

DOCUMENTO DE HOMENAJE

Valentín Trujillo, Premio Nacional de Artes Musicales 2024. Algunas reflexiones

Valentín Trujillo, Chile's 2024 National Prize for Musical Arts: Some Reflections

por

Víctor Rondón Sepúlveda

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5679-031X>

Universidad de Chile, Chile

vrondon@uchile.cl



(Memoria chilena)

Este documento examina la trayectoria de Valentín Trujillo, Premio Nacional de Artes Musicales 2024, a la luz de los dos principales galardones estatales chilenos. Se analiza el Premio Nacional de Arte, instituido en 1942 en el contexto de la hegemonía académica, y el Premio a la Música Nacional Presidente de la República, creado en 2000 para reconocer la diversidad musical, galardón que Trujillo recibió en 2004. Su formación en el conservatorio universitario y su desarrollo profesional en los sistemas de medios masivos —radio, disco y televisión— ilustran la tensión entre estos dos proyectos. Frente a la escasez de fuentes documentales, el estudio se basa en la memoria autobiográfica del músico, abordando su experiencia en el conservatorio, su percepción de "maltrato" por parte del *establishment* académico, su coherente postura ideológica y su concepción del oficio musical. El texto concluye reflexionando sobre el debilitamiento del proyecto de música académica institucional y la necesidad de superar falsas dicotomías entre música culta y popular, situando la figura de Trujillo como un caso que evidencia este contraste histórico.

Palabras clave: Valentín Trujillo, Premio Nacional de Artes Musicales, Música académica, Música popular, Medios de comunicación masiva.

This document examines the career of Valentín Trujillo, recipient of the 2024 National Prize for Musical Arts, through the lens of Chile's two main state awards for music. It analyzes the National Prize for Art -established in 1942 within the context of academic hegemony- and the President of the Republic's Prize for National Music (created in 2000, recognizing musical diversity), an award Trujillo received in 2004. His training at the university conservatory and his professional development within mass media systems—radio, records, and television—illustrate the tension between these two projects. Faced with a scarcity of documentary sources, the study relies on the musician's autobiographical memory, addressing his conservatory experience, his perception of being "mistreated" by the academic establishment, his coherent ideological stance, and his conception of the musical craft. The text concludes by reflecting on the weakening of the institutional academic music project and the need to overcome false dichotomies between art and popular music, positioning Trujillo's figure as a case that evidences this historical contrast.

Keywords: Valentín Trujillo, National Prize for Musical Arts, Art music, Popular music, Mass media.

Introducción

Valentín Trujillo Sánchez (Santiago, 2 de mayo de 1933) fue distinguido con el Premio Nacional de Artes Musicales en una ceremonia efectuada en el Palacio de la Moneda el miércoles 19 de septiembre de 2024¹. Se trata del premio más importante en este ámbito, otorgado a uno de los intérpretes de música popular más conocidos de Chile por su dilatada presencia en el disco, la radio y la televisión.

En televisión, en particular, ha sido más que pianista, también ha sido un comunicador e interlocutor del conductor y, por medio de él, de toda la audiencia. Esto le permitió figurar durante décadas con su música, presencia y palabra en programas de entretenimiento familiar, tertulias de adultos y espacios infantiles. Durante décadas, Trujillo ha sido el paradigma del

¹ El jurado estuvo compuesto por la titular del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio, Carolina Arredondo Marzán; la rectora de la Universidad de Chile, Rosa Devés Alessandri; el académico designado por el Consejo de Rectores, Carlos González Morales (Universidad de Playa Ancha); la representante de la Academia Chilena de Bellas Artes, Carmen Luisa Letelier Valdés; dos representantes del Consejo Nacional de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Verónica Villarroel González y Sergio González Morales; además de la última galardonada con este mismo premio, la cantautora mapuche Elisa Avendaño Curaqueo.

músico escuchado en vivo en los hogares chilenos y su paulatina inclusión en el afecto doméstico se ha reflejado en el trato de progresiva cercanía otorgado por la audiencia: primero “maestro Valentín”, luego “amigo Valentín” y finalmente “tío Valentín”².

Su carácter afable y comunicativo se constata en decenas de notas de prensa, reportajes y programas que se le han dedicado a lo largo de siete décadas. En ellos se observa al músico compartiendo llanamente sus experiencias, logros y recuerdos de una vida llena de anécdotas. Para expresarse, además de un piano, Trujillo recurre constantemente a su privilegiada memoria³. Aunque lo más justo es decir que el piano –al que recurre en cualquier momento de la conversación– constituye el dispositivo mediante el cual accede a su memoria. Basada en ella, y a través de los años, ha compuesto su propia biografía, al punto de que incluso la monografía encargada en 2013 por la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales (SCD) resultó ser también un escrito autobiográfico⁴.

Cuando la historia pretende superar a la memoria para elaborar un relato más objetivo basado en fuentes, a menudo enfrenta un problema. Es lo que constataba ya hace ocho décadas nuestro primer historiador de la música, Eugenio Pereira Salas, al referir el caso de José Zapiola. Reconocía lo difícil que resultaba “recomponer la vida de un hombre que ha escrito su propia biografía”⁵.

Al visitar a Valentín Trujillo en su hogar de Ñuñoa en abril de 2025, le comenté que todo lo que la prensa había dicho acerca de él se basaba solo en su propio testimonio, y que yo pretendía complementar todo aquello con otras fuentes. Pero el músico, sonriendo amablemente, me replicó que nada de eso había conservado, que no era persona de tradición epistolar tan importante como para producir y conservar correspondencia ni documentos, y que sus tratos siempre fueron directos y personales. Agregó que conservaba apenas algunas fotos, grabaciones en diversos formatos y testimonios de reconocimientos, y que todo eso ya lo había entregado. Aun sus partituras con arreglos las había desechado cuando desapareció la música en vivo de la radio y luego de la televisión, en los años sesenta y ochenta respectivamente, según señaló.

La primera vez que conversamos fue en 2016, cuando investigaba a un músico popular de provincia que él conoció, y me sirvió de testimonio (Rondón 2019-2020). En ese caso, y con bastante tiempo, pude reunir fuentes documentales muy variadas, pero al intentar hacer lo mismo con Trujillo, él me señaló que tales fuentes no estaban disponibles. Por mi parte, perdí en un siniestro reciente algunos recursos bibliográficos y apuntes que había conseguido, por lo

² A mediados de los sesenta, para Don Francisco en *Sábados Gigantes* era “maestro Valentín”. Años más tarde y hasta 1973, Jorge Guerra –encarnando a *Pin Pon*– lo convirtió en “amigo Valentín”. El apodo de “tío Valentín” surgió del trato que le dio Iván Arenas en su espacio televisivo *El mundo del Profesor Rossa* a partir de los años ochenta.

³ La preponderancia de publicaciones basadas en la memoria en post dictadura fue constatada en Rondón 2016.

⁴ Oses 2013. La reseña de la publicación aparecida en un importante portal dedicado a la música popular coincide en señalar que “el libro es como una larga entrevista”. En <https://www.musicapopular.cl/libros/valentin-trujillo-una-vida-en-la-musica/> [acceso: 11 de diciembre de 2025].

⁵ Prólogo a su edición de *Recuerdos de treinta años* (1945: 9). Pereira Salas se refiere a que Zapiola dictó su memoria a Ventura Blanco Viel, y fue incluida como presentación a su edición de *Recuerdos de 30 años* de 1872. Antes que él, José Bernardo Alzedo también relató su vida a Cipriano Coronel Zegarra, quien la formalizó como introducción a su *Filosofía elemental de la Música* en 1869.

que resultó imposible recuperarlos en el plazo comprometido para la entrega de este estudio. De esta forma, debí someterme a la memoria del pianista, en la que un ordenamiento cronológico resultaba inseguro, pues su relato no era lineal y saltaba constantemente entre épocas, personajes y eventos tan interesantes como diversos. Ante tal coyuntura me planteé renunciar al encargo o modificar su enfoque, previa consulta a la dirección de la revista, la que aceptó mi propuesta y ratificó una confianza que agradezco.

Abandonadas mis pretensiones iniciales, la alternativa fue realizar un estudio que contribuyera a comprender el sentido de los dos galardones que ha obtenido Trujillo, e iluminara aspectos de su biografía poco o nada conocidos. Así, este texto en primer término configura los contextos sociopolíticos en que se instituyeron ambos premios para entender el sentido y oportunidad en que surgieron y le fueron adjudicados a Valentín Trujillo. Luego caracteriza sumariamente los sistemas que condicionaron su formación y labor musical, como lo fueron los medios de comunicación y difusión masiva (radio, disco y televisión) y el conservatorio universitario⁶. Examina luego la relación del músico con la academia y con sus convicciones políticas, para cerrar relacionando los principales asuntos expuestos con su trayectoria.

No me propuse reunir aquí el catálogo de sus composiciones, arreglos ni grabaciones, en primer lugar, porque estas se encuentran desde hace tiempo ya disponibles en diversas plataformas. En última instancia, porque pienso que la obra de Trujillo no radica tanto en la cuantía de tal producción sino en el valor de su oficio como músico y en el impacto de su arte en la gente de su tiempo y sociedad.

Admito que un tema subyacente que atraviesa este escrito es el de la construcción, auge y debilitamiento del proyecto de la música académica institucional, un asunto que el trayecto vital de Valentín Trujillo y sus circunstancias evidencian por contraste.

1. Los dos premios a la música

Como señalé al inicio, Trujillo recibió el Premio Nacional de Artes Musicales en 2024, pero veinte años antes, en 2004, obtuvo el Premio a la Música Nacional Presidente de la República en la categoría de música popular. La instauración de estos dos reconocimientos, a menudo confundidos en la percepción ciudadana, refleja momentos distintos de la institucionalidad musical chilena, y pone en juego supuestos ideológicos diferentes respecto de la música. El primero fue instituido a comienzos de la década de los cuarenta, mientras que el segundo lo fue cerrando el siglo, en la década de los noventa. ¿Cuál fue la diferencia entre ambos momentos?

1.1. *El Premio Nacional de Artes mención Música y la década de los cuarenta*

La década de 1940 vio el ascenso de la clase media y sus aspiraciones de acceder a un mejor nivel de vida. El progreso del país, por medio de distintas iniciativas estatales de fomento productivo, alcanzó también al ámbito de la cultura y la educación. Estos años estuvieron en el centro de los gobiernos radicales que, aunque no exentos de vicisitudes y contradicciones, impulsaron una nueva conciencia cívica en el ámbito identitario y cultural. Esta se reflejó en la promoción

⁶ Entenderé el concepto de “sistema” como un conjunto de principios que guía acciones, determina juicios, condiciona discursos y prescribe prácticas acerca de una materia o ámbito de la actividad humana en sociedad.

pública tanto de la historia general como de la musical. En el primer caso apareció, por ejemplo, la obra de Francisco Antonio Encina, publicada en tomos entre 1940 y 1952; en el segundo, la de Eugenio Pereira Salas, con sus libros de 1941 y 1957⁷. Ambos aportes favorecieron la formación de un sentido histórico cívico nacional en el que la cultura, el arte y la música se sumaron al rol identitario de las figuras previas de “héroes” y “próceres”, agregando ahora la figura de los “artistas nacionales”.

Así, en 1942 se instituyeron el Premio Nacional de Literatura y el Premio Nacional de Arte mediante la Ley N° 7.368, los que se asignarían anualmente. Ese mismo año se otorgó el de literatura, mientras que el de música se entregó por primera vez en 1945⁸. El texto legal es breve y enfocado en cuestiones administrativas; resulta de interés cuando especifica que su destinatario es el escritor, pintor, escultor, músico y actor chileno “cuya obra u obras sean acreedores a esta distinción” y cuando determina el carácter del jurado, en el que es notoria la gravitación institucional de la Universidad de Chile, presente en dos de sus cinco miembros⁹. Se observa, además, que el concepto de arte se sobreentiende, al punto de no ser necesario caracterizarlo mínimamente.

Pocos antes, en 1936 se había constituido la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) para promover la actividad creativa musical, lograr reconocimiento público y apoyo estatal. El núcleo convocante, así como su primera directiva, reunió nombres que casi en su totalidad serían galardonados en los siguientes años con el Premio Nacional de Arte mención música¹⁰. Otro elemento coincidente es que la asociación surgió y funcionó originalmente en el espacio académico del conservatorio integrado a la Universidad de Chile.

La década del cuarenta también fue el período fundacional de la institucionalidad artística y musical en el país, centrada en esta misma universidad. El verdadero fulcro que permitió levantar esta construcción al alero académico con apoyo estatal fue la creación, en 1940, del Instituto de Extensión Musical (IEM) gracias a la aprobación de la ley N° 6.696¹¹. El

⁷ La *Historia de Chile desde la Prehistoria hasta 1891* de Encina, vio luz pública entre 1940 y 1952. Los *orígenes del arte musical en Chile* e *Historia de la música en Chile (1850-1900)* de Pereira Salas fueron publicados en 1941 y 1957, respectivamente.

⁸ En un comienzo, se otorgaba anualmente, alternando entre pintura o escultura, música y teatro; de allí que los premios a la música se entregaran cada tres años.

⁹ En lo sucesivo, la presencia académica no hizo más que fortalecerse directa o indirectamente. La legislación de 1942, así como la de 1972 (Ley 17.595 que determinó su otorgamiento en forma bienal) señalan que también serán miembros del jurado “dos representantes de las organizaciones gremiales de artistas” (artículos 3 y 6 b respectivamente). La organización correspondiente al gremio de los compositores, la ANC, también había surgido muy próxima al Conservatorio de la Facultad de Bellas Artes. Décadas más tarde, en 1988, el Decreto con fuerza de Ley N° 1, el que refunde los anteriores, incluye también entre los jurados al presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes, históricamente cercano al espacio universitario. En un nuevo acápite sobre el procedimiento de propuesta de candidatos, le asigna la potestad entre otras pocas instancias, a “las Facultades universitarias pertinentes” (art. 9, letra c).

¹⁰ Entre ellos Pedro Humberto Allende (1945), Domingo Santa Cruz (1951), Próspero Bisquertt (1954), Alfonso Leng (1957), Carlos Isamitt (1965), Alfonso Letelier (1968).

¹¹ Aprobada el 2 de octubre de 1940, originalmente el IEM lo hacía depender del Ministerio de Educación, pero a poco andar fue incorporado a la Facultad de Bellas Artes.

conservatorio universitario partió por constituir los cuerpos estables¹², y pronto extendió su rol hasta que ningún ámbito le fue ajeno: desde la investigación a la difusión y educación, y desde la creación a la interpretación. Llegó así a transformarse en una suerte de ministerio del área¹³. Para mediados del siglo XX, la hegemonía musical del conservatorio fue total.

Hay un nombre presente en todos esos logros, desde la década del veinte hasta entonces: Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987). Su persistente y monumental obra de depuración musical comenzó con el liderazgo de la Sociedad Bach que en los años veinte impulsó la reforma total del antiguo conservatorio. En los treinta, al convocar y promover la creación de la ANC, consiguió instalar la figura del compositor académico como referente y garante de la vida musical. Finalmente, en los cuarenta, desde diversos y altos cargos universitarios, consolidó su proyecto mediante la institucionalización de la formación, difusión, investigación y creación musical (Merino 1986)¹⁴. A nivel personal, logró su propia conversión en compositor a partir de su originaria condición de abogado, con habilidades diplomáticas y políticas que le ayudaron decisivamente en la consecución de todas estas metas¹⁵.

La instauración del Premio Nacional de Artes en 1942 y su primera asignación en música, a partir de 1945, se comprende mejor al considerar el contexto recién caracterizado, pues parece formar parte del mismo proceso: el de la entronización de la música de arte académica a nivel institucional. Este predominio se reflejó por décadas en el premio, hasta 2016, cuando lo obtuvo Vicente Bianchi Alarcón. Al analizar las tensiones que este último caso generó, Álvaro Menanteau señala que la crítica fundamental había sido la proveniencia ajena a la vertiente académica del músico premiado, indicando que “tal afirmación no se sostiene si tomamos en cuenta lo que determinan las bases de la ley que otorga el galardón [...] que en ninguna parte del texto [...] explicita que los premiados deban pertenecer al mundo de la música de concierto [clásico o académico]” (Menanteau 2016: 25).

Más allá de la objetivación de un texto legal, que efectivamente no define a qué tipo de música se refiere el premio instaurado en 1942, lo que cambió fue la manera de concebirla, definirla y valorarla. Tal vez por eso, a fines de los noventa, se instituyó un nuevo premio.

1.2. Premio a la Música Nacional Presidente de la República y la década de los noventa

¹² En 1941 se crean la Orquesta Sinfónica Nacional y el Teatro Experimental (luego Teatro Nacional Chileno), en 1943 se instituye el Instituto de Investigaciones Folclóricas que en 1947 se convierte en Instituto de Investigaciones Musicales; el año 1945 se crea el Coro de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional Chileno y la Revista Musical Chilena.

¹³ Claro y Urrutia (1973:126) señalan “[la Universidad de Chile] pasó a ejercer la tuición total de la música y las artes plásticas en el país, reemplazando de hecho a la Dirección General de Enseñanza Artística de la Superintendencia de Educación, creada en 1927”.

¹⁴ A mediados de los sesenta, poco antes de dejar las aulas, Santa Cruz aseguró un nuevo espacio para su proyecto de música de arte al impulsar la creación de la Academia Chilena de Bellas Artes en 1964 (ley N° 15.716). Santa Cruz presidió esta institución por veinte años, hasta 1984, y su influjo se extiende hasta hoy.

¹⁵ Confróntese Salas Viu (1951) en las secciones II “La obra de la Sociedad Bach”, IV “La Universidad de Chile y la Música” y V “El Instituto de Extensión Musical”. Los detalles de este proceso y sus vicisitudes los proporciona Santa Cruz (2007) en el apartado IV. 25 “Universidad de Chile asume legalmente dirección de la vida musical”, pp. 573 y siguientes.

A fines del siglo XX el país era otro. La sensibilidad de época estaba matizada por la sucesión de tres realidades sociopolíticas: la experiencia de la Unidad Popular, que permitió un gobierno socialista entre 1970 y 1973; el golpe militar que lo derrocó en esa última fecha, instaurando una dictadura de diecisiete años; y la recuperación democrática a partir de 1990. Esta última, aunque heredó parte importante de la estructura económica y política sancionada en la Constitución de 1980, generada en plena dictadura, permitió una apertura social y cultural sustentada por una concertación política inédita por sus logros y duración.

Se vivió una transición de dictadura a democracia, pero las leyes y estructuras de mercado permanecieron, lo mismo que la brecha de la desigualdad, aunque la ciudadanía en su totalidad quedó igualada en su condición de consumidora. Hablar de consumo es hablar de economía, y esta última fue formateada durante el régimen militar a través del neoliberalismo, cuya aplicación en el país resultó paradigmática a nivel internacional. En el ámbito de la educación, la cultura y las artes, la ideología neoliberal produjo la paulatina pero irreversible instalación del Estado subsidiario y el avance de la consideración del arte como mercancía o producto cultural a merced de las leyes del mercado.

Aunque el poder económico siguió en manos de la misma oligarquía de derecha tradicional, el ámbito cultural, en tanto poder simbólico, permaneció cercano al ideario de la izquierda. Sin embargo, ambos sectores, una vez recuperada la democracia, preservaron el mismo modelo, el que combinaba ahora la promoción y diversidad de las prácticas artísticas con la eficiencia en la administración de los fondos estatales que las propiciaban. El apoyo fiscal adoptó la modalidad de fondos concursables. A pocas personas extrañó la reificación de un intangible, como lo es el proceso creativo, y se inició la era de los proyectos culturales. Su socialización se expresó en eventos, las audiencias debieron ser cuantificadas y se configuró una modalidad que derivó en las llamadas industrias culturales y luego en industrias creativas.

Desde la academia local surgieron voces reflexivas que denunciaron la situación y plantearon algunas advertencias y demandas, sin obtener mayores resultados¹⁶. Surgió, sin embargo, una acción desde el propio ámbito de la música por medio de sus diversas organizaciones: una propuesta legal que fomentaría la música chilena en este nuevo contexto. Tal proceso había surgido en el espacio académico en sendos seminarios acerca de la música popular y clásica apoyados por la SCD en 1993, que se ampliaron luego a diferentes sectores, gremios e instituciones, quienes constituyeron comisiones y grupos de trabajo para discutir y redactar un cuerpo legal que se presentó al gobierno en 1997. Luego de una modificación en sus excepciones tributarias, la propuesta ingresó al parlamento en 1999 y se promulgó al año siguiente (Advis 2000).

La propuesta incluyó la institución del Premio Presidente de la República que, aunque reglamentado en el año 2000, se había otorgado por primera vez el año anterior¹⁷. Uno de los

¹⁶ Véase la tribuna sobre “Música y neoliberalismo económico: una prospectiva”, *Revista Musical Chilena* LI/187, 1997, pp. 65-68, en la que tres compositores del medio, el peruano Celso Garrido-Lecca y los chilenos Rolando Cori y Alejandro Guarello coinciden en el abandono que el estado neoliberal hace del arte y la música, dejándolas a los arbitrios del mercado y las leyes del consumo. En el escrito proponen diversas soluciones.

¹⁷ El “Decreto 395 Reglamenta el otorgamiento del Premio a la Música Chilena Presidente de la República y fija los criterios y procedimientos de postulación y selección” consideró tanto cuerpos legales y constitucionales anteriores.

considerandos de su resolución reconoce la relevancia de la música en la cultura nacional “tanto por su carácter de consumo masivo como por ser un reflejo espontáneo de la identidad nacional”, distinguiendo los géneros “popular, docto y de raíz folklórica y tradición oral” y valorando a otros actores aparte de los compositores, autores e intérpretes, tales como los “recopiladores, investigadores y productores de fonogramas”. En otra ley de 2004 se profundizaron sus definiciones, agregando los roles del editor y del realizador musical¹⁸. El jurado de este premio contempla una vez más al ministro del área, pero resulta mucho más amplio que el anterior galardón instituido cincuenta años antes, pues ya no figuran puestos asegurados a una universidad determinada, sino a dos representantes del Consejo de Rectores.

En suma, todos los actores de la industria musical se constituyen en sujetos premiables por su labor en el ámbito; posteriormente surgió, incluso, una legislación específica pensada en la masividad del consumo¹⁹. En su momento se percibió como un gesto hacia la diversidad de las músicas, y desde sectores de la música académica se esperó que, ya que este premio reconocía a esas otras expresiones, entonces el Premio Nacional de Artes Musicales distinguiera exclusivamente a la producción académica.

El premio comenzó a otorgarse anualmente, como se ha señalado, justo en el cambio de siglo, comprendiendo expresamente las categorías musicales “docta”, “folclórica” y “popular”. Entre las figuras pioneras en esta última categoría lo obtuvieron en 2002 Vicente Bianchi, mientras que Trujillo lo recibió en 2004²⁰. Ambos, sin embargo, siguieron aspirando al otro reconocimiento, que consideraban más importante y significativo, y que alcanzaron posteriormente.

2. Los sistemas

2.1. La radio y la televisión hasta los ochenta

La radio surgió en 1922 como portento tecnológico, aunque en décadas previas ya habían aparecido en la vida pública dispositivos mecánicos, magnéticos y eléctricos que reproducían música y palabras grabadas. Fue la radio el medio que produjo la audición y el consumo masivo, y adquirió en la década del treinta una dimensión comunicacional cuyo mayor impacto social y cultural llegaría en las dos décadas siguientes, evidenciando todo su potencial comercial, político y cultural²¹. El Estado proporcionó el marco legal y reglamentario referido a propósitos y aspectos técnicos, dejando a la iniciativa privada, corporativa o individual la libertad de constituir emisoras radiales. Rápidamente estas se multiplicaron y alcanzaron, a mediados de siglo, un centenar de ellas, al principio concentradas en Santiago y Valparaíso y luego en ciudades de

¹⁸ “Ley 19.928 Sobre Fomento de la Música Chilena” promulgada en 2004.

¹⁹ “Ley 21.205 19.928 sobre Fomento de la Música Chilena para establecer los requisitos que deben cumplir los conciertos y eventos musicales que se presenten en Chile” promulgada en 2020.

²⁰ Llama la atención que en esta ley exista un artículo que impide su otorgamiento a quien haya obtenido el Premio Nacional de Artes Musicales. Es decir, ni Bianchi ni Trujillo hubieran podido obtener el Premio Presidente de la República después de haber obtenido el Premio Nacional de Artes, pero lo inverso sí fue posible.

²¹ El tema ha sido abordado desde diversas perspectivas y en diversos formatos. En esta sección me baso principalmente en los aportes de González y Rolle (2005), González, Ohlsen y Rolle (2009) y Paredes (2010).

provincia. Los radiorreceptores se transformaron en el principal aparato electrodoméstico, y en su importación y venta estuvieron involucradas, en un comienzo, las mismas empresas radiofónicas, para luego transferir esa labor al comercio del ramo²².

El sonido radial tuvo como componentes fundamentales palabra y música, con un predominio de esta última. La palabra estuvo presente bajo la forma de habla común de carácter comunicativo (noticias, descripciones, reflexiones, discursos), de poesía (que mediante recursos literarios evoca emociones e imágenes subjetivas) y de dramaturgia (obras literarias para ser representadas) en su específica forma de radioteatro. La música se oyó por medio de registros fonográficos e interpretación en vivo (su modalidad más relevante), abordando en el período señalado formas vocales, instrumentales y mixtas de repertorios clásicos, populares y folclóricos. Su programación, especialmente en sus primeras décadas, distinguía principalmente tres segmentos de auditores: masculino (general y, por defecto, no especificado), femenino e infantil (especificados).

Entre las décadas de 1930 y 1950, la ampliación de la labor radial requirió un creciente número de especialistas que trabajaban en diferentes ámbitos: técnicos, administrativos, periodistas, locutores, actores, guionistas y músicos. Las principales emisoras tenían, además de su locutorio, un auditorio para albergar al público y transmitir programas de concursos y espectáculos musicales en vivo dirigidos a participantes de distintas generaciones, acompañados por agrupaciones orquestales de diversa composición y tamaño, en las que jamás faltaba al menos un piano. Este fue el principal espacio desde donde se proyectarían las figuras emergentes y donde desarrollarían su oficio musical los cantantes, instrumentistas, arregladores, compositores y directores.

La industria discográfica local, cuyo surgimiento había antecedido casi dos décadas a la radio, producía discos que al principio estaban dirigidos a unas pocas familias pudientes que poseían algún tipo de reproductor. Posteriormente encontró en la programación radial un creciente dispositivo de transmisión. A una pionera etapa de producción local en la primera década, siguió la instalación de importantes sellos extranjeros desde fines de los años veinte²³. En adelante, el interés de parte de estos sellos por desarrollar un catálogo propio con productos nacionales que reportaran mayores ganancias fue un aspecto clave que impulsó a intérpretes y compositores locales.

Luego de una inicial tensión por la disputa de un mercado incipiente, la industria discográfica y la radioemisión constituyeron un sistema complementario que se retroalimentó orgánicamente. A su vez, los comercios de consumo y entretenimiento diurno, vespertino y nocturno en el espacio urbano de diversa categoría contemplaban también un lugar para el baile y la música en vivo, y desde muchos de ellos se hicieron, incluso, transmisiones radiales. En su

²² A comienzos de la década de 1930, en la capital había más de diez mil receptores radiales, y hacia 1940 en todo el país se escuchaban alrededor de doscientos mil, lo que, en relación con la población de la época, daba una proporción de un aparato por cada veinticinco habitantes. En 1950 ya había alrededor de un millón de radiorreceptores, lo que, considerando una población de alrededor de seis millones, daba una proporción de un aparato por cada seis habitantes. Hacia 1970, en tres de cada cuatro hogares existía un radiorreceptor.

²³ El sello Fonografía Artística fue establecido en Santiago por Efraín Brandt alrededor de 1906 y estuvo activo hasta mediados de la década del treinta. Odeon, fundada en Alemania en 1903, se estableció en el país en 1927 con el nombre de Industrias Eléctricas y Musicales Odeon. El mismo año se estableció *Victor Talking Machine*.

conjunto llegaron a constituir una suerte de ecosistema rico y dinámico que produjo una época de oro para los músicos populares mientras predominó la música en vivo. Cuando se impuso la programación radial a base de la reproducción de discos e irrumpieron los primeros instrumentos cuyos sonidos eran amplificadas o generados con energía eléctrica alrededor de los años cincuenta, la práctica de la música en vivo declinó y las orquestas fueron reduciéndose.

Ese fue el momento de los *disc-jockeys* y los conjuntos de número más reducido con instrumentos que empleaban la energía eléctrica²⁴. Para la década del sesenta una nueva etapa comenzaba con el surgimiento de un nuevo segmento consumidor y productor de música popular: la juventud –*teenagers*– que impuso un nuevo sonido, repertorio y prácticas de consumo. Fue también el momento de la Nueva Ola, el surgimiento de la señal FM y los inicios de la programación televisiva.

Aunque la primera transmisión de televisión se realizó en 1939 en forma experimental, estas se hicieron más frecuentes en la década del cincuenta, casi todas en círculos universitarios de facultades universitarias tecnológicas en Santiago y Valparaíso. La primera transmisión televisiva de esfuerzo privado fue un programa musical radial realizado en 1953, una especie de articulación entre ambos medios, pero solo en 1959 comenzó la programación continua. Entrados los años sesenta, los principales canales eran universitarios con sustento estatal, pero, aun así, comenzaron paulatinamente a adoptar un modelo financiero por medio de la publicidad.

Como en el caso de la radiodifusión, aquí también el desarrollo inicial de la televisión trajo aparejado la aparición de aparatos de recepción, los televisores. Durante la década de los sesenta se observa que la programación televisiva sigue de cierta manera el estilo radial previo y sus segmentos principales fueron las transmisiones en vivo de concursos, música y dramas (que fueron los inicios de las posteriores teleseries), alternadas con segmentos de noticias. A mediados de esa misma década surge el recurso del *videotape*, que permitió incorporar programas grabados de distinta proveniencia que, al igual que el disco en las radios en su momento, limitó la transmisión en vivo. Esta, sin embargo, continuó vigente y como atracción relevante en los grandes espacios de entretenimiento y en los *shows*.

Solo en 1970 el poder político comenzó a establecer el control de este medio por medio de una ley específica, señalando objetivos y estableciendo un modelo de financiamiento que llevó a los canales, aún con raíces universitarias, a tomar definitivamente un carácter cada vez más comercial. Se creó en ese momento un canal estatal (Televisión Nacional de Chile) y se estableció un Consejo Nacional de Televisión. El período que vivía el país impuso además otras medidas para el control de difusión política. El golpe de estado militar de 1973 terminó con la vida nocturna y las reuniones sociales, persiguió a los medios opositores y sus funcionarios e intervino la programación y los contenidos en radio y televisión. En los años siguientes la imposición del nuevo sistema económico neoliberal, ideado por economistas de derecha e implementado por el gobierno militar, implicó el fin del financiamiento estatal a los canales de televisión, los que debieron recurrir definitivamente a la venta de espacios publicitarios. Pese a

²⁴ Los primeros instrumentos que empleaban energía eléctrica aparecieron en el mercado capitalino a fines de la década del cuarenta, pero solo en la siguiente década irrumpieron en el mercado del disco y la radio. Si en el caso de la guitarra eléctrica se pretendía fundamentalmente aumentar el volumen, en el del órgano electrónico, gracias a los diversos registros que generaba su sistema, se intentó emular y reemplazar una orquesta entera.

ello, el entretenimiento, ahora como estrategia de control social, fue privilegiado, y así la música en vivo prolongó el antiguo formato radial por un tiempo más.

2.2. *El conservatorio*

Este establecimiento constituido entre el segundo semestre de 1849 y el primero de 1850 tuvo un origen modesto. Asociado al empeño de una institución tan arcaica como lo era una cofradía colonial liderada por algunos prohombres republicanos, se inauguró como una simple escuela de música y canto en que todas las asignaturas eran servidas por un solo maestro. En su origen, y a juzgar por los testimonios de la época, su propósito estaba más cercano al ámbito de la educación que del arte y más orientado a la protección y promoción social que a la formación estética.

En este sentido, el espíritu de esta escuela seguía el carácter de las antiguas instituciones de formación musical europeas del siglo XVIII, generalmente en espacios religiosos donde el destinatario era la infancia expósita (en riesgo social, diríamos hoy). Así lo confirma un relevante memorialista y actor musical del siglo XIX al señalar que “esta institución es la única en que tienen parte las mujeres, que la ocupan en su mayor parte, proporcionando a gran número de familias pobres una profesión que las pone a cubierto de la miseria y del vicio” (Zapiola 1945:118).

La ampliación de esa enseñanza básica fue incluyendo paulatinamente nuevos instrumentos y maestros que los enseñaran. Para hacerse una idea de tal formación, y a qué repertorio servía, resulta valiosísima una fuente surgida de la institución misma (Sandoval 1911), pues ofrece datos y cifras que recogen la labor de las primeras seis décadas de labor. En ese lapso la institución recibió casi veinte mil inscritos, de los cuales las mujeres siempre fueron mayoría. Esta interesante publicación, siguiendo la sensibilidad evaluativa retrospectiva del primer centenario de la República, ofrece datos acerca de su creación, alumnos, profesores, directivos, asignaturas, programas de presentación y promoción, listando a sus egresados en ese período (alrededor del 2,5%) con su nombre, año de ingreso, especialidad estudiada, profesor, ciudad de residencia, renta mensual, y algunas observaciones de su oficio y lugar de desempeño.

El viejo conservatorio respondía a una demanda laboral estrechamente conectada con su tiempo y sociedad. Esta se reducía a cuatro espacios principales: escena (teatro, ópera y zarzuela), educación (colegios, enseñanza privada y conservatorio), bandas militares y orfeones cívicos, e Iglesia. Asimismo, la enseñanza de la composición en tanto ámbito específico de formación estaba muy poco perfilada: Sandoval 1911 señala solo dos egresados reconocidos como compositores, uno de ellos de música popular. Y, finalmente, los repertorios incluidos (géneros, obras y compositores) no reflejaban del todo aquellos canonizados en Europa a lo largo del siglo XIX bajo un nuevo sistema de las artes²⁵.

²⁵ El proceso de canonización musical, en cuanto selección de un repertorio de obras y compositores que se consideran de valor excepcional, surge de una ideología estética centrada en obras y compositores centroeuropeos, principalmente alemanes, de tradición clásica y romántica, y alcanzó una hegemonía del gusto, formación y programación de música con pretensión eterna y universal. El fenómeno lo han tratado entre otros Goehr 1992, Shiner 2004, Corrado 2004-2005 y Weber 1999 y 2011.

La necesidad estética de cambio y reemplazo fue propiciada exitosamente en la década siguiente por una élite intelectual externa al conservatorio. El itinerario de tal proceso puede encontrar su primera manifestación en las campañas de críticas que la Sociedad Bach realizó a lo largo de la década de 1920 hacia los diversos espacios en que la música tenía una vida social: en los templos, teatros y, especialmente, en el conservatorio. En consecuencia, el conservatorio finalmente fue reformado en 1928 e incorporado al año siguiente a la Universidad de Chile dentro de la recién creada Facultad de Bellas Artes.

Una monografía que evalúa la producción musical chilena de la primera mitad del siglo XX afirma que “La reforma del Conservatorio supuso la culminación de las luchas sostenidas por la Sociedad Bach para elevar, desde sus raíces en la enseñanza, el nivel de la música chilena. A la vez que lo dicho, es el punto de partida, ya franco y sin tropiezos, hacia la fundación y estabilidad de las instituciones en que hoy se asienta la cultura musical del país (Salas Viu 1951: 42)”.

El nuevo orden institucional de la música instalado tras este proceso tomó al menos un par de décadas para consolidarse y trajo consigo una redefinición de ella. Atrás debían quedar el lirismo italianizante de la ópera y las obras menores de carácter funcional (religiosas, patrióticas o de salón). Ellas provenían del siglo anterior y en su producción tenían un rol protagónico tanto el creador como el editor atento a las tendencias del momento, el arreglador que consideraba diversas condiciones de ejecución y el intérprete deseoso de cautivar a la audiencia. Todo ese rol social de la música quedaba superado en este espacio académico. “En una palabra –agregaba un actor central del proceso– el Conservatorio había cesado de ser una escuela artesanal de ejecutantes, para convertirse en un centro de altos estudios” (Santa Cruz W. 2007: 298)²⁶.

Se trataba ahora de música académica, seria o clásica, expresada en “Obras de Arte”, así con mayúsculas, con preeminencia del creador o compositor por sobre el intérprete, ahora orientado con exclusividad a la ejecución de tal universo. Los estudiantes formados y los maestros formadores en el antiguo modelo de conservatorio en las décadas previas a la citada reforma quedaron estéticamente excluidos y sobrevivieron fuera de la estructura institucional académica (Izquierdo König 2011; Merino 2014; Vera Malhue 2015). El oficio creativo de los músicos formados en la institución original en las primeras décadas del siglo XX no podía pretender más reconocimiento que las becas de gracia para especializarse en Europa, otorgadas por el gobierno a los talentos más descollantes y probablemente con mejores redes sociales, para suplir las carencias formativas locales y conectarlos directamente con el “verdadero arte europeo”.

Valentín Trujillo ha señalado en su relato autobiográfico que ingresó a los siete años al conservatorio, donde habría permanecido doce años estudiando piano, armonía y composición. Según lo anterior y considerando su nacimiento en 1933, el músico estuvo ligado a este espacio entre 1940 y 1952 aproximadamente. Sus necesidades y sensibilidades tal vez tenían más que ver con la vocación del antiguo conservatorio que con aquel incorporado a la universidad. ¿Cuál fue su experiencia allí, cómo constituyó sus modelos o paradigmas y por qué finalmente se apartó de la propuesta institucional que lo formó?

²⁶ La tensión y distinción entre los modelos de músico al que apuntaban los dos proyectos están bien caracterizados por Karmy 2021: 204-208, bajo el título “Creación del IEM y la consolidación del compositor académico”. Otros autores como Menanteau 2011 y Rojas 2017 han abordado este proceso en tanto exclusión de la música popular.

3. Trujillo y la música académica

3.1. *Trujillo en el conservatorio*

Valentín Trujillo ingresó al conservatorio universitario por una razón muy recurrente en los estudios que requieren una temprana formación: los deseos de su madre. Fue ella quien había puesto un piano en el hogar para desarrollar la sensibilidad y la formación artística de sus hijos, y quien había observado las condiciones sobresalientes del menor de ellos, Valentín. El niño gustoso asumió ese plan, pues amaba el piano (del que no se apartaría jamás), le gustaba la música y había concebido tempranamente la posibilidad de ganarse la vida por este medio.

Siguiendo sus memorias, en su hogar “de clase media pobretona” (Oses 2013: 31), como la ha calificado él mismo, fue la radio el principal agente de influencia musical, pero también el disco, el cine musical y la influencia directa de las preferencias de sus padres y hermanos mayores. Todo ello constituía un creciente universo de música popular que arrastraba repertorio al menos desde principios del siglo XX. Al repertorio criollo chileno se fue agregando el de origen latinoamericano (mexicano, argentino, cubano, brasileño) y europeo (español, italiano, francés) y, de manera creciente, el norteamericano. Probablemente también conociera partes del repertorio instrumental clásico y vocal lírico, según lo permitía la tecnología de la época (que solo a mediados de siglo con la adopción del elepé produjo grabaciones de obras completas), y el uso de los intérpretes cuyos programas de conciertos estaban constituidos principalmente por piezas breves de carácter, arias, variaciones etc.

Ya en el conservatorio, Trujillo recuerda con especial afecto y reconocimiento a su profesora de piano, Elisa Gayán Contador (1912-1972),²⁷ quien fue la primera y tal vez única docente que, pese a adscribir al nuevo proyecto musical institucional, respetó las inclinaciones y talentos de su estudiante. Según el testimonio de Trujillo, Gayán incluso habría recomendado su nombre a los agentes radiales que buscaban talentos infantiles para promoverlos en la radio como acompañantes en espacios de música infantil en vivo.

Aparte del componente técnico (escalas, arpeggios, cadencias en diversas modalidades y tonalidades), fue el repertorio el articulador fundamental del desarrollo pianístico del estudiante, cuyos programas anuales eran una sucesión de piezas de dificultad graduada. El repertorio también permitió introducir a Trujillo en diversos compositores, escuelas y estilos, principalmente europeos del siglo XIX, aunque también algunas obras barrocas y contemporáneas, incluyendo, desde la primera etapa, algunas de compositores chilenos.

Trujillo recuerda que cuando debió abordar un estudio de René Amengual (1911-1954) llamado “Soldadito de Plomo”, le habría agregado una variación que hizo que su profesora, al oírla, llamara al compositor, que habría sido el director del conservatorio en ese entonces.

²⁷ Gayán desarrolló una importante labor desde la docencia que la llevó a convertirse en la primera mujer soltera y comunista en alcanzar el decanato en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales entre 1968 y 1972. Su interés por la didáctica y psicología de la música la llevaron a actuar, con éxito, en los campos de la educación y de la musicoterapia.

Amengual “escuchó lo que yo había hecho y me llevé un gran abrazo de felicitaciones. Entonces tenía ocho años” (Osés 2013: 32)²⁸.

Sus estudios de piano debieron comenzar, tal vez, por un ciclo preparatorio que formalizó su experiencia previa y pudo extenderse por unos dos o tres años. Luego iniciaría el primer ciclo o etapa básica que debió extenderse por unos cuatro años. Así, a fines de los cuarenta debe haber iniciado su etapa media o segundo ciclo que debió concluir a comienzos de los cincuenta. “Estudié doce años en el conservatorio. Llegué hasta el segundo ciclo de piano (Osés 2013: 39)” ha dicho Trujillo. O sea, no cursó el ciclo superior, aunque sí otras asignaturas complementarias como solfeo, armonía y composición, como lo expresan sus memorias.

Trujillo recuerda también que en ese período habría conocido a Enrique Soro (1884-1954), Pedro Humberto Allende (1885-1959) e incluso a Acario Cotapos (1889-1969) con quien habría querido tener lecciones, pero aquel le habría señalado que no sabía enseñar (Osés 2013: 33). Especial admiración declara por aquellos creadores que “hacen música clásica a partir de la música popular y nacional de sus propios países” señalando el caso de los latinoamericanos Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Alberto Ginastera (1916-1983) y Carlos Chávez (1899-1978), brasileño, argentino y mexicano, respectivamente. En esta línea incluye también a los españoles Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Joaquín Turina y al cubano de padre español Ernesto Lecuona (1895-1963).

Este elemento popular con tratamiento académico en la creación musical sería la condición fundamental en la construcción de un paradigma del músico que admiraría Trujillo. Otra condición sería la consideración del auditor, a quien se debiera ofrecer elementos que pueda identificar, principalmente a través de la melodía, la armonía y el ritmo. Trujillo distingue claramente entre aquellos compositores que realmente amaron e hicieron suya esa música popular y los que simplemente la utilizaron sin apreciarla realmente, al igual que aquellos que manejan esos elementos de manera autorreferente. En ambos casos sentencia: “Les falta calle”, es decir, no conocen ni consideran los gustos de la gente. Esta es la crítica que hace específicamente a la creación académica nacional, sin considerar que esa producción no tiene tal objetivo.

Aunque llega a destacar a Richard Wagner e Igor Stravinski, valora mayormente a los impresionistas como Claude Debussy y Maurice Ravel por reconocer en ellos los elementos que admira en toda música en los términos señalados, pero también por sus aportes armónicos y tímbricos. Pero es el norteamericano George Gershwin (1898-1937) su figura paradigmática, por su perfecta síntesis de los idiomas musicales populares con los recursos académicos. También debido a la temática social de sus obras dramáticas, la incorporación de la moderna estética jazzística urbana, y la perfecta adecuación del contenido afectivo con los elementos musicales fundamentales, la melodía, la armonía y la forma. Según da a entender Trujillo, el principal aporte a la música popular en la primera mitad del siglo XX fue la canción binaria, con su clásica

²⁸ Este recuerdo, sin perder el grado de verosimilitud de la anécdota, es un ejemplo típico de las imprecisiones del testimonio con base en la memoria. Si aceptamos el dato de que él tenía ocho años, esto debió suceder en 1941 o comienzos de 1942. Pero Amengual no fue director del conservatorio sino hasta años más tarde, cuando Trujillo tenía al menos doce años. Además, la única obra del compositor que hemos podido encontrar con un nombre semejante a “Soldadito de plomo” es “Soldaditos de palo” incluida en su *Álbum infantil. 12 trozos para piano* editado por Casa Amarilla alrededor de 1932.

estructura de treinta y dos compases que dio forma a la mayor parte de la canción estándar norteamericana, así como al bolero centroamericano²⁹.

Por razones semejantes, admira a otro músico también norteamericano, Leonard Bernstein (1919-1990), y recuerda con emoción la vez que, en una de sus visitas a Chile a mediados de los cincuenta y alojado en el Hotel Carrera, accedió a su invitación a concurrir ya tarde en la noche, donde estaba la orquesta de Valentín Trujillo. Sentándose al piano, el norteamericano tocó para ellos varias de sus piezas con toda entrega, y provocó el entusiasmo, admiración y contento de los músicos y escaso público que había a esa hora.

La sensibilidad de Trujillo por la armonía al piano se refleja en otro de sus referentes, el británico George Shearing (1919-2011), cuyo estilo de armonizar la melodía dejó una impronta en su pianismo. Es este el mundo de músicos y músicas que Trujillo admiró y respetó en el ámbito de la música académica y de jazz en sus tiempos de formación. Tempranamente tomó conciencia de que, con su oficio, podría servir mejor en la música popular que en la música académica (Osés 2013: 18) y, consecuente con esto, el reciente Premio Nacional de Artes Musicales está convencido de que el rol esencial del músico es contribuir a la felicidad del prójimo por medio de su oficio.

Al plantearle si este oficio es posible aprenderlo en la academia, Trujillo señala que difícilmente, pues lo que allí se enseña es esencialmente un repertorio de arte en el que todo está escrito. Y una música que ya tiene fija la tonalidad, las notas, el ritmo, la duración y la intensidad, casi no deja espacio para la improvisación y el tratamiento flexible y emotivo. Trujillo no niega la grandeza de aquella música académica que, aún con tales características, logra emocionar al auditor; tienen éxito, según el pianista, porque tanto el creador como el intérprete han tomado en cuenta las capacidades receptivas del auditor común.

3.2. *El maltrato*

Cuando Valentín Trujillo repasa su relación con el mundo de la música académica, desde el período de su formación en el conservatorio en los años cuarenta hasta la obtención del Premio Nacional de Artes Musicales en 2024, no puede dejar de expresar un cierto malestar, un dolor, un resentimiento.

Esto surge de experiencias directas que tuvo con figuras relevantes de la música académica de la época, cuando, al parecer, ya se había alejado de sus aulas. Una de ellas tuvo como participante al compositor y musicólogo Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), quien, por su labor de formador y referente para la creación musical desarrollada en la década del sesenta en la Universidad de Chile, atrajo la atención de Trujillo, quien lo había conocido en su época de estudiante, cuando Becerra era un joven profesor³⁰.

²⁹ La canción, heredera de la tradición teatral cantada norteamericana (*musical*), fue estandarizada comercialmente por la industria de creación y publicación de partituras de repertorio popular entre 1890 y 1920. Centradas en Nueva York, fueron conocidas por el término genérico de *Tin Pan Alley*, nombre del barrio en donde se ubicaban la mayoría de estas editoriales y, por extensión, de este tipo de repertorio.

³⁰ Becerra, egresado en 1949, había estudiado con Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, perfeccionó sus estudios a mediados de los cincuenta en Alemania y, a su regreso, alcanzó un importante rol como profesor titular de composición, director del Instituto de Extensión Musical,

Siendo ya un reconocido y promisorio pianista, arreglador y director orquestal en la industria de la música popular chilena, estaba interesado en mejorar sus conocimientos y habilidades como arreglador y orquestador, y para eso había estado utilizando una guía práctica de orquestación de Henry Mancini³¹. Premunido de este manual, habría llegado a la sala de Becerra con la idea de asistir a su curso y le habría expresado su intención de mejorar sus habilidades de arreglador y orquestador, señalándole que ya estaba estudiando esa publicación. Becerra, luego de revisarla, le habría señalado que lo que mejor podía hacer con ella era arrancar sus hojas y destinarlas a su uso higiénico en el retrete. Frente a ello y luego de increparlo por su respuesta, Trujillo se marchó muy dolido por el trato hacia su oficio de músico popular y sus fuentes de referencias.

En otra ocasión -Trujillo no recuerda bien si fue en alguna charla, clase u otro espacio de difusión académica-, el orador era Juan Orrego-Salas (1919-2019). El compositor, al observar la presencia de Trujillo, manifestó de viva voz su extrañeza por el interés de este, puesto que allí se estaba hablando de “música seria”. Trujillo le habría replicado, antes de retirarse, que, si lo consideraba un intruso porque se trataba de música seria, eso significaba que la que él hacía era entonces “música para la risa”.

Una última demostración de esta incomprensión, según Trujillo, es más reciente. Al comentar la obtención de su Premio Nacional de Artes Musicales en 2024, afirma que el jurado fue unánime en su decisión, con el único disenso de quien representaba a la Academia Chilena de Bellas Artes. Explica esa actitud señalando que esa institución seguramente considera que la música a la que ha entregado su vida no es música elevada, sino música para la gente y que, por tanto, su premio era innecesario.

3.3. Consecuencia ideológica

Valentín Trujillo siempre ha sido cercano al pensamiento comunista. En sus memorias puntualiza que “desde niño fui sensible por los que tenían menos” y que “mi vocación política tal vez sea lo único que pueda compararse con mi interés total por la música” (Osés 2013: 108, 111).

En su caso, concurren condiciones sociales y culturales que parecen favorecer tal sensibilidad. Esa “clase media pobretona”, de la que ha declarado provenir, lo hacía parte de un importante sector social que emergía con fuerza en los años cuarenta, el cual encontró respuesta en los llamados gobiernos radicales que se sucedieron a lo largo de esa década³². Vivió siempre en el barrio centro-sur de la capital, no lejos del centro cívico. Inició su escolaridad en una escuela primaria y la prosiguió en un liceo fiscal, donde leyó con entusiasmo a los novelistas rusos. Paralelamente estudiaba en el Conservatorio, que era financiado por el Estado.

secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y miembro de la Academia de Bellas Artes. Obtuvo el Premio Nacional de Artes Musicales en 1971.

³¹ Se trataba probablemente del manual *Sounds and Scores: A Practical Guide to Professional Orchestration*, publicado por Northridge Music en 1967.

³² Impulsados por el Frente Popular (1936-1941), alcanzaron sucesivamente el poder Pedro Aguirre Cerda, Juan Antonio Ríos y Gabriel González Videla, desde fines de 1938 a fines de 1952. El Partido Radical, que se definía laico y democrático, había surgido en 1863 en reacción al pensamiento liberal y conservador, orientándose por los principios de la libertad, igualdad, solidaridad, participación y bienestar.

Su madre, profesora primaria, solía participar en manifestaciones del gremio del magisterio y en más de una oportunidad llevó consigo a Valentín, el menor de sus cinco hijos. Ella valoraba la cultura y el arte hasta el punto de que, a fines de los años treinta, hizo el esfuerzo por comprarle un piano a una colega, pensando en la formación de sus hijos. Convencida de que más que un gasto era una inversión que valía la pena, habría dicho a su familia la frase que Trujillo cita a menudo: “cuando en una casa entra un piano, entra la cultura” (Osés 2011: 24). En esos mismos años, y de manera complementaria, el presidente Pedro Aguirre Cerda asumía el lema de “gobernar es educar”³³.

Su padre, catador minero formado en la práctica, conocía probablemente ese medio desde donde surgieron importantes movimientos sindicales en las décadas anteriores y cuyos valores, a su vez, compartió con su familia y sus hijos. Antes de su egreso y al filo de su mayoría de edad, el músico ya se encontraba sindicalizado (1950), luego de superar las condiciones y requisitos de habilidad exigidas por el gremio de los músicos, y en tal condición mantuvo por décadas su labor sindical que lo llevó a la presidencia del Sindicato Profesional Orquestal de Músicos de Chile. Desde allí impulsó importantes logros que llevaron, más tarde, a la creación en 1987 de la SCD, donde mantuvo cargos directivos hasta 2005.

Trujillo admira especialmente a colegas músicos de su misma sensibilidad ideológica, como Violeta Parra, Víctor Jara y Sergio Ortega. Igualmente valora al poeta Pablo Neruda, al intelectual Volodia Teitelboim y al científico y humanista Alejandro Lipschutz³⁴. El músico recuerda haber asistido a un *Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes* en 1973, donde habría compartido durante un mes con Nicolás Guillén (Osés 2013: 115)³⁵. Especial recuerdo expresa de su amistad con el diputado Cesar Godoy Urrutia, en cuyas campañas, a comienzos de los sesenta, colaboró con su música³⁶. Adhirió con entusiasmo al proyecto socialista de la Unidad Popular y fue director artístico del “Tren Popular de la Cultura” en 1971.

Desde fines de los sesenta y hasta el término del gobierno de Allende, junto con su labor musical en *Sábados Gigantes*, participó en un proyecto dedicado al mundo infantil, *Pin Pon*, con el actor Jorge Guerra Baeza (1942-2009), con quien además compartía sensibilidad política. Tras el golpe militar, por razones obvias, Trujillo perdió su trabajo de profesor y músico, aunque sus colegas y amigos del ambiente, de diverso signo político, lo protegieron y ayudaron. A los pocos meses, sin embargo, recuperó parcialmente su espacio como pianista, especialmente en

³³ La frase se atribuye a Valentín Letelier, de gran influencia en los educadores de la época y en el pensamiento radical acerca de la educación. Véase Jobet 1957: 14, 25.

³⁴ Trujillo señala que en ocasiones le pedía el piano que Lipschutz tenía en su casa para estudiar, y allí trabó amistad con él y su esposa (Osés 2013: 95-96).

³⁵ En esta aseveración se observan nuevamente algunas inconsistencias, pues en la versión del evento de 1973 no figura la presencia del poeta cubano entre sus invitados internacionales. Por otra parte, en la lista de la delegación chilena al mismo evento tampoco figura Trujillo entre los músicos populares asistentes. En los datos biográficos de Guillén se dice que habría asistido a este evento en 1951 y 1957. ¿Habría sido este último año el que recuerda el músico?

³⁶ Trujillo señala que en esa oportunidad usó un piano portátil (Osés 2013: 107) y probablemente es el mismo piano eléctrico cuyas fotos aparecen en su biografía, acompañando a su hermano Fernando en 1958 (Osés 2013: 62, 63). El instrumento se lo habría traído el músico Donato Román Heitmann desde Estados Unidos y parece corresponder a un modelo Hohner Cembralet. Trujillo lo usó principalmente por su portabilidad, pues nunca manifestó interés por los nuevos sonidos que proponían los pianos ni órganos eléctricos y electrónicos de la época.

televisión³⁷. En los primeros años de la dictadura recuerda haber colaborado en muchas acciones de índole solidaria, tocando donde fuera necesario. Cuando consideró que estas comenzaban a ser riesgosas para él y su familia, se remitió entonces a su tarea musical en televisión en donde, además del programa sabatino *Sábados Gigantes*, participó en otro proyecto, nuevamente dedicado a la niñez: *El mundo del profesor Rossa*, con el actor y comediante Iván Arenas Maturana (n. 1951).

Solo a finales de los ochenta, en el contexto de la campaña política en televisión para apoyar la alternativa democrática que puso fin a la dictadura en el plebiscito de 1989, Trujillo se atrevió a ser la primera figura del mundo de la música que apareció en pantalla³⁸. En los noventa el músico estaba trabajando en Miami, pero al regresar al país en 2006, ya jubilado de su labor profesional, continuó con proyectos musicales esporádicos con músicos de diversas tendencias, niveles y generaciones, recibiendo frecuentes reconocimientos del medio.

En 2011, defendiendo el aporte de la música popular, reclamó el Premio Nacional de Artes para su referente Vicente Bianchi, quien finalmente lo obtuvo en 2016. En 2017, finalmente, el Partido Comunista de Chile lo enroló con honores, y en 2022 participó en el acto de cierre de la Convención Constitucional progresista, que finalmente fue rechazada. En 2023 igualmente participó en el acto oficial que conmemoró los cincuenta años del golpe de Estado, en ambas oportunidades tocó al piano la Canción Nacional.

Consultado acerca de por qué no escribió ni grabó canciones de protesta o denuncia política como el resto de sus colegas de la misma tendencia, Trujillo señala que, a pesar de no haberlo hecho, existe un elemento común con todos ellos. Ese elemento consiste en que la creatividad y el oficio de un músico de izquierda consideran como mayor valor la dignidad y bienestar de su pueblo. En su caso, eso se tradujo en que buscó entregar momentos de felicidad a la gente común, sin necesidad de explicitar en un texto su ideología, porque para eso sirve cualquier repertorio que les sea significativo. Ese ha sido, en sus palabras, el ministerio de toda su vida.

Reflexiones finales

Es posible considerar los dos premios a la música que el Estado chileno instituyó a mediados y fines del siglo XX como parte de proyectos ideológicos más amplios, promovidos por sectores implicados y beneficiarios en ese campo. En tanto persiguen constituir un cuerpo de disposiciones legales favorables a los sectores en cuestión, el proceso de surgimiento de la propuesta, su trámite y su aprobación caen claramente en el ámbito de la acción política.

En el caso de los Premios Nacionales de Arte instituidos en 1942, podemos observar que tienen una relación significativa con la fundación de la ANC en 1936, así como con la ley que creó el IEM en 1940. Respecto del Premio a la Música Nacional Presidente de la República, impulsado a fines de los noventa y decretado el año 2000, este se corresponde en un arco temporal más amplio con la fundación de la SCD en 1987 y con la ley sobre el Fomento de la Música Chilena en 2004.

³⁷ El detalle de esta coyuntura política se puede leer en el capítulo “Los golpes de la historia” (Oses 2013: 119-121).

³⁸ Aun así, en la película *No*, que se estrenó en 2012, ni siquiera se lo menciona; “no me pescaron” señaló el músico.

Si el proyecto de los cuarenta surgió de un reducido grupo de compositores al alero de la Universidad de Chile, cincuenta años más tarde el nuevo proyecto surgiría de un amplio y variado sector de actores musicales, provenientes de fuera de la academia. El primero pretendió instalar la hegemonía de un proyecto de música de arte liderado por compositores desde la academia, mientras que el segundo abrió el campo a expresiones de actores y oficios diversos vinculados con la industria musical.

Cuando en 2004 Valentín Trujillo obtuvo el Premio a la Música Nacional Presidente de la República en la categoría de música popular, no hubo dudas de que su nombre era largamente merecedor de la distinción en ese ámbito. El otorgamiento del Premio Nacional de Artes Musicales veinte años más tarde, sin embargo, evidenció una cierta tensión, pues, como se ha señalado, este premio estaba implícitamente concebido para la música académica o de arte.

¿Qué había pasado, entonces? Un cambio cultural había tenido lugar, y en cincuenta años, la sociedad y el concepto mismo de música habían experimentado una transformación. El primer resquebrajamiento de este orden se produjo a inicios de los ochenta, cuando consecutivamente se le otorgó el premio a un director orquestal y a un pianista (Víctor Tevah en 1980, Claudio Arrau en 1983). La tendencia se acentuó a mediados de los noventa, cuando lo obtuvo una cantante y difusora folclórica (Margot Loyola en 1994). En adelante, la calidad de intérprete o director orquestal volvió a ser considerada varias veces (Elvira Savi en 1998, Fernando Rosas en 2006, Carmen Luisa Letelier en 2010). Pero la fractura irreversible solo se evidenció en nuestra última década, cuando dos músicos provenientes de la música popular se lo adjudicaron (Vicente Bianchi en 2016 y Valentín Trujillo en 2024)³⁹.

La relación de identidad entre música y una de sus expresiones (la música académica) había terminado, al menos para el Estado y la opinión pública, pues en espacios circunscritos a algunas aulas universitarias en las que se imparte formación de composición e interpretación musical, así como en la Academia Chilena de Bellas Artes, el espíritu del proyecto original del conservatorio persiste.

Toda la construcción institucional e ideológica de la música en Chile había llegado a su apogeo mientras Trujillo era estudiante del conservatorio universitario entre 1940 y 1952. Él se formó en este espacio institucional y conoció a la mayoría de estos actores y algunos de ellos, incluso, fueron sus maestros. Pero su hábitat natural fue otro, y hacia él derivó con éxito, siguiendo su sensibilidad y necesidades laborales.

El espacio radial y televisivo chileno le permitió forjar su oficio al albergar sistemáticamente la práctica musical en vivo: en la radio hasta los años sesenta y en la televisión hasta los años ochenta, respectivamente. Comenzó a acompañar a cantantes en la radio desde inicios de la década del cuarenta, en su etapa escolar como niño y luego adolescente, mientras paralelamente estudiaba piano. Su natural habilidad para tocar por oído piezas populares, que ya demostraba aún antes de este período, encontró en el espacio radial un lugar donde su pasatiempo poco a poco se transformó en oficio.

A comienzos de los cincuenta, terminado el colegio y suspendidos sus estudios de conservatorio, que le proporcionaron formación suficiente, convertiría el oficio musical en profesión. Así, siendo un veinteañero, devino en pianista de orquestas radiales, comenzó a ser

³⁹ El otorgamiento del mismo premio en 2022 a la cultora y creadora mapuche Elisa Avendaño Curaqueo resulta un caso aún más radical que merecería mayores consideraciones. Una primera aproximación es la de Silva Zurita y Soto Silva 2023.

requerido en el estudio de grabación para acompañar cantantes y conjuntos, grabó su primer álbum como solista frente a su propia agrupación y se convirtió en promisorio director y arreglador orquestal, a la par que tocaba en vivo en las mejores plazas de espectáculo y entretención.

En los sesenta, Trujillo transitó desde el espacio radial al televisivo. En este último agregó a sus condiciones musicales su imagen y su impronta como comunicador desde el piano. Sus logros en la incipiente televisión nacional le dieron la estabilidad suficiente, que le permitió dejar atrás la vida de músico bohemio, desde mediados de los sesenta⁴⁰.

A comienzos de los setenta, y mientras mantenía una intensa labor en diversos proyectos televisivos, el golpe militar de 1973 constituyó un punto de inflexión. En adelante, por razones ideológicas, se vería apartado de los sellos de grabación, aunque encontró en un popular programa televisivo un lugar que terminaría por instalar su figura como la de uno de los pianistas y músicos populares más reconocidos del medio. Ese mismo proyecto televisivo lo proyectaría internacionalmente cuando comenzó a producirse en Miami, ciudad donde residió cerca de veinte años, entre 1986 y 2006, hasta que su salud lo trajo de vuelta a Chile.

Resulta evidente que el desarrollo tecnológico que impulsó a la radio, la industria discográfica y la televisión en nuestro medio coincidió con la trayectoria vital de Valentín Trujillo, en su período de mayor vitalidad y productividad. Esta ola, que terminó por constituir en el siglo XX el sistema de los medios de comunicación masiva, fue hábilmente surfada por el músico, que se adaptó a ella plenamente. Fue la clave de su éxito mientras tuvo un espacio para tocar los repertorios de su época en su piano en vivo⁴¹ y existieran auditores para quienes les resultaran significativos.

Bien entrado el siglo XXI, Trujillo no ha dejado de tocar y acompañar en vivo a grupos y solistas vocales e instrumentales de diversas generaciones que desean recrear repertorio de hace más de medio siglo. En los últimos años ha realizado incluso varios registros, casi todas producciones independientes. Ello no impide observar, no obstante, que “actividad” no es sinónimo de “actualidad”. Sobre el atril de su piano de cola, observé una hoja con una lista de trece canciones que había acompañado en un recital reciente; ninguna de las piezas era posterior a la década del sesenta, así, su repertorio remite definitivamente al siglo XX. Su ejecución pianística hoy, tal como su memoria, ya no es tan precisa, pero está llena de emoción.

Más allá de constatar cierto maltrato y actitudes soberbias que de parte del sistema de la música de arte o académica recibió Trujillo, y de la recurrente querella que pone a la emoción como criterio de validación para ciertas músicas, pareciera que oponer dicotómicamente la música de arte a la música popular resulta una cuestión mal planteada, una falsa disyuntiva. Tanto la una como la otra forman parte de un universo mayor en el que coexisten muchas otras expresiones musicales. En el ámbito académico se han producido desde hace tiempo trabajos que dan cuenta de ello, como también acerca de la construcción del canon y la idea de la música de arte y su consecuente institucionalización, desde cuyo espacio se reproduce el modelo y ejerce su hegemonía, así como acerca de su ascenso y declive en la cultura y sociedad del siglo XX.

⁴⁰ “Desde entonces, no trasnoché más, llegaba a mi casa sin olor a cigarro en la ropa ni en el pelo” (Osés 2013: 55).

⁴¹ Por sobre la consideración de los repertorios, es la práctica de la música tocada en vivo la que constituye el elemento central de la labor del músico que vive de su oficio, como se ha señalado para los gremios de músicos de principios de siglo XX (Karmy 2021).

En un momento en que la música popular parece ver agotada su creatividad ante la demanda insaciable del mercado y la música clásica se siente desatendida por la sociedad, a pesar de subsistir principalmente gracias al aporte estatal, es imposible no traer a la memoria las conclusiones que sobre el tema nos ofreció ya hace un par de décadas el músico e investigador Richard Taruskin (2007), cuando se proponía defender la música clásica de sus propios devotos. Persuadido de que el discurso que sustentaba su antiguo prestigio había perdido credibilidad, se preguntaba si era posible defender ese apreciado repertorio sin falsas dicotomías, delirios utópicos, esnobismo social, inectivas reaccionarias o argumentos imperialistas. Y su respuesta era negativa.

Consideraba, sin embargo, dos alternativas. Una consistía en acomodar la programación de conciertos clásicos al gusto del público común y en que los compositores contemporáneos adoptaran estilos más accesibles a ese mismo segmento. Otra consistía en atrincherarse en las instituciones académicas (“esconderse en ese santuario”, decía) y desde allí lanzar imprecaciones y exhortaciones defendiendo el *statu quo*. El argumento central de esta última posición, derivada de la filosofía romántica alemana, consideraba que la autonomía del ser humano, tal como se manifiesta en el arte creado a partir de un impulso puramente estético y sin propósito utilitario, sería símbolo de libertad y experiencia metafísica trascendente. El carácter antisocial del valor artístico así expresado ha sido denunciado en el mundo académico desde al menos un par de décadas, porque separa el arte de su ámbito social y lo torna autocomplaciente y autorreferente (Taruskin 2007).

El inevitable proceso de cambio hace imprevisible cuándo y cómo se resolverá esta situación, que para la historia constituye un momento reciente, pues no ha sido eterno ni universal. Entre tanto, todas las prácticas y repertorios musicales podrían coexistir y relacionarse entre sí armónicamente, obteniendo beneficios recíprocos. El testimonio de Trujillo llama precisamente a plantearse una cuestión de tolerancia estética, pues toda música, siguiendo los términos de Hannah Arendt (1997), constituye un asunto político en tanto espacio de acción, discurso y convivencia.

BIBLIOGRAFÍA

ADVIS VITAGLIC, LUIS

2000 “Acerca de la Ley de Fomento a la Música Chilena”, *Resonancias*, IV/6, pp. 10-14.

ARENDT, HANNAH

1997 *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós e I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.

CORRADO, OMAR

2004-2005 “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, pp. 17-44.

GOEHR, LYDIA

1992 *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2005 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO, OSCAR OHLSEN Y CLAUDIO ROLLE

2009 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

IZQUIERDO KÖNIG, JOSÉ MANUEL

2011 "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX", *Resonancias*, XV/28, pp. 33-47.

JOBET, JULIO CÉSAR

1957 "Valentín Letelier y sus continuadores", *Anales de la Universidad de Chile*, CXV/105, pp. 7-26.

KARMY, EILEEN

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

MENANTEAU, ÁLVARO

2011 "La enseñanza académica de la música popular en Chile", *Neuma* IV/1, pp. 58-68.

2016 "Homenaje a Vicente Bianchi Alarcón. Premio Nacional de Artes Musicales 2016", *Revista Musical Chilena*, LXXI/228, pp. 11-28.

MERINO MONTERO, LUIS

1986 "Don Domingo Santa Cruz Wilson: una vida por la música, las artes y la universidad", *Anales de la Universidad de Chile*, 5ª serie, 11, pp. 17-32.

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

OSÉS, DARÍO

2013 *Valentín Trujillo. Una vida en la música*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

PAREDES QUINTANA, RICARDO ANTONIO

2010 "Explorando los primeros tiempos de la radio en Chile, 1922-1944". Tesis doctoral en historia. Santiago: Universidad de Chile.

ROJAS, PABLO

2017 "El Conservatorio Nacional de Chile y la Reforma de 1928: una mirada sobre la exclusión de la música popular", *Analéctica*, IV/25 <http://portal.amelica.org/ameli/journal/251/2511722006/>

RONDÓN, VÍCTOR

2016 "Una aproximación a las historias de la música popular chilena de postdictadura como ejercicio de construcción de memoria", *Neuma*, IX/1, pp. 47-70.

2019-2020 "Don Ramón Rivas, un músico popular en provincia en el Chile del siglo XX", *Neuma*, XII/2 (2019), pp. 208-237 (1ª parte); XIII/1 (2020), pp. 112-141 (2ª parte).

SAGREDO, RAFAEL Y CRISTIÁN GAZMURI

2010 *Historia de la vida privada en Chile 3: El Chile contemporáneo. De 1925 a nuestros días*. Santiago: Taurus.

SALAS VIU, VICENTE

1951 *La creación Musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

SANDOVAL, LUIS

1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Santiago: Imprenta Gutenberg.

SANTA CRUZ WILSON, DOMINGO

2007 *Mi vida en la música*. Raquel Bustos (editora). Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

SHINER, LARRY

2004 *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004

SILVA ZURITA, JAVIER E IGNACIO SOTO SILVA

2023 "Reconocimiento a la labor musical de Elisa Avendaño Curaqueo Premio Nacional de Artes Musicales 2022", *Revista Musical Chilena*, LXXVII/240, pp. 9-13.

TARUSKIN, RICHARD

2007 "The Musical Mystique. Defending Classical Music against Its Devotees", *The Danger of Music and Other Anti- Utopian Essays*, pp. 330-353.

VERA MALHUE, FERNANDA CAROLINA

2015 "¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena". Tesis de magister en artes mención musicología. Santiago: Universidad de Chile.

WEBER, WILLIAM

1999 "The history of the musical canon", *Rethinking Music*. Nicholas Cook y Mark Everist (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 336-355.

2011 *La gran transformación del gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ZAPIOLA, JOSÉ

1945 *Recuerdos de treinta años*. Eugenio Pereira Salas (editor). Santiago: Zig-Zag.