Tribuna
Situación de las músicas tradicionales en Chile

RODRIGO TORRES
Universidad de Chile
Comité editorial *Resonancias*

Tiempos de globalización y tiempos de bicentenarios comienzan a cruzarse en América Latina, y en esta confluencia de horizonte amplio la pregunta por la cultura local salta a un primer plano: ¿dónde está y cómo vivimos lo propio, esas marcas o señas que nos distinguen en el día a día de este nuevo milenio? Esta cuestión, nos parece, propicia una renovada atención por la presencia (o ausencia) de los folclores, de las músicas y bailes populares, expresiones que de una generación a otra proyectan y reconstruyen narrativas en relación a la propia cultura. ¿Cuál es la situación de la miríada de músicas y bailes tradicionales populares que resuenan en la diversa geografía cultural y social del país? ¿Cómo se mantienen y recrean en/por sus comunidades? ¿Cuál es el lugar y trato de estas expresiones en las instancias mediadoras -instituciones estatales, medios de comunicación masivos, industrias culturales- hacia la sociedad civil?

Para el presente número, el comité editorial de nuestra revista consideró que la publicación de los artículos de los investigadores José Pérez de Arce y Claudio Mercado dedicados al guitarrón chileno y la tradición de los cantores/poetas populares, constituía una ocasión doblemente propicia, por una parte, para convocar a una tribuna en la que investigadores destacados pulsen, comenten y evalúen el estado de las músicas tradicionales en el país; y, por otra, para invocar y homenajear al maestro Fidel Sepúlveda Llanos, apasionado estudioso y difusor de las artes populares, a un año de su partida.

La llamada Música Tradicional en Chile

MANUEL DANNEMANN R.
Universidad de Chile

En estos días de persistencia de especulaciones acerca de la globalización y modernización de la cultura y la sociedad, resulta oportuno considerar y discutir la situación de la música tradicional chilena, esta vez desde la revista *Resonancias*.

Para este propósito creo conveniente proponer al menos una caracterización de esta clase de música, la cual genéricamente, a mi entender, en los países latinoamericanos, tiene en gran medida una sinonimia con la música folclórica, ésta posible de conceptualizar de una manera más precisa y específica que la primera.

Reaparece entonces aquí la necesidad de insistir en que esta clase de música adquiere su significado más que por su forma, por su conservación y comunicación orales y por la relativa calidad anónima

de sus autores -dando por supuesta en esta ocasión su diferencia con la popular- por ser la que posee el más alto grado de cohesión social y de pertenencia recíproca para los miembros de un grupo, entre las que practican, los cuales, a través de una constante re-elaboración de ella, la han hecho suya, constituyéndose mediante su cultivo y mientras éste perdura, en una comunidad de existencia transitoria, la cual durante la ejecución de sus danzas y/o sus cantos, con o sin acompañamiento instrumental, en el ámbito de un ceremonial o de un acto meramente festivo, alcanza una homogeneidad anímica, cultural y social de sus integrantes. Esta comunidad, mejor dicho este comportamiento comunitario folclórico, establecido por un hábito musical, se produce en cualquier conglomerado étnico y se realiza por uno solo de sus miembros o por más de uno, ejemplo de lo cual, en el primer caso, es un toque de *trompe* o *birimbao*, de un mapuche-pehuenche solitario en las cordilleras de Trapa-Trapa, VIII Región, y en el segundo, un canto de solista y coro de *chinos*, con alternancia de la danza de éstos, en un homenaje ritual de celebración a la virgen de Andacollo, en la IV Región.

Para enmarcar cronológicamente el tema de este breve trabajo en un período que, por necesarias razones, delimite mis comentarios sobre él, circunscribiré mis observaciones a los sesenta años transcurridos desde la creación del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, el año 1947, cuando el Instituto de Investigaciones Folclóricas de la misma Universidad pasó a ser el Departamento de Folclore del primero. Al respecto, la mayor parte de mis planteamientos provienen de mis tareas como miembro del mencionado Instituto de Investigaciones Musicales a lo largo de varios años, y desde 1970, el de su lamentable supresión, como académico de la Sección de Musicología de la Facultad que tras sucesivos cambios de nombre es ahora la de Artes.

En la historia de la música folclórica en sentido estricto, queda en evidencia que en el devenir de ella en aproximadamente cincuenta años, pueden acaecer fuertes o débiles cambios en sus formas y en sus usos, así como aumentar o disminuir el número de sus géneros y especies, en un movimiento cuali y cuantitativo.

¿Qué ha sucedido en estos planos con la música folclórica o tradicional de Chile, y, por lo tanto, cuál sería en términos básicos y generales su estado actual?

Según mis investigaciones, de recurrente sustentación etnográfica, los proyectos que he conocido como evaluador de distintas instituciones, los encuentros formales e informales de estudiosos en los que he participado y las publicaciones que he consultado como bibliógrafo del folclore de Chile, podría afirmar que después de la vigorosa penetración de cantos y danzas latinoamericanas, como el corrido mexicano y la cumbia colombiana, hace cerca de medio siglo atrás, hoy sin duda folclorizados, existe una forma coreográfica, la del tango rioplatense, en inequívoco proceso de folclorización, predominantemente cantada y con diversas clases de acompañamiento instrumental, desde la guitarra sola hasta la orquesta, que se ha introducido en ambientes citadinos, principalmente de las Regiones Metropolitana, V y VI, con predominio de cultores adultos de la llamada clase media, en algunos casos organizados en clubes que cuentan con locales para el ejercicio de este baile en determinados días y horarios. Por ahora se trataría de una manifestación más bien popularizada pero que avanza a dicha folclorización, lo que requiere de comprobaciones específicas en los grupos que practican esta forma, para no caer en apreciaciones apresuradas y erróneas[1].

1. Manuel Dannemann. 2004-2005. "La cultura del folclore. El folclore como cultura", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N° 168, pp.111-119.

Si se examina de una manera amplia el panorama de la música tradicional en cuanto a otras innovaciones sobresalientes, que conciernen a otros bailes, y también en lo que hace a sus cantos y a su organografía, no se podría hallar testimonios convincentes de ellas. Pero sí se comprueban cambios poderosos en la vigencia de especies otrora de gran uso y expansión, uno de cuyos paradigmas más nítidos es el de la paulatina extinción folclórica de los miembros de la familia musical de la tonada, crecientemente transferidos a un nivel de proyección a través de su práctica por los conjuntos de difusión del folclore musical; aunque por fortuna aún pueden encontrarse reducidamente como expresiones de vida en lugares urbanos y rurales algunos de dichos miembros, por lo común romances, parabienes y tonadas propiamente dichas de temática profana y religiosa.

En tanto que la familia musical señalada se halla en un precario estado, su gran compañera de genuina chilenidad, la danza de la cueca, se ha enriquecido, especialmente en los últimos veinte años, con la capacidad creativa de músicos y bailarines, sin perder en absoluto su esencia, como se demuestra en las denominadas *cuecas bravas*, profundamente representativas de un estilo que ha estampado su sello peculiar en grupos connotados como el de *Los Chileneros*. Sin embargo, frente a estos rotundos y nuevos celebrados caminos de este baile, es deplorable la uniformidad coreográfica masiva que ha impuesto en él el campeonato Nacional de la Cueca, cuyo nombre resulta objetable, rompiendo así su espontaneidad y diversidad, que convergen en su fundamental unidad.

Un género que mueve a reflexiones críticas es el del *canto a lo pueta*, de noble estirpe juglaresca, continuador admirable de elementos poéticos, musicales e instrumentales del Medioevo y del Renacimiento, el cual, como otras manifestaciones de la cultura en cualquier parte del mundo, tiene su práctica más distintiva y propia en microsistemas tradicionales, en *comunidades* folclóricas pequeñas de singular intimidad y privacidad para sus iniciados, con función didáctica-entretenedora, en actos ceremoniales o en reuniones festivas, con receptores que escuchan con respeto y entienden el mensaje del canto.

En la actualidad, en el que podría llamarse un proceso de *desfolclorización*, este género ha pasado, en gran medida, a ser del dominio de espectáculos masivos, estruendosos, impulsados, a veces mercantilmente, por la industria cultural, el turismo pseudoprofesional y la competitividad de instituciones, como las municipalidades, y que en algunas oportunidades se ejecuta con un mal entendido espíritu de religiosidad, estimulado con la mejor intención por los sacerdotes católicos, como en las denominadas *vigilias*, jornadas nocturnas de canto de temática *a lo divino* y *por historia*.

Así se ha desvirtuado la naturaleza del *canto a lo pueta*, improvisado o no, en la búsqueda del aplauso fácil, en ocasiones, de un premio material, con un número creciente de cultores que carecen de la legítima escuela juglaresca, y que han limitado cada vez más su música a pautas que buscan el rápido y simple contentamiento de un público numeroso y heterogéneo, en desmedro de la riqueza, fuerza y finura de los temas poético-musicales, de los *toquíos* de la guitarra y el *guitarrón*, de las *entonaciones* tradicionales, y, sustancialmente, de la sabiduría de los grandes *puetas* y *cantores*.

Cae así la música folclórica, por decirlo gráficamente, en una funesta caja donde se guarda para ser exhibida en algunas oportunidades propicias para quienes la sacan de ella cuando lo creen oportuno, una o más veces en el año, para asombro de una copiosa concurrencia; aunque en este deambular de lo estrictamente folclórico a la popularización y desfolclorización, las veleidades de la cultura bien

podrían mediante sucesivas evaluaciones, selecciones, re-elaboraciones y simplificaciones, refolclorizar los comportamientos y los bienes que hoy atraviesan por la transformación descrita.

Afortunadamente, no pocas otras expresiones de nuestra música folclórica, las menos estudiadas y divulgadas, nos entregan su legítima calidad, como las *coplas* de carnaval en pueblos de la II Región, el baile de *las lanchas* en localidades de la IV, *el canto a lo pueta* con sus adornos de estribillos en la Comuna de Navidad, VI Región; los cantos femeninos individuales en lugares pehuenches de la VIII Región, las *romancías* y los bailes hispano-chilenos, conservados por los huilliches de Compu, Chiloé, X Región, los segundos admirados por el musicólogo y compositor Carlos Isamitt[2].

Ante lo que muere, lo que nace, lo que cambia, ¿cuál es la política cultural de Chile, si es que ella existe? ¿Quiénes deberían actuar y ser responsables de ella? Porque no se trata solo de conservar, proteger, rescatar, propagar y lamentar, sino que de comprender por qué y cómo la música tradicional o folclórica es parte del patrimonio de Chile, con la naturaleza y la libertad que sus propios cultores le confieren, y a quienes y a sus receptores hay que incentivar para que tomen conciencia de su significación en la sociedad del país al que pertenecen, lo que, en gran parte, es una cuestión de moral pública, como lo recomendara la reunión de musicólogos sobre música tradicional que se efectuara en Berlín el año 1967, organizada por el Instituto Internacional de Estudios Comparados de Música y de Documentación, cuyo Director, el gran musicólogo Alain Daniélou, fuera el gestor del ingreso de la música tradicional aborigen y mestiza de Chile a las Colecciones Internacionales de la UNESCO.

Alteridad, Epistemología y Democracia

AGUSTÍN RUIZ
Instituto de Música
Pontificia Universidad de Chile

En una de las escenas del segundo capítulo de *La Recta Provincia* -serie realizada por Raúl Ruiz y transmitida por Televisión Nacional semanas antes de las fiestas patrias 2007-, un hombre de edad avanzada y cuidados modos citadinos, aparece errabundo por un polvoriento camino rural. El hombre, que viste sombrero y terno negro, se cruza con unos campesinos andantes, a quienes les pide colaboración después de declarar su cometido. Explica tener la misión de salvar la patria, al tiempo de inquirir por personas del lugar que aún recuerden antiguas canciones.

He querido resaltar parte de esta escena, quizás por ser ella la alegoría que mejor logre resumir el fundamento axiomático de una pléyade de *investigadores* que han hecho del folklore un emblema de la identidad nacional, transitando los vericuetos de una senda no exenta de contradicciones y connotaciones políticas. La imagen propuesta por Ruiz no es inocente ni decorativa. Más bien, insinúa con sutil desparpajo una realidad descarnada. Sí, porque tras lo que el realizador nos muestra en aquella escena, comparece algo que, a mi juicio, siempre ha revestido peligro; me refiero al discurso identitario reducido a la representación de expresiones provenientes de un mundo bucólico y remoto. Esta visión,

2. Isamitt, Carlos. 1962."El folklore como elemento en la enseñanza", *Revista Musical Chilena*, XVI/79 (enero-marzo), pp. 75-94 (:86).