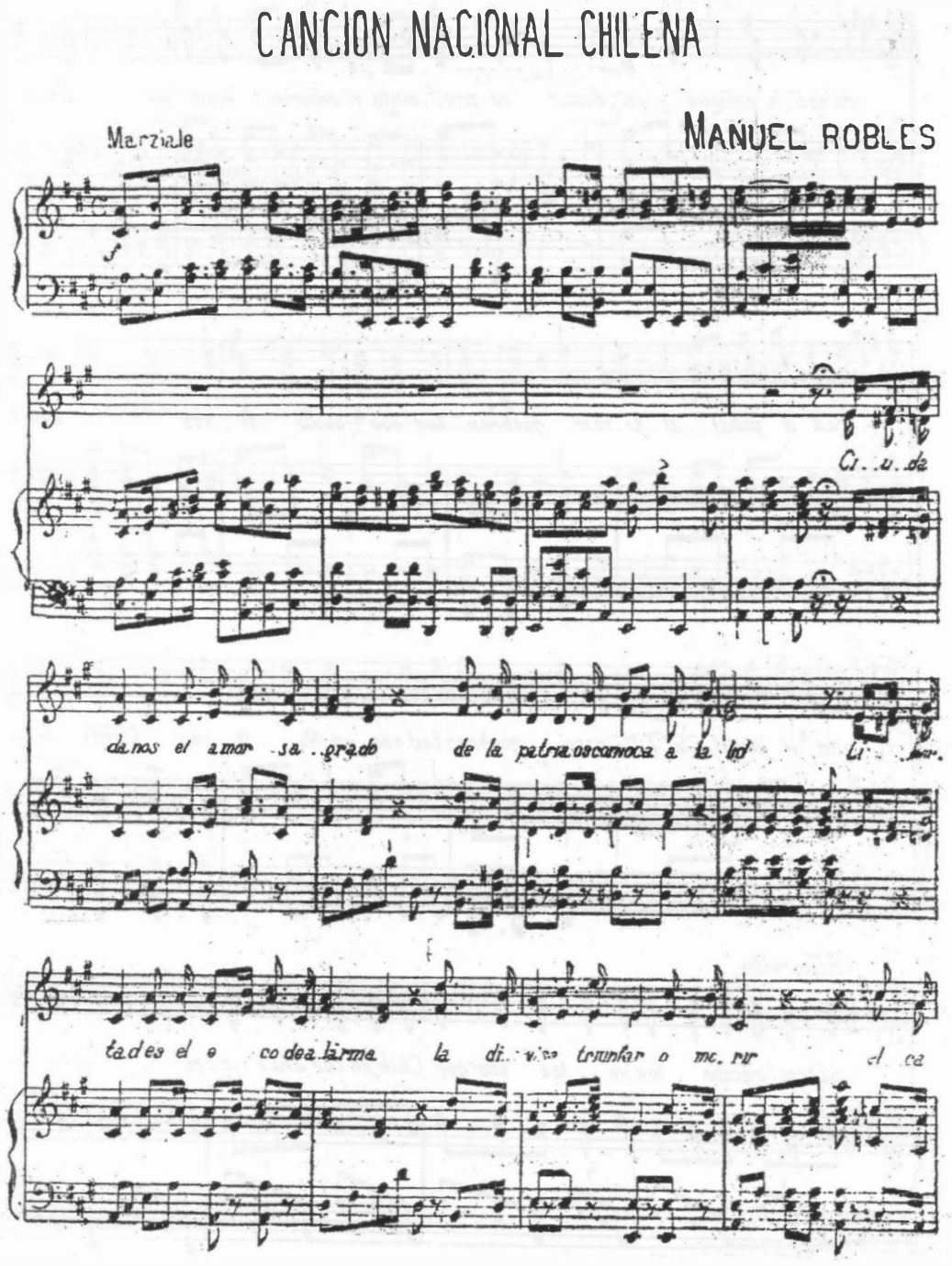
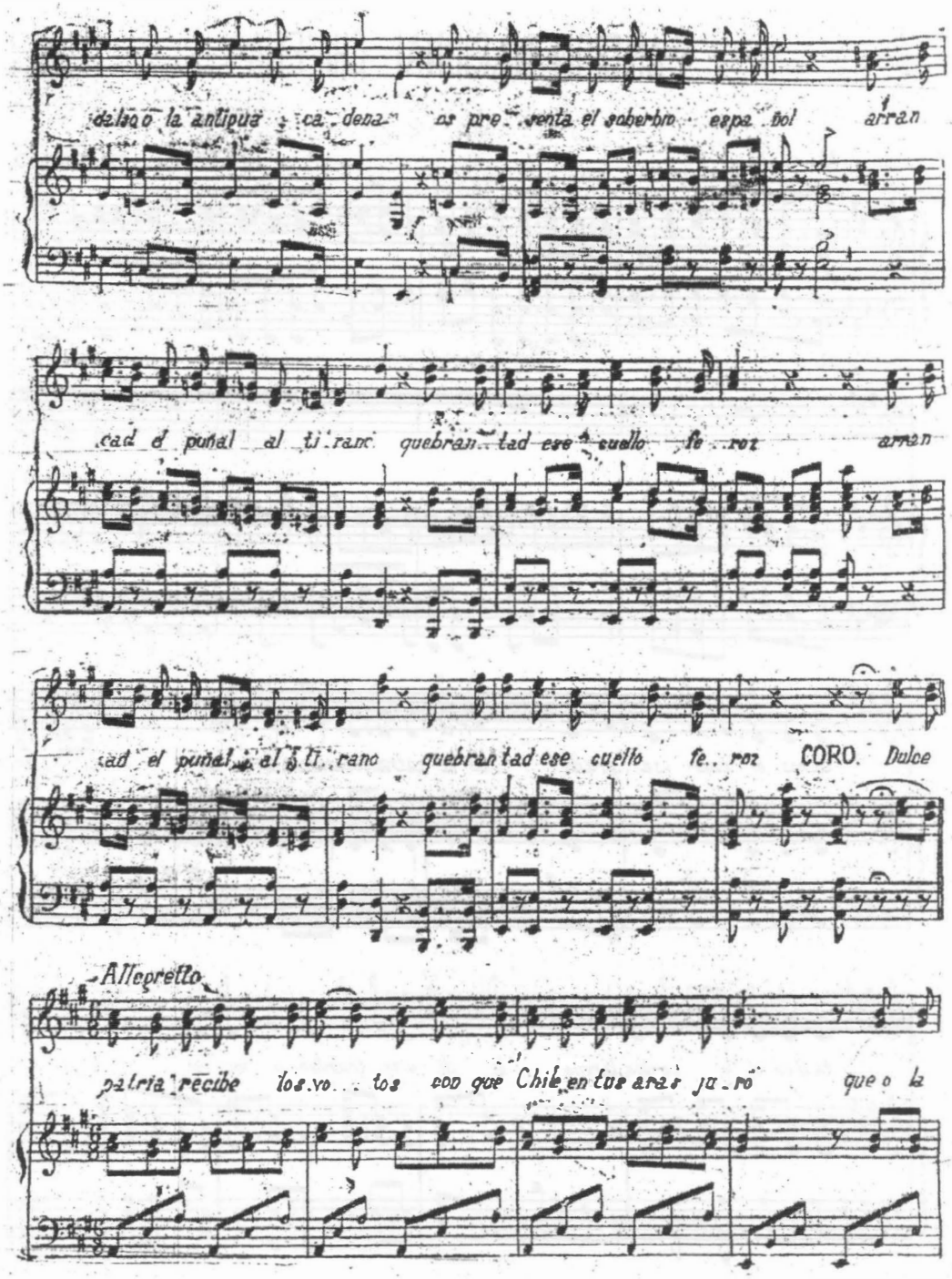
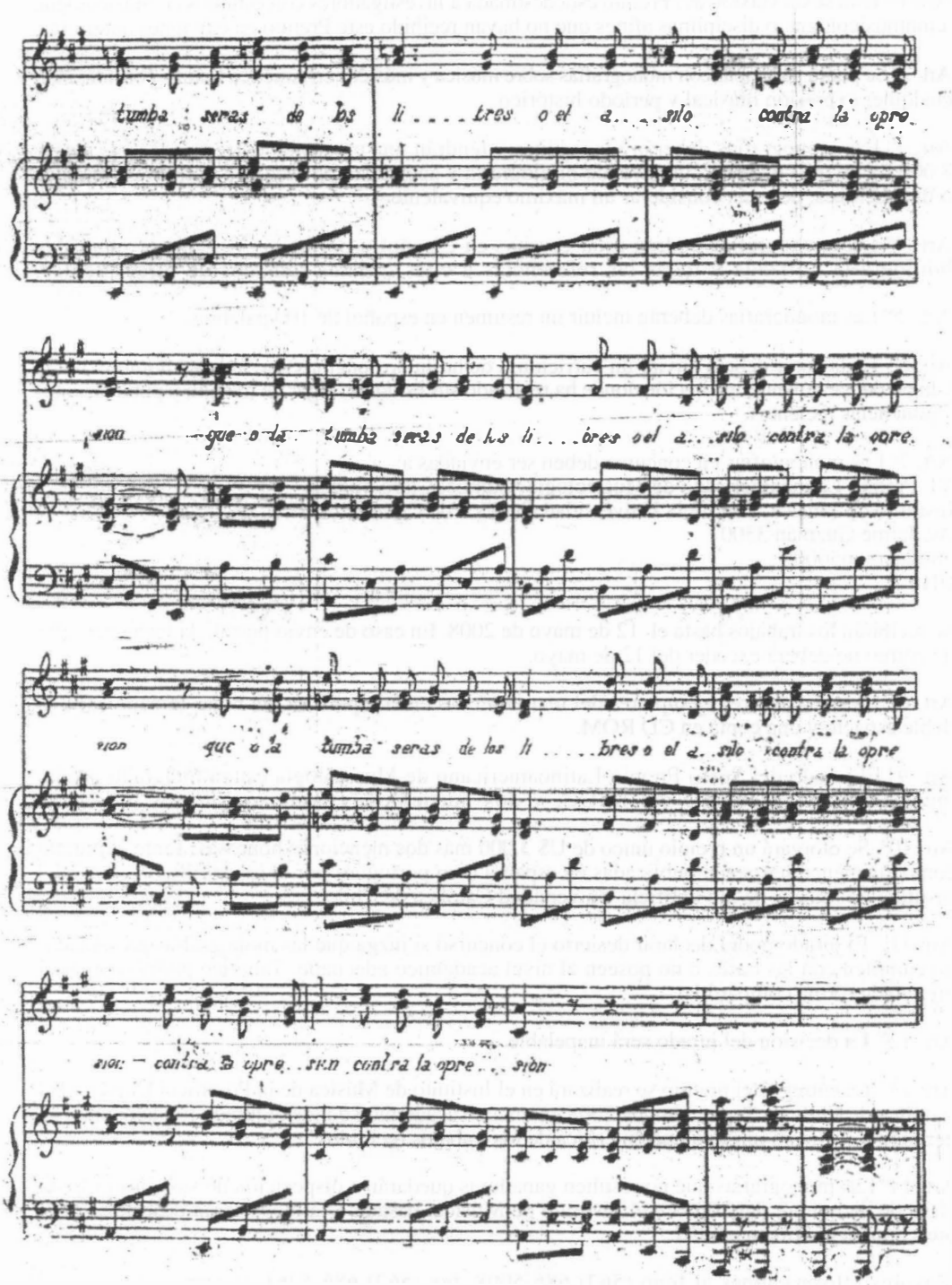
VI
Del silencio profundo en que habitan
esos Manes ilustres, oíd
que os reclamen venganza, chilenos,
y en venganza a la guerra acudid.
De Lautaro, Colo-Colo y Rengo
reanimad el nativo valor
y empeñad el coraje en las fieras
que la España a extinguirnos mandó.

VII
Esos monstruos que cargan consigo
el carácter infame y servil,
¿cómo pueden jamás compararse
con los héroes del Cinco de Abril?
Ellos sirven al mismo tirano
que su ley y su sangre burló;
por la Patria nosotros peleamos
nuestra vida, libertad y honor.

VIII
Por el mar y la tierra amenazan
los secuaces del déspota vil
pero toda la naturaleza
los espera para combatir:
el Pacífico al Sud y Occidente
al Oriente los Andes y el Sol
por el Norte un inmenso desierto
y en el centro libertad y unión.

IX
Ved la insignia con que en Chacabuco
al intruso supisteis rendir
y el augusto tricolor que en Maipo
en un día de triunfo nos dio mil.
Vedle ya señoreando el océano
y flameando sobre el fiero león
se estremece a su vista el íbero
nuestros pechos inflama el valor.

X
Ciudadanos la gloria presida
de la Patria el destino feliz,
y podrán las edades futuras
a sus padres así bendecir.
Venturosas mil veces las vidas
con que Chile sus dichas afianzó;
si quedare un tirano, su sangre
de los héroes escriba el blasón.

APÉNDICE II: Facsimil tomado de la publicación en *Las Bellas Artes* (1869)

dalso la antipua ca dena os pre senta el soberbio espa tol arran
cad el puñal al ti rano quebran tad ese cuello fe roz arran
cad el puñal al ti rano quebran tad ese cuello fe roz CORO. Dulce
Allegretto
patria recibe los vo tos con que Chile en tus aras ju ró que o la

tumba seras de los li....tres o el a....silo contra la opre
sion que o la tumba seras de los li....bres o el a...silo contra la opre.
sion que o la tumba seras de los li....bres o el a...silo contra la opre
sion: — contra la opre...sion contra la opre...sion