

EL SENTIDO NACIONALISTA EN LA MUSICA CHILENA Y SU RELACION CON LA OBRA DE ACARIO COTAPOS

p o r

Roberto Escobar

Al hablar de "Música Chilena" surge de inmediato la ambigüedad de lo que queremos decir con este término, si estamos haciendo referencia al género popular, al populachero, al indígena o a lo que por falta de mejor término se denomina "música seria", aún peor como "Música clásica" y que para fines de este trabajo debemos bautizar como *Música trascendental*.

Hay en la condición descrita, algo más que una simple falta de vocabulario; hay algo más profundo y muy significativo: una ambigüedad de concepto. Debemos aceptar que "chileno" significa todo aquello originario de este país; el término "nacional" sin embargo, encierra un concepto que va más allá de señalar el lugar geográfico de origen; lo nacional es lo que viene de la "nación" y está en el concepto filosófico y jurídico más corrientemente en uso, es el conjunto de territorio y habitantes.

Por ello afirmamos que "nacional" es todo aquello que se origina en el país, pero que simultáneamente tiene estrecha relación con la comunidad humana de sus habitantes, o sea: que refleja algún aspecto de lo que da carácter propio a ese pueblo.

Dentro del terreno del Arte la diferencia entre los conceptos de "chileno" y "nacional" debe tenerse siempre presente para poder valorar correctamente el fenómeno artístico de nuestro medio.

Si buscamos un ejemplo en la pintura, encontraremos que todo cuadro pintado por un chileno, puede clasificarse como "chileno" aún si ha sido pintado en el extranjero. Una escena callejera de París por ejemplo (tema muy socorrido por nuestros pintores viajeros) no sería un cuadro "nacional" mientras no refleje de alguna manera el sentir nacional. Un cuadro de valor alegórico que representa una calle de París ante un chileno, con todo el valor del ambiente extraño a nuestra vida nacional, podría pasar a ser obra nacional; pero mientras el pin-

tor esté pintando calles de París con ojos pseudofranceses, ello no será más que obra chilena.

Así también un paisaje u otro tema de carácter netamente "nacional" (ya que por definición el territorio, o sea el paisaje, es un elemento de la "nación"), será cuadro chileno si es pintado por mano chilena, pero será nacional en cuanto refleje objetivamente el sentir nacional, aún si ha sido pintado por mano extranjera.

Pasando ahora estos conceptos a la música podríamos decir que: 1º Es "Música chilena" toda obra compuesta por chileno; 2º Es "Música Nacional" toda obra que tiene relación con los elementos intrínsecamente nacionales del medio chileno.

Estamos convencidos de que la "música trascendental" es el producto de un hombre que trabaja influido consciente o inconscientemente por las condiciones del medio: tanto humanas como telúricas.

Tenemos entonces que los elementos musicales que darán tinte de nacionalidad a una obra, son aquellos en que los valores naturales de Chile (paisajistas y telúricos), y los humanos de los chilenos están presentes. Este tipo de tendencia ha sido muy característico en otros países, muchas veces como consecuencia de dificultades de tipo político que hacen difícil la vida "nacional", así Sibelius encabeza el movimiento nacionalista finés a partir de la Independencia de ese país después de la Primera Guerra Mundial; Smetana y Dvorak aparecen como músicos nacionalistas al despertarse el sentido de independencia nacional en los países de centro-europa.

Como en los países europeos mencionados, los grupos humanos son de mayor trascendencia en lo nacional, que lo territorial; ya que son mucho más densamente poblados que los países de Sudamérica. Las raíces musicales nacionalistas se encuentran con más facilidad en Europa, en el abundante y variado "folklore" ("música popular") que a través de la representación de valores telúricos.

A este respecto parece conveniente recordar que Wagner para satisfacer su deseo de expresión telúrica primordial, debió remontar sus libretos a la antigüedad legendaria ya que en los paisajes archipoblados de Europa no podría jamás encontrar lo que deseaba, en la realidad. En Chile, país de grandes y solitarias montañas, de abundantes volcanes naturales, de impresionantes y salvajes torrentes de agua, no hay necesidad de imaginar nada en cuanto se refiere a valores dramáticos y simbólicos del paisaje.

Resumiendo entonces, el planteamiento mismo de la cuestión del

nacionalismo musical: los elementos a usar deben obtenerse de aquellos elementos que tengan significación objetiva en los campos telúricos y humanos, en la medida de cada país en particular.

Veamos donde se pueden extraer estos elementos:

I. Elementos humanos

Según Marion Bauer: "La música folklórica es la expresión melódica inconsciente de los sentimientos raciales, del carácter y los intereses de un pueblo. Es música creada sin el beneficio de una enseñanza científica por gente común o por campesinos, quienes así hacen verdaderas crónicas de sus vidas en términos de diseño, melodía y ritmo; todo lo que se ha hecho tradicional entre ellos". Dice también: "El folklore de los diferentes pueblos muestra diferencias raciales mediante grados de emocionalismo e imaginatividad, como también en su capacidad de autocontrol".

Por su parte Sir Charles Parry dice: "La música natural de un pueblo demostrativo es rítmico y vivo; la de un pueblo saturnino: tenebrosos; la de un pueblo melancólico y poético: patético; la de un pueblo sencillo: simple directo y sin elaboración; la de un pueblo salvaje: fiero; la de un pueblo vivo: alegre y liviano; la de un pueblo serio: digno y noble".

Parecería que el espíritu del folklore puede suministrar entonces elementos humanos de interés nacional: pero siempre que el folklore tenga además valor como elementos musical, o sea, que su concepción rítmica y melódica tenga verdadero interés para mayor elaboración o bien que su diseño emocional tenga las características buscadas.

Los diferentes aspectos humanos llegan también a la música a través de las influencias literarias, ya sean estas en forma de textos para obras líricas, o bien como música programática, o bien a través de los títulos o temas literarios empleados. Por ello la literatura "nacional" constituye también una fuente indirecta de elementos humanos para una música "nacional".

II. Elementos telúricos

Aquí la opinión de los tratadistas no es tan clara, si bien es cierto que en el mismo folklore es posible descubrir las trazas del ambiente, así entre música tirolesa y napolitana, será posible encontrar ciertas

bases que hacen de una, la melodía montañesa, y de la otra, música de puerto. No falta quien haya querido trazar un paralelo entre la interválica y lo accidentado del terreno, así habría una mayor tendencia a los saldos melódicos entre los montañeses que entre la gente de las llanuras; Villalobos nos ha hecho música trazando "melódicamente" el perfil de una montaña, y el propio autor de este trabajo ha ocupado un recurso análogo en su 2º Trío para vientos; pero todas estas consideraciones sólo rasguñan la superficie del problema. Básicamente, las influencias del paisaje y las condiciones climatéricas influyen en la formación del carácter de los pueblos y según ese carácter sus expresiones musicales alcanzan una manifestación especial.

Es obvio que la música de Finlandia debe ser distinta de la cubana o la chilena, de hecho lo es, pero esas diferencias sólo se podrán conocer a través de la música autóctona que no ha sufrido influencia extranjera. En Chile, la música legítimamente autóctona (araucana, por ejemplo), es básicamente distinta de la pseudofolklorica que nos inunda y nos ahoga presentándose bajo el ropaje falso de música "nacional".

El excesivo intercambio musical de entre los pueblos ha ido tendiendo a una condición cosmopolita que no nos permitirá en el futuro hacer distingos estilísticos precisos; de hecho entre los músicos chilenos hay quienes siguen tendencias extranjeras muy distintas, los seguidores de Palestrina se encuentran codo a codo con los seguidores de Webern y éstos con los admiradores de Bartok, quienes, a su vez, no logran intercambio con los que siguen a Schoenberg o a Strawinski o a quien sea.

Para dilucidar quienes tienen influencias telúricas nacionales, sería preciso analizar un cierto "algo" que nos hace exclamar al oír algunas obras por vez primera: ¡Esto es chileno! cuando en realidad deberíamos exclamar: ¡Esto es nacional!

Chile tiene un territorio muy vasto en comparación con los habitantes que posee, lo que hace que la tónica de nuestro paisaje sea la soledad, el hombre chileno es en el fondo un individualista impenitente porque sabe que puede darse el lujo de ignorar a los demás; esta condición hace la vida en las ciudades chilenas verdaderamente insoportable por la falta de sentido cívico y de cortesía de todo el que transita a codazos y pisotones persiguiendo su problema personal y sin importarle nada lo que pueda afligir al vecino.

Nuestros compatriotas sólo se sienten a sus anchas frente a la naturaleza, que en todo el territorio tiene una presentación dramática, con

grandes cerros, con una vegetación dura y espinuda y con las aguas organizadas en pequeños ríos torrentosos que lavan piedras y se escapan de sus cauces con una facilidad sorprendente. No hay aquí ese plácido paisaje europeo de un gran río que recorre lentamente con su cauce lleno, serpenteando entre bosques de árboles de hoja fina, grandes y sombríos en cuyas riberas hay personas, personas y más personas. El europeo no se ve constreñido a vivir la soledad del paisaje; por el contrario, la tradición elegante de lo pastoril parece satisfacer todo el idealismo europeo en este campo; el uso de la Flauta y el Corno Inglés tienen mucha relación con este sentido telúrico un tanto cortesano, que no es ajeno a ningún país de Europa.

En Chile la cosa es un tanto distinta; la Cordillera de los Andes tiene poco que ver con flautas pastoriles y aquí la tradición bucólica y minera es una realidad que liga a una gran parte de nuestra población y que constituye una forma de vida.

De aquí que lo telúrico se revele en nuestra música en los siguientes aspectos principales:

1. El tema de grandiosidad trágica, reflejo de la emoción sobrecogedora de nuestro paisaje, tanto montañoso como marítimo;

2. El sentido de añoranza por un orden de vida más agrícola;

3. La tendencia en lo técnico a zafarse de lo que parece una imitación extranjera e improvisar algo propio. De aquí que en Chile las tendencias novísimas de las artes encuentran fácil acogida, muchas veces en forma inexplicable, ya que brotan tendencias sin antecedentes que históricamente las justifiquen, como sucede en Europa, y

4. Una estrecha relación entre la música y la literatura telúrica y plástica paisajista. Ejemplos: Cantata de los Ríos de Chile (Santa Cruz), Suite de Aculeo (Letelier), Pastoral de Alhué (Urrutia), Cantos de la Tierra (Vargas), Cantata del Laja (Escobar), etc.

Estas razones obedecen al hecho que en Chile, son los elementos emanados del paisaje los que determinan nuestro carácter nacional, y por ello los conductos de la inventiva popular no se extienden en la música popular a la creación de nuevas obras, sino que sólo a la conservación, por inercia tradicional, de lo ya hecho con anterioridad. Aún más, la enseñanza de la guitarra, instrumento folklórico por excelencia en Chile, se efectúa comúnmente por tabladuras (posturas), ya que el músico popular ni siquiera se inquieta mayormente, por expresarse armónicamente en alguna forma que salga de los moldes ya establecidos.

* * *

Una vez que han sido recogidos los elementos folklóricos y telúricos, para formar base a la música trascendental, se empieza a producir el uso repetitivo de estos elementos, ya sea en su estado original o bien sublimados a través del tratamiento compositivo. Este es el mecanismo de la formación de un "estilo nacional".

En Chile la formación de estas escuelas o tendencias estilísticas se retarda por dos factores: uno es la condición de carácter nacional exageradamente individualista, en que ningún compositor tolera que sus obras reflejen influencias de otros compositores chilenos, y segundo, porque la tradición histórica de la "música trascendental" en nuestro país es aún de corte reciente.

Cualquier examen de líneas de influencias en Europa revela que estas se prolongan a través de varias generaciones y más bien lentamente. Por ejemplo, la línea Stamitz-Haydn-Mozart-Beethoven-Schubert, abarca más de 100 años; y eso considerando que ya en la época de Stamitz la música trascendental estaba ya bien madura en Europa. ¿Qué podemos esperar entonces en este aspecto, en nuestro país si tenemos apenas 50 ó 60 años de música trascendental?

Nos asiste la certeza que todo lo que estamos analizando ahora será mirado en un siglo más como el trabajo precursor de algo que aún no podemos dilucidar.

Dentro del trabajo personal que ha cabido a los compositores chilenos, es necesario recordar que la ordenación del material sonoro, obedece a ciertas reglas acústicas y estéticas que son iguales para cada grupo racial, o sea, que en general, los chilenos no podremos nunca alejarnos del todo del modelo europeo, ni en lo popular ni en lo trascendental, y allí existe la dificultad del problema en que la manifestación de las raíces telúricas y humanas sólo llegan a la obra terminada a través del subconsciente del compositor, o bien a través de un proceso de análisis selectivo interno que cada uno debe practicar ante sus propias tendencias.

* * *

Veamos la ubicación de la música de Acario Cotapos dentro de este panorama, a través de sus obras principales:

En primer lugar, no cabe duda que su música es chilena, aun cuando este músico se formó en el extranjero y vivió largos años fuera de él.

En segundo lugar, hay en sus obras los elementos telúricos señalados arriba, el tema de grandiosidad trágica está presente en "Voces de Gesta"

y en el "Pájaro Burlón"; la tendencia a improvisar algo fuertemente personal, es casi la característica más sobresaliente de toda la obra de Cotapos, rompiendo en forma más directa lo que en el país se venía haciendo con inmediata anterioridad; hay una relación con poesía telúrica en "Voces de Gesta", ubicado literariamente en las mesetas de Castilla, pero ubicado musicalmente en el medio del paisaje chileno, en el "Pájaro Burlón" se plantea el antiguo problema del hombre frente a la naturaleza. Dice al respecto Salas Viú: "La crítica podrá juzgar los elementos humanos que palpitan en el curso de la obra ("El Pájaro Burlón"), viven en contraposición y se desarrollan en apretados nudos melódicos y armónicos que evocan las misteriosas fuerzas emanadas directamente de la tierra. Estas corrientes telúricas, mágicamente despertadas por uno de los personajes, envuelven al hombre, exasperan sus sentidos, sus pasiones hasta una violencia desesperada".

De lo dicho se desprende que las obras principales de Cotapos revelan elementos fuertemente nacionales en lo telúrico, lo que se demuestra no sólo por las opiniones críticas vertidas, sino que por las declaraciones que el mismo compositor ha hecho, y por la simple audición de sus obras, que revela estos elementos en un grado muy avanzado.

Además, debemos agregar que las tendencias estilísticas del compositor revelan una independencia e individualismo de carácter fuertemente nacional; todo esto conduce a que exista una prescindencia del elemento folklórico propiamente tal, lo que se puede atribuir a una cierta incompatibilidad emocional entre el compositor y estos elementos. Sin embargo, el "Balmaceda" revela una añoranza del pasado y una valoración del sentido patrio, que coinciden con los elementos que hemos señalado más arriba como conducentes a un "nacionalismo" artístico.

Los juicios definitivos pertenecen al futuro, pero creemos que el trabajo de Cotapos debe ser clasificado como una manifestación del sentido telúrico e individualista nacional.