

ALGUNAS PROYECCIONES DEL FOLKLORE Y ETNOLOGIA MUSICALES DE CHILE

Por

Jorge Urrutia Blondel

El folklore y etnología musicales de Chile en su estado "puro" han tenido también en su tierra de origen las mismas proyecciones y aplicaciones que observamos en los países llegados a un alto grado de cultura artística. Se han producido en varias direcciones y sentidos, con sus respectivas interferencias. Podríamos hablar así de una proyección sobre la música "Culta", y también sobre la música POPULAR.

Ya al comenzar estamos usando denominaciones que se prestan a controversia y exigen definiciones. Estas son siempre peligrosas, por lo limitadoras y relativas, dada la diversidad de opiniones y terminologías que aún encontramos en los tratados sobre la ciencia del Folklore. La que ya hemos comenzado a usar, y seguiremos haciéndolo en el curso de este trabajo por necesidad expositiva, deben considerarse sólo como las más comúnmente empleadas, aunque aquí a título absolutamente *provisorio* y "faute de mieux", dispuestos a aceptar mejores.

PROYECCIONES DEL FOLKLORE Y ETNOLOGIA MUSICALES DE CHILE EN SU MUSICA CULTA.

No nos corresponde referirnos a lo que podría llamarse el folklore en su estado PURO (denominación igualmente convencional), es decir, de aquel cuyas creaciones se escuchan en forma espontánea y en su propio medio, de modo que se cumplan las condiciones del hecho folklórico. Tampoco a sus recolecciones, transmisiones y reproducciones, aun de aquellas hechas en forma idónea y responsable, únicas que reconocemos y que nos permiten entrar en su contacto artificialmente, fuera de su medio, para el estudio o aprovechamiento artísticos. Nos referiremos solamente al folklore APLICADO. Entenderemos por tal a aquel que delate la menor intervención consciente de la técnica o la elaboración "artística"; que "interprete" sus elementos y su espíritu. Tal aplicación admitiría, a nuestro juicio, tres grados: 1º la elaboración *minima* (con fines pedagógicos o de divulgación), es decir, la indispensable impuesta por el traslado del material puro a elementos que no son los propios (instru-

mentos diversos, Coro, etc.) y por la sencilla y elemental pero depurada técnica para conseguir el logro en ese traspaso. Aquí se supone, en todo caso, el mayor respeto por la melodía, textos y peculiaridades idiomáticas.

2º Otro grupo de folklore musical "aplicado", un poco más apartado ya del original, debido a una mayor elaboración "artística" del material originario, sería aquel en que todavía se conservan intactos la melodía, texto y lenguaje, pero en el que interviene ya un sutil tratamiento de las partes acompañantes y, sobre todo, de la armonía subyacente. En ella se hace uso de alteraciones, cromatismos, imitaciones, pedales, funciones transitorias y otros recursos de la técnica musical. Todo esto debe ser todavía utilizado con la prudencia necesaria para que el "baño" de color, aunque produzca un debilitamiento del sentido tonal, no llegue a enturbiarlo o a excluirlo tanto que comprometa el contenido de fondo.

3º Un tercer grupo comprendería las obras que son francamente un reflejo de la estética y el oficio individual del compositor, cuya *voluntad* es provocar una especie de "atmósfera" nacional, por las abstractas y sutiles sugerencias de lo vernáculo. Emplea generalmente un material completamente creado y original, pero basado en "constantes" rítmicas, melódicas o formales, que en su esencia evoquen aquellas muy fundamentales del folklore auténtico, en distintas gradaciones y aproximaciones al mismo. La presencia de éstas no son exclusivas; vastos desarrollos, elaboraciones de tipo armónico, polifónico, orquestal, etc., se combinan con rigurosas o trasmutadas sugerencias del color nacional, a través de toda una obra o parte de ella, con o sin relación directa con un contenido literario, o bien, como ilustración de alguna leyenda o episodio nacional, folklórico o popular.

Es comprensible la infinita variedad que tal tipo de "aplicaciones" ofrece, así como una diversidad en la importancia, consistencia y clase de medios empleados: orquestas, coros, conjuntos de cámara, etc. Por cierto que el estilo y técnica adoptados varían bastante de un autor a otro, o dentro de la producción del mismo.

Este es el caso más característico de proyección del folklore en la música Culta. En nuestro país ha sido abundante, tanto en calidad como en cantidad, en cierta época.

Y ahora surge la pregunta formulada a menudo: ¿Por qué se ha producido este fenómeno artístico? ¿No ha bastado acaso conocer, practicar o disfrutar de los productos del folklore puro, sencillo pero expresivo y noble? ¿No ha tenido siempre la música culta a su disposición un amplísimo material para la libre elaboración? ¿Para qué esta voluntaria limi-

tación? Responderemos que los músicos no han podido sustraerse tampoco a lo imperativo de una tendencia profunda y universal, ostensible en todos los planos y aspectos humanos y que se traduce en la afanosa búsqueda de la DIFERENCIACION. Y en determinadas circunstancias y épocas también se sumó a aquélla.

Y nada más adecuado que el folklore puro de una comunidad humana para servir como fuente lógica de tal "diferenciación", ya que cada pueblo, en forma práctica y espontánea, ha encontrado sus exclusivas soluciones empíricas para la alimentación, vestimenta, medicina, etc., y también para la expresión artística a través de la Poesía, Artes Plásticas, Música, etc.

Es evidente que rastros de música folklórica, se encuentran en todo un vasto pasado de la historia de la música. Y está presente también, junto con la popular, en la música Gregoriana, en la de los Trovadores y Minesänger, en la época barroca y clásica, en el Coral protestante, etc. Sin embargo, con sentido de consciente y expresamente deseado propósito de poner en forma clara, *inequívoca y en primer plano* el color diferenciable que puede extraerse de un folklore determinado, no aparece sino hasta la época romántica, cuyo subjetivismo y aspiración, no siempre conseguida, de liberarse de los moldes universilistas del clasicismo (además de otras formulaciones) facilitaban la fusión del folklore puro con la música culta. Fue, precisamente, el momento en que también el "colorido diferenciable" en la técnica de la orquestación, ya iniciado antes, fue puesto a contribución con énfasis y plena conciencia, si atendemos a las expresas declaraciones de Berlioz y Weber entre otros, cuyas obras también lo evidenciaron. En épocas anteriores a la clásica, el instrumento, en líneas muy generales y salvo excepciones, cumplía el rol de ser una "parte" en el conjunto. Su valor como proveedor de un "colorido en sí" sólo aparece de manera franca y definida, precisamente cuando, en forma correlativa, el folklore emerge con características similares. La música culta apoya con todos los medios expresivos y técnicos a su alcance lo dionisíaco de los ritmos, la línea melódica clara, inconfundible, se sitúa en plano destacado, para que pueda apreciarse así su sentido diferenciable. Nada ya de sutiles elaboraciones en las que sirve de "cantus firmus", sumergida en complejidades polifónicas, nada de lo que con el tiempo había de ser reducido a un grupo de notas para el tratamiento serial. Estas técnicas han tenido y tienen su razón de ser como fundamento para la creación de eternas y magníficas obras maestras. Pero, *entiéndase bien, constatamos un hecho histórico*, en el mo-

mento en que importa el valor intrínseco de Danzas aldeanas, de Baladas y cantares, francos, sencillos, directos. Este "nacionalismo" consciente, en el cual influyen también otros elementos extramusicales, dio frutos magníficos. Figuras tan señeras como Liszt y Chopin, para no citar más que a dos grandes, nos dejaron eternas pruebas de su interés por la música vernácula de sus respectivas patrias, infundiendo a sus creaciones toda la riqueza de expresión y solidez técnica de que eran capaces, *en obras típicas de proyección del folklore en la música culta*. Sólo que en el caso de Chopin hay un matiz especial de "resistencia" y dramatismo, de un profundo "patriotismo" exacerbado, y muy comprensible en el genial polaco, entonces ausente y añorante de una Patria encadenada.

Una nueva corriente de "nacionalismo" musical, basado en otras causales que las ya enumeradas, se ve iniciarse poco después de la mitad del siglo pasado. El grupo de los "Cinco" rusos, después Grieg, grandes maestros españoles, etc., siguen ingresando al folklore sus creaciones cultas, como proyección del folklore "diferenciante", con pinceladas de agudo color, en forma igualmente directa.

Enfocando ahora a América y retrocediendo en el tiempo, pero no tanto, a fin de que se guarden las proporciones debidas y se pueda prescindir de lo colonial, podríamos decir que, junto con sufrir en un momento decisivo de su reestructuración en la libertad las consecuencias del estado musical, a la sazón decadente, de la Madre racial, debió cargar también con aquellas impuestas por su situación histórico-geográfica. Las ultramarinas hijas de Iberia estaban, no obstante, en las condiciones más adecuadas para encontrar la "diferenciación" musical culta, que estuviese en relación con las de orden político-social en los momentos de apartar casa. Todo lo aconsejaba, y muy especialmente la riqueza y colorido del haber musical vernáculo con que contaba originariamente, tanto indígena, como criollo y mestizo. Sin embargo, muchas razones, y especialmente la falta de verdaderos "compositores" nativos, dotados de una mediana técnica, impedían el aprovechamiento de ese material. La vida cultural de Chile, como la de todos los países, no podía ser un fenómeno aislado, sin antecedentes. Estamos dentro de la órbita de la civilización occidental y todo nos vino, como la sangre y el idioma, de la experimentada Europa, pero su situación musical "subdesarrollada" no difería entonces de la que presentaban sus hermanas continentales. Es necesario avanzar bastante aún en el siglo pasado para encontrar los primeros "síntomas" de una proyección, mejor dicho, de una *semi-proyección del folklore en la música que, con las debidas precauciones,*

podríamos entonces clasificar como "cultas", no obstante ciertos importantes focos de música polifónica. (Nueva Granada, México, Perú, Brasil, etc.) aún no son bien conocidos. Citaremos, con el carácter de *precursores* de este tipo especial, algunas composiciones sobre las que sólo tenemos referencias. Entre ellas, las del maestro Massoni: Variaciones sobre el "Gallinazo", danza peruana aclimatada entonces en Chile y las "Variaciones sobre el "Cielito", de origen argentino. Ambas serían de 1928, según "Los orígenes del arte musical en Chile", de Pereira Salas, donde se establece la imposibilidad de haber encontrado mayor rastro sobre estas composiciones, así como igualmente sobre una, la de Sivori, "El carnaval chileno", trozo basado en la Zamacueca, de fecha incierta.

Ya alrededor de 1850 comienzan a aparecer en Chile composiciones, incluso impresas, de un tipo muy especial; verdaderas transcripciones más o menos libres y elaboradas del folklore musical de nuestro país. Estaban destinadas a las tertulias de salón y a satisfacer las exigencias y gustos del momento, que concedía gran valor al estilo de "bravura" y brillo de ejecución en aquellas escritas para piano. Esto era síntoma de que por lo menos en su aspecto exterior, ya habían hecho impacto en Chile ciertas modalidades de la escuela instrumental romántica, que empezaba a estar en boga. Precisamente, al gran pianista chileno, también compositor, don Federico Guzmán (1837-1885) y hoy tan injustamente olvidado, le cupo la gloria de haber introducido en Chile el conocimiento de la música del romanticismo, especialmente de Chopin, sacudiendo así la inefable modorra en que yacía el arte nacional, dominado por la Opera. Su virtuosismo e ímpetu instrumental, que tanto se admiró entonces debió haberse desplegado también en las ejecuciones de algunas de sus piezas de carácter chileno, tales como "La belle chilienne" (Polka "di bravura") publicada por Schott, y especialmente "Zamacuecas". De ellas hay una impresa en Valparaíso por la Editorial Niemeyer y en Santiago por Eustaquio Guzmán (1851). Forma parte de una colección de piezas similares, más bien transcripciones "Cultas" para piano, y que como ejemplos de música folklórica chilena publicó Albert Friedenthal en Berlín (1911) en el primer volumen de su antología folklórica universal que lleva el título de: "Stimmen der Völker in Lieder, Tanzen und Charakterstücken". Las otras composiciones chilenas del volumen merecen también mencionarse, por su relación directa con nuestro tema. Ellas son: "Zamacueca", "El tortillero" y "El marinero" (Tonada de la costa chilena), las tres en versión pianística del mismo Friedenthal. Además, la "Zamacueca", de don Manuel Antonio Orrego; la "Tonada

popular", de don Eustaquio Guzmán Urmeneta, y "La japonesa", antigua Zamacueca que estuvo muy en boga alrededor de 1896.

A esta lista de obras "precuroras" habría que agregar varias composiciones de G. Deichert: "Zamacueca", "La chilena" y "La santiaguina", publicadas por la Casa Niemeyer-Inghirani (Hamburgo-Valparaíso), así como algunas editadas por la acreditada Casa Schott de Bruselas, tales como: "Les bains de Cauquenes" y "Chanson d'amour chilien".

Anotaremos otras obras, de fecha algo imprecisa de edición: de TH. Ritter: "Zamacueca" y "Souvenir de Valparaíso", de Eustaquio Guzmán: "Celebre Zamacueca White" (para violín y canto), de M. A. Orrego: "La arpista chilena", Zamacueca para piano, de Eustaquio 2º Guzmán; "Zamacueca" para canto y piano (edición Brant, Valparaíso) y "La coquetona" (impresa por Doggenweiler en Leipzig).

Son dignas de mención también las composiciones y transcripciones de don Antonio Alba, para canto y guitarra, que figuran en su colección "Los cantares del Pueblo Chileno".

En todo este tipo de composiciones, cuya lista por cierto no es exhaustiva, predomina *un carácter mixto* entre la recolección, el arreglo, la transcripción y la paráfrasis. Su papel, en un momento dado, era el de suplir tanto a la falta de material folklórico puro, aun no científicamente recolectado, como el de proveer de música "característica" chilena a las testulias y aun al concierto, todavía no muy severo en sus exigencias de repertorio. Su inclusión en nuestro estudio es indispensable para completar el cuadro y apreciar la evolución. Esta, con avance de la técnica editorial chilena, permitió posteriormente llegar mucho más lejos, por lo menos en el número, en todo lo relativo a la publicación de transcripciones del folklore nacional. Bastará recordar las muy socorridas de la "Casa Amarilla", entre las que cuentan las colecciones de María Luisa Sepúlveda, Luis Sandoval y tantos otros.

Sin embargo, aun reconociendo que ciertos trozos incluidos en estas ediciones más "modernas" podrían considerarse como transcripciones relativamente serias del folklore musical chileno, su misión actual es diferente de la cumplida en los tiempos de los "precursores". Entonces aquella música era el único material existente. Armonizado con sencillez, pero honestidad de oficio, estaba impreso con cierto 'cachet', según los gustos de la época, por editoriales serias, a menudo europeas.

Como casos más cercanos a una verdadera proyección del folklore en una música, que podría llamarse relativamente culta aún, y producidos en el siglo pasado, encontramos algunas composiciones de las que

hemos reservado para el fin dar los títulos. Estos los transcribiremos completos, en sus idiomas originales, que no son el castellano, a la sazón poco elegante para dar el nombre a una obra. Este y otros rebuscamientos en la redacción, muy propios de la época, nos servirá para evocar los caprichos de su moda.

Nuestra primera referencia será: "Fantasie de Concert pour le Piano, sur des themes nationaux du Chili", composée par G. Deichert et dédiée a Madame Caroline Montt de Ortúzar". Edition G. B. Niemeyer, Hamburg 1860. Estaba simplemente basada en una Zamacueca y en una Tonada: "La silla".

Del mismo Herr Deichert, tan prendado de nuestra música criolla, se conocen además otras composiciones, también editadas por Niemeyer-Inghirani (Hamburg-Valparaíso). Ellas son: una "Zamacueca" y "La chilena" (Canción popular, según el título).

Otro caso, también de origen alemán, esta vez con título en su propio idioma por el autor Herr Wilhelm Frick. Su nombre es: FRAUENLOB, Lied für Sopran oder Tenor. Im Charakter der "Tonaditas", wie Sie zur Zeit meiner Ankunft in Chile, im Jahre 1840, mit Begleitung der Guitare gesungen wurden". Valdivia, 1860. (Traducción: "Elogios a la mujer", canción para Soprano o Tenor. En el carácter de las "Tonaditas", tal como estas eran cantadas con acompañamiento de Guitarras en la época de mi llegada a Chile, en 1840).

Ultimo caso; Santiago Heltz: "Las Harpas chilenas", Fantasía sobre dos Zamacuecas. Santiago, 1866.

Por lo visto, fueron a menudo los extranjeros — y sobre todo, los alemanes— quienes más se interesaron por estas "Sehenswürdigkeiten" de carácter musical folklórico, que a muchos nacionales pasaron inadvertidas.

* * *

En el último cuarto de siglo decrece y se estanca la composición chilena en general. Hay poca producción de obras de mediano relieve, incluso las que aquí nos interesan. Compensando a esto, hay, sin embargo, una abundante producción de compositores. Nacen varios muy ilustres en aquella época; son los integrantes de una primera generación seria en nuestra historia musical, todos auténticamente chilenos, de una formación bastante completa, aunque algunos todavía autodidactas.

La gran mayoría escribe también música que ya puede considerarse como *francamente* CULTA, con *proyección de la vernácula chilena*.

Por razones de cronología, su verdadera labor, como es obvio, sólo llega a adquirir significado y plenitud en el primer tercio del siglo actual; es decir, precisamente en el momento de auge de un nuevo nacionalismo musical. Este tomó mucho cuerpo a fines del siglo XIX, pues llegó también a Chile con el habitual atraso de toda nueva tendencia importada de Europa. Encontró a esos compositores en la plenitud de su creación y facultades; así se explica el énfasis casi combativo, o en todo caso tan ferviente, que algunos pusieron en sus trabajos de composición al ingresar a ellos los elementos del folklore nacional.

A fin de dar cabida a intrínsecos problemas y conceptos, hemos desglosado de este estudio el aspecto estadístico primitivamente contenido en él, y consistente en una nómina, lo más completa posible, de estos compositores, y su aporte artístico en relación con el tema que nos ocupa.

También la de las dos generaciones que le siguen, hasta el momento actual.

Esta nómina va como "Anexo", separado del presente trabajo. Sólo hemos conservado la síntesis de la producción del siglo XIX, que hemos llamado "precursora" en razón de su valor histórico y mayor desconocimiento.

Nos corresponde recordar, empero, que todo este importante grupo, en el cual, desde el punto de vista especial que nos ocupa, se destacan Pedro Humberto Allende, María Luisa Sepúlveda y Carlos Isamitt, se expresó en un lenguaje estilístico que se extiende desde lo postromántico hasta el neoclasicismo o expresionismo, pasando por un abundante impresionismo y postimpresionismo, como un reflejo de las principales tendencias imperantes en el primer cuarto de este siglo.

Una apreciable continuidad en las proyecciones del folklore chileno en la música culta y una similitud de lenguaje se advierte en los compositores chilenos que nacen en generación siguiente, durante el primer decenio del siglo actual, aunque ya puede comprobarse cierta evasión por penetrar en ese campo. Esta es mucho mayor aún, pero no tan absoluta como podría haberse esperado, la que evidencia el contenido de las producciones de otros grupos que siguen, especialmente el de la generación aparecida alrededor de 1925, inmediatamente anterior a la muy actual y realmente joven, cuyos frutos son apenas conocidos. Todos estos últimos grupos subsisten, están en plena labor y presentan la comprensible variedad y disparidad de lenguaje que provoca la coexistencia de técnicas y estéticas diversas.

Varias circunstancias han ido paulatinamente contribuyendo a un

debilitamiento en la proyección de que nos ocupamos. Primeramente, igual que en Europa, también en América se ha ido superando la etapa de "diferenciación" que en la música se tradujo en la utilización del color nacional al amparo de condiciones propicias histórico-técnicas.

Las grandes creaciones de un Bartok, Falla, Strawinsky, Villalobos, Ginastera (P. H. Allende entre nosotros), para no citar más que a algunos eminentes, han constituido las últimas floraciones de un poderoso movimiento, que dejó muchas obras maestras en las fronteras mismas del punto de partida de tendencias francamente abstracto-universalistas.

Las aisladas manifestaciones posteriores de nacionalismo musical se han debido más bien a la supervivencia de estéticas anteriores. También al hecho de que se consideró al folklore muy ligado a postulados sobre cultura popular o estética de "grandes masas", dando así lugar a una producción artificial y "dirigida", por medio de consignas de dudosa aceptación en tierras donde han prosperado regímenes políticos totalitarios de diverso tipo.

Se comprende que los grandes progresos materiales de la intercomunicación mundial, y los principios y postulados que en una nueva Era han estado actuando de consuno para robustecer la internacionalización del Globo (cada vez más unido y también más desunido) se encuentran entre los factores de orden general no propicios para una continuación de proyecciones de tal tipo en el Arte Culto. Pero hay una razón de carácter intrínsecamente técnico que ha influido decididamente en el Arte Sonoro para provocar tal fenómeno universal, que nos importa por su influencia en lo local.

La música folklórica de Occidente, en efecto (no la etnológica incrustada en él) es fundamentalmente TONAL y de forma CERRADA (cuadrada o estrófica). La melodía es casi absolutamente diatónica y la armonía tonal-funcional, con ligeras excepciones de supervivencia de lo modal. El ritmo y colorido instrumental también susceptibles de reducirse a fórmulas occidentales, en juego y relación interna con los elementos anteriores, se unen a aquéllos en profunda interdependencia y "compromiso" total.

Mientras la música Culta que recurrió a la folklórica se mantuvo en la órbita de un estilo romántico, postrromántico e incluso impresionista, postimpresionista o neoclásico, la fusión de ambas músicas fue posible merced a la persistencia de ese "compromiso" de los elementos, fundidos en el crisol de un tonalismo, en vías de disolución, pero todavía actuante.

Fue la última legítima oportunidad del folklore musical para amalgamarse bien con la música culta, según nuestra modesta opinión, pues ya en los más nuevos estilos citados, la creciente disolución de la polarización tonal —no obstante ser perceptible o sutilmente subyacente— los mayores “desdibujamientos” melódico-formales y las libertades rítmicas fueron haciendo difícil, falsa o artificial, esa amalgamación con lo vernáculo, que pertenece a una órbita distinta. Los esfuerzos se hicieron, sin embargo, incluso con frutos bien logrados, pero siempre entorpecía el excesivo color y “condimentación”, propios de esos estilos y resultados del mayor uso de cromatismo, alteraciones armónico-melódicas, modulaciones continuas, riquezas de la paleta orquestal y del ya citado aflojamiento de los lazos tonales como resultado de todo.

Si los compositores actuales que en Chile adoptan una técnica serialista confeccionan cualquier “serie” que contengan las notas de un corto tema folklórico o popular —como es posible hacerlo y ya se ha hecho— el producto, *que puede ser hermosísimo como música en sí*, no puede considerarse como “música nacional diferenciada”. Tal tema, ya no captable, adquiere un sentido abstracto e impersonal, que “conduce” o arma interiormente, pero no aflora al exterior para cumplir su objetivo específico. No puede ser así considerado una proyección de las del tipo que nos ocupa. Esta observación no tiene ningún sentido evaluativo; sólo la constatación de un hecho al que ya nos referimos anteriormente.

Sea como sea, verificamos algo bien concreto en apoyo de lo dicho: el número bastante reducido de compositores chilenos contemporáneos, que de una u otra manera tratan todavía la música folklórica de su país a manera de una inequívoca proyección de la misma sobre su Arte Culto. Esto puede verificarse mirando simplemente la nómina general de autores nacionales que va como “Anexo” a este trabajo.

En cambio —y guardando las debidas proporciones numéricas— se verificará que el 90 ó 95% del total de compositores chilenos de generaciones anteriores se encuentran en tal caso, con gran preferencia por el folklore criollo y una menor por la etnología musical.

Y de paso, nos permitiremos algunas observaciones críticas que afectan a todos, incluso al autor de estas líneas (en relación con una primera época de producción, no escasa en obras sinfónicas y corales de tipo “nacionalista”). Nos referimos a una cierta limitación en los géneros y formas del folklore musical chileno, más rico en éstos de lo que comúnmente se cree, y que fueron elegidos como base de sus creaciones cultas. Numerosas Danzas y variedades de la Canción tipo no fueron explotadas.

Y lo que es más admirable, tampoco las Décimas cantadas, es decir: los "versos" en sus distintos "fundamentos", cuya libertad rítmica y formal e interesantes giros melódicos ofrecen grandes posibilidades expresivas para la estilización. Tal vez un menor contacto directo con el folklore auténtico y una cierta influencia del popular urbano, que siempre ha circulado bastante, o la falta de serias y fidedignas recolecciones del material básico para la elaboración, podrían señalarse entre las posibles causales.

En realidad, la captación verdaderamente minuciosa de ese material, tiene en nuestro país apenas la edad de los medios mecánicos que permiten hacerlo. Y tampoco han abundado mucho siquiera las casi "heroicas" recolecciones directas, hechas lápiz en mano, de la seriedad de aquellas que debemos, por ejemplo, a los esfuerzos de un gran musicólogo y maestro chileno, don Ismael Parraguez, las primeras más importantes, así como las de María Luisa Sepúlveda entre otras.

A esta limitación en los géneros habría que agregar, en cambio, una cierta extralimitación en el uso de ciertas fórmulas o clisés exteriores no tradicionales, en la melodía, formas y otros elementos musicales de esos géneros que se adoptaron, circunscritos casi exclusivamente a la Cueca y la Tonada. Tuvieron cierta circulación en un momento dado. Nuestra observación de lo que se ha recolectado después, en época más reciente, nos permite constatar las diferencias entre la realidad folklórica y lo que se ha esquematizado excesivamente. Es posible que causas semejantes a las ya apuntadas pudieron influir. Toda esta observación no alcanza al valor musical o expresivo, también "en sí", de una producción que contiene obras de sólida belleza.

PROYECCIONES SOBRE LA MUSICA POPULAR

Paralela a esta proyección del folklore sobre la música culta, es común y universal la que produce sobre la música POPULAR, confundida casi siempre con la folklórica, no obstante sus esenciales diferencias. Tal proyección ostenta modalidades y también escollos muy "sui generis". Comenzaremos con el ensayo de una oposición comparativa.

La creación de un trozo folklórico debería, en principio, atribuirse a un reducido grupo o por lo menos a un individuo. Luego éste, que ha cumplido ya con una función espontánea, no se interesa conscientemente por la publicidad o perpetuación de lo creado, se diluye en la comunidad o desaparece de ella por infinitas causas. La falta de elementos de fijación a su alcance: escritura o medios mecánicos, hace el resto.

Se convierte así, prácticamente y por aceptación colectiva en un elemento "anónimo" y su producto en un bien común. Tal "anonimidad" ha ido siendo cada vez mas desestimada como condición esencial en la producción de un hecho folklórico, después de haber sido mucho tiempo enfatizada. A pesar de todo esto, ese producto resulta dotado de cualidades de personalidad y "diferenciación", si refleja las características fundamentales fijadas por la tradición, y propias de un folklore musical determinado. Es lo que hace distinguir una Danza o Canción de Chile de una de Finlandia, por ejemplo.

Ahora bien, existen autores, por lo general "urbanos" y bien individualizados, que componen trozos sencillos de tipo internacional. En nuestro tiempo: bailes de salón y "canciones melódicas"... para usar el barbarismo redundante. Sus creaciones, *netamente personales, de vigencia transitoria* e inconfundible sello también urbano, de dudosa calidad, están escritas con un mayor conocimiento de la técnica elemental, utilizando instrumentos o conjuntos orquestales, adecuados al medio también internacionalizado de la Radio, Boites, Cine sonoro o discos, actividades a las que habitualmente se destina. El autor es, pues, un típico "compositor" de música popular en nuestro tiempo y medio. No siempre fue vulgar y existen, incluso, obras maestras en el género. Pero hoy, este elemento que cumple también con una necesidad colectiva de distracción muy atendible, se dedica asimismo, y muy a menudo, a la composición de música "folklórica", *determinando así una proyección de la que es verdadera sobre la de tipo popular*. Producida indiscriminadamente en las mismas condiciones en que se trata la música popular, sus frutos son artificialmente, transitorios, no funcionales, falseados instrumentalmente, provistos de textos inadecuados y circunstanciales, y ejecutados o contados conforme a fórmulas urbanas y estereotipadas, que la costumbre y la moda imponen en los medios de difusión enumerados. De éstos recibe notable estímulo, especialmente a través de concursos, so pretexto de que "es necesario incrementar y variar el repertorio folklórico nacional".

Esta clase de proyección, siempre abundante, es de tipo negativo. Entraña el peligro de introducir un confusionismo en el conocimiento del auténtico folklore chileno, por el uso de temas fragmentariamente tomados o variados de los que aquél contiene, o la mezcla y combinación con los "personales", no siempre de buen gusto y sabor tradicional. También contribuyen a la confusión las denominaciones que impropriamente se da a lo fabricado: "Canción del folklore nacional", o algo

parecido. Por último, su gran difusión por la Radio, Cine o disco esparce en el medio social toda esta mezcla de cosas, y, lo que es peor, entre los mismos conglomerados donde se produce su creación auténtica, en lamentable retorno que tiende a reemplazar o bastardizar a aquélla, dado el prestigio y brillo profesional de la música popular y sus medios de extensión.

Por fortuna existe también un aspecto positivo de tal proyección en Chile. Se materializa en las obras de todos aquellos que las escriben con honradez artística, conocimiento del material, sencillez, buen gusto y respeto por la tradición. Estas producciones, si son realmente logradas, van incorporándose insensiblemente al verdadero repertorio nacional, en un curioso proceso de "folklorización", absolutamente respetable, y del cual tenemos varios ejemplos.

No es tan difícil que logren su objetivo aquellos que se propongan tentar seriamente una proyección de la música folklórica en la popular. Bastará que cumplan con las condiciones tan obvias como las que aquí hemos enumerado.

El resto; aceptación e incorporación, lo hará el medio social. Este nunca pierde un instinto certero para distinguir, apreciar y disfrutar de aquella música en la que tan vigorosa y lozanamente se refleja.