



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: CASILLA 2100. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XVI Santiago de Chile, Enero-Marzo de 1962 Nº 79

R E S U M E N

EDITORIAL	3
ANDRES PARDO TOVAR: Perfil y Semblanza de Vicente Espinel, n	6
MANUEL DANNEMANN R.: Posición del Folklore Musical en el Folklore General	31
EUGENIO PEREIRA SALAS: Nota sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile	41
LUIS GASTON SOUBLETTE: Formas musicales básicas del Folklore chileno	49
RAQUEL BARROS A.: La Danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza	60
AGRUPACION FOLKLORICA CHILENA: Función de los grupos de difusión del Folklore Musical	70
CARLOS ISAMITT: El Folklore como elemento de la enseñanza	75
JORGE URRUTIA BLONDEL: Algunas proyecciones del folklore y etnología Musicales de Chile	95
CONCLUSIONES DE LA SEMANA DEL FOLKLORE	108

Este número especial de la *Revista Musical Chilena* reproduce todos los trabajos presentados a la Semana del Folklore Musical, organizado por el Instituto de Investigaciones Musicales y el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

JUNTA DIRECTIVA

Miembros: ALFONSO LETELIER, GUSTAVO BECERRA: CARLOS BOTTO, Director del Conservatorio Nacional de Música; ERNST UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; MARCO DUSI, Director del Coro de la Universidad de Chile; JOSÉ URIBE, Representante del Ballet; OMAR SAINT ANNE, Representante del Coro de la Universidad; AGUSTÍN CULLELL, Representante de la Orquesta Sinfónica de Chile

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
SAN FRANCISCO 454 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

LA SEMANA DEL FOLKLORE MUSICAL

Años antes de que, por iniciativa del Decano don Domingo Santa Cruz, se fundara la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y el actual Instituto de Investigaciones Musicales, se había creado el Instituto de Investigación del Folklore Musical en el seno de la antigua Facultad de Bellas Artes. Este Instituto pasó a ser la sección que hoy es del más amplio centro de estudios musicológicos, sin que perdiera la importancia que tuvo; al contrario, acrecentándola.

Es muy significativo el hecho de que un organismo consagrado al estudio del folklore precediese a todo otro en la investigación musical universitaria. Demuestra hasta qué punto se ofreció como la más urgente necesidad en estos dominios proceder a la recolección sostenida y metódica, al análisis y difusión de las más auténticas especies de la música vernácula chilena, tal y como era conservada por el pueblo.

Había contado el país con figuras destacadas en el estudio del folklore desde el siglo XIX. A la cabeza de ellas es inexcusable citar a la ilustre personalidad del doctor Rodolfo Lenz, fundador que fue de la Sociedad del Folklore Chileno, la primera que existió en América Latina. Desde las primeras décadas de nuestro siglo y hasta el presente, nombres como los de Pedro Humberto Allende, Adolfo Allende, Eugenio Pereira Salas, Carlos Lavín, Australia Acuña, Laura Reyes, Carlos Isamitt y Pablo Garrido han ensanchado e ilustrado con inapreciables aportaciones el conocimiento de la música aborigen y del folklore criollo. Por otra parte, una de las corrientes más vigorosas de la creación musical se ha nutrido, asimismo, del folklore nacional. A pesar de todo ello, en Chile, como en la gran mayoría de las naciones americanas, era evidente que muchas de las antiguas y más representativas especies del folklore estaban en vías de desaparecimiento y sobre otras los medios mecánicos, tan expeditos, de reproducción y difusión, de nuestra época ejercían una influencia perniciosa. Había que proceder, y con la mayor premura, a la búsqueda sistemática, la clasificación y el análisis de los diversos géneros del folklore musical. Para ello, debían coordinarse los esfuerzos de los estudiosos, mantener un activo intercambio de sus experiencias. Para

cumplir estos y otros propósitos igual de ambiciosos, nació, primero, el Instituto de Investigación del Folklore y, más tarde, fue ampliado dentro del Instituto de Investigaciones Musicales.

Bajo la orientación de Eugenio Pereira Salas, jefe de la Sección de Folklore del Instituto hasta fechas recientes, y de Carlos Lavín; con el concurso de los otros distinguidos investigadores citados y de muchos más que podrían nombrarse, como Jorge Urrutia Blondel y nuestro Decano actual, Alfonso Letelier, el Instituto ha cumplido una vasta tarea. Posee hoy uno de los más considerables archivos del folklore musical que existen en Sudamérica. En el que se encuentran anotados en música, grabados en discos o en cintas magnéticas, analizados en sus peculiares características literarias y musicales, rigurosamente clasificados, los más diversos ejemplos del folklore nacional. Muchos de ellos se tenían por desaparecidos. Otros ofrecen variedades insospechadas. Todos descubren la, por sutil no menos rica, gama de este aspecto de la cultura nacional, unido desde las raíces al espíritu del pueblo.

No es posible en una reseña como la presente, que ha de ser breve, aludir siquiera a los rasgos dominantes en la labor que desarrolla el Instituto de Investigaciones Musicales en cuanto a la música folklórica. Pero, si hemos de prescindir de referirnos a la obra de difusión que cumple, dentro del país y en el extranjero, con las ediciones de libros, monografías y discos consagrados al folklore, uno de los aspectos de esta difusión, por su gran trascendencia, debe ser señalado. Me refiero a la recolección de la música tradicional en las fuentes vivas del pueblo, directamente de sus auténticos cultivadores. Hacia quienes, en primer término, revierte la pródiga cosecha para revitalizar géneros en desuso y enriquecer con la variedad de sus manifestaciones los de cultivo más intenso. Esta doble fusión, desde y hacia el pueblo, es tal vez la de mayor valor realizada por el Instituto en lo que al folklore se refiere.

Solidaria con la labor a que acabamos de aludir, está la de fomentar el interés por el folklore en las capas más amplias del público. Es indudable que desde la fundación del Instituto tal interés se ha acrecentado extraordinariamente. Bastaría para demostrarlo el sinnúmero de agrupaciones y conjuntos folklóricos que se han creado y actúan cada vez con más profundo conocimiento y mayor pureza en la interpretación del folklore chileno. No es exagerado afirmar que hoy existe en Chile una verdadera pasión por su folklore.

La mayoría de los conjuntos no se limita a la interpretación fidedigna del folklore. En contacto con sus cultivadores populares, contribuyen a la recolección de las especies folklóricas, a su paciente búsqueda. Per-

sonalidades destacadas, entre las de tales intérpretes y conjuntos, como las de Margot Loyola, Raquel Barros y Violeta Parra, sirvan de ejemplo en la imposibilidad de nombrar las muchas otras.

La Semana del Folklore Musical Chileno, organizada por el Instituto de Investigaciones Musicales, bajo los auspicios de la UNESCO y otros organismos de cultura, ha significado, con rotundo éxito, un mayor acercamiento entre los investigadores y los intérpretes del folklore nacional. En sus jornadas de estudio se incluyeron los trabajos de los señores: Dannemann, sobre "Posición del folklore musical en el folklore general"; Soublette, sobre "Las formas musicales básicas del folklore chileno"; Pereira Salas, sobre "Los orígenes del Canto a lo Divino"; Raquel Barros, sobre "Las danzas folklóricas chilenas"; Urrutia Blondel, sobre "Proyecciones del folklore y etnología musicales de Chile"; Carlos Isamitt, sobre "El folklore como elemento de enseñanza". A estas eruditas disertaciones, se unió el trabajo colectivo presentado por la Agrupación Folklórica Chilena sobre "Función de los grupos de difusión del folklore". El numeroso público (en su casi totalidad formado por estudiosos, intérpretes y aficionados) que acudió a la Semana del Folklore Musical realzó el valor de sus jornadas con las intervenciones que tuvieron lugar, como foros, al término de cada disertación. Los intérpretes populares y los conjuntos folklóricos que participaron en las reuniones, ofrecieron la ejemplificación viva sobre las materias en estudio.

Los trabajos aquí incluidos, entre los expuestos en la Semana del Folklore, y las conclusiones a que se llegó en la misma, hacen inútil todo comentario sobre su trascendencia hacia el futuro.

VICENTE SALAS VIU

Director del
Instituto de Investigaciones Musicales

PERFIL Y SEMBLANZA DE VICENTE ESPINEL

(Conclusión)

P o r

Andrés Pardo Tovar

Para la REVISTA MUSICAL CHILENA

IV. *Humanismo conceptual y estética creadora.*

Signos del ambiente espiritual del Renacimiento fueron, como es bien sabido, la cultura humanística y la preocupación estética. El humanismo, que en esencia consistió en el estudio de las *humanae litterae*, implicaba de suyo el amor a los libros; la preocupación estética entrañaba una visión, intelectual y sensitiva a la vez, del mundo —el macrocosmos— y del hombre —el microcosmos. En España, el humanismo —vale decir, el estudio de las obras filosóficas y literarias de la antigüedad griega y romana— revistió caracteres propios, en cuanto nunca pudo desvincularse de la tradición medieval: la patristica y la escolástica. El primado de la estética renacentista española, en cambio, correspondió al platonismo y al neoplatonismo (León Hebreo, Fox Morcillo, Aldana, Granada).

Para ubicar a Espinel entre los humanistas españoles del Renacimiento, bastaría con recordar que en el Descanso VIII de la Relación I de la *Vida del escudero Marcos de Obregón* consignó este hermoso elogio de los libros: —“Fuíme a mi posadilla, que aunque pequeña, me hallé con una docena de amigos que me restituyeron mi libertad, que los libros hacen libre a quien los quiere bien (...). ¡Oh, libros, fieles consejeros, amigos sin adulación, despertadores del entendimiento, maestros del alma, gobernadores del cuerpo, guiones para bien vivir, y centinelas para bien morir! ¿Cuántos hombres de oscuro suelo habéis levantado a las cumbres más altas del mundo? ¿Y cuántos habéis subido hasta las sillas del cielo? ¡Oh, libros, consuelo de mi alma, alivio de mis trabajos, en vuestra santa doctrina me encomiendo!”. Humanista se revela también en su traducción del *Arte poética* de Horacio, primera que se imprimió en castellano (1591); en el *Prólogo* a su deleitable novela autobiográfica —donde se declara discípulo de Horacio¹— y, en general,

¹“El intento mío fue ver si acertaría a mi república, deleitando y enseñando, si escribir en prosa algo que aprovechase a guiendo aquel consejo de mi maestro

en todas las alusiones y referencias eruditas de que tal obra está constelada.

El esteta formado dentro de la gran tradición neoplatónica apunta también en muchos lugares de su obra maestra, bien que indirecta y fugazmente, como al comienzo del Descanso v de la Relación II, en que se refiere a las tertulias musicales que tenían lugar en casa del magistrado Antonio de Londoña, en Milán: —“Mas, volviendo a lo dicho, un día, acabando de cantar y tañer y quedando todos suspensos, preguntó uno que cómo la música no hacía ahora el mismo efecto que solía hacer antiguamente, suspendiendo los ánimos y convirtiéndolos a transformarse en los mismos conceptos que iban cantando (...)”. O como cuando, al finalizar el Descanso I de la Relación III, alude a la teoría platónica de los arquetipos ideales: —“Que de la propia manera que todas las criaturas van imitando —en cuanto les es posible— a la más perfecta de su género, así el hierro y los demás metales van imitando a la más perfecta dellas, que es el oro (...)”.

La superación de la ética escolástica, por lo demás, trae consigo un nuevo concepto de la existencia. Con la exaltación renacentista de la vida sensorial, coincide en España —a partir de Garcilaso— el sentimiento del paisaje y la proyección de los estados afectivos al mundo que nos rodea. Iluminado así por este incesante fluir de lo subjetivo a lo objetivo, el paisaje se concreta y humaniza. Con el Renacimiento, surge en España —llegado, sin duda, de la patria del Dante— un hálito de vida nueva: el amor profano, reflejo del divino, es *camino de perfección* mejor que *camino de perdición*, como lo había sido para la ética medieval. Esta nueva sensibilidad es la que se revela en esa íntima compenetración de música y poesía que nos ofrecen ciertas canciones españolas del siglo XVI. Así, la villanesca espiritual *Prado verde y florido*, de Francisco Guerrero, recogida en *El Parnaso*, de Esteban Daza:

Pero es lo cierto que en el terreno de la creación artística, la España del Renacimiento aportó a la cultura de Occidente realizaciones infinitamente más valiosas y perdurables que las especulaciones de sus estetas y humanistas. Así, a más del caudal poético de un Garcilaso, de un fray Luis de León y de un San Juan de la Cruz, y de los lienzos de Morales y del Greco, la producción de los grandes polifonistas y organistas españoles del siglo XVI. A propósito de sus tendencias nacionalistas, nos hemos referido ya a Ponce, Anchieta, Morales, Salinas y Vásquez. Vol-

Horacio; porque han salido algunos libros (...) que no dejan lugar donde pueda el ingenio alentarse y recibir gusto...”

ILUSTRACION # 10 (primera parte)

VOZ

Pra- do ver-dey flo-ri- do, Pra-

VIHUELA

do ver-dey flo-ri- do, fuen- te cla- ra, A-

le- gres ar-bo- le- das y som- bri- as: Pues veis las

pe- nas ni- as ca- da ho- ra, Con- tad- las blan- da-

ILUSTRACION # 10 (segunda parte)

men- te, con- tad- las blan- da- men- te a mi pas-

to- ra - Que si cor- mi- goes du- ra,

Qui- zá la a- blan- da- rá vues- tra fres- cu - ra, Qui-

zá la a- blan- da- rá - vues- tra fres- cu- - ra.

vamos a ellos, enriqueciendo el panorama con los nombres ilustres de Escobedo, Cabezón y Victoria. Cohorte ilustre, cuyas obras resonaron dentro del aura espiritual que modeló la sensibilidad del artista y aventurero rondeño, que nace —precisamente— veinte años después de la muerte de Juan del Encina (Juan de Fermoselle), poeta y músico cuyas *Eglogas* son el punto de partida de la música dramática europea.

Bartolomé de Escobedo, parte de cuya producción se conserva en la Capilla Sixtina, nació en Zamora hacia 1515 y falleció en Segovia en 1563: sus obras, que estilísticamente coinciden con las de Morales, incluyen una colección de motetes y dos misas a seis voces (*Philippus Rex Hispaniae* y *Ad te levavi*). Un año después de Morales, Escobedo fue admitido en el coro pontificio de Roma (1536). Dieciocho más tarde, regresó a su patria y fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Segovia.

Un aura legendaria de piedad y de prestigio nimbó la figura de Antonio de Cabezón, “el ciego”, nacido en Burgos en el año de 1510 y fallecido en Madrid en 1566. Organista, clavicordista y compositor genial, en amistad con los grandes místicos españoles de su época e influido profundamente por el clima humanístico, sus obras para “tecla”, arpa y vihuela son uno de los pilares de la música moderna, especialmente por lo que dice a la adaptación de las técnicas del contrapunto a géneros instrumentales que —como los *tientos*, *diferencias* y *glosas*— se anticipan en muchos años a las fugas de Bach y a los *grounds* de los virginalistas y organistas ingleses del siglo xvii.

Y así, en esta simple enumeración recordatoria, llegamos al nombre ilustre de Tomás Luis de Victoria, el más severo, el más universal y quizás el más inspirado de los polifonistas españoles. Dos fechas enmarcan su vida (Ávila, c. 1548-Madrid, 1611). Redundante resultaría enumerar aquí sus obras —austeras, sabias y hondamente expresivas— y recordar su vinculación a la cultura musical italiana. Bástenos con mencionar el hecho de que Vincent D'Indy, en su célebre *Tratado de Composición* (Libro I, Capítulo x), cita su motete *O vos omnes qui transitis per viam* como ejemplo insuperable en su género, tanto por lo que dice a exégesis emocional de un texto litúrgico, como a estructuración polifónica. Realmente, nos encontramos aquí frente a una obra en que la angustia de la soledad espiritual² se exterioriza —a la vez— con trágicos acentos y austeros recursos técnicos.

²La estricta adecuación del texto y de su musicalización es ejemplar en este impecable y emocionante motete, cuyo tex-

to está tomado del Libro de Job: su primera sección se basa sobre una cantinela litúrgica —el *Aleluya* de la Fiesta de la

ILUSTRACION # 11 (primera parte)

SOPR. *pp* O vos om-

CONTR. *pp* O vos om-

TENOR. *pp* O vos om- - - - -

BAJOS *pp* O vos om- - - - -

nes qui tran-si- tis per vi- am,

nes qui tran-si- tis per - - vi- am,

- nes qui tran-si- tis per vi- - - - am,

- nes qui tran-si- tis per vi- am,

at- ten- di- te et vi- de- te:

at- ten- di- te et vi- - - de- te:

at- ten- di- te et vi- de- - - te:

at- ten- di- te et vi- de- te:

Corona de Espinas—, convenientemente inicialmente por los bajos a manera de mensurada por aumentación y expuesta *cantus firmus*.

ILUSTRACION # 11 (segunda parte)

Si est do- lor si- - - mi-
Si est do- lor si- - - mi-
Si est do- lor si- - - mi- lis, si- - - mi-
Si est do- lor do- lor si- mi-
lis Si- cut do- lor me- - us si- cut do- lor me-
lis Si- cut do- lor me- - - us si- cut do- lor me-
- - lis si- - art do- lor me- - - us si- - art do- lor me- - -
lis si- cut do- lor me- -
us Si- cut do- lor me- - - us. us.
- - - us Si- cut do- lor me- - us. us.
- - - us, Si- - cut do- lor me- - - us. - us.
- us Si- cut do- lor me- - - us. - us.

Como observa Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, para Rodrigo de Arriaga —filósofo riojano de comienzos del siglo xvii— la música no es un arte, sino una ciencia. Aserto que revela una posición esencialmente humanística y que coincide con el punto de vista de la moderna musicología. Arte y ciencia a un mismo tiempo es la música, sin embargo, para los principales teóricos españoles del Renacimiento: Ramos de Pareja, Bermudo, Salinas y Montanos. En sus doctrinas, mejor que en las obras de los ideólogos escolásticos, se formó Espinel.

Bartolomé Ramos de Pareja, nacido en Baeza hacia 1440, fue un espíritu esencialmente iconoclasta y revolucionario para su tiempo: en su tratado *De música práctica* (1482) insurge contra el sistema hexacordal, proponiendo, además, una solmisación basada en la relación de octava y anticipándose en muchos lustros a los partidarios del temperamento igual. De fray Juan Bermudo, nacido en Ecija en fecha incierta, se publica en el año de 1555 su célebre *Declaración de instrumentos musicales*, obra fundamental que revela un enciclopédico conocimiento de la música de su tiempo y en cuyos Libros v y vi, esboza una especie de introducción al arte de la composición y refuta varias teorías musicales de sus contemporáneos.

Francisco de Salinas, nacido en Burgos en 1513 y fallecido en Salamanca en 1590, fue la figura central de la música teórico-práctica del Renacimiento español. Para los historiadores de la literatura castellana, Salinas fue ante todo el artista que inspiró a fray Luis de León la más honda, serena y filosófica de sus odas impecables. Para Espinel, que le conoció personalmente, es “el sabio” por excelencia: —“Vi al Abad Salinas, el ciego, el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad, no solamente en el género diatónico y cromático, sino también en el armónico³, de quien tan poca noticia se tiene hoy, a quien después sucedió en el mismo lugar Bernardo Clavijo, doctísimo en entender y obrar, hoy organista de Felipe Tercero” (*Vida de Marcos de Obregón*, Relación 1, Descanso xi). En su obra fundamental —*De musica libri septem* (Salamanca, 1577) — estudia Salinas las bases matemáticas del lenguaje musical, proponiendo el empleo de los tercios de tono como base del temperamento y examinando en actitud crítica las teorías del Glareanus, Fogliano y Zarlino. En los Libros v a vii

³Es claro que esta palabra debe entenderse como sinónima de *enarmónico*, y que el giro anfibológico que sigue (“de quien tan poca noticia se tiene hoy”) se refiere a este tipo de escalas.

de su tratado, como ya dijimos, incluye varias ilustraciones, tomadas del cancionero musical español y portugués, anticipándose así en más de tres siglos a las actuales preocupaciones folklóricas⁴.

Cierra el desfile de los grandes teóricos musicales españoles del Renacimiento el maestro Francisco de Montanos, organista nacido en Valladolid, cuyo tratado *Arte de Musica theorica y practica* vio la luz en 1592. Este lejano expositor alcanzó a esbozar una muy interesante teoría de la expresión musical, que no es del caso examinar aquí, pero que se anticipa a las doctrinas de Gluck y de Rameau.

Ahora bien: para continuar situando a Espinel dentro de su ámbito musical, habría que recordar en qué forma reflejó en su novela autobiográfica la cultura musical de su tiempo. Para ello, es preciso traer a cuento algunas citas. Y esto porque, a más de artista creador, el autor de la *Vida de Marcos de Obregón* fue también, si no propiamente un teórico, sí un fino apreciador intelectual de la música.

—“Venía casi todas las noches a visitarme —escribe— un mocito barbero, conocido mío, que tenía bonita voz y garganta; traía consigo una guitarra con que, sentado al umbral de la puerta, cantaba algunas sonadillas⁵, a que yo le llevaba un mal contrabajo, pero bien concertado —que no hay dos voces que si se entonan y cantan verdad, no parezcan bien—, de manera que con el concierto y la voz del mozo, que era razonable, juntábamos la vecindad a oír nuestra armonía” (Relación 1, Descanso 11). Y renglones más adelante: —“Vino a aparecerle tan bien el cantar, que cuando el mozuelo subía un punto de voz, ella bajaba otro de gravedad (...); que la música de sala⁶ tanto más tiene de dulzura y suavidad, cuanto menos de vocerío y ruido; que como el juez, que es el oído, está muy cerca, percibe mejor y más atentamente las especies que envía el alma, formadas con el aplauso de la media

⁴Donde Salinas resulta ser más actual, y quizás más permanente, es en su reducción del fenómeno musical a la órbita de lo subjetivo. Así, por ejemplo, el ritmo es —para el insigne músico español— una *facultad* “que aprecia y pondera las diferencias de los sonidos en la tardanza o en la celeridad”.

⁵*Sonadillas*, y no *tonadillas*, como se lee en algunas ediciones, toda vez que se trata del diminutivo plural de *sonada*. En las adiciones con que el Dr. Cristóbal

Suárez de Figueroa enriqueció su traducción de la *Plaza Universal de todas las profesiones del mundo*, obra enciclopédica de Tommaso Garzoni (1549-1589), se atribuye a Espinel la invención de un nuevo género musical: las *Sonadas y cantar de sala*.

⁶La expresión “música de sala” implicaba no sólo un grupo reducido de ejecutantes, sino también un repertorio de carácter íntimo y —por lo tanto— predominantemente lírico.

voz". En ambos apartes, surge no solamente el músico, sino el intelectual que se aplica a analizar racionalmente sus propias reacciones estéticas. Por lo demás, ¿cabría encontrar más fino e ingenioso elogio de la música de cámara que el contenido en la segunda de estas citaciones?

En el Descanso xiv de la Relación iii encontramos el siguiente párrafo, a través de cuyos conceptos se adivina fácilmente la perspicacia del músico y poeta español y su amor, lúcido y emocionado, por el arte de los sonidos: —"Como el calor estaba en su punto y la venta muy llena de gente, fue menester la suspensión que la música pone para poder llevar la fiesta con algún descanso; que esta facultad, no solamente alienta el sentido exterior, pero aun las pasiones del alma mitiga y suspende; y es tan señora, que no a todos se da, por grandes ingenios que tengan, sino a aquellos a quien naturaleza cría con inclinación aplicada para ello; pero los que nacen con ella, son aptos para todas las demás ciencias, y así habían de enseñar a los niños esta facultad primero que otra, por dos razones: la una, porque descubran el talento que tienen; la otra, por ocuparlos en cosa tan virtuosa, que arrebatara todas las acciones de los niños con su dulzura". Aquí, al psicólogo se añaden el educador, el esteta y el sociólogo *avant la date*. Como que lo transcrito podría servir para encabezar algunos de los muchos memoriales y estudios que en Hispanoamérica se han escrito a fin de solicitar de las autoridades estatales que la música sea incorporada, como parte esencial de la educación de la niñez, en los planes oficiales de enseñanza primaria y secundaria.

A todo lo largo de su novela autobiográfica —o mejor, de su autobiografía novelada—, Espinel va depositando agudas y evocadoras alusiones al arte que, sin duda, fue el preferido de su corazón. Así, por ejemplo, cuando encuentra el símil más ajustado para censurar con donosura la excesiva diferencia de edades entre cónyuges: —"... pero que tenga yo cincuenta años y mi señora mujer quince o diez y seis, es como querer que un contrabajo y un tiple canten una misma voz, que por fuerza han de ir apartados ocho puntos el uno del otro" (Relación i, Descanso v). Esto, porque todo es música, o pretexto para volver a ella, en la prosa —polirrítmica y armoniosa— del autor de la obra que venimos examinando: —"El ermitaño a todo esto comenzó a dar cabezadas y bostezar muy a menudo (...), porque después de la comida todo había sido hablar al son de las canales, que aunque pocas, con el ruido y fuerza del aire hacían su figura de manera que se echó de ver que había música para toda la noche" (Relación i, Descanso xxiv).

V. *Genio y figura.*

Débase a don Juan Pérez de Guzmán un documentado estudio biográfico (1881) de Vicente Espinel, de imprescindible consulta para quienes deseen conocer objetiva y documentadamente la pintoresca y contradictoria existencia del músico y poeta rondeño. Y esto porque, como anota Gili Gaya⁷, la obra maestra de Espinel es "un libro de memorias de la juventud (...), escrito cuando el autor reflexionaba sobre su pasado", y porque todo lo que con anterioridad a Pérez de Guzmán se había escrito resultaba parcialmente infundado, "por basarse únicamente en una interpretación autobiográfica demasiado literal de la *Vida de Marcos de Obregón*".

Espinel nace en Ronda y es bautizado el día 28 de diciembre de 1550. ¿Qué nos dice el músico y poeta sobre su villa natal? A ella se refiere en el Descanso xx de la Relación 1, donde anticipa la descripción que consigna adelante, aludiendo con plástico vigor y en cláusulas sabiamente ritmadas, al saudoso itinerario: "Todo cuanto mira a Málaga muy de primavera, y cuanto mira a Ronda muy de invierno (...). Por entre aquellos árboles, muy lleno el camino de manantiales y aguas que se despeñan de aquellas altísimas breñas y sierras por entre muy espesas encinas, lentiscos y robles (...)". Más adelante, la objetividad del erudito alcanza a predominar en él, y se refiere a su patria chica en estos términos: "Esta ciudad fue edificada de las ruinas de Munda, que agora llaman Ronda la vieja, ciudad donde tan apretado se vió César de los hijos de Pompeo (...). Está edificada sobre un risco tan alto que yo doy fe que haciendo sol en la ciudad, en la profundidad, que está dentro de ella misma entre dos peñas tajadas, estaba lloviendo en unos molinos y batanes que sirven a la ciudad, de donde subían los hombres mojados (...). Tiene aquella ciudad naturalmente cosas que se pueden ir a ver por monstruosas, de muchas leguas, por la extrañeza de aquellas altas peñas y riscos. Es abundantísima de todo lo necesario para la vida, y así salen pocos hombres della para ver el mundo, pero los que salen, así para soldados como para otras profesiones, prueban muy bien en cualquiera ministerio".

Que un desconocido bachiller —Juan Cansino— fue su maestro de latín y de música, es todo lo que sabemos de la niñez de Espinel, a quien su padre envía en 1570 a la Universidad de Salamanca para estudiar en

⁷Prólogo a la *Vida de Marcos de Obregón*. Edición de Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1959. Tomo 1, página 7.

la facultad de Artes. El futuro escritor debió participar entonces en alegres algaradas estudiantiles, "llevando el contrabajo" de la versión polifónica que de una antigua y tradicional "canción de beber" —*Ave color vini clari*— había realizado Juan Vásquez a fines del siglo xv:

ILUSTRACION # 12

A- ve co- lor vi- ni cla- ri

A- ve sa- por si-

tu a nos in- e- bri-

- ne pa- ri

a- - ri dig- ne- ris po- ten-

- ti- a.

o quam fe- lix

etc.

Clausurada la Universidad a causa de los disturbios estudiantiles que estallan al ser enjuiciado y preso fray Luis de León, Espinel regresa a Ronda: fue un largo viaje, que duró varios meses, y que le llevó a Madrid, a Toledo y a otros lugares. El futuro autor de la *Vida de Marcos de Obregón* abandona los libros y en la resonante universidad de la vida real, por mesones y caminos, recibe sus primeras lecciones de sabiduría práctica. Llegado a Ronda, unos parientes fundan a favor suyo una capellanía, "porque es mancebo virtuoso, de buenos padres, y confiamos de su persona y virtud que la servirá muy bien", según reza la respectiva escritura. No tarda Espinel en retornar a Salamanca, donde obtiene una plaza en el colegio de San Pelayo y se relaciona con músicos, filósofos y poetas. Asiste entonces a las tertulias que presidía doña Agustina de Torres, y a las reuniones musicales que se efectuaban en casa del maestro Bernardo Clavijo. A estas últimas se refiere, con evidente emoción, en el Descanso v de la Relación III, comparándolas con aquellas a que luego asistió en Milán: "Tañíanse vihuelas de arcos con grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano, por excelentísimos hombres en todos los instrumentos. Movíanse cuestiones acerca del uso desta ciencia, pero no se ponía en el extremo que estos días se ha puesto en casa del Maestro Clavijo, donde ha habido juntas de lo más granado y purificado deste divino, aunque mal premiado ejercicio. Juntábanse en el jardín de su casa el licenciado Gaspar de Torres, que en la verdad de herir la cuerda con aire y sciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasajes de voz y garganta, llegó al extremo que se puede llegar; y otros muchos sujetos muy dignos de hacer mención dellos. Pero llegado a oír al mismo maestro Clavijo en la tecla, a su hija doña Bernardina en la arpa y a Lucas de Matos en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos a los otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo mejor que yo he oído en mi vida".

La nostalgia de horizontes nuevos impulsa a Espinel a marchar a Santander (1574) con el fin de alistarse en la escuadra comandada por don Pedro Menéndez de Avilés, Adelantado de la Florida. Una epidemia dispersa las tripulaciones y Espinel, después de peregrinar por las provincias septentrionales de España, viaja a Valladolid y allí permanece cuatro años al servicio del Conde de Lemos. Gili Gaya observa agudamente que los años vividos en Valladolid debieron ser para Espinel "de una monotonía incompatible con su carácter", por lo cual pasa a Sevilla con la intención de marchar al Africa formando parte de la infortunada expedición en que perdió la vida el rey don Sebastián de Portugal. Pero las naos habían zarpado ya, y Espinel inicia en la ciudad del Guadalqui-

vir la etapa más tormentosa de su existencia, viviendo entre pícaros, escribiendo "versos obscenos", alegrando con sus habilidades musicales "a la gente del hampa, en tabernas y lupanares" y convirtiéndose en "protagonista de una serie de pendencias y de amoríos". Sea como fuere, es lo cierto que el ambiente de Sevilla contribuye decisivamente a la formación del futuro escritor costumbrista, y que en él hubo de encontrarse a sí mismo, al menos en el aspecto más secreto, pero no el menos sincero y vital, de su extraordinaria y compleja personalidad. A ese período de su vida juvenil se refiere en el Descanso III de la Relación II de su autobiografía novelada: "Como yo entré nuevo y tenía poca experiencia de las cosas de Sevilla, recatéme poco; que en las repúblicas tan grandes es menester entrar con tiento (. . .). Púseme espada y en las obligaciones en que se pone quien la ciñe, que con el desvanecimiento de la valentía y con haber dado en poeta y músico, que cualquiera de las tres bastaba para derribar a otro juicio mejor que el mío, comencé a alear más de lo que me estaba bien, y a tenerme por paseante y galán ventanero, y a enamorar cuantas encontraba, de manera que no había portugués más azucarado que yo (. . .)".

Algún tiempo después, consigue Espinel satisfacer su deseo de viajar a Italia, pero rumbo a Mallorca y habiendo recalado en la isleta de Cabrera con algunos compañeros⁸, cae en poder de piratas africanos que le llevan cautivo a Argel. La narración de los sucesos de su cautiverio ocupa los Descansos VIII a XIII de la Relación II de su novela, y entre ellos el más íntimo, el que evoca con más ternura y nostalgia, es el de la doncellita mora que hubo de enamorarse de él: "(. . .) eché de ver en mi ama la doncella que siempre que pasaba por donde pudiese verla hacía movimientos en el color del rostro y en el movimiento de las manos, que parecía alguna vez que tocaba tecla. Al principio atribuílo a la mucha honestidad suya; pero con su perseverancia, y con la experiencia que yo tenía de semejantes accidentes —que no era poca—, le conocí la enfermedad. Mandábame un millón de cosas cada día, que ni a ella tocaba el mandallas, ni a mí el hacerlas; pero yo confieso que me holgaba en el alma de servirla y de que me mandase muchas más: todas cuantas niñerías venían a mis manos o yo hacía, venían a parar en las suyas, diciendo que eran de España; tanto que una vez, parándosele el rostro

⁸En el Capítulo II de este ensayo, citábamos una de las páginas más evocadoras de la *Vida de Marcos de Obregón*: aquella en que describe Espinel la gru-

ta donde reposó con sus compañeros en la isleta de Cabrera y donde le hicieron prisionero.

como una amapola, me dijo que cuando no hubiera venido de España otra cosa sino quien se las daba, bastaba para ella; y luego echó a correr y se escondió". Pero el español, que a pesar de su "experiencia" no olvida su innata hidalguía, renuncia a un fácil y encantador romance: "La pobre doncella, que sintió novedad en mí, llevólo con mucha melancolía de corazón, sentimiento y ojos, arcaduces y lumbreras del alma; color mudado de rostro, suspensión en las palabras y encogimiento en el trato". De todo lo cual sólo quedó un recuerdo, que perfuma las páginas del libro, y un rasgo psicológico que remata en confidencia: "Las don-

ILUSTRACION # 13

Si mi ma- dre fue-ra mo- ra - - si mi
ma- dre fue-ra mo- ra - y yo na- ci-do en Ar-
gel, - - me ol- vi- da- ra de Ma- ho- ma -
só- lo por vol- ver- te a ver - sólo lo
por vol- ver- te a ver, - - blan- ca
y her- mo- sa pa- lo- ma -

cellas, ignorantes de querer y olvidar, con cualquier disfavor se marchitan, como hizo esta doncellita, a quien yo quería más de lo que ella pensaba". Quizás al enamoramiento de la linda musulmana contribuyera la bien timbrada voz del cautivo al entonar —puestos los ojos en ella— la antigua y evocadora jota aragonesa de Aben Jot:

En forma novelesca, el cautiverio de Espinel termina cuando el galeón de su amo cae en poder de una escuadra genovesa. Un músico que viajaba a bordo de una de las naos cristianas le reconoce, y esto gracias a una *sonada* del mismo Espinel, lo que da lugar a una de las escenas más conmovedoras de su deleitosa narración (Relación II, Descanso XIV). Corría el año de 1578: Espinel desembarca en Génova, vive algún tiempo en Milán, pasa luego a Flandes, retorna a Italia y regresa por fin a España. En 1584 se le encuentra en Madrid; luego, en Ronda y en Málaga, donde termina sus estudios teológicos y recibe órdenes sacerdotales. En 1589 pasa a Granada, con el propósito de obtener el bachillerato en Artes. Dos años más tarde publica sus *Rimas*⁹ y obtiene la capellanía del hospital de Santa Bárbara, en Ronda. Pero los tiempos han cambiado, y entre sus paisanos encuentra un ambiente hostil: *Nemo profeta...* Otras varias alternativas le llevan finalmente a Madrid (1598): la Universidad de Alcalá le concede el título de maestro en Artes, y se inicia el período más brillante y sereno de su existencia. Es nombrado capellán del obispo de Plasencia, en Madrid; Cervantes le llama amigo, Lope de Vega maestro, y participa activamente en la vida intelectual y artística de su época. "El tiempo no olvidará jamás en los instrumentos su arte y dulzura", escribe Lope en la dedicatoria de su comedia *El caballero de Illescas*¹⁰ y la vida del ilustre rondeño transcurre por cauces de diáfana placidez, en trato constante con los grandes señores y artistas de la corte y en permanente comunicación con esos "amigos sin adulación" —los libros— a los que consagró tan hermosos conceptos.

Ante el amplio panorama de su propia vida, Espinel avizora sus recuerdos, medita largamente y escribe con morosidad y deleite. Marcos de Obregón surge entre las lejanías de sus propósitos literarios. El músico y poeta de Ronda es ya un ecléctico, y también un escéptico cristiano

⁹Junto con las *Rimas* —colección de poesías líricas originales de Espinel— se publicó también su traducción del *Arte poética* y de dos de las odas de Horacio.

cribe Lope, en la dedicatoria de *La viuda valenciana*, que "a su divina voz e incomparable destreza el padre de la música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito".

¹⁰Para elogiar a Marta de Nevaes es-

que, sin dejar de ser humanista, comienza a desconfiar de toda erudición desligada de la ciencia práctica de la vida: "(...) que ni la grandeza del ingenio, ni el continuo estudio hacen a un hombre docto si le falta experiencia, que es la que sazona los documentos de las escuelas (...). Más sabe un experimentado sin letra que un letrado sin experiencia". (*Marcos de Obregón*: Relación I Descanso vi). Ha llegado, por lo demás, el tiempo de los largos silencios reflexivos, del encuentro consigo mismo, de la gustosa soledad espiritual y, también, de las pláticas jugosas y cordiales: "Cuando un hombre está ya sazonado, y habilitado el ingenio en la veras, y con la experiencia bien enterado en la verdad, que sea locuaz, tiene caudal para serlo" (Relación III, Descanso xvi).

Posición vitalista y equilibrada, pero nunca reaccionaria, como lo demuestra la defensa que, indirectamente, hace de los autores "modernos" en el *Prólogo* de su novela autobiográfica: "De no leer los autores muertos ni advertir en los vivos los secretos que llevan encerrados en los que profesan, nace no darle el aplauso que merecen; que no es sola la corteza la que se debe mirar, sino pasar con los ojos de la consideración más adentro. Ni por ser los autores más antiguos son mejores, ni por ser más modernos son de menos provecho y estimación (...)". Posición que nos recuerda las tesis que en su *Defensa de la música moderna* (Lisboa, 1649) sostiene don Juan IV¹¹.

Serenidad, equilibrio conceptual, goce intelectual de los placeres sensoriales, añoranza de una juventud perdida ya, pero que aún irrumpe intermitente anunciando su presencia con súbitas llamadas. Dones compensatorios de la vida todos éstos; regalos otoñales de la existencia, que tanto más nos suaviza y pondera cuanto menos tenemos ya qué esperar de ella.

VI El creador y su criatura.

La *Vida del escudero Marcos de Obregón* se publicó en Madrid, por el impresor Juan de la Cuesta, en 1618. En el mismo año, vieron la luz

¹¹El título de la obra de este soberano portugués —publicada anónimamente— muestra por sí solo la posición ecléctica y "modernista" de su autor: "—*Defensa de la Música Moderna contra la errada opinión del Obispo Cyrilo Franco. Contiene una carta del Obispo Cyrilo Franco (...) en la cual se quexa mucho, que*

la Música Moderna no haga los efectos que hazía la antigua. Muéstrase lo contrario de lo que el Obispo dize, y que la Música antigua no tenía más fuerza para mover que la de agora; y que no hazer los mismos efectos no es falta de la Música ni del compositor".

en Barcelona otras dos ediciones. Novela autobiográfica o autobiografía novelada, la obra maestra de Espinel, escrita cuando el autor estaba investido de la dignidad eclesiástica y gozaba de extenso prestigio, se aparta necesariamente de la verdad objetiva en algunos de sus capítulos, y combina elementos reales y fantásticos en forma que nos recuerda la intención, sutil y profunda, que recata el título elegido por Goethe para relatar —como Espinel— los acontecimientos de su juventud: *Poesía y Verdad*.

Aunque la intención moralizadora de Espinel no acusa el grado impertinente a que llega Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*, hay que convenir en que a medida que avanza en su relato, las digresiones morales se hacen más largas y frecuentes. Estaríamos muy lejos del mensaje y de la significación de su obra, sin embargo, si prescindieramos de este afán moralizador, que hay que examinar para ver de abarcarlo en su exacta significación y, por ende, para comprender la posición ética del escritor, que no es la del ascetismo cristiano, sino otra de muy distinto origen.

Son innumerables las páginas en que Espinel puntualiza su actitud doctrinaria. En todas ellas, aconseja a sus lectores en el sentido de evitar conflictos que puedan alterar su paz interior. Es, en esencia, la misma doctrina que —como un hilo de oro— liga las *Coplas* de Jorge Manrique a la *Epístola moral* de Francisco de Rioja y a la *Oda a la vida descansada* de fray Luis de León. No propiamente el estoicismo de Séneca, sino el ideal horaciano de la áurea mediocridad (*Odas*: Libro II, 10):

*Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obsoleti,
Sordibus tecti, caret invidenda
Sobrius aula.*

La narración autobiográfica de Espinel, por lo que a su fondo o intención moralizante se refiere, es una larga y pintoresca glosa a la anterior estrofa del poeta latino. Así, cuando afirma que “más fácil es de refrenar la furia de un loco por castigo que reducir a razón la sed de un codicioso por consejo” añadiendo aquello de que Dios mire por los codiciosos y los reduzca a la mendicidad que conserva la vida y aquieta la conciencia” (Relación III, Descanso II). Antes había declarado que en su libro “trata de la paciencia que acicala y afina las virtudes, y la

que asegura la vida, la quietud del ánimo y la paz del cuerpo" (Relación 1, Descanso 1). Y en el mismo tono prosigue hasta llegar al último capítulo de su obra, en el que escribe: "La ocupación es la grande maestra de la paciencia, virtud en que habíamos de estar siempre pensando con grande vigilancia para resistir las tentaciones que nos atormentan dentro y fuera (...). Y si a la paciencia se allega la perseverancia, todo lo facilita y todo lo enseña: al pobre, a que pase su vida con quietud y mejore su estado, al rico, a que conserve lo adquirido sin apetecer lo ajeno; al gran caballero, a que no se contente con la sangre que de sus pasados heredó, sino pasar adelante; al pródigo, a que se ajuste con lo que tiene y puede tener; al miserable y avariento, a que entienda que no nació para sí sólo; al valiente y arrojado, a que refrene los ímpetus que tanto mal acarrearán; al cobarde, a que se tenga por virtud en él lo que es falta de ánimo; al que se ve en trabajos, a que los lleve con aliento y suavidad".

* * *

Pero si Espinel moraliza, y ello por un imperativo de raza, de tradición e incluso de prudencia —la Inquisición no perdonaba a escritores demasiado directos y sinceros—, el artista predomina en él: sobre la fría razón, destella en su psiquis la sensibilidad, fruto de amor a la vida, de añoranza y de experiencia es su narración autobiográfica, que los tratadistas e historiadores han clasificado siempre entre las del género picaresco. El antepasado de Marcos de Obregón vendría a ser así el ágil, impiadoso y seco Lazarillo de Torme, en cuya historia brilla por su ausencia la sensibilidad y se mueven los personajes sobre paisajes abstractos, casi deshumanizados. El protagonista de la *Vida de Marcos de Obregón*, sin embargo, no es un pícaro: es el trasunto de su creador —músico, humanista y poeta—, del amigo de los libros, del hidalgo que —con la sola excepción de los excesos juveniles en que incurrió durante su estancia en Sevilla— vivió siempre en función del espíritu.

Observa Montoliú en *El alma de España* (Capítulo II) que —a par del héroe perseguido, del tutor y del traidor— el servidor o escudero es una de las figuras que adquieren más relieve en la poesía heroico-popular española. Y anota que este personaje genérico se distingue "por su ingenio avisado" y que se muestra "fecundo en recursos y tretas de todas clases, gracias a las cuales llega a veces a salvar de los peligros la vida

de su señor". Esta no es propiamente la actitud vital del pícaro, egoísta por necesidad y por temperamento, para quien todo medio resulta legítimo con tal de que sirva para alcanzar los fines que persigue, pensando solamente en el propio provecho. Escudero, pues, y no pícaro, es Marcos de Obregón, y obra autobiográfica y costumbrista la de Espinel, que no propiamente novela picaresca.

Al carácter original de la *Vida de Marcos de Obregón* contribuye el hecho de que muchas de sus páginas —quizás las más deleitables— son aquellas en que el autor proyecta su propia sensibilidad sobre el paisaje. En lo que se revela como un hombre del Renacimiento, si hemos de creer a Burckhardt, para quien uno de los signos de la psicología renacentista es la capacidad para captar la belleza del paisaje y para describirlo: "Esta facultad, escribe en el Capítulo III de la Cuarta Parte de *La cultura del Renacimiento en Italia*, es siempre el resultado de largos y complicados procesos culturales (...)". Espinel sabe ver y sabe oír y acuña en su prosa inolvidable medallones descriptivos. Así cuando caracteriza sitios y ciudades, o cuando encuentra expresiones precisas y afortunadas para referirse a las voces de la naturaleza. Veámoslo a través de algunos ejemplos.

En el Descanso XVII de la Relación I escribe Espinel: "Al fin (...) llegué a Málaga o, por mejor decir, paréme a vista della en un alto que llaman la cuesta de Zambara. Fue tan grande el consuelo que recibí de la vista della y la fragancia que traía el viento regalándose por aquellas maravillosas huertas, llenas de todas especies de naranjos y limones, llenas de azahar todo el año, que me pareció ver un pedazo de paraíso; porque no hay en toda la redondez de aquel horizonte cosa que no deleite los cinco sentidos". Y al finalizar el Descanso XIX de la misma Relación: "Aquella noche descansé en un pueblo que está cerca del camino, que llaman Casarabonela, abundantísimo en naranjas y limones, con muchas aguas y frescuras, aunque al pie de muy altas peñas". Descripción sintética esta última, admirable en su evocador laconismo, así como la del panorama de Málaga revela ante todo al hombre sensitivo, al fino epicúreo, al gozador intelectual de la vida, al artista para quien el paisaje es un estado de alma, como siglos más tarde pudo decir Amiel. Y como antes que Espinel había comprendido Juan del Encina al fundir en la unidad superior de la obra de arte —pensamos en su romance *Romerico, tú que vienes*— la nostalgia amorosa y el sentido de la naturaleza:

ILUSTRACION # 14

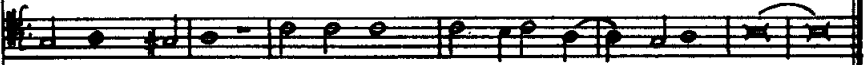
♩

SOPR. 
 Ro- me- ri- co, tú que vie- nes de don- de
 que des- pues de mi par- ti- da de mal en

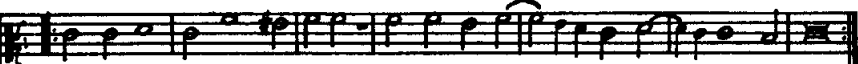
TENOR 


BAJO 



 mi vi- da es- tá, las nue- vas de- -- lla me -- -- da -
 pe- or me va: las nue- vas &






 Dá- me nue- vas de mi vi- da, a- sí Dios te dé -- pla -- -- cer,
 si tú me que- res ha- cer a- le- gre con tu ve- -- ni- -- -- da,





Decíamos también que Espinel fue un artista que supo utilizar el oído para captar con sensitiva agudeza los rumores del mundo. Su perspicacia auditiva le dicta, en efecto, párrafos tan sugestivos como aquel en que se refiere a las aves que pueblan el cielo de Málaga: "a los oídos deleita con grande admiración la abundancia de los pajarillos, que imitándose unos a otros, no cesan en todo el día y la noche su dulcísima armonía, con una arte sin arte, que como no tienen consonancia ni disonancia, es una confusión dulcísima que mueve a contemplación del universal Hacedor de todas las cosas" (Relación I, Descanso XVII). O como aquel otro en que recurre a la técnica musical para análogo fin: "(...) fuime divirtiendo con los ruiseñores, que nos daban música por el camino, admirándome de ver con cuanto cuidado se van poniendo delante de los hombres para que oigan la melodía de su canto, a veces llevando el canto llano con la quietud del tenor y luego con la disminución del tiple, convidando al contrabajo a que haga el fundamento, sobre que van las voces saliendo a veces sin pensar con el contralto. Concierto no imitado de los hombres, sino enseñado a los hombres (...)" (Relación I, Descanso XVIII).

Noche invernal, en las postrimerías de 1616 ó 1617. La brisa que desciende impiadosa del Guadarrama hace danzar en raudos torbellinos los copos de la densa nevada que cae sobre Madrid. En una estancia del palacio del Obispo de Plasencia, abrigado por un braserillo y a la luz de un candil, escribe un anciano eclesiástico. Es un tanto obeso y lento de movimientos. Un halo de blancos cabellos nimba su testa fatigada.

El ruido de la pluma, al correr sobre el papel, le trae al recuerdo el rumor de las lluvias de primavera y la memoria, ya lejana, de sus estudios en la ilustre Universidad de Salamanca. Deja de escribir, y a su imaginación acude la imprecisa silueta de una niña morisca que le sonríe y huye luego a esconderse. Pasa algún tiempo y la pluma vuelve a correr. El anciano escribe un prólogo para el libro en que ha consignado la crónica de su juventud. Ahora enumera a los humanistas y escritores a quienes pidió consejo sobre la publicación de tal obra: Tribaldos de Toledo, fray Hortensio Félix Paravesin, el padre Juan Luis de la Cerda, Lope de Vega. . . Al llegar a este nombre, se detiene y sonríe. Al cabo de algunos instantes vuelve a escribir y puntualiza cómo consultó también su propósito "con el divino ingenio de Lope de Vega, que como él se rindió a sujetar sus versos a mi corrección en su mocedad, yo en mi vejez me rendí a pasar por su censura y parecer". Meses más tarde aparece la *Vida del escudero Marco de Obregón*, y estalla el aplauso de los doctos,

Que sepamos, de la producción musical de Espinel nada subsiste. O al menos, nada se ha publicado aún. Haría falta un largo itinerario por los archivos históricos de España para sacar a luz los frutos del ingenio musical del creador de *Marcos de Obregón*, el noble e inolvidable escudero a través de cuyos rasgos se transparenta el poeta, humanista y músico español. El autor de las presentes líneas, por lo demás, sólo ha pretendido —al escribirlas— tributar a Espinel un sencillo y distante homenaje, en parte para retribuir a su memoria las emociones que de la lectura de su obra maestra derivó en época ya lejana de su vida, y en parte para satisfacer el deseo expresado por el ilustre rondeño en las palabras con que finaliza el Prólogo a su deleitable narración autobiográfica: “Yo querría en lo que escribo que nadie se contentase con leer la corteza, porque no hay en todo mi *Escudero* hoja que no lleve objeto particular fuera de lo que suena. Y no solamente ahora lo hago, sino por inclinación natural en los derramamientos de la juventud lo hice en burlas y veras; edad que me pesa en el alma que haya pasado por mí, y plegue a Dios que lleguen los arrepentimientos a las culpas”.

Bogotá, D. E. (Colombia),
enero-octubre de 1961.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, DÁMASO: *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1942.
- ANGLÉS, HIGINIO: *Historia de la música española* (En *Historia de la música*, por J. Wolf). Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1934.
- ARÁIZ M., ANDRÉS: *Historia de la música religiosa en España*. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1942.
- BARREDA, ERNESTO: *Música española de los siglos XIII al XVIII*. Institución Cultural Española. Buenos Aires, 1942.
- BURCKHARDT, JACOB: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Traducción de Ramón de la Serna y Espina. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1942.
- COLLET, HENRI: *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*. Paris, 1913.
- D'INDY, VINCENT: *Cours de composition musicale* (I Livre). A. Durand et Fils. Paris, 1942.
- ESPINEL, VICENTE: *Vida de Marcos de Obregón* (2 vol.) Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1959.
- LÓPEZ CHAVERRI, E.: *Música popular española*. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1958.

- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Flor Nueva de Romances Viejos*. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1943.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de las ideas estéticas en España*. Volúmenes IV y VI. Editorial Glem. Buenos Aires, 1943.
- MONTOLIÚ, MANUEL: *El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro*. Editorial Cervantes. Barcelona, s/f.
- NAVARRO Y LEDESMA, F.: *El Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*. Sucesores de Hernando. Madrid, 1915.
- NEF, KARL: *Histoire de la Musique*. Traducción de Yvonne Rokseth. Payot. Paris, 1931.
- PACCHIONI, G.: *Breve historia del Imperio Romano narrada por un jurista*. Editorial Revista de Derecho Privado. Madrid, 1944.
- REESE, GUSTAVE: *Fourscore Classics of Music Literature*. The Liberal Arts Press. New York, 1957.
- ROJAS, FERNANDO DE: *Tragicomedia de Calixto y Malibea*. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1938.
- SALAZAR, ADOLFO: *La música en la sociedad europea (Tomo 1)*. Fondo de Cultura Económica. México, D. F., 1942.
- VALBUENA PRAT, A.: *Historia de la literatura española (Tomo II)*. Gustavo Gili, editor. Barcelona, 1937.
- VARIOS: *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (A. Lavignac-L. de la Laurencie)*. Primera Parte, Volumen IV. Librairie Delagrave. Paris, 1920.
- VARIOS: *Grove's Dictionary of Music and Musicians (5ª edición)*. Volumen III. St. Martin's Press Inc. New York, 1955.
- VARIOS: *Larousse de la Musique (2 volúmenes)*. Librairie Larousse. Paris, 1957.

POSICION DEL FOLKLORE MUSICAL EN EL FOLKLORE GENERAL

P o r

Manuel Dannemann R.

INTRODUCCION

Como procedimiento necesario, y previo a la materia central de este trabajo, cuyo contenido corresponde al título ya citado, puntualizaremos las siguientes consideraciones elementales y básicas:

1. *La órbita de diferenciación cultural.*

Una vez más nos inclinamos por establecer una separación entre el comportamiento de las comunidades etnográficas y el de las folklóricas, que en las primeras se manifiesta de acuerdo con un calendario histórico retrasado en la marcha de la civilización general, y destaca un sólo gran régimen político, económico, religioso y social; expresándose en las segundas, bajo la presión del complejo marco del avance universal reciente de lo civilizado, con lo cual se produce una diversidad de estratos y regímenes, con todos sus consecuentes intercambios y deslindes relevantes. Obtendríamos, de esta manera, una zona cultural aborígen o indígena, y otra propiamente folklórica. Esta división persigue eminentemente fines metodológicos, destinados al enfoque específico de la tarea de investigación, incuestionablemente distinta para cada una de las situaciones señaladas. Repárese solamente en lo racial, desde el punto de vista somático; en lo lingüístico, desde el ángulo cultural, como elementos diferenciadores¹.

¹Conceptos minuciosos sobre este particular se encuentran en la Nota de la Redacción destinada al artículo del Dr. R. S. Boggs, Lo "Primitivo" y Lo Material en el Folklore, en la Revista del Instituto Nacional de la Tradición, año 1, entrega 1, enero-junio de 1948. Buenos Aires. Cfr. también *Volkskunde der Schweiz*, de R. Weiss. *Volkskunde als Wissenschaft*; a. Die *Volkskunde und*

ihre Nachbarwissenschaften. Eugen Rentsch Verlag Zürich, 1946. El Ensayo de C. Vega, *La Ciencia del Folklore*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1944; afirma la escisión no sólo en el terreno general (*Folklore y Etnología*, págs. 42-44), sino también en el particular musical, según la naturaleza de los fenómenos (*Tres Grandes Etapas*, págs. 92-96).

Un criterio ecléctico debe concederle capital importancia a las tras-culturaciones, a las asimilaciones, a los trasplantes, mediante los cuales lo etnográfico se folkloriza gracias a un consenso evidenciado en prácticas reiteradas, como puede observarse en el campo musical ritual de las Fiestas de Nuestra Señora de las Peñas, de La Tirana², y otras.

2. *La condición sociológica del elemento humano del folklore.*

Un análisis objetivo y orgánico de la realidad, hace de inmediato insostenible la teoría usada recalcitrantemente hasta ahora, para circunscribir los fenómenos folklóricos a determinadas capas sociales, o a una en particular, denominada convencionalmente "pueblo", y sometida a un estado de inferioridad socioeconómica. A lo sumo, dicha teoría, tolera una participación folklórica ocasional, y por lo común parcial, de los componentes de los otros estratos que carecían propiamente de las condiciones requeridas.

Esta preceptiva viene a lesionar la libertad vital que le confiere al hombre el derecho de hacerse presente en todos los ámbitos y actividades de la cultura. ¡Hasta dónde ha podido llegar el afán caracterizador de los folkloristas! Pero, dos son, a nuestro juicio, las causas primordiales de la errónea limitación descrita: la actitud personal del investigador de gabinete, que parte de su propia posición social y examina arbitrariamente un grupo preconcebido como folklórico, localizado las más de las veces en zonas rurales, y que presume dotado de una conducta diferente de sus hábitos cotidianos. Y en segundo término, la visión trunca, incompleta del folklore, todavía imperante, que atenta contra su constitución integral y la coordinación estrecha de muchos de sus sectores, simultáneamente efectuada ¿por qué se desconocen o silencian en las elucubraciones de nuestra ciencia, comportamientos espontáneos, tradicionales, y comunes, que expresan, oportunamente, sin discriminación posible, todos los integrantes de un conglomerado? Pensemos en los usos idiomáticos en los juegos infantiles, en las supersticiones, en los refranes, etc.

Hay ejemplos que son paradójales a la luz de la teoría que impugnamos: el mayor consumo de empanadas, alimento folklórico cuya condición de tal nadie se atrevería a poner en duda, corresponde a personas

²Lavín, Carlos. Nuestra Señora de las Peñas. Colección de Ensayos Nº 5, Instituto de Investigaciones Musicales de la U. de Chile. Santiago de Chile, s.f. La

Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá. Revista Musical Chilena, año 6, Nº 37, Santiago de Chile, otoño de 1950.

solventes en distintos niveles, pero no precisamente al llamado pueblo. Más aún, la costumbre de comer empanadas en las personas aludidas, cumple con todos los requisitos clásicos del folklore.

En lugar de una capa superior y de otra inferior, afirma el eminente profesor suizo Ricardo Weiss, ya citado en este trabajo, puede hablarse de un grado folklórico en cada persona. Luego agrega: —traducción estricta— “Pueblo no significa, por lo tanto, una agrupación social sino una forma de comportamiento en el cual cada uno toma parte en forma más o menos intensa”³.

Para evitar una terminología hasta ahora notablemente equívoca, nosotros preferimos emplear la voz comunidad, como sustituto de pueblo, voz que además contiene semánticamente, una significación mayor de unidad y coherencia. Nadie pertenece constante y exclusivamente a la comunidad folklórica, aunque es posible establecer consideraciones cuantitativas según la frecuencia del comportamiento, pero no cualitativas, ya que cualquier manifestación posee la misma validez sustancial.

De este modo, la condición sociológica del folklore se trasunta en la formación de una comunidad dinámica, en cuya concentración de fuerzas, provenientes de todos sus miembros, se sustenta su carácter orgánico y se basa un justo equilibrio demográfico.

3. *Aporte psicológico para la valoración y función del folklore.*

En estrecha relación con el punto anterior, podemos dividir el elemento humano que nos ocupa en tres tipos fundamentales: el creador, el portador y el receptor. La índole de este trabajo nos impide detenernos en cada uno de ellos y en respectivas interdependencias. Únicamente haremos un sucinto alcance a la intervención psicológica del receptor, que puede merecer acertadamente esta denominación frente a determinados hechos, así como frente a otros puede constituirse en portador o creador.

El aceptar, el reconocer hechos folklóricos con conciencia de su calidad de tales, incluye al mero receptor en la comunidad folklórica, junto a aquellos seres que los ponen en práctica. Las ceramistas de Talagante son, en la actualidad, solamente dos, pero un número apreciable de receptores adquiere material y espiritualmente sus producciones artísticas, y por razones formales y conceptuales les confiere una apreciación

³Weiss, R., op. cit. (1). Véase 1. Volk und Volkskunde, b. Der Volksbegriff in volkskundlicher Abgrenzung.

valorativa folklórica. La falta de esta apreciación, frecuente en portadores y creadores, motivaría interesantísimas y útiles disquisiciones que la escasez de espacio nos prohíbe abordar.

El proceso de compenetración psíquica esbozado —a nuestro entender, potencialmente inherente al espíritu del hombre— puede extenderse y afianzarse mediante una orientación apropiada y eficaz, en beneficio del fomento de la acción social unificadora del folklore⁴. Pero esto ya cabe en lo pragmático, cuya necesidad revisaremos más adelante.

4. *El problema del origen o de la procedencia.*

La comprobación severa, el planteamiento minuciosamente documentado y, hasta donde sea posible, la solución de este grado de la investigación, son irrecusables en la metodología de nuestra disciplina. Prolijas indagaciones discrónicas pueden guiarnos hasta el momento de la creación inicial, e indicarnos los movimientos evolutivos, a menudo reveladores de complejas facetas de los hechos vigentes.

En lo concerniente a esta tarea, reiteramos nuestro criterio de entenderla como imprescindible etapa del plan metodológico, pero nunca, en rigor, como método acabado, capaz de construir un sistema.

No reduce la importancia del problema consignado, su ubicación en un plano secundario para los efectos de definir el carácter folklórico de un hecho cultural, carácter con respecto del cual cualquier antecedente antropológico puede ejercer un poderoso influjo sin llegar a ser determinante. calidad ésta última, propia de un comportamiento funcional, el cual dirime esta cuestión tangiblemente, lo que intentaremos demostrar en el punto siguiente.

En virtud de estas aseveraciones, estimamos inadecuado el mantenimiento del término “anónimo” para referirse a la presunta desaparición o a la superación del autor individual. No siempre éste se olvida completamente, lo que exigiría distinguir entre un anonimato total y uno parcial. Sencillamente, ignorando o no a su creador o iniciador, el hecho folklórico se libera de su tutela enmarcadora, alcanzando de esta manera la índole de bien común —objeto del punto próximo— expresión, sin duda, más procedente que la voz desechada⁵.

⁴El magnífico Ensayo de Eduard Spranger, *Der Bildungswert der Heimatkunde* —Reclams Universal-Bibliothek, Stuttgart, 1952— ofrece extraordinarias sugerencias

sobre este particular en el terreno de la educación.

⁵El Informe del Relator General del Congreso Internacional de Folklore, cele-

5. El Concepto de Folklore.

Apoyándose en la acepción de Weiss para pueblo —ya transcrita— y parafraseando su profundo concepto de tradición⁶, nos permitimos trazar el siguiente esquema:

a) La cultura se manifiesta concretamente en hechos espirituales y materiales⁷;

b) Los hechos culturales existen sobre la base de la función que desempeñan, entendiéndose genérica y antropológicamente por función la satisfacción de una necesidad⁸;

c) Consecuentemente, los fenómenos folklóricos, por su condición cultural, poseen una naturaleza funcional;

d) La necesidad de comunicación con la Divinidad, la del goce estético, la de la vivienda, se solucionan gracias a elementos folklóricos y no folklóricos relacionados de múltiples maneras;

e) Para que una función se exprese folklóricamente es necesario que lo haga por intermedio de un "bien común";

f) Las características primarias de un bien común son:

En primer lugar, pertenecer a una comunidad, desplazándose de su dependencia individualizada en relación con autores o cultores —como ya queda dicho— a una independencia forjada por el consenso general.

En segundo término, esta pertenencia necesita provocar una cohesión psicológica y sociológica entre los integrantes de la comunidad que participan habitualmente en una función determinada.

Por último, un bien común ha de integrarse en un organismo vigente de manifestaciones afines, en un sistema de vida que le permita actuar con plena eficacia. De aquí la importancia de considerar el folklore como una unidad integral, compuesta por todos los sectores de la cultura.

De la breve explicación de estas características se infiere el por qué los actos folklóricos denotan rasgos distintivos de los grupos en los cuales viven, rasgos distintivos admisibles a menudo, únicamente a través

brado en 1960, en su declaración de principios expresa que deben mantenerse los requisitos popular, anónimo y tradicional, y en el caso de lo anónimo, "sea por ser desconocido su autor o autores, sea por su despersonalización y por su aceptación colectiva" (véase el Documento N° 175).

⁶Weiss, R., op. cit. (1). Volksleben und Volkskultur. b. Tradition und Fortschritt.

⁷Cassirer, E., en Las Ciencias de la Cultura, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, expone con gran precisión el concepto "cultural".

⁸Tesis sólidamente fundamentada por Malinowski, B., en Una Teoría Científica de la Cultura. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1948 (Traducción de A. R. Cortazar).

de débiles matices formales, ya que el folklore abunda en un lenguaje universal, reflejo de las asombrosas similitudes entre los hombres de las más diversas nacionalidades.

Las tres peculiaridades en cuestión son el resultado de un proceso que culmina y se consolida con el mantenimiento de los bienes comunes merced a la tradición;

g) Pero el carácter esencial del folklore se halla en el comportamiento anímico de la comunidad frente a los bienes comunes que ella produce, sustenta y recrea, con el objeto de estructurar una de las vías de la cultura, y responder, por lo tanto, a un determinado modo de satisfacer necesidades, coexistente con los restantes del devenir histórico, y

h) Entre el elemento humano y los bienes sobre los cuales recae el comportamiento de aquél, se produce una correlación de tan poderosas consecuencias, que ambos factores configuran un ciclo de recíprocos efectos: el primero se proyecta en los segundos a fin de elaborar cauces de expresión en la comunidad y asegurar su propia organización, y éstos repercuten sobre aquél asegurándole medios de comportamiento y aglutinando a sus componentes que intervienen en un núcleo unitario.

Una conjunción de este tipo no admite paralelo; es privativa del folklore.

De acuerdo con el principio de que todo concepto de ciencia debe contemplar tanto el plano de la investigación como el del objeto-materia, campo de trabajo del anterior, enunciarnos, en atención a lo expuesto en los puntos tratados, el siguiente acerca de la Disciplina Folklórica:

SE ENTIENDE POR FOLKLORE EL ESTUDIO DEL COMPORTAMIENTO INTEGRAL DE UNA COMUNIDAD MANIFESTADO FUNCIONALMENTE EN LA PRÁCTICA DE BIENES COMUNES

6. *El alcance pragmático.*

El Folklore, como todo quehacer científico, debe contribuir, en última instancia, al perfeccionamiento de la marcha de la humanidad, mediante la aplicación de los resultados de sus investigaciones contando para ello con un ámbito dilatadísimo, que abarca desde los intentos de complementación con otras disciplinas culturales⁹ hasta los espectáculos de

⁹El gran folklorista brasileño Paulo de Carvalho Neto ha incursionado exitosamente en el "Folklore Interdisciplinario": Folklore y Psico-análisis. Editorial Psique,

Buenos Aires, 1956, y Folklore y Educación. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1961.

recreación pública. La tentativa pragmática más elemental sería, a nuestro juicio, la búsqueda del conocimiento y de comprensión de los valores propios de una comunidad determinada, como activante de la base de unidad ya existente.

EXAMEN METODOLOGICO DE LA POSICION DEL FOLKLORE MUSICAL EN EL FOLKLORE GENERAL

Las proposiciones metodológicas presentes se fundan en los postulados concebidos por Ferdinand de Saussure para la investigación científica, magistralmente desarrollados por el Mastro suizo en la Lingüística sobre la base de la confrontación del "eje de simultaneidades" con el de "sucesiones", la cual diera origen al enfoque sincrónico y discrónico, respectivamente, de los fenómenos culturales, en particular de los de la especialidad del mencionado sabio ginebrino¹⁰. También nos ha sido de gran utilidad el comentario hecho por el célebre etnólogo y folklorista español, Julio Caro Baroja, a la tesis de Saussure, así como su aplicación de ella en el terreno folklórico¹¹, si bien nosotros hemos intentado una sistematización distinta, cuyo inmediato y principal objetivo es la organización de los géneros y especies componentes del folklore musical en un cuadro básico que ofrezca las mejores probabilidades de aprender la función de ellos, de acuerdo con la participación que les cabe en el comportamiento integral de la comunidad. Y hemos hablado de probabilidades, ya que la construcción orgánica de nuestro cuadro, es sólo un primer paso, tendiente a facilitar la descripción, la comparación, la clasificación, el análisis interpretativo, la generalización.

La relación entre las épocas cronológicas de la vida del hombre —las llamadas edades— entre los acontecimientos descollantes de ellas, que van del nacimiento a la muerte, y los hechos folklóricos—musicales representativos de ambos elementos, es la causa de una primera secuencia, denominada por nosotros el eje cronológico del comportamiento funcional expresado en hechos folklórico—musicales.

Dos edades elementales demuestra la realidad de la existencia del ámbito estudiado: la infantil y la no infantil. Períodos fronterizos inter-

¹⁰De Saussure, Ferdinand. Curso de Lingüística General. Editorial Losada, Buenos Aires, 1948.

¹¹Caro Baroja, Julio. Análisis de la Cultura. Etnología-Historia-Folklore, Ca-

pítulos VIII y IX. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios de Etnología Peninsular. Barcelona, 1949.

medios obedecerían a meras digresiones teóricas en el caso del folklore chileno.

Los aludidos acontecimientos destacados se subdividen en dos grupos: los que subordinan a ellos una serie de hechos folklóricos claramente determinados, como, por ejemplo, un "velorio de angelito" con respecto de "versos de despedimento"; y los que no ejercen discriminación sobre dichos hechos, *verbi gratia* una celebración de onomástico con referencia a los heterogéneos fenómenos musicales que la amenizan. Sin embargo, los del primer grupo aceptan junto a la práctica de hechos folklórico-musicales privativos de ellos, otros ocasionales, variables, que muchas veces evidencian tenaz constancia.

El segundo eje proviene de la coordinación de los fenómenos musicales con los no musicales. Aquí cobra marcada ingerencia la complejidad de la cultura.

En efecto, el musicólogo argentino Carlos Vega nos recuerda, con su acostumbrada sagacidad, que "La música sola, como tal, es ya un complejo de elementos, una asociación de sistema —el sistema tonal, el rítmico, etc.". Luego agrega: "Pero ocurre que, en la práctica, el complejo musical se nos da comúnmente en íntima relación con un texto, es decir, con la poesía, que es un segundo complejo de diferente índole; y ambos, el musical y el poético, suelen presentarse, además, con el baile, esto es, con las evoluciones coreográficas, un tercer complejo, también de distinta naturaleza. El espectáculo en que generalmente percibimos la música es un "complejo de complejos"...¹².

El segundo y el tercer complejo observados por Vega constituyen para nosotros uno solo, provisto de condiciones extramusicales en primer grado, bifurcado en dos aspectos. Y el último, alcanza el segundo grado, dentro de la misma clase. Si reparamos en que las manifestaciones folklóricas coexisten con las no folklóricas, llegaremos a un grado general superlativo. Pero, los de primer y segundo, son los que con mayor énfasis reclaman nuestro interés en materia del eje de coordinación.

Estamos con el precitado musicólogo cuando éste afirma, de manera aparentemente paradójica, que la música debe estudiarse específicamente como música, al criticar los criterios de clasificación conoci-

¹²Vega, Carlos. *Panorama de la Música* (jo musical). Editorial Losada, Buenos Aires, 1944.
Popular Argentina (La Música Folklórica. Aires, 1944.
La Música y sus asociaciones. El comple-

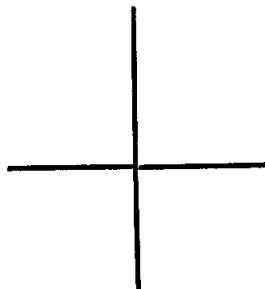
dos¹³. No obstante, la presencia de los complejos, nos obliga a valorarlos en toda su acción: en nuestro "canto a lo pueta" el texto poético posee la mayor importancia por su calidad de mensaje comunicativo, quedando lo musical relegado a una simple misión complementaria, y conste que el ejemplo dado no es una excepción, puesto que sería obvio aducir pruebas para demostrar lo mismo en la gran mayoría de los fenómenos folklóricos musicales de finalidad no coreográfica, lo que tácitamente nos indica el doble plano literario-musical como el predominante en clase de folklore nacional, objeto de estas jornadas.

En lo concerniente al segundo grado, insistimos en que para comprender el carácter esencial de determinados bienes comunes —esta vez se trata de los musicales— hay que comprobar la situación que les cabe en su sistema integral¹⁴. Si nos esforzáramos por conseguir este propósito, partiendo de los diversos bienes comunes, estaría mucho más próximo a nuestro alcance el concepto de folklore, propiciado por el alemán Spamer, al expresar que al folklorista no le interesa en la "canción popular", en el "cuento popular", en el "uso popular", la canción, el cuento y el uso en sí, sino que su interrogante es válida para el pueblo¹⁵.

La conjugación de los dos ejes es el índice de la posición del folklore musical en el general.

Eje cronológico del comportamiento funcional

Eje de coordinación
de fenómenos musicales
con no musicales.



¹³Vega, Carlos. Op. cit. (). Clasificación de la Música. Hacia una clasificación universal. Los criterios.

¹⁴El profesor argentino A. R. Cortazar ha sido en América uno de los más enérgicos sostenedores del integralismo metodológico. Véase a modo de síntesis, su

Esquema del Folklore (Referencia Metodológica. El Método Integral). Editorial Columba, Buenos Aires, 1959.

¹⁵Spamer, Adolf. Die Deutsche Volkskunde, 1934. Citado por Peuckert, W., y Laufer, O., en Volkskunde. A. Francke Ag. Verlag, Bern, 1951.

CONCLUSIONES:

1. El eje cronológico pone de relieve los hitos de la existencia, verdaderos puntos de partida para el trabajo metodológico.
2. Por otra parte, señala las dos actitudes elementales de la función folklórica musical. La ceremonial y la festiva.
3. Las dos conclusiones anteriores implican la intervención de todos los factores operantes del elemento humano y de su medio, cohesionados en la medida en que procedan como comunidad folklórica.
4. El eje de coordinación confirma la necesidad de reducir a una síntesis el estrato musical con el complejo de primer grado, y de evaluar el fenómeno particular en su sistema integral.
5. La conjugación de los ejes no se limita solamente a marcar una posición, sino que constituye la recíproca interacción entre el comportamiento de la comunidad y los bienes comunes, a quienes está dirigido, interacción que compone el mecanismo de la función de los hechos folklóricos.

NOTA SOBRE LOS ORIGENES DEL CANTO A LO DIVINO EN CHILE

P o r

Eugenio Pereira Salas

El canto a lo divino, como lo designa el pueblo, es una de las formas líricas que mayor arraigo ha tenido en la enorme área geográfica de la poesía hispanoamericana, y aún en los tiempos actuales que tienden a la unificación de la cultura, es empresa relativamente fácil para los investigadores de campo y aficionados de buena voluntad, recoger abundante cosecha inédita de estos versos tradicionales, aunque acoplados a una música de ocasión que parece no tener la antigüedad del verso ni responder, a menudo, a las exigencias de la estructura poética del texto.

La métrica del canto a lo divino reposa en la *décima glosada* y en sus curiosas variantes españolas y americanas.

Desde el punto de vista histórico, y lo afirmamos repitiendo las aseveraciones del folklorista mexicano profesor Vicente T. Mendoza, quien ha resumido una extensa literatura sobre el tema —“es un producto de la cultura hispánica”¹, y por eso debemos, ante todo, rastrear los orígenes peninsulares de la semilla, o más bien dicho, de la planta que fructificó en América.

En España el canto a lo divino aparece como una derivación del villancico, especialmente obedeciendo a dos formas literarias: la glosa y la letrilla, y es muy posible, asegura el citado profesor mexicano “que se hayan desarrollado simultáneamente, tanto en su forma literaria como en la musical, puesto que a principios del siglo XVI casi todas las formas poéticas eran líricas, susceptibles de ser cantadas mediante el apoyo de un instrumento musical”².

Al relacionar el concepto genérico de “glosa” con la estructura del canto a lo divino, tenemos que tomar algunas precauciones críticas. El acucioso historiador literario, Hans Janner, cree que es erróneo dar una definición única del concepto métrico de glosa, puesto que es “una forma poética cuya base estriba en la misma idea de glosar versos y poemas ya existentes, de donde procede su nombre y también la peculiaridad de que no se puede fijar su estructura exterior en un solo esquema.

¹Vicente T. Mendoza. *La Décima*. Sus derivaciones musicales en América (nuestra música, México, año II, pág. 78).

²Para una visión integral, véase Vicente T. Mendoza, *La Décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires, 1947.

Lo especial es la arquitectura métrica que, a su vez, da lugar a múltiples soluciones”.

Aceptando la tesis de Janner, el género no tiene, pues, su punto de partida en la forma, sino en la intención, es decir: la glosa —usando los términos de Janner— es una explicación que se da de una poesía ya existente y consta de dos partes: poesía temática, que se glosa (se la llama generalmente texto), y estrofas (la glosa propiamente tal), en la que se interpreta los distintos versos del texto”³.

En su profundo y renovador estudio, intitulado “La glosa española del Siglo de Oro”, Hans Janner remonta sus orígenes hasta las primeras décadas del siglo xvi, en que tuvo una función principalmente amorosa. Sólo en la época de Carlos v se pone al servicio de la poesía filosófica y religiosa. El tipo primitivo, antes de 1450, debió estar influenciado por diversas formas rítmicas, sobre todo, por canciones de baile. De ahí que el citado autor entronque la glosa con la poesía cortesana de la Edad Media declinante que brota de los labios de juglares, cortesanos y trovadores”⁴.

El glosador de esta época posterior “no es ya un trovador, según lo define la tradición provenzal: se remite más bien a la dignidad del orador moral, filosófico y aun sagrado que adoctrina, previene, arenga, fulmina o alaba. Al decir de Janner, cuyo denso pensamiento definimos, el nuevo tipo humano de glosador impuso el tema religioso y ésta difícil temática concurre a la abigarrada aparición de lugares comunes teológicos, por lo cual la glosa se hace superficial en el aspecto material, perdiendo con ello su valor poético.

En cuanto a la extracción social de estos nuevos tipos humanos, los glosadores que vienen a reemplazar la conocida estampa del juglar o del trovador, son gente del pueblo, generalmente analfabeta, dotada de la facultad de improvisar en verso sobre todo acontecimiento que les causa impresión. Sus composiciones dictamina Janner se llaman “flores” y cuando son extensas, “glosadas”.

³Hans Janner (ed.). *La glosa en el Siglo de Oro*. Una Antología, Madrid, 1946.

⁴Resumimos la monografía de Hans Janner, *La Glosa Española*. Estudios históricos de su métrica y de sus temas, “Revista de Filología Española”, Tomo xxvii, 1943, en especial páginas 182, 220-223-230. “El cultivo y el desarrollo propiamente

dicho de la variación musical, afirma Janner (página 222), no empieza hasta el siglo xvi y es un compositor español llamado Diego Ortiz el que se vanagloria de haber sido el primero en realizar la variación de varios sonidos relacionando unos con otros y en formular su teoría en su *Tratado*, publicado en 1553”.

En la "Antología de la Glosa en el Siglo de Oro", el citado autor ha recogido ejemplos de los más excelsos poetas cultos de los siglos xv y xvi, Jorge Manrique, Fernando de Herrera, Alonso de Ercilla, Calderón de la Barca, Lope de Vega, etc. Para fijar nuestra pauta de estudio comparativo incluimos un ejemplo anónimo de Circa, 1550, que puede servir de arquetipo diferencial entre España y América.

*Dios puso en hombre su nombre.
Y en la cruz puso hombre y Dios,
que para salvar al hombre
fueron menester los dos.
Cuando Adán perdió la vida
en aquel huerto jocundo
fué la culpa tan crecida,
que derribó su caída
toda la parte del mundo.
Remediar mal tan extraño
era lo imposible al hombre,
por ser a Dios hecho el daño,
mas, deshaciendo el engaño,
Dios puso en hombre su nombre.*

Este sentido divino en la poesía popular o humano en la poesía religiosa, no es algo circunstancial o esporádico en el arte lírico poético, sino una actitud psíquica y social que ha estudiado con originales puntos de vista, el Profesor norteamericano Bruce W. Wardropper, quien en su libro "Historia de la Poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental" ha tratado "nada menos que escribir la historia de las divinizaciones líricas y de las actitudes espirituales que dieron lugar a ellas durante los dos milenios del cristianismo y por todo el ámbito occidental"⁵.

Estas divinizaciones son enunciadas en diversa forma en los diversos países, pues el proceso no es únicamente hispánico, sino que ha florecido en las demás naciones europeas: Italia, Alemania, Inglaterra, etc.

"En castellano existe una manera de enunciar las divinizaciones. Antiguamente los títulos rezaban "villancicos" (o el que fuera el metro del poeta), *vuelto a lo divino o contrahecho a la dicho*. Otros idiomas carecen de término propio para caracterizar el fenómeno. En inglés, por ejemplo, sólo hay términos sintéticos, o sea, inventados por los histo-

⁵Publicado por Revista de Occidente, Madrid, 1958.

riadores literarios, tales como *Anti-Parody* o *Sacred-Parody*. Lo mismo puede decirse de las lenguas románicas. Los italianos dicen *travestimenti spirituali* o *rifacimenti*; los franceses, *travestissements spirituels* o *imitations pieuses*.

"No hay nada tan exacto ni tan tradicional como la vieja expresión castellana, comparable a la fórmula alemana: *die geistliche Kontrafaktur*"⁶.

El autor utiliza a lo largo de su libro la palabra *contrafactum* para designar esta substitución, "del sentido profano de una obra por otro sagrado".

La historia de los contrafactum está ligada a la música. Casi todos los contrafactos se compusieron para ser cantados sobre melodías populares, utilizándose la retención del verso inicial, que sirve de alusión tácita al *tono* o melodía con la cual se ha de cantar. El auge del proceso de esta divinización poética-lírica coincide, tanto en España como en algunos otros países europeos, con el Renacimiento.

Al producirse en el siglo xv la expansión ultramarina de España, los conquistadores trajeron consigo los cantares tradicionales de la Madre Patria. Y las glosas de contrafactum dieron nacimiento a una tradición poética enraizada en todo el continente y cuya evolución han seguido los historiadores nacionales desde la época inicial de la nacionalidad hasta nuestros días. Este sistema curioso de composición poética, escribe uno de sus más fervientes recolectores, el fallecido investigador argentino Juan Alfonso Carrizo, consiste en comentar a lo divino un cantar que, como puede ser inocente suele ser hasta obsceno. Su origen hispánico puede deducirse "cotejando los romanceros y cancioneros sagrados de la Península, con los que se han recogido en los diversos países de América"⁷.

En nuestro libro "Los Orígenes del Arte Musical en Chile", hemos estudiado el proceso general del transplante y aculturación de los géneros líricos españoles en nuestro país⁸. Los agentes de este proceso fueron: el hombre y el libro. En los años del Descubrimiento y de la Conquista hemos podido ubicar algunas personalidades que pueden figurar honrosamente como los introductores de la música occidental en Chile. Estos

⁶Bruce W. Wardropper, obra citada, pág. 264.
págs. 5-6.

⁷*Cancionero Popular de Tucumán*, Alfonso Carrizo. Buenos Aires, MCMXXXVII, 1,

⁸*Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago, 1941, págs. 168-175.

hombres fueron calificados y agrupados dentro de la terminología de la época en tres grupos, a saber: *los cantores, los músicos y los copleros*.

Con don Diego de Almagro vino el cantor primerizo, aquel *Muñoz cantor*, que consignan los documentos, el que consolaba, tal vez, la decepción almagrista, con melodías hispanas, heroicas y alentadoras.

Entre los músicos, los más antiguos, figuran Pedro Bejarano, Juan de Estrada, el vihuelista Francisco Marciano Diáñez, Agustín Ramírez y Juan Vásquez, maestro de danza, amén de los ministriles del gobernador García de Mendoza, señalados por Lohman Villena: Juan Sánchez Maldonado y Alonso de Morales.

Consideramos los más importantes para establecer una genealogía chilena de los cultores de la poesía popular a los "copleros". En el alba del Descubrimiento vinieron algunos copleros, cuya huella ha sido posible rastrear en los documentos de esa época. Anotaremos, en primer lugar, a Diego de Silva, quien, según una declaración contemporánea: "vino a la batalla e hizo unas necias e maliciosas coplas de buen capitán anichillando del dicho mi padre⁹. Se cita también en otro proceso al licenciado León "como hombre demasiado bullicioso y tiene por costumbre, según su liviandad, de hablar siempre en copla"¹⁰. Famoso fue también, el heroico viscaíno Martín de Ibarra, que sabía cantar y tocar cítara y vihuela, danzar y cantar"¹¹.

Podemos inferir que el repertorio de estos copleros, además de las improvisaciones de rigor, fueron los romances, las coplas y las glosas, lazos que atan la poesía hispanoamericana primitiva a su secular tronco hispánico.

Los copleros desempeñaron un papel de importancia en los pasquines, la poesía repentista y satírica muy en boga en esa época turbulenta. En la sorda contienda de Gerónimo de Quiroga contra el Gobernador Martín de Poveda, quien al parecer había impedido los merecidos ascensos del Conquistador, encontramos un curioso ejemplo de ese tipo de pasquines y de la actuación de los poetas. Se había atribuido al maestre de campo unas coplas, "en que tantas lindezas se decían de don José de Garro y de otros señores y hasta de un sacerdote".

En su defensa alegaba Quiroga "que el mismo Corregidor y todo el pueblo está cierto de que yo no soy coplista y que los malos poetas

⁹José T. Medina. *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Chile*, Vol. 6, pág. 416.

ra la H. de Chile. Vol. 7, pág. 172.

¹¹Citado en nuestro folleto: *Aires tradicionales y Folklóricos de Chile*. Santiago.

¹⁰*Colección de Documentos Inéditos pa-*

que hay en los pueblos los tienen todos asalariados en el Palacio: uno, con una compañía de caballos; otros con el corregimiento de herreros; otros con una leva que ha de ir a hacer a Santiago; y así como el modo de ganar el pleito de un mayorazgo grande escoger a todos los Abogados, así han cogido a todos los poetas para hacer cuanto quisiere y culpar a quién quisiere”.

Gerónimo de Quiroga agraviado compuso unos versos satíricos contra Marín de Poveda, que manos “amigas”¹² llevaron al Gobernador. Cuentan los cronistas —escribe Vicuña Mackenna que un día le encontró en un lugar público estando Quiroga ya viejo, embebido en sus pensamientos, con los ojos fijos en el suelo, por lo que llegándose a aquél le dijo con donaire:

—Señor Quiroga, está Ud. haciendo versos a sus pies —y el anciano cuanto agudo maestro, descubriéndose con reverencia contestóle sin turbarse:

—Señor, quien le ha hecho versos a su cabeza, bien puede hacérselos a sus pies¹³.

Estas tradiciones literarias se deslizan por dos planos diferentes; el uno culto, cortesano, con los versos de capitán, las improvisaciones, repentismo y retruécanos, amén de la poesía enigmística; el otro popular, estrechamente unido a la música, pero que deriva indudablemente de modelos superiores hispánicos, aceptados por las generaciones criollas¹⁴.

El cultivo de la décima glosada en Chile, a la manera de la contrafactura humanista, podemos remontarlo con seguridad documental hasta comienzos del siglo XVII. El delicioso cronista Alonso de Ovalle nos asegura que en las fiestas en honor de la Virgen, que salían anualmente desde el Convictorio Carolino, desparramándose alegremente por las polvorientas calles de la capital, “salía la procesión cantando aquellas coplas que fueron en aquellos tiempos célebres y repetidas y eran glosa de ésta:

Todo el mundo en general
a voces, Reina escogida,

¹²José Toribio Medina, Biblioteca Hispano-Chilena, Santiago, MCM, Vol. 3, páginas 125-126. El expediente lleva fecha de 19 de enero de 1654.

¹³Benjamín Vicuña Mackenna, *Historia de Santiago*, Santiago, 1869.

¹⁴La rama repentista puede estudiarse en los breves estudios de Black, *Improvisadores de Chile*, Santiago, 1902. Más bibliografía en E. P. S., *Guía para el estudio del Folklore Chileno*. Santiago, 1952.

diga que sois concebida,
 sin pecado original¹⁵.

Estos regocijos públicos, con certámenes poéticos, no fueron privativos de las festividades que ordenó en su colonia Felipe III en honor de la Concepción Inmaculada de la Virgen. Otros ejemplos de estos tipos renacentista de recreación lo tenemos en las fiestas organizadas el 28 de agosto de 1633, en honor de San Francisco Solano, declarado segundo patrono de Chile, en que al igual la primera acción y de ingenio fue un certamen poético, en que la redondilla escrita por el docto consejero de Su Majestad don Cristóbal de la Cerda, era:

Solano, Padre Solano
rara sí fue tu virtud,
porque tuvo plenitud
de espíritu soberano¹⁶.

Imaginamos que en el correr del siglo XVI todavía se siguieron cultivando los romances, pero, sin duda alguna, el proceso que describe Arturo Campa, refiriéndose a la región de Nuevo México, es común al ámbito hispanoamericano y "con el desaparecimiento gradual de la balada tradicional como forma poética popular otra forma vino a reemplazarla"¹⁷. Es ésta el canto a lo divino, la décima glosada que en Chile tomó importancia lírico-poética. Sin duda alguna, es fácil ver en ella influencias semiliterarias, pero examinadas desde el punto de vista que enfoca el problema Arthur Palmer Hudson, es con propiedad lo que podríamos llamar, la poesía del pueblo¹⁸.

Ella está unida a la aparición de un nuevo intérprete, descendiente del coplero hispánico y criollo y del cantor. Son los palladores. Su presencia está demostrada en el siglo XVIII por las referencias explícitas que de ellos hacen el historiador jesuita el Abate J. Ignacio Molina, en su *Compendio de la Historia Civil del Reino de Chile*. Estas referencias son, sin duda, recuerdos de su lejana infancia chilena, muy aguda siem-

¹⁵Alonso de Ovalle, *Histórica Relación del reino de Chile* (Colección de Historiadores de Chile). Ver XII-XIII, Santiago, 1888.

Apóstoles del Perú. Lima, 1651.

¹⁷Arthur Campa. *Spanish Folk-Poetry New Mexico*. Albuquerque, 1946.

¹⁸Arthur Palmer Hudson, *La Poesía Folklórica*, Folklore Américas, Vol. 10, N.os 1-2, 1950.

¹⁶Fray Diego de Córdoba Salinas, *Crónica de la religiosísima provincia de los 12*

pre en el *exilio*, pero henchida también de cierto espíritu arcádico, ese amor por la vida del campo que viene reventando mal brote romántico en la literatura del siglo xviii.

“Las gentes del campo, aunque oriundas de la mayor parte de los españoles, visten cuasi enteramente a la araucana. Dispersas por aquellas vastas campañas y lejos de muchas incomodidades, gozan de toda su libertad y pasan una vida tranquila y alegre entre los muchos placeres que inspira aquel delicioso clima. Por eso, son naturalmente festivos y amigos de toda suerte de diversiones. Aman la música y componen versos a su modo, los cuales, aunque rústicos e inelegantes, no dejan de tener una cierta gracia natural, la cual deleita más que la afectada elegancia de los poetas cultos. Son comunes entre ellos los compositores de repente, llamados en su lengua del país *palladores*. Así como éstos son muy buscados, así cuando conocen tener este talento, no se aplican a otros oficios”¹⁹.

La estructura de la sociedad en el siglo xviii sufrió cambios de importancia, acelerados por el proceso urbanístico de la creación de ciudades intermedias a lo largo del Valle Central. Estas fundaciones alteraron la relación entre lo urbano y lo agrario, provocando, a su vez, una diferenciación más marcada entre los cultores de la poesía lírica popular. Hubo así una rama campesina que se mantuvo fiel a la forma tradicional de la contrafacta y una rama urbana, tronco de los poetas populares y de las cantoras de fonda, quienes al repertorio que iba transmitiéndose de boca en boca, agregan la nota sensacionalista de los acontecimientos nacionales: terremotos, incendios, ejecuciones, asesinatos. Esta dualidad se presenta viva a nuestra vista en la época de la Independencia, a la que nos referiremos en un próximo artículo.

¹⁹José Ignacio Molina, *Compendio*. Colección de Historiadores de Chile, Vol. xxvi, Santiago, 1901, pág. 324. Sobre el término “payador”, véase el interesante

estudio de Manuel Dannemann, *La voz paya como título de una modalidad folklórica chilena*, Folklore americano. Años vi-vii. N.os 6-7. Lima, Perú, 1959.

FORMAS MUSICALES BASICAS DEL FOLKLORE CHILENO

P o r

Luis Gastón Soubllette

En el presente trabajo se trata sólo de aquellas formas musicales de nuestro folklore que podríamos denominar "cantos", excluyendo las danzas.

La primera de estas formas es el VERSO.

La denominación Verso en el folklore chileno designa la composición literaria hecha sobre la base de la décima, según la forma métrica perfeccionada por el español Vicente Espinel (1550-1642). Por extensión se llama "verso" también al canto de estas formas métricas.

A nuestro juicio, el verso es la manifestación más interesante del folklore musical chileno, tanto por la melodía como por el acompañamiento y el texto.

La temática de este género folklórico puede dividirse en varios asuntos o "fundamentos", como suelen llamarlos los cantores populares. Se distinguen como los fundamentos más usuales y comunes los Versos a lo Humano y los Versos a lo Divino, siendo éstos los que se cantan en velorios y novenas y aquéllos en reuniones profanas. Por su nombre los primeros se refieren de preferencia a los asuntos de la tierra y los segundos a los asuntos del Cielo.

Esta división, es adoptada por algunos cantores que en ciertas ocasiones quieren explicar sintéticamente la cuestión, aunque no es correcta por no corresponder al significado estricto de los términos. Los mismos cantores son los que, por otro lado, nos dicen que Verso a lo Divino es aquel que se refiere al Nuevo Testamento y particularmente a la Natividad y a la Pasión de Cristo. Quedan excluidos de este fundamento todos los versos por el Antiguo Testamento, aunque en ellos se hable directamente de Dios. Estos últimos suelen llamarse "Versos por la Biblia" o simplemente por Historia. Asimismo, son Versos por Historia, como su nombre lo dice, todos aquellos que relatan acontecimientos históricos, pero de épocas muy remotas, pues, en el concepto de los cantores, la historia es algo muy distante en el tiempo, algo de tal manera antiguo que los personajes aparecen revestidos de un carácter mítico. Tal es el caso del emperador Carlo Magno o Genoveva de Brabante, temas predilectos de nuestros Versos por Historia.

Con todo, sea que relaten acontecimientos bíblicos o simplemente históricos, esta clase de versos se cantan en velorios y no pertenecen al fundamento de lo Divino.

En el fundamento a lo Humano se excluye todo aquello que constituye la vida del hombre, y dentro de éste se distinguen varios subfundamentos, tales como "Versos por Chichería", es decir, versos de chingana; "Versos Autorizados", que se refieren al oficio de cantor y poeta; "Versos por Ponderación", en los que se exageran las cosas de un modo ingenioso y sorprendente, etc.

Un fundamento aparte lo constituyen los "Versos por Literatura", en los cuales se expresa de un modo poético y cuidado una idealización de la naturaleza a la manera renacentista.

Otros fundamentos importantes son los "Versos por Astronomía", en los cuales, como su nombre lo indica, se canta a los astros y fenómenos meteorológicos, y los "Versos de Angelitos", propios de los velorios y en los cuales se hace hablar al pequeño difunto, quien se despide de su madre, padre, hermano, padrinos, amigos, tierra y todo cuanto formó parte de su vida en este mundo, o también se le saluda y elogia por su privilegio de volar a los cielos sin mancha de pecado.

Esta es una revisión somera de los versos en su aspecto temático.

En lo que concierne a la métrica, estos versos, como se dijo en un principio, se ajustan a la décima cortesana española perfeccionada por Vicente Espinel. Esta forma métrica tiene versos ortosílabos que riman en el siguiente orden: 1º con 4º y 5º; 2º con 3º; 6º con 7º y 10 y 8º con 9º. Ejemplo:

De tres goteras de sangre
se formó Dios para siempre
y tomó carne en el vientre
de la Purísima Madre.
En Belén nació Dios Padre,
fue feliz el nacimiento,
el buey le echaba el aliento
y también le dio a adorar
y a su pecho ha de entrar
donde está su pensamiento.

Generalmente la composición completa comprende cuatro décimas que glosan una cuarteta, de la cual, cada verso pasa a ser el último de

cada décima, pie forzado que exige de los poetas gran maestría. Pero como no siempre llegan éstos a reunir las condiciones que este difícil juego requiere, es frecuente encontrar versos con fuertes incongruencias en sus glosas.

La melodía del verso es casi siempre salmódica, es decir, sin pie rítmico, con todas las características del recitativo, ejemplo:

Ej: 1

E - lla se lla.ma.ba Horten.cia es la mas be.llaentre
 mil vue.la co.moave gen.til _ _ _ _ _ vue.la co -
 moa.ve gen.til a la mas al.taemi.nencia e.la con
 o.be.diencia vuelvehaciami pre.su.ro sa es ho.nes.ta
 yha.cen.do.sa que noencon.tra.rao.traigual _ _ _ _ _
 ros.tro deangel ce.les.tial tie.ne mi per.ta pre.cio.sa.

Estas melodías o entonaciones son relativamente pocas y en ellas los cantores encuadran los más variados versos improvisando inflexiones. Por eso, las entonaciones no son cantadas nunca de un mismo modo y

ninguna versión puede decirse que es la verdadera o el padrón melódico. Sólo una cierta aproximación y ciertas constantes indican la presencia de una entonación determinada.

El siguiente ejemplo nos muestra las variantes que sufre una misma entonación en dos versiones distintas (Ver ejemplo 3).

Fue el me-recimiento tan to de esas di-vi-nas perso-nas y
 le bai-ló en la co-ro-na ba-jo el Es-pi-ri-tu San-to
 Y la de-ja sin quebranto los nueve meses en cal-ma,
 en e-sa preciosa palma lo predi-ca-ba Ma-ri-a,
 Y el más im-pe-rio-de-ci-a ya sen-to ten-go el al-ma.

La melodía del verso, como habíamos dicho, tiene las características del recitativo, por su libertad, lo cual se acentúa por el carácter improvisado de cada versión. Por esto, es contraria a la libertad de la línea, cualquiera división de compases. Las barras de separación que aparecen han sido puestas únicamente con el objeto de separar las frases musicales.

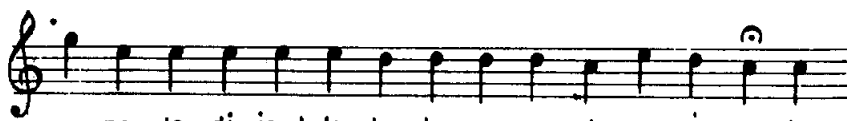
Ahora bien, por el número de versos deberían resultar 5 frases, incluyendo dos versos cada frase, sin embargo, las melodías están concebidas de modo que resulten 6 frases, con el objeto de equilibrar la desproporción que resulta de las dos primeras frases con los cuatro primeros

EL UNO LE DIJO AL DOS

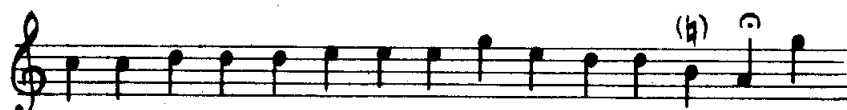
Ej: 3



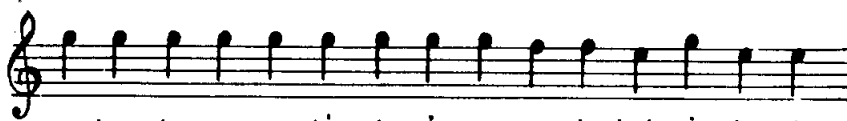
El u - no le di - jo al dos: hombre vos soy al re - vés, el



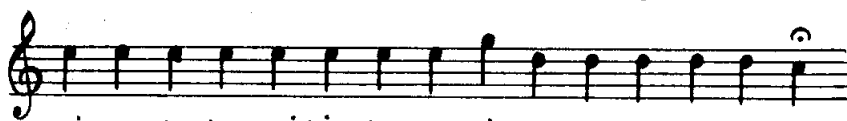
u - no le di - jo al dos hombre vos soy al re - vés - de a -



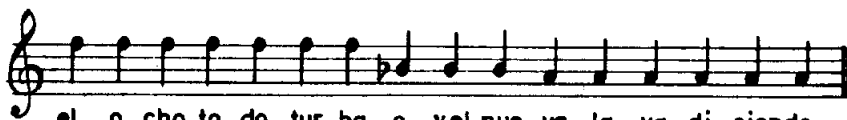
- hi le res - pondió al tres y que cuentas sa - cais vos - el



cuatro le pre - gun - tó al cin - co que esta - ba haciendo el



seis es - ta - ba escri - biendo el sie - tes - ta - ba ca - lla - do,



el o - cho to - do tur - ba - o y el nue - ve la va - di - ciendo.

versos, contra las tres siguientes con los otros 6 versos. La frase que equilibra el primer grupo se llena repitiendo uno o dos versos, como puede observarse en el ejemplo "El Uno le dijo al Dos", donde se repiten el 1º y el 2º. En la pausa que hay al fin del 4º verso y en la que hay al término del 10, se producen las dos caídas de la melodía, que consisten en un descenso al extremo grave del ámbito melódico. Este ámbito es casi siempre una séptima menor, rara vez una octava y en ciertas ocasiones se reduce a una quinta.

La estructura melódica es modal. Aunque sería extraño al espíritu de nuestro folklore el clasificar los modos de estas melodías de acuerdo

con el sistema tradicional gregoriano, y sólo por método y aproximación se pueden indicar algunas correspondencias.

Todo lo dicho hasta aquí sobre la melodía del verso, vale para la forma común de canto que entre los cantores se denomina "a lo pueta". Junto a esta forma de melodía existe otra que no tiene una denominación especial y se caracteriza por tener pie rítmico. Un ejemplo de este tipo de melodía es la de aquel verso "por el fin del Mundo", llamado "El Primer día el Señor", recopilado por Violeta Parra:

EL PRIMER DIA EL SEÑOR

Ej. 4

El primer día el Señor — ba — ja — rá con sus arcán —
 — gel con nueve co — ro de an — gel a juzgar al peca — dor — etc.

En este ejemplo, aunque la división en tres cuartos se impone claramente, el compás número 6 tiene cuatro tiempos.

Esta polimetría suele presentarse casi invariablemente en los versos que tienen pie rítmico.

El instrumento acompañante de los versos es el Guitarrón, sobre cuyo particular me remito al excelente trabajo realizado por mis colegas Raquel Barros y Manuel Dannemann¹.

La guitarra es también instrumento acompañante de versos, pero lo ha llegado a ser por reemplazo del guitarrón a consecuencias del desuso en que éste ha ido cayendo. De todos modos, sea que se use uno u otro instrumento, el punteo es absolutamente sui generis. Damos a continuación un ejemplo de toquío de guitarrón.

¹El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto. Raquel Barros-Manuel Dannemann. Colección de Ensayos Nº 12. Editorial Universitaria, 1960.

TOQUIO DE GUITARRON

Ej. 5

The musical score consists of six staves of music in treble clef. The first staff is labeled 'Ej. 5'. The music is written in a single melodic line. The first staff contains 10 measures. The second staff contains 10 measures and ends with a double bar line. The third staff contains 10 measures. The fourth staff contains 10 measures. The fifth staff contains 10 measures. The sixth staff contains 10 measures and ends with 'etc.'. The music is characterized by a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a final fermata in the last measure of the sixth staff.

Algo muy importante que es preciso hacer notar respecto del acompañamiento instrumental del verso, es la no correspondencia tonal entre la armonía y la melodía. La melodía es modal y cantada sin acompaña-

miento, presenta ese carácter autónomo de toda verdadera melodía, sobre todo cuando se trata de música modal. El acompañamiento, en cambio, busca siempre una estructura armónica tonal, dentro de las resoluciones de los acordes fundamentales.

En la parte de la melodía donde es posible introducir estos acordes, el acompañamiento se une a la melodía; pero en los pasajes donde no es posible armonizar de este modo, desaparecen los acordes y el cantor se acompaña al unísono con el canto.

La autonomía modal de la melodía nos hace pensar en una verdadera independencia de todo acompañamiento instrumental. Aunque nada podemos asegurar a este respecto, por falta de investigación en este campo. Creemos, sin embargo, por razones puramente musicales, que una armonización consecuente con la línea melódica podría sólo realizarla un laúd con todas las posibilidades armónicas que ofrece, pero esto correspondería a una escuela musical que es extraña a nuestro folklore.

Las demás formas cantadas del folklore chileno, es decir, Tonadas, Canciones, Villancicos, Esquinazos, presentan todas las mismas características estructurales, diferenciándose tan sólo en el texto y en ciertos elementos secundarios.

La más importante de estas formas es la tonada. Ninguna definición de diccionario es aplicable a la tonada chilena, como hemos podido comprobarlo, porque estas definiciones se refieren de preferencia a la tonada española o argentina.

La tonada chilena presenta, en primer lugar, una característica que es común a nuestro folklore musical, cual es, la tonalidad mayor. En cuanto a su forma, nos atenemos al testimonio de los cantores y a la experiencia de transcripción del material *folklórico* recopilado por el INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES. La mayoría de los cantores asegura que la tonada tiene "un ritmo", es decir, una forma de acompañamiento desde el principio al fin, tenga o no tenga estribillo. Esta forma de acompañamiento es un rasgueo que en lenguaje folklórico toma el nombre de "sarrajado".

En caso que al pasar al estribillo haya un cambio en la forma del acompañamiento, se la suele llamar "Tonada Canción".

La Canción, en lo que a su estructura melódica y métrica se refiere, es idéntica a la tonada. La diferencia reside en el acompañamiento, que no es sarrajado, sino "acompasado", es decir, más calmado. Este acompañamiento corresponde a una expresión anímica diferente y efectiva-

mente, los cantores dicen que la canción es más triste que la tonada. Suelen encontrarse canciones en compás $\frac{3}{4}$ ó en $\frac{6}{8}$ muy tendiente al $\frac{3}{4}$. Si este fenómeno fuese constante, tendríamos aquí una diferencia ya más apreciable en lo que a la estructura musical se refiere.

Damos a continuación dos ejemplos, uno de Tonada y otro de Canción.

En un jar-din de Co - pi - do cin
co flo-res es-co - ji cinco flo - res es - co
jí y son los cin - co sen - ti - dos los
que tengo pues to en ti y son los cin - co sen -
ti - dos los que tengo pues to en ti los que ten -
go pues to en ti.

Hay también algunas formas excepcionales, debidas a ciertas particularidades del texto, por ejemplo, Tonada en décima y las Canciones glosadas en quintillas. Ejemplo:

II

Ya se acabó mi alegría
llorando estoy sin cesar,

Qui - so la des-gra - cia mi - a que yo
 me pu - sie - se a mar a
 quien no me co - rres - pon - de aun que me ve a expi -
 rar aun que me ve - a ex - pi - rar.

hasta que pierda la vida
 sólo por querer amar,
 quiso la desgracia mía.

La primera cuarteta de esta tonada dice así:

Quiso la desgracia mía
 que yo me pusiese a amar
 aquel no me corresponde
 aunque me vea expirar.

Las otras tres formas mencionadas: villancicos, parabienes, esquinzos, en su estructura básica, no presentan diferencias esenciales con las anteriores. Tanto unas como otras son, por así decirlo, Tonadas o Canciones que se diferencian en el texto y que se definen tan sólo por la circunstancia en que se cantan. Los Villancicos son canciones de Navidad, los Parabienes son canciones de bodas, destinadas a desear felicidad y fortuna a los recién casados; y los Esquinazos son serenatas que se cantan, como su nombre lo indica, en las esquinas.

En cuanto a la forma métrica, estas tres formas, como asimismo la Tonada y la Canción, están escritas en cuartetas. Muy excepcional-

mente se encuentran Parabienes y Villancicos en décimas, como es el caso de "Viva la Luz de Don Criador" y "En un Pesebre botado".

El compás de estas formas es de 6/8 y muy excepcionalmente de 3/4.

Con todo, a pesar del padrón formal común que hay entre todas estas formas, hay un imponderable, un cierto espíritu que se advierte en la melodía misma y que hace que un Villancico sea tal.

Estamos convencidos de que una melodía de Villancico, es algo sui géneris y que un buen conocedor del folklore no dejaría de reconocerla en caso de ser cantada con letra de tonada o de canción.

Asimismo, las melodías de los "Parabienes" y de los "Esquinazos" tienen un espíritu especial, que reside en un imponderable musical que el mismo carácter del texto les comunica de un modo más o menos constante.

LA DANZA FOLKLORICA CHILENA SU INVESTIGACION Y ENSEÑANZA

P o r

Raquel Barros A

Panorama Histórico.

En la REVISTA MUSICAL CHILENA Nº 71, correspondiente a los meses de mayo-junio de 1960, publicamos un trabajo, hecho en colaboración con Manuel Dannemann, titulado "Los Problemas de la Investigación del Folklore Musical Chileno"¹, en el cual, dentro del tema, nos referimos a los autores que en tres épocas diversas se preocuparon de la danza. Ellas son: la de los *precursores*, dividida ésta en aquellos con conocimientos musicales —Frezier, Poeppig y Zapiola, los principales—, quienes nos dieron la notación musical de algunas de ellas o datos someros de su introducción en el país; y los sin estos conocimientos, que incluyen en sus escritos descripciones pintorescas, textos literarios de los bailes, el ambiente en que se presentaban, sin entrar en detalles coreográficos o musicales. María Graham y W. S. Rusenberg nos sirven en la actualidad para ver su evolución, comprobar supervivencias o reconstituir épocas. Los *iniciadores*, se ocupan de diversos aspectos relacionados con nuestro tema, pero desgraciadamente, nunca abordan el problema en forma integral. Toman la parte musical (M. L. Sepúlveda), o la descripción coreográfica con una enumeración bastante completa del repertorio de su región (Francisco Cavada); se interesan mayormente por el aspecto literario (Barahona Vega), o ven especialmente, su ambientación y origen (R. E. Latcham). Entre los *investigadores*, es Eugenio Pereira quien realiza un estudio más profundo y el que ordena cronológicamente los bailes chilenos. Aquel que se interese por el tema, deberá recurrir imprescindiblemente a los "Orígenes del Arte Musical en Chile, obra de valor incalculable del mencionado autor y la que, desgraciadamente, se encuentra agotada, como casi todo lo que puede servir a estudiosos del folklore musical. La otra fuente de consulta es la obra del musicólogo argentino Carlos Vega, "La Danzas Populares Argentinas", en la que aparecen estudiadas las modalidades que tuvieron en nuestro país la sajuriana, resfalosa, cuando, aire, cueca, etc. Esta última obra aporta

¹Los datos bibliográficos aparecen en el "Folklore Musical en Chile", Rev. Musical Chilena, Nº 71, mayo-junio de 1960. Ed. Universitaria.

también una clasificación de todas ellas, más la música, coreografía y abundante material gráfico de cada una.

Australia Acuña publica en una separata de los Anales de la Universidad "Bailes Coloniales", trabajo en el cual describe algunos de ellos su coreografía, música y con material ilustrativo. Desafortunadamente a la mencionada maestra le han interesado más la danzas de estrado que las populares, por lo que ha dejado estas últimas al margen de su trabajo. En estos días acaba de aparecer "Danzas Folklóricas de Chile", de la profesora Emilia Garnham, en el cual, entre otras cosas, sustentan el origen diaguita de la cueca². Sabemos que en la actualidad se están escribiendo memorias sobre el tema que nos ocupa, las que esperamos ayuden a llenar los vacíos de material de investigación y didáctico, tan escaso en estos momentos.

Así como reducidas son las fuentes de información de las danzas en general, abundante es el material que hay sobre nuestro baile nacional por excelencia, la cueca. Eugenio Pereira se preocupa de ella especialmente, destacando su ascendencia peruana. Vicente Salas Viu y Pedro H. Allende cifran sus orígenes en España; el primero, coincidiendo con Friedenthal, la deriva del fandango español; el segundo, de la zambra de origen hispano-morisco. Pablo Garrido, publica su "Biografía de la Cueca", en la cual sostiene su origen negro y en cuyo apéndice trata el problema musical. Exequiel Rodríguez en un volumen titulado "La Cueca Chilena", destinado fundamentalmente a la enseñanza, trata especialmente la parte coreográfica y publica las principales opiniones nacionales y extranjeras que sobre ella se han vertido. Antonio Acevedo Hernández en "La Cueca" trae abundante antología literaria y el juicio que sobre ella dieran escritores y personalidades del pasado y del presente. Muchos otros han abordado su estudio desde diversos ángulos. En el extranjero, el argentino Carlos Vega ha analizado acuciosamente su forma musical y poética, en dos obras publicadas por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile; "La Forma de la Cueca Chilena y Música Folklórica de Chile".

En cuanto a los bailes ceremoniales que aparecen de Valparaíso al Norte, hay que consultar las obras de Carlos Lavín: "La Tirana", "Nuestra Señora de las Peñas" y "Andacollo", y el erudito trabajo de Juan Uribe E., "Contrapunte de Alfereces de la Provincia de Valparaíso", en el cual sólo haría falta plantas de las diversas mudanzas coreográficas.

²"Danzas Folklóricas de Chile". Emilia Garnham. Imp. Ediciones Gráficas Nacionales, Santiago, 1960.

Hasta el momento no encontramos en nuestro país un texto que estudie las danzas desde un punto de vista integral, en el cual se incluyan clasificaciones de ellas, notaciones musicales y coreográficas de cada una; fotografías o dibujos de historia; analogía con otras danzas; distinción entre lo invariable obligado y lo variable individual u ocasional, distinción indispensable, a nuestro juicio, tratándose de manifestaciones folklóricas.

Tarea de recolección.

Cuando en 1943 el Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, dirigido por el profesor Eugenio Pereira Salas, inició una serie de conciertos de música folklórica, el público empezó a oír hablar de otras danzas que no eran la cueca, y que ésta no era un final obligado de fiestas de medio pelo ni debía estar relegada a las fondas y chinganas.

Antes de esa época, tres profesores habían iniciado la enseñanza de algunos bailes nacionales en forma individual, aunque sus esfuerzos estaban especialmente encaminados a difundir versiones de los antiguos salones: el cuando, el aire, la resbalosa, la varsoviana, etc. Fueron estas pioneras de la enseñanza: Australiana Acuña, Camila Bari y Emilia Garnham, a quienes debemos el haber despertado en muchos el interés por su estudio e influido en quienes más tarde se dedicaron a este ramo.

La última de las nombradas presenta una ponencia al X Congreso Científico de Extensión Interamericana realizado en enero de 1944 por la Sociedad Científica Chilena, la que es aprobada, y que en extracto dice: 1) Necesidad imprescindible de iniciar la práctica del folklore nacional como ramo indispensable en los establecimientos educacionales; 2) Extensión de él por medio de la escuela, para recuperar sus auténticos valores culturales, y 3) Exclusión de dicha labor de elementos personalistas, extranjerizantes, etc.

Esta inquietud ambiental es captada por la Universidad, en cuyas Escuelas de Temporadas se inician cursos de danzas chilenas a cargo de las profesoras mencionadas en base al repertorio del cual ya habláramos, y dándole especial importancia a la cueca. Esto sucede al finalizar la década del cuarenta. Australia Acuña realiza un primer curso en 1942. Emilia Garnham lo hace en 1948 y Camila Bari el 50. En 1949 se inicia Margot Loyola; pero, a diferencia de las anteriores, no son las danzas de estrado su preocupación, sino las folklóricas. En su formación han influido Eugenio Pereira y Carlos Isamitt.

Estos primeros cursos que lleváramos a cabo (la que habla se inició en 1952) en distintos puntos del país, hace brotar grupos de difusión folklórico-musicales, muchos de los cuales tienen corta vida, por cuanto le falta generalmente un guía que los oriente y ayude a renovar su material. Pero ya ha quedado el germen y vemos que entre los años 1960 y 61 han proliferado los conjuntos que, a la vez que difunden, recogen nuevas danzas. Ya no son aquellos de vida efímera, los del primer momento.

Todo lo anteriormente expuesto ha influido para que el repertorio de danzas folklóricas se haya incrementado grandemente y para que comprobáramos que más de una de las que creíamos extinguida aparezca en diferentes regiones con relativa frecuencia. Pero este panorama auspicioso ha tenido sus inconvenientes. El trabajo ha sido realizado, por lo general, por aficionados; sin método, en forma ocasional, sin comprobar la autenticidad del material recogido. Pletórico de buenas intenciones, toma la música, en el mejor de los casos, en una grabación hecha en el terreno; pero en lo que respecta al baile mismo, a su coreografía, a los detalles de los pasos, debe confiar en su buena o mala memoria. A pesar de que en la mayoría hay honradez de intención, con frecuencia no pueden captar los pasos o zapateos tal cuales son, por cuanto el informante ejecuta todo ello a la velocidad normal, y el recolector tiene que descomponerlos y reproducirlos, no contando muchas veces con el tiempo necesario para madurar su versión y volver a compararla con la fuente. Como otras danzas nuestras no tienen la vigencia de la cueca, es frecuente que las encontremos en un solo informante en toda una región, lo que, a nuestro entender, presenta las siguientes dificultades: 1) No se puede comparar la versión con otras del lugar y, a veces, ni de la zona; 2) Las versiones muchas veces son incompletas, tanto en su parte musical como coreográfica o literaria; 3) Como el informante es, a menudo, de edad avanzada, su interpretación es una pálida muestra de lo que bailó en su tiempo, y 4) Como la bailó en su niñez, o la vio en sus mayores, mezcla o confunde la coreografía y aun los nombres.

Otros de los problemas con que se encuentra el recolector es el producido por la gran delantera que ha tomado la difusión sobre una labor seria de investigación, lo que ha originado que en muchos rincones de nuestro país, los campesinos estén recibiendo versiones alteradas, consciente o inconscientemente o, en el mejor de los casos, uniformadora, lo que va empobreciendo nuestro folklóre coreográfico, o que se crea encontrar nuevas versiones o danzas donde sólo ha existido una transplatación. Un ejemplo del primer caso: un obrero agrícola a quien, como

alumno de danzas folklóricas, le preguntáramos por las de su lugar, nos dio por escrito la siguiente información que copiamos textualmente, reservándonos sólo el nombre y la localidad:

“Señorita” Raquel:

En mi lugar, conocí, o mejor dicho, por primera vez vi bailar estas reliquias nacionales consideradas: sanjurianas, resfalosa, con el modo típico antiguo. Actualmente ya entró la moderación y se están bailando como Usted las enseña.

Si tuviera la oportunidad de pasar por mi lugar, puedo presentarle a varias parejas que lo hacían con mucha gracia

(firma y dirección).

Vaya en nuestro descargo el hecho de que cuando obtuvimos estos datos, llevábamos solamente dos clases.

En cuanto a lo segundo (transplantación), nos consta que en determinadas regiones de Melipilla hasta hace muy poco ni de nombre se conocía la danza del pequén. Actualmente la hemos encontrado bailada en otro sitio a la manera de esa región melipillana. Si el observador no profundiza en la rebusca, creará encontrar interpretaciones auténticas y diferentes a las ya conocidas, debido a la enseñanza impartida por los profesores de la localidad, los cuales en sus respectivas escuelas formativas, sean normales o universitarias, no han contado con una cátedra de folklóre —palabra ésta acerca de cuyo significado tienen una idea vaga y no siempre muy ajustada a la realidad—, sino que han aprendido lo que van a su vez a enseñar, en clases prácticas de canto o danza, impartidas dentro de los cursos de educación musical o física. Fuera de estos profesores y de otros que tienen una mayor preparación, existen un sinnúmero de “profesores-callampas”, cuyo único contacto con esta materia es haberla visto en escenarios, ignorantes de su origen, de su desarrollo, de sus rasgos esenciales y sin un método racional de enseñanza. No faltan quienes, con el fin de simplificar su labor docente o imbuidos de conocimientos gimnásticos, convierten al estudiante de la danza folklórica en un autómata producido en serie. Estos problemas se solucionarían si existiera una escuela de danzas folklóricas que diera una formación orgánica y que proporcionara un título a sus egresados.

Por último, hay aún otros peligros para el recolector, arrancados del

hecho de encontrar dos o más versiones parecidas de una danza o hallar otra muy diferente a las divulgadas por otro investigador. El primero es caer en la tentación de sacar un factor común de todas ellas, quitándole su sello local y, como ya lo dijéramos, empobreciendo el repertorio. El otro, es llegar a creer que se es poseedor de la única versión valedera y, por lo tanto, que todos los que divulgan otras interpretaciones, son mistificadores.

Para superar estas dificultades, deberíamos aunar nuestros esfuerzos, y, ciéndonos a un mismo plan, adoptar un sistema de fichas que nos aporten un máximo de datos acerca del informante, su medio, las circunstancias en que se presentó el fenómeno folklórico, los antecedentes de la danza recogidos en el lugar, etc.; usar máquina fotográfica, grabadora y, en lo posible, filmadora, que tome el total de la danza, detalle de posiciones, de pasos, vestimenta, medio en que vive, lo que serviría tanto como testimonio fehaciente para el futuro, como para facilitar el trabajo posterior de la investigación.

Comprendemos que la filmadora, al dar una sola interpretación, puede ser desquiciadora en cuanto a lo esencial u ocasional de una versión, así como limitar las formas de resolver un movimiento. Para obtener resultados más satisfactorios, habría que estudiar coreología y adoptar un sistema lo suficientemente simple para ser usado sin gran dificultad por personas que tuvieran una preparación previa, y lo suficientemente complejo para dar, no solamente los pasos y la coreografía en general, sino anotar las posiciones del cuerpo. Consultados algunos especialistas en ballet, han estado todos de acuerdo que el "script" por ellos usado es demasiado complejo para poderlo usar en la recolección de danzas folklóricas. Pero creemos que no sería difícil que estudiosos que poseyeran conocimientos coreológicos llegaran a una técnica simplificada.

Estado actual.

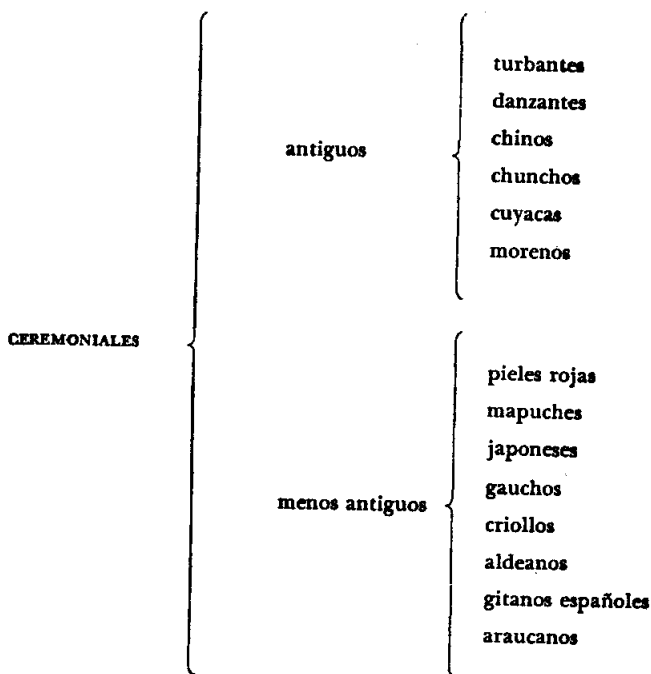
De lo anteriormente expuesto se infiere que estamos viviendo una etapa de revisión de nuestras danzas, por lo cual nos hemos permitido hacer un esbozo de clasificación, con el fin de dar un punto de partida para que personas interesadas lo perfeccionen. El criterio seguido ha sido el incluir todas aquellas danzas chilenas de las que conocemos una o más versiones en la actualidad. Se podrá discutir la calidad folklórica de algunas, entre las que se contarían el cuando y el aire, por cuanto su escasa supervivencia la encontramos en salones ciudadanos, pero que en

el pasado tuvieron arraigo popular (ver Cavada o Ruiz Aldea) o el valse y la cuadrilla que, a la inversa, conservaban su categoría de danzas elegantes a comienzos de siglo y cuyas interpretaciones actuales abundan en los campos. Por estas razones las incluimos para su observación.

En el cuadro adjunto no hemos dividido las danzas de acuerdo a sus pasos —caminadas, cepilladas, zapateadas— ni de acuerdo al uso o no uso del pañuelo. En cuanto al área geográfica, solamente hay una indicación referente a las rituales. Sería prematuro fijar el ámbito de difusión de las festivas, puesto que cada día encontramos novedades al respecto. Menos aún podemos clasificarlas cronológicamente, porque de muchas de ellas no poseemos datos históricos.

Dejamos constancia que nuestros conocimientos de las regiones extremas del país son escasos. Las del Norte las conocemos parcialmente; las de Chiloé, por referencia.

Proyecto de clasificación de las danzas chilenas vigentes

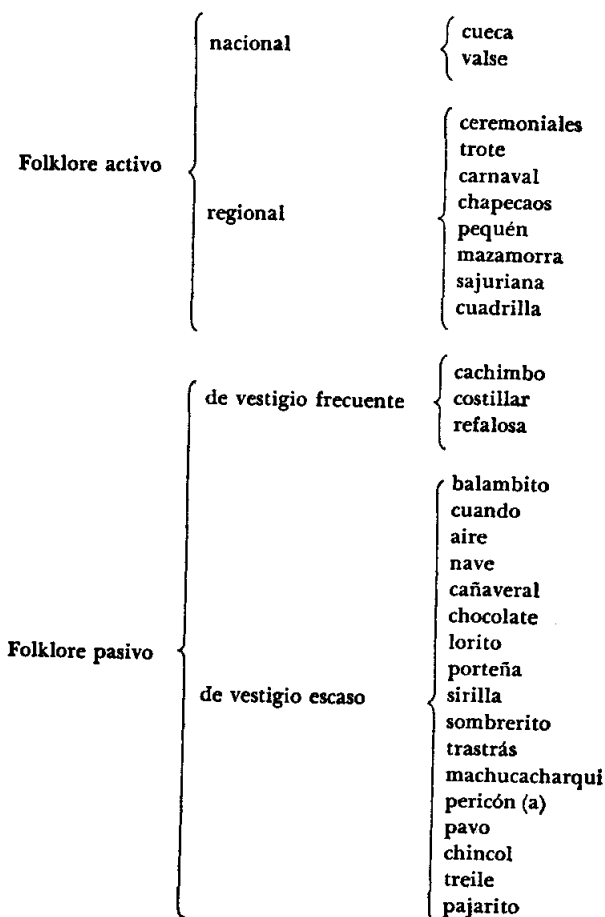


FESTIVAS	de pareja	<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;"> <div style="margin-bottom: 10px;">tomada</div> <div style="margin-bottom: 10px;">suelta</div> <div style="margin-bottom: 10px;">de tres</div> <div style="margin-bottom: 10px;">de grupo</div> <div>sin clasificación por falta de datos</div> </div>	1 persona	} tolhuaca o contagatullo
			Nº variable (1 o más, danza de destreza)	} aguilucho costillar chapecao (c/botella)
			independiente	} valse
			interdependiente	} balambito cuando
			independiente (:1 pareja)	} aire busca tu vida o aire cachimbo cañaveral chocolate cueca lanchas lorito pequén o fraile portefía refalosa sajuriana o zapateado sirilla sombrerito trastrás o trastrasera
			rotativa	} cueca del balance o vaivén
			independiente (dos parejas o múltiples)	} machucacharqui mazamorra cuadrilla pericón (a)
			chapecao con o sin cueca	} chapecao jote calladito peuco
			trote o huayno pavo huaras o carnaval chicoteo	} trote o huayno pavo huaras o carnaval chicoteo
			chincol treile pajarito	} chincol treile pajarito

No hay lugar a dudas de que la cueca es para los chilenos la danza con una vigencia más evidente en todo el país; más frecuente y numerosa en su práctica en algunas regiones o ambiente; siempre diferentes en relación a su geografía o a la posición social de sus intérpretes, pero igual en su esencia. Ha dado origen a numerosas variedades, a nuevas danzas o ha asimilado otras. Estas distintas derivaciones tienen, en la mayoría de los casos, una función folklórica local.

Después de la cueca, consideremos el valse, en su modalidad chilena,

Clasificación de las danzas, de acuerdo al grado de difusión actual



como un baile de vigencia nacional, aunque menos distintivo. El resto de nuestras danzas actuales las dividiremos entre aquellas cuyos focos locales encontramos con frecuencia y las que se conservan por un número exiguo de individuos aislados. No hemos incluido en la clasificación aquellas que han dejado su función de tales, puesto que obtenemos sólo su música, o recuerdo de su nombre.

Conclusiones.

Como hemos podido ver, el campo de trabajo es vasto y, aunque mucho es lo que se hecho, mayor es todavía lo que queda por hacer.

Para colaborar a la solución de estos problemas, que nos hemos permitido a plantear, proponemos las siguientes conclusiones, a manera de ponencias de esta Semana del Folklore Musical:

1. Creación de una cátedra universitaria de Folklore Musical, uno de cuyos objetivos sería la enseñanza teórico-práctica de la danza;
2. Creación de un registro que, no solamente archive las distintas versiones de nuestras danzas, sino que pueda declararlas, después de una comprobación, como auténticas;
3. Unión de los distintos grupos o personas interesadas en esta investigación para hacer un trabajo más eficaz y orgánico;
4. Contacto con los profesores suburbanos y rurales para que proporcionen datos de sus zonas y difundan entre sus alumnos las modalidades de danzas de su región;
5. Como aspiración, la publicación de un libro de danzas chilenas que contengan una exposición integral de la materia, más el uso de un "script" adecuado al folklore;
6. Inclusión en publicaciones de danzas chilenas y su forma de enseñanza, como se hace en la mayoría de los países, y
7. Organización de concursos regionales y nacionales de canciones y danzas, con intérpretes genuinos, lo que aumentaría grandemente el conocimiento de ellas.

FUNCION DE LOS GRUPOS DE DIFUSION DEL FOLKLORE MUSICAL

Agrupación Folklórica Chilena

Este trabajo trata de analizar brevemente a los grupos que practican el folklore musical, surgiendo, al mismo tiempo, algunas soluciones a los problemas que la difusión de éste presenta.

Como miembros de uno de dichos conjuntos, estos problemas nos afectan, y estimamos oportuno exponerlos aquí, en atención a que el número de personas que se interesan por ellos ha aumentado en forma desusada, lo que se demuestra por la gran cantidad de conjuntos que se han formado últimamente.

Debido a la falta de un organismo que registre la existencia de estos grupos, y a la corta vida de algunos de ellos, nos hemos visto necesariamente reducidos a encuestar, en su mayor parte, a conjuntos de la Zona Central.

Realidad Actual.

Componentes. En su mayor parte se trata de personas entusiastas; entre ellas hay profesionales, empleados, dueñas de casa, obreros, estudiantes, etc.

Repertorio. Bailes y canciones chilenos —no siempre estrictamente folklóricos—, obtenidos generalmente de personas que se dedican a la enseñanza de estos rubros, como Australia Acuña, Margot Loyola, Raquel Barros, Violeta Parra y otros.

Dentro de algunos grupos se ha recogido, en salidas a terreno, manifestaciones del folklore general que han servido para complementar las representaciones.

Personajes. Generalmente están reducidos al huaso y a la china. Para teatralizar ciertas presentaciones, se agregan: poetas, que dicen versos; alguna comadre ya madura, entre respetable y maliciosa, para darles la réplica, pililos y gañanes. Estos últimos han sido utilizados para diferenciar modalidades del folklore, lo que estimamos arbitrario y reñido con la realidad, por cuanto en un mismo medio festivo, quienes participan en él adoptan una misma actitud; bailan los mismos bailes y cantan las mismas canciones.

En representaciones de estilo (todas de salón), se ha visto algún "Serenó" y Pregoneros, vestidos con propiedad. Queda toda una gama

de tipos populares del siglo pasado por salir a escena. Este tipo de representaciones, aunque no se trata de folklore activo, se justifica por su interés histórico, su carácter teatral, y su finalidad didáctica.

Vestuario. El vestuario del hombre, es el actual del huaso endominado, con toda la variedad de su colorido, dentro de una línea que ya es clásica. Esta tenida se justifica por el ambiente festivo que reproducen las actuaciones. Su permanente repetición, en cambio, hace extrañar la presencia de otros elementos, que de ordinario conviven en estas oportunidades, cuya inclusión alteraría esta enojosa uniformidad.

En cuanto a su compañera, por una convención ya aceptada, se ha fijado su atuendo en el que llevaba alrededor de 1920. Dentro de él, suelen efectuarse modificaciones con vista al efecto artístico: forma de los zapatos, calidad de las medias, largo de las faldas, etc.

Cabe señalar que en el vestido de la campesina chilena, tal como se muestra en el escenario, la riqueza no tiene cabida ni el lujo forma de manifestarse, siendo sus materiales baratos y sus adornos sencillos, contrariamente a la tenida del huaso que permite apreciar la calidad de sus piezas tejidas, a veces de gran costo; el laboreado de sus polainas corraleras y el tintineo de las espuelas en que suele entrar gran parte de plata de las minas de nuestro suelo.

Una nota chocante por su falta de acuerdo con la realidad, la constituye el vestuario de algunos conjuntos que incluye detalles como: el excesivo adorno del traje masculino; la impropiedad del peinado de las mujeres; cierta inmodestia en la línea de sus trajes, etc.

Todo lo anterior se refiere casi exclusivamente al campesino de la Zona Central, no viéndose, salvo excepciones, en presentaciones de divulgación como las que nos ocupan, la manta larga, el poncho, ni la manta de Castilla, de uso corriente en los climas de más al Sur, y otras muestras del vestuario propio de otras zonas.

Ambientación. Existe una relación evidente entre ambientación y escenografía, considerando a ésta como un medio material que facilita la primera.

En actuaciones corrientes, apenas se nota ambientación, debido a la falta de dominio escénico, ausencia de Asesores, carencia de conocimientos, etc.

En cuanto a la escenografía, en actuaciones ordinarias, casi no se emplea, por razones de tiempo, economía, etc., reservándose para actuaciones "teatralizadas". Dentro de éstas, es susceptible de críticas, debido quizás a la ausencia de Asesores, ya que mira de preferencia el

efecto artístico o simplemente teatral, sacrificándose en muchos casos la autenticidad.

Una escenografía adecuada puede lograrse sin mucho costo: algunas sillas o bancos de totora, una mesa con flores o fruta en un cacharro de greda, una litografía clavada en la muralla, un brasero, una estera, pueden ser suficientes para obtener un efecto de gran belleza en su simplicidad, facilitando al mismo tiempo el desplazamiento y la actuación de los intérpretes. Esto no requiere de Asesores, salvo en materia de Folklore. En actuaciones de estilo, también conviene asesorarse para evitar anacronismos u omisiones, especialmente en materia de antecedentes históricos y, al no contar con los elementos indispensables, es preferible limitarse a cámara de un color.

Giras. Sólo algunos grupos han realizado giras al extranjero, pero son numerosos los que han viajado dentro del país.

Las giras fuera del país, especialmente donde no se habla castellano, exigen una adaptación al medio que los haga comprensibles a cualquier público, para lo cual suelen valerse de recursos que reemplazan la falta de ambientación, por ejemplo en locales al aire libre, lográndose así destacar lo típicamente chileno sobre lo auténticamente folklórico.

Investigación. Se mantiene, casi sin excepciones, en el plano de la recolección, la que ha sido abundante a contar desde 1950, aproximadamente, aumentando así el repertorio de los diversos conjuntos que se han ido formando desde entonces, algunos de existencia demasiado corta para los fines que persiguen.

Una excepción la constituye el Centro de Estudios de la Agrupación Folklórica Chilena que ha publicado el trabajo premiado sobre "El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto", en 1960.

Difusión. Está hecha por Conjuntos Profesionales y Aficionados, siendo éstos los más numerosos. Se efectúa por medio de actuaciones simples, o con explicaciones, charlas ilustradas, programas de Radio, Televisión, cursos de bailes e instrumentos folklóricos; todo lo cual se realiza para los públicos más diversos. Se han hecho también Cursos Teóricos sobre Folklore General y Musical, Exposiciones, Publicaciones, Giras de Profesores y de Conjuntos, habiéndose fundado, asimismo, grupos similares en todo el país.

Asesoría. La difusión en sí misma necesita de Asesores, tanto en su aspecto folklórico, como en el musical, coreográfico, escenográfico, etc., no contando la mayoría de los Grupos con el personal técnico necesi-

rio. Estimamos que es éste uno de los motivos por qué ciertos conjuntos han tenido una trayectoria tan corta, considerando al mismo tiempo esta carencia de una autoridad competente la causa de un desequilibrio entre lo estético y lo auténtico.

Igualmente, la falta de conocimientos ha impedido la selección de un repertorio estrictamente folklórico, permitiendo la introducción de elementos extraños, como ser: tonadas modernas de autor conocido; armonización a más voces que las usuales en nuestra música vernácula; tendencia al coro; exceso de instrumentos, etc. A éste puede añadirse la falta de identidad con el personaje interpretado, lo que demuestra un desconocimiento de la psicología del medio que se trata de mostrar.

Esto resulta ingrato de observar, especialmente en grupos en que se nota la inquietud por aprender, una preparación más que suficiente, y un propósito de superación que no encuentra su cauce.

Objetivos. Difundir e Investigar es ya como un lema en estos conjuntos. La investigación, como ya lo indicamos, se limita, en general, a la recolección.

Existe el peligro de que elementos de buena voluntad, pero faltos de métodos o de conocimientos, recojan el Folklore Musical en forma defectuosa e incompleta y luego lo divulguen, completándolo a su mejor parecer. Esto rige tanto para la música como para el baile, y en ambos casos ha ocurrido.

Muchos elementos manifiestan un propósito decidido de aumentar su conocimiento de lo chileno, cultivando sus manifestaciones, con el fin de lograr y definir un arte chileno. El momento actual, que agrupa a las diversas nacionalidades en campos comunes, con fines económicos, políticos, culturales y otros, que las solidarizan y las atan, tiende, por reacción, a marcar lo nacional. Esto explica el interés por los estudios folklóricos y el aumento de los grupos que lo cultivan.

Por la rapidez de penetración del Folklore Musical, actúa éste como un vehículo de la cultura, despertando en el pueblo el interés por manifestaciones ajenas a él.

La responsabilidad de los grupos es, si puede decirse, de tipo pedagógico, ya que, al enseñar por medio de cursos, como al divulgar en sus actuaciones, los conjuntos ejercen una función docente ante un público. Por lo tanto, éste debe recibir el hecho folklórico en su mayor autenticidad, sin concesiones que desvirtúen el espíritu mismo del folklore nacional. Esta es la línea que pretende seguir la mayoría de los grupos.

En casos de actuaciones estilizadas, se ha sacrificado lo auténtico

en aras de un mayor logro artístico, debiendo en estas ocasiones advertirse al público de la licencia tomada, manteniendo, en todo caso, la esencia del hecho folklórico.

Conclusiones. Existe un interés manifiesto por cultivar nuestro folklore musical, no siempre bien orientado.

Estos elementos que difunden, se interesan también por recolectar.

Tanto la difusión como la recolección son incompletas, por falta de directiva y de método.

La recolección se hace de preferencia en base a la música y danzas vernáculas de la Zona Central, descuidándose las del resto del país.

Los grupos folklóricos se encuentran desvinculados.

Existe un criterio erróneo que considera folklóricos a conjuntos que actúan de preferencia en la radio, boites y centros de diversión, difundiendo música popular moderna, y propagando un falso concepto de folklore.

Creemos oportuno:

a) La organización de Cursos de Capacitación para los grupos folklóricos, que preparen futuros asesores y den otra proyección a las presentaciones;

b) La uniformidad de procedimientos de recolección mediante el uso de técnicas afines;

c) La frecuentación de los Grupos al Archivo existentes en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, a fin de ampliar sus repertorios;

d) La organización anual de la Semana del Folklore Musical, y la formación de una Comisión que vincule a los grupos entre sí y con las entidades oficiales, sugiriéndose programas de trabajo y colaborando en su desarrollo, y

e) Realización de una campaña de difusión del verdadero concepto de folklore musical, contribuyendo así a la formación de una conciencia folklórica.

EL FOLKLORE COMO ELEMENTO EN LA ENSEÑANZA

p o r

Carlos Isamitt

Consideraciones previas.

Desde hace tiempo creo en la necesidad y conveniencia de incorporar debidamente el folklore como elemento de enseñanza en todos los grados de la etapa escolar.

La escuela chilena ha permanecido alejada de las proyecciones educacionales que el folklore, en sus diversas manifestaciones, está llamado a promover.

Verdaderamente, no se ha extendido aún una conciencia más profunda en la evaluación del folklore, ni una apreciación más clarividente de los estímulos tan diversos que de él derivan.

El concepto del folklore, como ciencia que contribuye a un mejor conocimiento del hombre, ha venido imponiéndose cada vez más, en los centros de mayor cultura. No es aventurado, entonces, creer que sobrevendrán circunstancias propicias para tener en cuenta las posibilidades que los productos folklóricos ofrecen a la enseñanza.

Limitando nuestro propósito a considerar la introducción de los aportes musicales, surgen de inmediato, como imperativos: inquirir las razones que lo aconsejan y las condiciones que previamente deben procurarse para hacerlo posible.

En todo lo que hace el hombre, quienquiera que él sea, deja un documento de la mayor autenticidad, no sólo de su conciencia individual, sino también de rasgos propios de su medio histórico, cultural y físico. Estos contenidos son los que valorizan todas las manifestaciones del folklore. Las canciones, las danzas, los instrumentos típicos y su música, patrimonios del pueblo, alientan modos culturales muy propios, diferenciales, pero también entrañan aspectos comunes de sentido humano.

Los modos especiales de cantar, los movimientos corporales y gestos que procura en sus instrumentos, o las reacciones íntimas, individuales o colectivas que generan estas actividades, muestran aspectos que lo caracterizan, matices que lo diferencian de otros pueblos. Pero si se considera que en todos los conjuntos sociales también se canta, se danza, se ejecutan instrumentos a veces similares, aunque con modalidades

distintas, tendremos también la evidencia de una unidad de sentido universal que se refleja en las creaciones folklóricas. Esta unidad condiciona el sentir fraternal.

Esta realidad nos inclina a formular dos razones principales que se desprenden de ella y justifican el propósito de introducir el folklore en la enseñanza: 1º) Porque los rasgos que contienen lo característico, son lazos íntimos que espontáneamente hacen florecer el amor y la comprensión por las cosas de la propia tierra, y logran exaltar sentimientos que directamente promueven la consolidación del espíritu nacional. 2º) Porque los aspectos comunes o semejantes del hombre de distintos pueblos que el folklore revela, son aptos para estimular uno de los ideales más generosos, el ascenso por los caminos que pueden conducir a la paz y a la fraternidad.

El hecho que los contenidos del folklore se hallen expresados con la claridad, sencillez o gracia ingenua, tan típicas en las realizaciones del pueblo es, además, motivo que facilita y despierta de inmediato la simpatía y la comprensión emocionada.

Capacitación específica de profesores.

Pero la incorporación del folklore en la escuela no puede ser iniciativa improvisada; para emprenderla y para que alcance sus proyecciones de cultura, es necesario contar, previamente, con algunas realizaciones que no existen en los dominios de nuestra Educación. Entre ellas, la creación de cátedras de la especialidad, entre las asignaturas que preparan a los profesores primarios y secundarios. De acuerdo con los organismos existentes, podrían establecerse en las Escuelas Normales y en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en donde se forman los profesores de Educación Musical para la enseñanza secundaria.

Esta capacitación científica y metodológica es indispensable para que el profesor pueda seleccionar el material de auténtico folklore, para que atine a escoger los estímulos que sirvan a crear la atmósfera más apropiada para presentar cada tema elegido y para hacer de él un elemento de integración de cultura, sin deformar sus caracteres intrínsecos.

Sin la preparación específica, no es posible que un profesor pueda utilizar folklore en forma conveniente.

La cátedra superior de la Universidad debe formar los especialistas para los Institutos de Investigación y los profesores de Folklore y Antropología.

Estas medidas deben ser coronadas con la creación de un Museo como fuente de información y centro de esparcimiento cultural, con una presentación bien organizada de los diferentes productos del folklore, con materiales de extensión, grabaciones, cintas magnéticas, films, discos, reproducciones fotográficas de música, danzas, de objetos, ceremonias, etc., completándose con libros, monografías, revistas y demás publicaciones referentes al folklore, que pudieran adquirirse, facilitando así la expansión de su conocimiento, el intercambio con los demás países, atendiendo, también, con ello, a uno de los impulsos más comunes del turista.

Sé que estas realizaciones pertenecen a un mañana que todos los que amamos la evolución progresista de nuestras instituciones deseáramos bien próximo; las hemos venido esperando desde hace más de treinta años.

En 1927 tuve la oportunidad de efectuar un primer intento, incorporando en la reforma educacional artística el estudio de las Artes Primitivas y Populares chilenas y americanas, como cátedra para el alumnado de los cursos iniciales de la Escuela de Bellas Artes, comprendido el que tenía como finalidad la formación de profesores de Educación Plástica para los Liceos y Escuelas Normales. Resultados sorprendentes vinieron de inmediato a justificar la innovación.

La idea de sondear las posibilidades de un intercambio de experiencias y de productos, me impulsó entonces a comunicarme con los organismos artísticos de nuestra América. No llegó respuesta alguna; no era problema de interés para esa etapa de la cultura araucana. Sin embargo, de España, un escultor que cursaba Estética e Historia del Arte, fue francamente adverso a la idea. "¿Para qué introducir en la enseñanza artística esos productos, ya que tenemos los que nos legaron los griegos?". . . La respuesta no mostró ninguna generosidad comprensiva, ni siquiera para estimar que la Escuela en que se había impuesto la nueva exigencia cultural, no había necesitado desalojar el estudio de los griegos, pero estaba situada geográfica y culturalmente en un lugar de América.

¿Cómo realizar la introducción de material folklórico en la escuela sin contar con estas condiciones ambientales señaladas, para no caer en los graves peligros de lo improvisado?

No hace mucho tiempo, las Escuelas Normales del país fueron concentradas en Santiago; hicieron presentaciones, que estimaron de carácter folklórico, en el Teatro Municipal. La velada dejó la convic-

ción de una iniciativa improvisada, de esfuerzos malogrados por errores lamentables y de graves consecuencias a causa de la falta de una base de cultura folklórica.

No puede culparse de ello a los profesores que se esforzaron en la preparación de las actuaciones, ni al alumnado que tuvo que realizarlas, ya que los conceptos de una ciencia tan nueva y difícil como el folklore, eran extraños en los dominios de la educación de las Escuelas Normales.

Por otra parte, el proceso metodológico para usar determinado material en la enseñanza, tiene exigencias muy propias, porque todo producto folklórico no es un hecho aislado, sino parte integrante e íntimamente enraizado en el conjunto del mundo simbólico correspondiente al grupo humano a que pertenece, realidad que compromete seriamente y torna más delicada la labor del profesor.

Fases iniciales del proceso metodológico.

¿Cómo concibo esta tarea docente? Me limitaré a sugerir algunas de sus fases iniciales, con dos ejemplos que tomo al azar del conjunto documental que he logrado en investigaciones particulares en la Zona Central y en la del Sur del país. Las sugerencias esenciales del proceso metodológico que anoto para estos ejemplos, envuelven algunas de las exigencias que el uso de material folklórico impone al profesor de Educación Musical. Supongamos que un profesor ha escogido como tema: "No sé de quién me valiera...", tomada del folklore criollo, y "Llown ül" (Llown, recibimiento; ül, canción), de mi recolección huilliche. ¿Qué "motivación" podría encontrar el profesor, para comenzar el aprendizaje de estos cantos? ¿Qué "estímulos" podría procurarse para despertar el interés y para que el estudio alcance calidad de integración cultural, para que las canciones queden en la mente del alumnado, asociadas a diversos conocimientos de la tierra y del hombre, como bases que ayuden a comprender mejor las modalidades que forman el fondo mismo de lo que se denomina nacionalidad?

Ejemplo I.

En el Museo respectivo encontraría el profesor toda la documentación y estímulos indispensables para "situar" sus temas en el área geográfico-cultural que les corresponde. Encontraría que la tonada "No sé

de quién me valiera", fue recogida en 1923, de una joven campesina, en Carrizal de Putú, cacerío aislado entre cerros y bosques al norte del río Maule, donde se cultiva preferentemente el trigo y las lentejas que se exportan al extranjero y que en París tienen fama de ser las de mejor calidad, y son preferidas a pesar de su mayor precio. En Carrizal suelen verse aún las trillas a yeguas; las mujeres jóvenes y viejas fabrican, con la paja del trigo, sombreros de varios tamaños y formas; es corriente encontrarlas por los caminos y senderos teniendo las "chupallas" que usan los campesinos. Esta industria local se ofrece aún en casas comerciales de pueblos alejados. Para dar la forma definitiva a las chupallas, las mujeres, sentadas en el suelo, colocan su trenzado en una horma de madera de apariencia de cono truncado de 20 centímetros de diámetro en la base, 32 cm. de altura y 14 cm. como diámetro en el corte superior; complementa esta horma una piedra ovoidal, con la que se procura adherir la copa del sombrero en la parte superior de la horma.

Contenido musical.

La música de la tonada se compone de dos partes contratantes en ritmo ternario: la primera corresponde a la estrofa y es lenta; en la segunda, que pertenece al estribillo, el movimiento es vivo.

Esta forma característica de gran parte del aporte hispánico, saturado de influencias musulmanas, se conserva en nuestro folklore musical.

La melodía sobrepasa en dos notas la octava de una escala mayor; contiene, además, dos grados cromáticos sobre el cuarto y el quinto de la escala.

La línea melódica de las cuatro frases de la estrofa, es ascendente. Se ajusta así a la expresión anhelante, manifestada en las palabras del texto, alcanza su mayor altura o acento en la tercera frase, iniciando su descendencia en la última, con retención del ritmo.

El estribillo está formado por seis frases cuyo dibujo melódico es interesante. Las primeras con cinco sonidos, cada una se inicia ascendiendo un grado y retornando al sonido inicial por descenso de dos notas, realizando un pequeño contraste expresivo en línea quebrada. En la tercera frase, el dibujo melódico de siete sonidos comienza con una insistencia horizontal, luego una corta ondulación la levanta a un grado superior, aumentando así la expresión del impulso pasional, se acrecienta en la frase siguiente que, en línea recta, sube desde la dominante del tono: (el "la" medio), hasta su quinta (mi), para dete-

nerse brevemente en la Tónica (re), y culminar en la nota de mayor altura y acentuación de toda melodía, que introduce la quinta frase con la potencia expresiva de un súbito cambio rítmico, que se repite con su intervalo de cuarta descendente, y de inmediato, la frase final ondulante y reprimiendo un tanto el movimiento, llega al reposo en la tercera de la Tónica.

Del texto.

El texto de esta hermosa tonada folklórica se compone de tres estrofas y el estribillo; la forma métrica de las estrofas es una cuarteta de versos octosílabos en que riman (consonantes) el 2º con el 4º; los dos restantes son libres.

Ej: 1



p No sé de quien me va lie - ra pa.
Te mando este fuerte abra - zo en
Yo me subi u-na alta ro - ca por



- ra po - der - te escri - bir — por que u - na mi - rada
prue - ba de mi ca - ri - ño que po - co mas tiempo
ver si te divi - sa - ba la ro - ca co - mo era



tu - ya no he po - di - do conse - guir —
pa - sa que no me va - ya conti - go.
tris - te de ver - me llo - rar llo - ra - ba.

El estribillo, en cambio, es un sextillo; sus dos versos primeros son heptasílabos, el cuarto y el sexto son octosílabos y el tercero y el quinto pentasílabos. En los cuatro versos iniciales, lo mismo que en los de las estrofas, la rima consonante en los versos pares, los dos últimos repiten la consonancia.

El contenido poético de esta canción chilena alienta una pasión reconcentrada, que surge anhelante en las estrofas y se anima de una decisión voluntariosa y pasional en el estribillo.

A este parentesco de forma romancesca peninsular, el texto de la tonada en su tercera estrofa conserva una trayectoria de contenido que la emparenta con una de las "Siete Canciones Populares" de Falla.

En la "Asturiana" de su hermosa colección, el texto expresa: "Arri-meme a un pino verde por ver si me consolaba".

En la canción chilena se canta:

"Yo me subí a una alta roca
por ver si te divisaba".

El texto hispano agrega:

"El pino como era verde
por verme llorar lloraba".

En una variante anotada de una campesina de Peyuhue (Peyu -Choro, hue -lugar), pueblecito de la costa, situado al Noroeste de Cauquenes de Maule; la identidad de la estrofa es más completa:

"Yo me subí a un alto pino
por ver si te divisaba. . ., etc."

Y en otra variante escuchada en el camino a Chanco, se introducía un pequeño cambio significativo en el tercer verso de la misma estrofa: "El pino como era viejo. . .".

Estas variantes acentúan la condición folklórica de las canciones, dándoles carácter de creación colectiva. Ellas no pueden existir en las formas estáticas o fijas que asumen las realizaciones de compositores de técnica artística.

En nuestra tonada persisten también resonancias de los ayes doloridos tan comunes en la lírica española, pero sin la continuidad obsesionante que prolonga lo quejumbroso.

para el puro deleite estético de su acompañante; además, ese cambio súbito de ritmo en el estribillo, en que a la dinámica de yámbicos y anapésticos sucede la máxima culminación del desahogo afectivo, en los dos trocaicos, cuya dubitación expresiva encierran los dos fonemas: "ay sí, ay nó", que suelen aparecer con frecuencia en las canciones chilenas, a veces intensificando la afirmación "ay si sí", o la negación "ay no nó" y en ocasiones sólo con la interjección "Ay", y también usando la repetición: "sí, ay ay ay".

Ejemplo II.

Relación geográfica cultural que corresponde.

El segundo ejemplo, el canto "Llown ül" pertenece al folklore de los indios Huilliches, grupo de araucanos diseminados entre Osorno y las partes más australes de Chiloé.

Llegamos hasta ellos, partiendo de Puerto Montt para desembarcar en Queilén, después de un día y dos noches completas de navegación, y desde allí, alrededor de seis horas más en una chalupa llevada por seis remeros indígenas, nos internamos por un ancho canal hasta el lugar que los indios llaman "Fundo de Coihuin de Compu".

Desde ambas riberas del Canal recorrido, los ojos fueron recogiendo los infinitos matices del verde de los bosques vírgenes que ensombrecen la superficie de las islas que lo circundan, los contrastes amarillentos, verdosos y rojizos que de vez en cuando aparecen en lomajes con sembrados de trigo o de papales destruidos por el tizón; la sorpresa de una que otra vivienda de madera, que parecen querer esconderse entre la profundidad verdosa, y, por encima de todo, el maravilloso y cambiante dramatismo de nubes que suceden a chubascos en el cielo de la región.

Desde la orilla en que la chalupa por fin se detuvo, divisábamos a cierta distancia la primera agrupación de cuatro viviendas, y junto a ellas, elevando su silueta, una sencilla Iglesia de madera.

En la estrecha ribera, el Cacique José Santos Lincoman, con una columna de muchos hombres y mujeres indígenas, y, descendiendo apresuradamente por senderos vecinos otros que venían retrasados.

Nos esperaban. El Cacique, vestido con una amplia casaca terminada con flecos, con un trarilonko tejido en su cabeza, de pie, con ambas manos sobre el ornamento de plata de la empuñadura de su bastón de mando.

A un lado uno de los mocetones con estandarte de dos planos coloreados. El superior, azul con una estrella blanca de siete puntas; el inferior, café oscuro. La primera franja, para estos indígenas, es símbolo del cielo; la estrella representa el Lucero, que estiman benéfico en sus actividades y del que siempre esperan ayuda superior.

La franja café simboliza el "mapu", es decir, la tierra; al centro una rama de laurel bordada, como símbolo de la paz celebrada con el rey de España en Osorno el año 1793. A la izquierda de la rama de laurel, bordada con letras de oro, la inscripción: "indios Mapuches", y a la derecha: "Paz de 1793".

Saludamos a cada uno con la expresión Mapuche "mari, mari peñi" (mari, significa diez; peñi, hermano), saludo efusivo araucano, con las dos manos, es decir: mis diez dedos con tus diez dedos, hermano; a las mujeres se les saluda con la fórmula: "mari, mari laumen" —"lau-men", es hermana en el idioma araucano.

A otro lado del Cacique, un grupo de instrumentistas: dos tocadores de Kultrumkas, especie de tambores, un tanto diferentes a la forma del Kultrún araucano; dos mozos con guitarras, uno con violín de madera chilota, fabricado por indígenas; un trutruquero con instrumento más pequeño que el que usan sus hermanos de Arauco, y un tocador de pifulka.

Terminados los saludos, el Cacique dio una señal y comenzamos a caminar al frente de la columna por la estrecha ribera, húmeda y pedregosa, al compás de un hermoso canto, entonado de inmediato por todos en coro, al unísono, acompañado por la extraña polifonía instrumental.

A todo lo singular de este recibimiento, que iba removiendo nuestro espíritu, vino a unirse la belleza musical de la canción y luego el impacto del texto, cuya significación no pudimos intuir, a pesar de comprender sus palabras.

¡Qué inesperados conceptos sobre el indio huilliche iban naciendo en este contacto directo con el hombre en su propio medio cultural!

La sorpresa de constatar valores opuestos a la denominación de salvajes que ha pesado sobre estos indígenas, valores que no son inferiores a los que se dan en otros grupos de nuestro pueblo.

El hecho de cantar en coro al unísono y afinadamente, como grupo organizado para recibirnos, nos revelaba cierta unidad colectiva, cierta disciplina espontánea alrededor de la autoridad del Cacique; el estandarte con sus inscripciones y simbolismos, era también manifestación

que evidenciaba conciencia social e histórica, que despertó nuestro interés y simpatía.

El texto.

A medida del lento caminar, fuimos anotando la melodía y el texto del "Llown ül" de las voces huilliches. He aquí el texto, cuya extrañeza era acicate vivo para la investigación y también cierto sobresalto:

Traume Wevin	— vienen llegando
traume wevin	— vienen llegando
antú kura	— como animal grande
akui tan trokin	— viene la justicia
akuitan nawel	— vienen como tigres
kumpa kúlmi	— no entran a este lugar
kumpa kúlmi	— no entran a este lugar
purillai kawifi	— habrá muchas fiestas
wutaf weldu	— si no cumplen misión
tran pina kúlmúll	— les pegarán con palos

Medio cultural y social a que pertenece.

¿Qué origen tenía este cantar? ¿Qué relación con la vida de este grupo humano? ¿Por qué lo cantaban en coro para recibirnos?

Tales preguntas sólo tuvieron respuesta en la íntima convivencia de algunos meses de estudio entre los huilliches de Coihuin.

En una casa de madera de maño, que no pudo contener a los indígenas reunidos, el Cacique y el presidente de una sociedad establecida entre ellos para defender los intereses de la comunidad, nos dedicaron, a nombre de todos, palabras de recibimiento afectuoso: "Hermanos y compañeros; invito a todos a venir a Asambleas que tendremos para hablar de nuestros problemas; venid hombres y mujeres que lo tengan como bueno; os pido celebrar la llegada de hermanos con una sesión de nuestras danzas, esta noche, después de un descanso de las fatigas del largo viaje". Muchas voces, al terminar el Cacique, exclamaron: "Quimoi, quimoi" (muy bien, muy bien).

Con breves palabras, tratamos de agradecer las expresiones con que nos recibían y algunas de las impresiones sentidas al comenzar a conocerlas.

Al concluir, hombres y mujeres dijeron "¡mañun, ñañun!" (se agradece, se agradece).

Recorriendo alrededores de la casa indígena, de una construcción distinta, una señora muy sonriente nos invitó y amablemente nos ofreció hospedaje; agradecemos, pero indicamos que no era posible defraudar sentimientos y deseos manifestados por los indígenas, y además, porque para estudiarlos, era indispensable también la convivencia íntima.

Poco después supimos que la señora era la esposa del explotador número uno de los huilliches.

En la noche, a la luz de pequeñas lamparitas y velas, el conjunto instrumental comenzó a ejecutar las danzas aprendidas en el contacto directo de sus mayores y de sus antepasados con las huestes españolas que permanecieron en Chiloé hasta su capitulación, en 1826.

La revelación de la pervivencia del aporte cultural de España, se nos evidenció en la serie de danzas que, durante la noche, se nos dieron a conocer. Algunas han desaparecido de la memoria de nuestro pueblo; otras, aún suelen recordarse, pero todas ellas perduran recreadas por el espíritu de los huilliches y las practican con sus propias modalidades.

Danzaron sin descanso hombres y mujeres: el cielito, el chicoteo, la sajuria, la refalosa, la nave (busca tu vida), la seguidilla o sirilla, la pericona, la cueca. Parejas y conjuntos las bailaban con buen sentido del ritmo y liviandad, y gracia ingenua en los movimientos. Todos celebraban la ejecución continuada, y todos esperaban también con gozo, el momento de tener posibilidad de participar activamente.

Anotábamos nuestras observaciones, admirando el entusiasmo con que incansablemente las repetían, comprendiendo, al mismo tiempo, cómo estas danzas y sus cantos han llegado hasta ahora a formar parte principalísima de sus expansiones de carácter social y les proporcionan placer estético.

Los textos, la música y los movimientos que emplean en cada una, difieren, sin duda, de los que el aporte cultural introdujo, pero todas las transformaciones que los indígenas han ido operando en ellas para moldearlas a sus características psicológicas y humanas a través de esta recreación continua de años, que no es posible precisar del todo, las ha ido haciendo propias, constituyendo de este modo, parte integrante de nuestro auténtico folklore.

La situación espiritual que logramos crear con nuestro comportamiento, nos facilitó el estudio de muchos aspectos de la vida indígena.

Casi todos saben leer y escribir, gustan de la lectura, son respetuosos de las leyes, tratan de imponerse de ellas en las reuniones de su organismo social, son buenos jinetes en sus firmes caballitos chilotes, vigorosos remeros y audaces para peligrosas travesías; cultivan en sus terrenos principalmente la papa, la avena, la cebada, las habas, el trigo.

Estos productos forman su alimentación unida a los mariscos secos y frescos que cada día extraen las mujeres de las orillas del canal; la harina de trigo, a veces, la carne de cordero, de cerdo y aves; la manzana, ciruela, el chauchau, "fruto de la luna", el pescado salado, seco y ahumado, que se proporciona en verano, en viajes de esfuerzo con sus pequeñas chalupas hasta las islas Guaitecas.

Crían ovejas, vacunos y cerdos; en la montaña realizan el corte de la madera de mañío; suele unirse a la de cipreses y laureles que, en seguida, arrastran con yuntas de bueyes hasta las viviendas, a donde acuden compradores que las adquieren a bajo precio y traspasan luego, con subido porcentaje de ganancia, las transfieren a interesados que las exportan a Europa, principalmente a Inglaterra, donde la hermosa madera de mañío es muy apreciada para muebles.

Los huilliches son bilingües; su lengua propia es un dialecto derivado del araucano, que se llama "Veliche". Está en vías de desaparecer, pues los interesados en quitarles sus tierras, les prohíben usarlo para facilitar sus intentos. Conocimos el caso de un indígena que fue preso y encerrado en calabozo, por habersele sorprendido rezando en la Iglesia el Padre nuestro en Veliche.

Las mujeres, además de los trabajos domésticos cotidianos, cultivan los huertos para procurarse algunas legumbres; extraen los mariscos, aprovechando las mareas bajas; preparan la sidra (chicha de manzana), hilan y tejen con lana de sus ovejas un género resistente, muy bien realizado, de bella apariencia, el que destinan a la confección de pantalones para los hombres, que ellos llaman "wiñiporra".

Una serie de leyendas, cuentos, creencias, costumbres, ceremonias, reacciones vitales espontáneas, fueron revelando en profundidad la vida espiritual de estos pacíficos, sufridos e inteligentes indígenas. Anotando una serie de adivinanzas, tuvimos la oportunidad de constatar, una vez más, el error de un etnólogo que afirma en uno de sus escritos "que el hombre de América no tiene adivinanzas de su invención, sino sólo las que ha asimilado del folklore europeo".

Entre los huilliches (como también en el folklore criollo), hemos encontrado creaciones de esta especie, muy propias y originales; anota-

mos a este respecto, una adivinanza huilliche admirable, tanto por la sabia manera de envolver el contenido, como por la delicadeza poética sugerente con que se expresa:

“Estrella blanca
voló en el aire
se vino a tierra...
llamó a su madre”.

Se refiere al vilano (flor del cardo).

Las ideas religiosas, míticas, supersticiosas, inquietudes metafísicas, son producto de fusiones de elementos culturales diversos.

El Dios de los huilliches es “Chau Antú” (Chau: padre; Antú: Sol), revela la influencia incásica y la de misioneros católicos, en la idea de Padre aplicada al concepto Dios.

Algunos de los seres de su mitología ostentan caracteres de recreación, condicionada por elementos ambientales.

Señalaremos, someramente, dos concepciones del “Trauco” (fauno araucano), de gran interés, pues una se relaciona con elementos geológicos, existentes al comienzo del Canal, en el puerto de Queilén, y la otra, con uno de los quebrantos que a menudo sufren los indígenas con la crianza de animales.

Contenido del texto con relación a la vida de la comunidad indígena huilliche.

Las preguntas que habían permanecido como imperativos de investigación desde la anotación del “Llown ül”, vinieron a encontrar respuesta solamente cuando fue dado estudiar las ceremonias y costumbres, después que una relación espontánea plena de autenticidad, lográndose establecer lo siguiente:

Antiguamente, la mujer, a escondidas y sin el consentimiento de los padres, solía irse con el hombre que amaba; después de un año de mutuo convivir, sin ninguna relación con los padres o parientes cercanos, ambos procuraban volver a relacionarse con sus respectivas familias.

El novio buscaba, entonces, doce personas entre parientes o amigos, para que lo representaran como padrinos. Contaba su cuita, valiéndose de un canto especial, de melodía cromática, llamado “Ka mapu piun woñu wentru” (literalmente; otra tierra, canto soltero, hombre), es decir, “canto del novio en tierra extraña”.

Conseguidos los padrinos, acordaban encaminarse a casa de los padres de la joven, a fin de solucionar el conflicto existente. Pero los suegros, a su vez, previendo el acontecimiento, nombraban igualmente doce padrinos para impedir que los novios pudieran penetrar en la casa paterna. Cuando los representantes de los enojados suegros divisaban venir a los padrinos del novio, se aprestaban para oponerse a sus intentos, entonando el "Llown ül".

Las figuras o metáforas se nos hicieron claras: "vienen llegando Autü Kura (Autü: Sol; Kura: piedra), como ese animal mitológico, "Akui tan nawel", como un tigre bravo.

En la novena frase musical, en el texto del canto original había sufrido el cambio de una palabra; la frase de "A kuitan pillan" (vienen con el estruendo del trueno), se había convertido la frase en "Akui tan trokin", insinuando el anhelo de justicia.

Luego, la perplejidad que nos había producido las dos frases finales, alcanzaban su lógica explicación:

"Vutai weldu — si no cumplen la misión
Tranpina Külmüll — les pegarán con palos.

Los padrinos del novio, mocetones fuertes y decididos, si lograban dominar la violencia de la oposición de sus contrarios y salvar la puerta de entrada a la casa del suegro, conseguían de inmediato su triunfo; entonces se hacía presente el dueño de casa y los recibía a todos como visitas.

Ambos bandos de padrinos cesaban en su lucha, se ataban sus brazos a la espalda, como símbolo de no volver a usarlos más para ofenderse unos a otros.

Comadres y compadres salían en busca de la novia, que se arrojaba llorando en brazos de su madre. Se hacía la paz en el interior de la vivienda y sólo entonces se atrevía a presentarse el novio para pedir perdón y ofrecer los presentes; a la suegra pedía perdón, y al padre ofrecía los presentes.

La madre del Cacique de Coihuin alcanzó a presenciar, siendo muy niña, algunas de estas ceremonias. Nos hace notar la gran seriedad con que se empezaban las conversaciones de los ancianos y el interés que despertaban en los jóvenes, ya que en ellas el prestigio del pasado venía a participar, en cierto modo, con el presente.

Los compadres y comadres hablaban del "Macho Autü" (hombre, anciano Sol), divinidad que posteriormente se llamó "Chau Autü".

Contaban que muchos años antes, los indígenas habían escuchado una vez repetidos llamados del "Abuelito Sol", para que acudieran a buscarlo. En cuanto oyeron las voces, preguntaron: ¿Quién estará llamando de "Kayu witag" (Kayu: azul; witag: lugar), para que lo pasen a "Milla witag"? (milla: oro).

Comprendieron las voces, se avisaron unos a otros y comenzaron a alistar sus pequeñas chalupas, adornándolas con flores y ramas de laurel. En la mejor de las embarcaciones prepararon un trono rodeado de las más bonitas flores y frutos.

Mientras los indígenas se afanaban en estos preparativos, una familia winka que se había introducido en sus tierras, apoderándose de ellas, habiéndose percatado de las voces extrañas, fueron de inmediato al lugar de donde partían los llamados.

Allí vieron un anciano de luengas barbas blancas, mirando fijamente, de pie sobre una roca y habló: "No he llamado a Uds."

Los winkas no entendieron; quisieron acercarse y tomarlo por la fuerza entre cuatro hombres, pero no pudieron levantarlo. Luego, otros intentaron ayudarles, pero la tierra tembló, la roca comenzó a moverse, algunos árboles cayeron a tierra. Los hombres tuvieron miedo. —"Se enojó", dijeron, y corrieron a sus embarcaciones y se alejaron.

Los indios, apresuradamente llegaron, en sus chalupas adornadas, tocando sus instrumentos y cantando.

Humildemente, preguntaron: "¿Chau, nos estabas llamando?". Con unas andas de madera blanca y ramas de laurel, cuatro indígenas se acercaron a El. Se sentó y dijo: "¿Por qué han tardado tanto?" —respondieron: "Estábamos alistándonos para llegar a Ti. ¡Perdónanos!".

Se postraron en tierra, otros en sus chalupas; entonces El levantó una mano, lo llevaron en andas, lo sentaron en el trono lleno de flores de la chalupa y cantando remaron hacia "Milla witang".

Allí, en casa de uno de los remeros, se celebraba un casamiento; lo sentaron en una silla preparada para recibirlo; desde ahí, "Chau Antü" presenció tranquilamente la fiesta, escuchó la música, los cantos y romances de los compadres y asistió a la iniciación del "Yape", baile de los jóvenes en parejas de a dos, algo parecido al Wichaleptu de los guillatunes. Al terminar las doce parejas con los doce romances cantados, "Chau Antü" había desaparecido.

Jóvenes, viejos y mujeres, corrieron a besar los sitios en que habían visto apoyadas sus manos y el lugar en que se habían detenido sus plantas.

Luego, seguía el desarrollo de la ceremonia, pero no sería posible detallar más su acontecer; basta lo narrado para comprender cómo el mito adquiere una importancia primordial en las agrupaciones humanas, porque impone normas de conducta.

La fe en la presencia de "Chau Antü" en esta etapa cultural huilliche, era una fuerza colectiva capaz de levantar la significación espiritual de la ceremonia social, reprimiendo los impulsos y desmanes posibles.

Al terminar la fiesta, al siguiente día, los padrinos se disponían para retirarse, cantando un canto de despedida, "Charliwedan ül", cuya melodía, de una gran expresión, comprende sólo cuatro sonidos.

La que corresponde al "Llown ül", se realiza en una especie de escala o sucesión de sonidos (cinco), sin el uso del semitono, repitiendo a la octava superior el sonido (re) inicial y a las octavas inferiores los sonidos correspondientes a la 5ª y a la 6ª.



Es realmente extraña la belleza que alcanza el dibujo melódico de este canto. Con estos escasos y sencillos elementos, se generan dos períodos de hermoso contraste estético.

Contenido musical.

Un sentido dominante de expresión sana, clara y varonil en el primer período de ocho compases, formado por la repetición de los cuatro motivos rítmico-melódicos iniciales. En el segundo período, también de ocho compases, la melodía se enriquece con cambios y dilataciones rítmicas con el movimiento ondulado de intervalos pequeños, con ciertas características de los cantos araucanos, sin los acentos enfáticos, ni los intervalos inferiores al semitono, tan frecuentes en las canciones de estos hermanos de raza.

Con la repetición de estos dos períodos contrastantes y algunos pequeños cambios, que dan mayor interés a la línea melódica, se completa la forma del "Llown ül".

Ej: 4

MODERADO (pero animoso)



mf Traume wevin, traume wevin Antüku_ra. id.)



A kui tan tro_kin }
pi_llan }



a kui_tan na_wel a kui_tan tro_kin }
pi_llan }



a_kuitan nawel *mf* kumpa külmi,

A TIEMPO (animoso)



kumpa külmi puri_llai ka_win kumpa külmi



kumpa külmi puri_llai ka_wiñ, *p* vatai wel -



mf *rit*
du transina kül.mi

El compás N° 18, por ejemplo, presenta uno de estos cambios dignos de considerarse. En el tercer compás del primer período, se pasa del *fá* sostenido, a la cumbre tónica, al (si) medio, por salto de cuarta; desde el mismo *fá* sostenido la melodía desciende, primero, por grados conjuntos, al *re*, y desde ahí, en dirección opuesta, alcanza la misma cumbre tónica (si), ahora por un salto de intervalo de sexta, agregando con ello una mayor elasticidad melódica. Esto ocurre en el compás décimonoveno, tercero de la repetición.

Los indígenas usaron un modo muy especial, como arrastrando la voz, para cantar las frases que corresponden a los compases 13, 14, 15, 28 y 29, y reteniendo un poco cada una de las sílabas, atacaban acentuando las dos notas nitervalo de cuarta: *la* al *re* con que ellas terminan.

Finalmente con nuevo matiz y fuerza de expresión en la frase final (compases 30 y 31), la melodía ofrece la repetición de cinco veces la nota *re* en las palabras "tranpina kúlmill" y con esta horizontalidad melódica, ayudada con los cambios rítmicos, se realiza un contenido musical de expresión amenazante.

No es posible saber quiénes fueron los autores de estos cantos chilenos, cuándo llegaron a constituir haber espiritual criollo y huilliche, cuáles fueron sus formas originales ni tampoco puede precisarse la evolución recreadora que, operando en ellas, fue marcando la trayectoria de ambas hasta el momento que fueron anotadas.

Estas son condiciones inherentes del hecho folklórico, pero puede afirmarse, con referencia al "Llown ül", que es patrimonio huilliche, ligado a la vida como parte integrante de una ceremonia antigua relacionada con la unión de la pareja indígena, que hasta hace unos cincuenta años, cumplía su misión social y que, desde entonces, su empleo ceremonial ha ido declinando, para sobrevivir aun, amoldándose a circunstancias y objetivos distintos a los que fijaba su uso en el pasado.

Consideraciones finales.

Las anotaciones hechas sobre estos ejemplos han sido determinados: 1º Para mostrar como concibo la labor de un profesor de Educación Musical, de acuerdo con el concepto de un ramo importante de cultura, en contraposición al limitado y desdeñoso ramo "técnico", que ha perdurado demasiado en nuestro medio educacional; 2º Porque las manifestaciones del folklore, no son hechos aislados del medio cultural y humano a que pertenecen; 3º Porque son necesarias para crear la "atmós-

fera" que debe despertar intereses particulares y espontáneos en los alumnos; 4º Porque son materiales "subjetivos" que el profesor debe poseer o procurarse para organizar sus planes de clases, y para la elección de los estímulos que pueden promover una "motivación" interesante de los temas, y 5º Porque siendo elementos culturales pertenecientes a ciencias relacionadas con el Folklore, unidos a los cantos, podrán quedar íntimamente asociados en la mente de los educandos, con las posibilidades del esparcimiento estético y de acrecentar el conocimiento del hombre y del mundo.

Me he detenido señalando algunos aspectos puramente musicales de ambos ejemplos, porque, como materiales artístico-folklóricos, son objeto del interés principal para la Ciencias del Folklore.

He considerado someramente, dos fases del proceso Metodológico que concibo necesarias para que el profesor inicie la hermosa y delicada labor de abrir perspectivas a la conciencia y a la imaginación por medio de esos dos cantos de nuestro pueblo: a la presentación en clase de "estímulo pedagógicos" (materiales de todo orden relacionados con los temas), como medio de despertar intereses espontáneos en los alumnos, que deben ser atendidos de inmediato por el maestro y le servirán para realizar una motivación natural y adecuada.

No he creído necesario extenderme sobre fases más avanzadas del aprendizaje, como las que deben sucederse progresivamente, para el perfeccionamiento de la "interpretación", para el estudio del "ritmo", nacional, para la "memorización", para el desarrollo de la "Apreciación", etc., por estimar que dependen de factores que rebasan los límites asignado a este ensayo y por creer, además, que son materias que atañen a la preparación específica del profesor de Educación Musical, y que deben ser para ellos debidamente conocidas.

¿Cómo puede su labor docente ser considerada como inferior a la de los otros ramos, para procurar el desarrollo de la inteligencia y de los sentimientos que eleven la significación humana?

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 Liedern, Tänzen 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 "precursoras" 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 Soprano 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 "suí géneris". 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 confucionismo 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 impropia-mente 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.

SEMANA DEL FOLKLORE

CONCLUSIONES

Concepto e investigación.

1º Necesidad de establecer métodos apropiados para el estudio de cualquiera rama del folklore, en particular del musical. Se recomienda el uso del método expuesto en la Semana del Folklore Musical por el prof. Dannemann, en cuanto a la conveniencia de relacionar el Folklore Musical con el General.

2. Necesidad de efectuar un estudio exhaustivo de las formas musicales de nuestro folklore, con el fin de llegar a una caracterización propiamente musicológica.

3º Por razones metodológicas, se acuerda: a) sustituir el término *anónimo* por la expresión *bien común*, y el de *pueblo* por *comunidad folklórica*; b) mantener el deslinde entre música folklórica y música etnográfica.

4º A petición del público asistente, se determina una diferencia entre música folklórica y música populista¹, caracterizada esta última por: a) conservar el sello personal del autor; b) carecer de vigencia tradicional en el patrimonio de la comunidad. La música popular se folkloriza cuando alcanza la calidad de bien común.

5º La comunidad folklórica se compone de tres grandes sectores: el creador, el portador y el receptor. El último pertenece a la comunidad transitoria y pasivamente, mediante un proceso de compenetración psicológica.

6º Formación de un Registro que agrupe a personas o entidades interesadas en los estudios del Folklore Musical, dentro del Instituto de Investigaciones Musicales.

7º Creación de una Comisión Técnica, bajo la tuición del Instituto de Investigaciones Musicales, compuesta por miembros de él y representantes de personas o entidades ajenas a la institución, con el fin de estudiar y establecer la autenticidad de las distintas versiones de canciones y danzas.

8º La Semana del Folklore Musical se pronuncia en el sentido de pedir a la Universidad de Chile un medio de movilización, tanto para las salidas a terreno, como para facilitarlas a los grupos de difusión folklórica, con el objeto de despertar el interés por el folklore musical en lugares aislados.

Docencia.

1º El Folklore debe ser incluido en la enseñanza, por cuanto posee

¹ De inspiración folklórica

rasgos característicos que promueven la consolidación del espíritu nacional, y aspectos comunes, que llevan al recíproco conocimiento del hombre.

2º El Instituto de Investigaciones Musicales debe tener una función docente, por medio de una Cátedra universitaria, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

3º La inclusión del folklore en la escuela no puede ser iniciativa improvisada. De ahí la necesidad de crear cátedras, no sólo en la Universidad, sino en las Escuelas Normales.

4º Realización de seminarios de capacitación folklórica destinados, especialmente, a los intérpretes folklóricos, por lo pronto, dentro de la Universidad de Chile.

5º El Instituto de Investigaciones Musicales ofrece su ayuda técnica a las autoridades educacionales en relación con la autenticidad y propiedad del material folklórico-musical.

6º Igual ayuda prestaría a los compositores para proporcionarles elementos del folklore musical.

Difusión.

1º Celebración anual de la Semana del Folklore Musical.

2º Fomento de publicaciones específicas de Folklore Musical.

3º Organización, con la colaboración, de las corporaciones municipales e instituciones educacionales, de concursos regionales y nacionales de canciones y danzas, interpretadas por cultores genuinos, lo que aumentaría grandemente el conocimiento de ellas. Se fijarían premios, otorgados por un jurado.

4º Conciencia de un folklore nacional integrado por el de las diferentes regiones; y orientación a los grupos de difusión de las distintas localidades, en el sentido de dar a conocer predominantemente el folklore musical de su región.

5º Creación de un Museo de Folklore General, cuyas secciones estarían a cargo de los organismos pertinentes.

6º Solicitud a las emisoras radiales de un mayor espacio destinado a la difusión de folklore auténtico, para lo cual se les facilitaría el apoyo técnico.

7º Activación de la propaganda en el sentido de hacer conocer a la metalidad de los interesados del país la formación del Registro aludido en el párrafo Conceptos... Nº 6.

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Andrés Pardo Tovar. Catedrático, musicólogo y ensayista colombiano. Director del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales, catedrático de Historia de la Música y de Morfología musical en el Conservatorio Nacional de Música de Bogotá.

Es autor de "Voces y cantos de América", "Antonio María Valencia artista integral", "Iberoamérica en su música", "Del folklore en la obra de Tomás Carrasquilla", "Los cantares tradicionales del Baudó", "El Clave Bien Temperado de J. S. Bach", "Rítmica y Melódica del folklore choacoano", "Historia de la cultura musical en Colombia" y numerosas otras obras y artículos.

Eugenio Pereira Salas. Historiador y Folklorista. Director del Centro de Investigaciones de Historia de América. Profesor Jefe de la Sección Historia de la Facultad de Filosofía y Educación y Consejero de la Universidad de Chile.

Autor de "Los orígenes del Arte Musical en Chile", "Historia de la Música en Chile", "Juegos y Alegrías coloniales en Chile", "Guía para el estudio del folklore chileno".

Jorge Urrutia Blondel. Compositor, Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, profesor de composición del Conservatorio Nacional de Música y Director del Departamento del Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ha investigado la influencia del folklore en la música culta chilena publicando varios artículos sobre este tema.

Gastón Soublete. Técnico en Notación Musical del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, tiene a su cargo los Archivos del citado Instituto. Jefe de Programas de Radio Chilena, en la cual realiza los de difusión de música culta. Miembro del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Santiago.

Manuel Dannemann. Profesor de Folklore General y Chileno y de Metodología del Castellano en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad Católica de Santiago. Investigador del Departamento de Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y Asesor de la Agrupación Folklórica Chilena.

Raquel Barros. Directora de la Agrupación Folklórica Chilena, secretaria-coordinadora del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile e Investigadora del Departamento de Folklore. Asesora de los grupos de difusión folklórica de la Caja de Compensación de Asimet.

Carlos Isamitt. Compositor, profesor e investigador musical, especializado en el estudio de la música araucana. Pintor de distinguida personalidad... Ha sido presidente por varios años de la Asociación Nacional de Compositores de Chile... ha desempeñado los cargos de Profesor-Jefe de la Sección Pedagogía del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y Profesor de Pedagogía Musical del Conservatorio Nacional.

Agrupación Folklórica Chilena. Entidad destinada a la investigación y difusión del Folklore, en especial del musical. Ha realizado el trabajo de seminario "El Guitarrón en el Departamento de Puento Alto", que obtuviera el Premio por Obra del IEM. Recibió el Premio Ciudad de Cáceres en el Primer Festival Hispanoamericano de Folklore (Cáceres, España, 1958) y participó en festivales en Francia, Italia, Portugal y Argentina.

Redactores de este trabajo: Gabriela Marín y Mario Castillo.

HEMOS RECIBIDO

El número 77 de la *Revista Musical Chilena* dedicado a la música religiosa judía, católica y protestante ha merecido, con respeto a esta última, un interesantísimo comentario del Sr. John Cruft, Director del Departamento de Drama y Música del "British Council". Esta dirección se complace en publicar la nota del Sr. Cruft y en anunciar a sus lectores que en un próximo número incluiremos un artículo sobre los músicos y la música Protestante en Inglaterra que le hemos pedido a este distinguido musicólogo para complementar el trabajo de María Cristina Prochelle, quien, en el suyo, sólo tuvo espacio para analizar a los músicos protestantes alemanes.

Pasamos a dar a conocer la nota del Sr. John Cruft de fecha 18 de diciembre de 1961.

"Leímos con gran interés el artículo de María Cristina Prochelle sobre música y músicos protestantes a través de las edades, pero hemos quedado un tanto sorprendidos al constatar que no mencionó en él a los compositores británicos, con excepción del naturalizado Händel.

"El período Tudor de nuestra historia fue de gran riqueza con respecto a música religiosa, tanto antes como después de la Reforma y el cambio al Pro-

testantismo. El compositor William Byrd, por ejemplo, aunque Católico, fue tan versátil, que adaptó las palabras latinas de la Misa y motetes a las nuevas fórmulas inglesas.

"El himno inglés tuvo por antecesor al motete y logró su mayor perfección, quizá, en las obras de Gibbons y Purcell, continuando su desarrollo en el siglo dieciocho con Boyce y los demás contemporáneos de Händel. Estas obras y las muchas bellas composiciones del Servicio Matutino y Servicio Vespertino inglés siguen, naturalmente, cantándose en nuestras Catedrales donde la tradición de un coro permanente de voces de hombres y niños continúa atesorándose.

"Nuestras grandes sociedades corales, reconocidas por su alto perfeccionamiento musical, incluyen en su repertorio principalmente oratorios aunque también cantan obras seculares; el reconocido alto nivel de nuestro canto no podría haberse mantenido sin esta tradicional base de los textos Protestantes ingleses.

"Compositores del siglo veinte como Vaughan Williams, William Walton y Benjamin Britten continúan contribuyendo con sus magníficas obras a nuestra cultura nacional".

NOTA DE LA REDACCION

Entre las numerosas publicaciones recibidas, cuya lista no podemos incluir en este número, por falta de espacio, nos ha llegado el "Musical Quarterly" de octubre de 1961. Nuestro colaborador, Domingo Santa Cruz, en el editorial "Panamericanismo y Música", correspondiente al Nº 78 de la *Revista Musical Chilena*, decía que esta importante publicación norteamericana no se había preocupado en su "Current Chronicle" del Festival Interamericano de abril, celebrado en Washington. Deseamos, a través de esta nota, aclarar que el "Musical Quarterly", de octubre de 1961, trae una interesante referencia al Festival de Washington, en la que se preocupa muy especialmente de las obras del compositor chileno, Gustavo Becerra.