

# Proyecto UNESCO sobre edición de música tradicional chilena

por Manuel Dannemann R.

## I

### ANTECEDENTES GENERALES

Con motivo de mi participación en el Primer Congreso Internacional de Etnología Europea, celebrado en 1971, y de otras actividades que me correspondió realizar el mismo año, en diferentes centros científicos de Alemania, Francia e Italia, presenté un informe a la en aquel tiempo Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, que fue sintetizado para su publicación en la *Revista Musical Chilena* (Dannemann, pp. 94-95).

Uno de los puntos de dicho informe se refería a las reuniones efectuadas en Venecia con el eminente musicólogo Alain Daniélou, Director del Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, quien tuvo la gentileza de invitarme a conocer la sede que este organismo, establecido en Berlín, tiene en la aludida ciudad italiana. En esa ocasión planteamos los criterios fundamentales para la elaboración de dos Proyectos. El primero consistía en un compendio de estudios sobre la cultura musical de Asia, Africa, Australia y Polinesia, mediante artículos a cargo de distinguidos especialistas, el cual deseábamos publicar en la *Revista Musical Chilena*, con la consiguiente importancia que implicaba la divulgación de tales investigaciones sobre áreas étnico-culturales escasamente conocidas en América Latina, en lo que atañe a su música, considerando que este tipo de esfuerzos podía abrir un ancho y valiosísimo campo de tareas comparativas.

Por desgracia, este Proyecto no pudo realizarse porque la política editorial de *Revista Musical Chilena* tiene como propósito el estudio de la música y cultura en Latinoamérica, docta, indígena y folklórica de ascendencia hispánica. Además, el costo de publicación de un Proyecto de este tipo no pudo ser financiado por la revista.

El segundo contemplaba una edición de discos de música tradicional chilena, tanto aborígen como mestiza, con el patrocinio de la UNESCO, en circunstancias de que hasta la fecha ningún país de toda América había sido incorporado a las Colecciones Internacionales de música tradicional auspiciadas por esa entidad.

Después de haber organizado sus factores básicos, el 6 de octubre de 1971, lo presenté a don Simón Romero, Director de la Oficina Regional de Educación y Misión de la UNESCO en Chile, y también a fines de ese año, solicité que fuera considerado por el Consejo Normativo del Departamento de Mú-

sica de la mencionada Facultad. Felizmente, obtuve una rápida y positiva acogida del señor Romero, quien informó sobre el particular a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, institución que, por medio de doña Elisabeth Wicha, de la Dirección de Operaciones y Desarrollo de Programas, se puso en contacto con las pertinentes oficinas de la UNESCO en París. Por su parte, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, luego de la anuencia de su Comisión de Investigación y Creación, presidida en esa época por el profesor Luis Merino, actual Coordinador de la Carrera de Musicología, resolvió aceptar el desarrollo de este Proyecto, que contó con el apoyo del en ese entonces Decano de la Facultad, Domingo Piga Torres.

Posteriormente, y a través de una serie de cartas enviadas a la División de Desarrollo Cultural de la UNESCO, se cumplió con el requisito de acordar la designación del consultor que actuaría en el Proyecto, en calidad de experto, tanto para los registros magnetofónicos de los ejemplos musicales seleccionados, como para la obtención de las fotografías que ilustraran y complementasen estos materiales. Debía tratarse de una persona con sólida experiencia en este tipo de trabajos especializados, y que ya hubiera demostrado a la UNESCO su capacidad y eficacia. Fue así, como a sugerencia de Alain Daniélou se decidió la elección de H. J. Wenzel, de nacionalidad alemana, un joven miembro del Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, quien ya había cumplido exitosamente tareas como las requeridas en Chile, en misiones de la UNESCO destinadas a la música tradicional de culturas muy complejas, como la de los kurdos y la de los sirios.

En marzo de 1973, con motivo de mi viaje a Royan, para exponer un trabajo sobre la música de los Andes, en el Seminario de Música Tradicional Latinoamericana, permanecí tres días en París, y con la generosa ayuda de Jorge Berguño, en esa fecha Delegado Permanente de Chile ante la UNESCO, me entrevisté con don Francis Bebey, a la sazón Director de la División de Desarrollo Cultural de la UNESCO, con quien ultimamos los detalles propios del Proyecto. Y en la aludida ciudad de Royan conocí a Jochen Wenzel, quien tuvo la deferencia de llegar hasta allí para intercambiar conmigo algunas ideas acerca de la labor que cumpliría por primera vez en un país de América Latina, labor que también especificamos con el citado musicólogo Daniélou, de paso en Royan en su calidad de organizador del Seminario antes nombrado.

A mi regreso a Chile tuve la decidida y permanente colaboración de don Arturo Piga, Vicepresidente Ejecutivo de la Comisión Nacional de la UNESCO hasta fines de 1974, y de doña Laura López, funcionaria de dicha Comisión, quienes contribuyeron a impulsar la iniciación del Proyecto hasta que éste se puso en marcha; gracias, además, a la intervención del señor Pouchpa Dass,

sucesor de don Francis Bebey en el cargo de Director de la División de Desarrollo Cultural de la UNESCO, y a la del señor A. Blokh, de la misma División.

El 25 de septiembre de 1974 llegó Jochen Wenzel a Chile, cuya misión se prolongó hasta el 21 de noviembre y se materializó en las recolecciones de las que me ocuparé en el capítulo correspondiente.

## II

### FUNDAMENTACIÓN

La cultura musical tradicional de América ha tenido, hasta ahora, una reducida divulgación internacional. Peor aún, demasiado a menudo se la muestra en nuestros países y en las otras latitudes de la tierra sólo mediante antojadizas y deformadas imitaciones de sus cantos, danzas y toques instrumentales, hechas por *conjuntos de proyección folklórica*, compuestos por intérpretes artificiales, carentes de las nociones, las técnicas y la sensibilidad necesarias para dar un testimonio real y valdadero de las tradiciones musicales.

Sin embargo, sería injusto desconocer o subestimar los esfuerzos de diversas instituciones, como las ediciones discográficas auspiciadas por el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional de Musicología, de Argentina; por el Ministerio de Educación Nacional de Colombia, por el Instituto de Folklore de Venezuela, por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, por el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, con sede en Caracas; por los Archivos de Música Folklórica y Primitiva de la Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos; entre otras que podrían acrecentar esta nómina ilustrativa y dar, asimismo, testimonio de destacadas líneas de investigación y de extensión de la cultura americana.

Pero, muy singularmente en el caso de la música tradicional chilena, resultaba de toda evidencia la falta de recursos de gran envergadura y de ulterior poder expansivo, capaces de conseguir materiales musicales mediante equipos y procedimientos técnicos de óptima calidad, y de entregarlos internacionalmente por un conducto de alto prestigio. Esta extraordinaria oportunidad se presentó gracias al interés demostrado por el Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, corroborado y concretado por la UNESCO.

Otra razón importantísima que le otorgara validez de fundamentación a este Proyecto, fue la posibilidad de contribuir, a través de la consiguiente edición de discos, a una autovaloración de la cultura tradicional chilena, y paliar la desquiciadora acción de la mesomúsica extranjera y nacional,

que en todas partes del mundo ha promovido la desvirtuación y la destrucción de las tradiciones musicales. Experiencias anteriores, como las vividas en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, respecto del fomento de la práctica del *guitarrón* (Barros, Dannemann, *Guitarrón*), confirmaban la necesidad de que nuestros músicos de procedencia aborigen o de genuina filiación folklórica, pudiesen ejercer su legítimo derecho de expresar con autenticidad algunas de sus formas de vida más significativas, por medio de su propio lenguaje musical, con el fin de dejar públicamente constancia fidedigna de ellas, en un contexto de incentivación y de dignificación, principalmente descabale tratándose de grupos en un estado conflictivo de transculturación, como los de origen indígena que existen en el actual territorio chileno.

De esta manera, se justificaba la meticolosa dedicación que se empleó para planificar este proyecto, que abría una nueva esperanza en la lucha de difusión de nuestra cultura representativa por excelencia.

### III

#### OBJETIVOS

Me limitaré a una sucinta enunciación de ellos.

En primer término, alcanzar una comprobación general de la situación de la música tradicional en Chile, tanto en lo referente al mantenimiento de sus antiguos componentes funcionales, temáticos, formales, sintácticos y estilísticos, como a su proceso global de transformación, la que se ha resumido, en cuanto a la música *mestiza* o propiamente folklórica, con intención de diagnóstico inicial, en un artículo publicado en este mismo número de la *Revista Musical Chilena*, como producto de un estudio efectuado en colaboración con las personas que en él se nombran.

En segundo lugar, ofrecer múltiples áreas de investigación musicológica, de acuerdo con los elementos contenidos en los materiales recolectados y con su medio sociocultural.

Como tercera finalidad, poner a disposición de otras ciencias antropológicas, un compendio selectivo de la cultura tradicional musical de nuestro país, para facilitar trabajos interdisciplinarios, así como también para incrementar las posibilidades de aplicación de esta clase de música en la órbita de la Pedagogía, especialmente en las asignaturas de Educación Física y de Educación Musical.

Por último, colocar a las tradiciones musicales de América, con respecto de la UNESCO, en el mismo plano de alta valoración y de excelencia divulgativa, que antes habían merecido las de África, Asia y Europa, empezando esta vez por Chile, con un horizonte de crecientes expectativas sobre la inclusión de otros países americanos en fechas cercanas.

## IV

## CRITERIOS SELECTIVOS DE LOS MATERIALES MUSICALES

Las condiciones fijadas por la UNESCO para seleccionar los materiales de sus ediciones de música tradicional, obedecen a severas normas establecidas por el Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, y, en consecuencia, emanan de una posición científica resultante de muy serios estudios diacrónicos y sincrónicos de numerosas culturas.

El procedimiento que se utilizó para elegir los materiales de Chile, tanto los de índole aborigen como mestiza, implicó un período de preselección de géneros y especies, que abarcó el año 1973 y los ocho primeros meses de 1974, vale decir, hasta uno antes de la llegada de Jochen Wenzel. Durante dicho período recibí acertadas sugerencias de mis compañeras de trabajo del Departamento de Música de nuestra Facultad, las profesoras Honoraria Arredondo y Raquel Barros, varias de las cuales fueron decisivas para determinar, en última instancia, los ejemplos que habrían de concretarse discográficamente.

Tal preselección de rubros musicales me movió a escoger, en la mayoría de ellos, dos o más ejemplos bien individualizados, hasta con preferencia de cierta o ciertas versiones para cada ejemplo, lo que hice con cada una de las especies de la música mestiza, y sólo con la danza de *sicuras*, en el área de la música indígena.

La selección definitiva se produjo en los momentos de contacto directo con los músicos, en breves sesiones introductorias a los registros magnetofónicos, y fue decidida por los matices de pureza tradicional, de fuerza comunicativa y de belleza, que distinguían a uno o más ejemplos de otros de su misma especie, además de los factores atinentes al estado anímico de los ejecutantes, que repercutían en su seguridad mnemotécnica e interpretativa. Pero siempre se procedió conforme a la preselección de los géneros y especies antes mencionada, y con un muy claro conocimiento de las personas que participarían en las grabaciones musicales, con excepción de los informantes mapuches, que sólo conocimos durante nuestra etapa de trabajo de obtención de materiales en la provincia de Cautín, a quienes nombraremos más adelante.

El referido proceso se fundó en los siguientes criterios selectivos:

En la comprobación de un alto grado de tradicionalidad de la música, en cuanto a la autenticidad que ésta tiene como forma cultural propia, comunitaria y representativa de un conglomerado.

En la certidumbre de una buena calidad de expresión y comunicación musical, debida a la capacidad de los cultores escogidos.

## V

## OBTENCIÓN DE LOS MATERIALES

En lo concerniente a la música aborigen, voy a remitirme a la obtención de materiales de ancestro andino, atacameño y mapuche, excluyendo por ahora, en este artículo, los materiales de la música pascuense, ya que no pude acompañar a Jochen Wenzel a la Isla de Pascua con motivo de la recolección de los ejemplos pertinentes, a causa de un compromiso adquirido con anterioridad con el Instituto de Musicología "Carlos Vega", de la Universidad Católica de Argentina. En consecuencia, todavía no conozco los materiales pascuenses, los que, probablemente, puedan ser incluidos en ediciones posteriores de música polinésica. Al respecto, me parece muy significativa la opinión manifestada por Alain Daniélou, en la carta que me enviara el 22 de enero de 1975, y que traduzco literalmente del francés: "Las grabaciones de la Isla de Pascua son las mejores que yo conozco de música polinésica, que es una de las regiones prioritarias para la UNESCO. Más aún, el hecho que sólo la administración chilena haya permitido que esta música sobreviva, es un honor para Chile y nosotros lo destacaremos".

El registro de la música andina se realizó en la localidad de Cariquima, comuna de Huara, departamento de Pisagua, provincia de Tarapacá, y se redujo a la *danza de sicuras*, cuyos instrumentistas-danzantes fueron Julián Amaro, Gregorio Chamber, Fermín Gómez, Agustín, Alejandro, José, Nicolás y Vicente Mamani.

Como es sabido, su denominación corresponde al nombre genérico que se le da tanto a los danzantes como a las flautas que estos mismos ejecutan, las que obedecen al tipo universal de flautas de pan, midiendo cerca de un metro de longitud el tubo mayor de las más grandes, llamadas específicamente *sicuras* o *contrabajos*, en contraste con las más pequeñas, o *licos*, pero tanto las unas como las otras poseen normalmente diez o catorce tubos. Los mismos danzantes percuten un tambor chico, con excepción de los que tocan las flautas de mayores dimensiones, cuyo peso y tamaño exige el uso de ambas manos para poder sujetarlas en la posición adecuada.

Afortunadamente, los *sicuras* siguen conservando su indumentaria ceremonial, en la que descuella el alto tocado de plumas de avestruz teñidas, llamado *chuco*, y el *tuquillo*, un collarín de plumas de la misma ave, también coloreadas, que rodea la copa del sombrero sobre la cual se instala el *chuco*, sombrero que, en su condición más genuina, es de lana abatanada de cordero. En el pueblo de Isluga, centro sagrado de la tradición que mantiene esta clase de ceremoniales danzados, en el contexto de otras costumbres precolombinas, aparecen grupos de *sicuras* que, además, llevan capas

de piel o de plumas de avestruz, y brazaletes y adornos laterales en las piernas, hechos, asimismo, con plumas de dicha ave.

Según las informaciones entregadas por los propios músicos del lugar, la danza tiene una duración aproximada de quince minutos, que se puede repetir un número variable de veces, y en ella participan habitualmente doce hombres, cuyo oficio cotidiano es el pastoreo de llamas y ovejas. Persiste la coreografía reducida a un permanente movimiento de una fila en círculo cerrado, con paso arrastrado, apoyada en el ritmo obsesivo de la percusión, el cual regulariza drásticamente todo el lenguaje musical, caracterizado por su sistema pentáfono y su modo menor.

Antes de la culminación del proceso de mestizaje hispanoamericano, este baile de procedencia incaica tuvo como finalidad primordial el homenaje religioso a la Pachamama —madre-tierra—, complementado por sacrificios propiciatorios de llamas, y hay demostraciones en el altiplano andino de que seguirían cumpliéndose los viejos ritos de la danza, de una manera secreta, muy presumiblemente en algunos lugares de la cordillera del departamento de Pisagua. Pero en la actualidad, su práctica se evidencia de una manera pública, con motivo de festividades del culto católico, en honor a Cristo, a la Virgen y a santos de gran importancia en el norte chileno, entre los que descuellan San Andrés y Santa Bárbara.

La continuidad de la tradición musical atacameña permitió registrar dos ceremonias mágico-religiosas.

En Peine, comuna de Calama, departamento de El Loa, provincia de Antofagasta, se obtuvo una excelente versión del *talátur*, aumentándose así las grabaciones sobre el particular, iniciadas en nuestro país por la antropóloga Grete Mostny (Mostny y otros) y por el musicólogo Carlos Lavín, del que se conservan recolecciones en los Archivos de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

La versión destinada al Proyecto UNESCO estuvo a cargo de las voces de Carmen Chaile, Lucila Ramos, Julia Torres, Rufina Torres, Gregorio, José y Pedro Barrera, Ceferino Mora, Carmelo, Claudio, Juan y Horacio Morales, este último, además, ejecutante del *chorromo*. El *clarín* fue tocado por Germán Morales y el *putu* por José Morales.

En cuanto a estos instrumentos, cabe recordar que el *chorromo*, en su antigua forma, constituido por un conjunto de campanitas metálicas sin badajo, se reemplaza hoy por un triángulo musical o por variados objetos, también metálicos, cuyo entrechoque produzca un mínimo de sonoridad adecuada. El *clarín* sigue siendo el nombre hispanizado de una trompeta cilíndrica de embocadura lateral hecha de caña, con o sin un pequeño pabellón sonoro de cuero de vacuno, envuelto en hilos multicolores de lana de llama, por

lo común de dos a dos metros y veinte centímetros de largo, y que se ejecuta con una peculiar técnica de vibrato. El *putu* conserva su condición de cuerno de vacuno, dotado o no en su extremo de mayor diámetro, de borlas ornamentales polícoras, asimismo de lana de llama.

La música del *talátur* que se grabó, tiene modo mayor, y se rige por la misma organización trifónica general de la cultura musical atacameña. No obstante, en el desarrollo de algunos ejemplos estudiados se hace notar la esporádica presencia de una cuarta nota, que pudiera acusar un probable mestizaje por influjo de fuentes incaicas o europeas o, simplemente, provenir de interpretaciones ocasionales.

Este ceremonial es para obtener el agua para fertilizar la tierra y se celebra con motivo de las tareas comunitarias de la limpieza de canales de riego, en fecha variable, de agosto a octubre, en los pueblos de Peine y Socaire, ambos de la misma citada comuna. Su texto mágico, cada vez más incompleto y deformado, se halla hasta el presente en lengua *kunza*, cuyo valor semántico está restringido a muy contados términos y locuciones.

En Caspana, también una localidad de Calama, se logró grabar una valiosa versión del *cauzulo* o *cauzúlur*, ceremonial cantado y danzado, hasta ese entonces desconocido en las investigaciones etnomusicológicas, gracias a las generosas noticias y a la posterior colaboración directa del profesor Reynaldo Lagos Carrizo, quien se desempeñaba en aquel tiempo como Director del Museo Etnográfico de Chuquicamata.

Para la grabación se contó con las voces de Benito, Feliciano y Hermenegildo Terán, y Venicio Paniri, los dos últimos, además, ejecutantes del *tamborcito*. El *clarín* fue tocado por Sergio Anza y el *putu* por Andrés Anza. El primero de estos instrumentos, también denominado *bombito*, posee un doble parche de cuero de llama, y se percute con una baqueta liviana. Siempre se tocan dos *tamborcitos*, y suelen ejecutarse dos *clarines* y dos *putus*, de distinta altura de sonido, tanto los unos como los otros. Este acompañamiento instrumental, cuyos aerófonos intervienen con notable flexibilidad sólo en algunos pasajes, depende de los músicos propiamente tales, en cambio, el canto es practicado masivamente por hombres y mujeres, y su texto ha sufrido la misma suerte que el del *talátur*.

Los músicos de Caspana explicaron que la primera etapa del *cauzúlur* consiste en el canto de su parte lenta, al soltarse el agua por un canal recién limpio, al que le echan maíz y vino, para que su corriente lleve estas ofrendas a la Pachamama, lo que realizan los oficiantes con gran solemnidad, arrodillados o prosternados sobre la tierra. La segunda etapa se desarrolla en el pueblo, incorporándose la mayoría de los habitantes, aproximadamente trescientas personas, cantidad levemente acrecentada por parientes y amigos de los pueblos vecinos inmediatos, y en ella se ejecutan la parte lenta y la rá-

pida del *cauzúlor*, inmersas en la euforia de la respectiva danza, que comienza en la plaza y prosigue, de día y de noche, en distintas partes del pueblo, en un ciclo de reposo y de reactivaciones.

Esta división bipartita permite apreciar, musicalmente, la irregularidad rítmica de la primera, así como la tendencia al uso de un pie rítmico, y el aumento de velocidad, en la segunda. En ambas hay superposiciones del modo mayor y del menor, más marcadas en la primera. Resulta ostensible el empleo del sistema trifónico, aunque las versiones actuales que he escuchado no lo mantengan en forma absoluta.

Tanto el *cauzúlor* como el *talátur* se celebran en relación con las faenas de la limpieza de canales de regadío agrícola, el primero, hasta donde haya podido indagar, parecería que sólo en Caspana, en la segunda mitad del mes de agosto habitualmente, de sábado a lunes, después de concluidas dichas faenas, que, por lo común, empiezan el jueves de la misma semana del ceremonial. Pero su finalidad es más amplia que la del *talátur*, ya que no sólo consiste en agradecer los dones recibidos de la Pachamama y pedirle abundancia de aguas y fecundidad de las cosechas, sino también rogarle que conceda la paz y la prosperidad general a todo el pueblo.

Los registros de música mapuche se realizaron en las provincias de Cautín y de Santiago, y comprendieron cuatro toques de *trutruca* y un canto de *machí* con su correspondiente acompañamiento instrumental.

Los primeros fueron ejecutados por Rosario Quintraqueo, obrero panificador recientemente domiciliado en Santiago, y por Domingo Collío, agricultor de La Cantera de Purranque, comuna de Temuco, lugar en cuyas inmediaciones vivía el aludido *trutruquero* Rosario Quintraqueo.

Según estos músicos, los nombres de los toques son: A) *trecatrecatún*, una especie de introducción —“a paso lento”— al baile, usual en los inicios de una ceremonia o fiesta; B) *puel-purrún*, toque de danza propiamente tal; C) *rüinkü purrún*, propio de bailes “saltados”; D) *choique purrún*, empleado para la danza zoomórfica imitativa del avestruz; denominaciones todas ellas que he anotado, transcribiendo la grafía manuscrita entregada por mi amigo Juan Huichalaf, dirigente mapuche de Temuco.

Los ejecutantes, que en el orden citado grabaron, respectivamente, los toques A, C y D, el uno, y B, el otro, añadieron que todos pueden incluirse en el desarrollo del *guillatún*, el gran ceremonial de invocación a las divinidades que regulan los ciclos de las lluvias y de las cosechas.

En estos ejemplos se comprueba parcialmente la tetrafonía, de gran relevancia en la cultura musical mapuche, y en su conjunto son un testimonio de la destreza rítmica de sus instrumentistas.

Considero importante destacar el gran valor tradicional que guarda la práctica de la *trutruca* y el mantenimiento de su multiplicidad funcional, la

cual va desde los toques de homenaje en la muerte y sepultación de los caciques y de los predominantemente mágicos de diverso propósito, hasta los accidentales de recreación individual, y que, además, se dividen en toques independientes, sin vinculación alguna con manifestaciones dancísticas o vocales, y toques al servicio de formas coreográficas.

La morfología, la técnica de construcción y la de ejecución de la *trutruca*, conservan las características fundamentales muy bien descritas por el gran estudioso de la cultura mapuche, el siempre recordado pintor, compositor y musicólogo, Carlos Isamitt (Isamitt). Pero debo reconocer que mis observaciones en la provincia de Cautín, en octubre de 1974, me confirmaron el hecho ya antes verificado y ahora intensificado, del uso de *trutruca*s de tubo de cobre o de plástico, enrollado en espiral, en beneficio de la comodidad de su transporte, de la simplificación de su construcción y de su más expedita ejecución, que omite la necesidad de mojar repetidas veces su interior con agua o, mejor aún, con bebidas alcohólicas, concesiones las tres, que provocan el deterioro del timbre peculiar del instrumento.

El canto de *machi* se grabó en la localidad de Huentelar, en la región de Chol-Chol, comuna de Nueva Imperial y es, sin duda, uno de los más expresivos y hermosos ejemplos que se hubiesen podido recoger de la cultura musical mapuche.

Su intérprete, Hortensia Ancaye Llancao, le dio el nombre de *Datu cutran-n*, locución que escribo con la grafía indicada por el profesor de la Escuela Hueico, de Huentelar, don Lorenzo Curamil Paineo.

Sería inoficioso en este artículo detenerse en la descripción del *kultrín*, el único tambor de un solo parche que hay en la música tradicional chilena, y en las particulares relaciones que éste posee con los atributos mágico-terapéuticos de los o de las chamanes, materias que fueron examinadas en un número anterior de esta misma revista por María Ester Grebe (Grebe). Pero no podría dejar de destacar los extraordinarios atributos dramáticos de la versión grabada por la *machi* Hortensia Ancaye, de gran intensidad y riqueza de matices, atributos que aumentan a medida que la expresión vocal va elevando su volumen y su velocidad, en estrecha consonancia con los recursos de la percusión, todo lo cual refleja la vertebración y la coherencia de una diversidad dentro de una unidad, en una órbita de tetrafonía que se inclina a la trifonía en las etapas finales.

Con respecto de la música folklórica o mestiza, no fue fácil, aunque pudiera creerse lo contrario, conseguir un conjunto de ejemplos provistos de una adecuada diversidad y organicidad en lo referente a forma, temática, función y regionalidad, en concordancia con los criterios selectivos de los materiales, ya expuestos en el capítulo IV de este trabajo. La UNESCO, sin un conocimiento directo y concreto de los problemas atinentes a la recolección

magnetofónica y a las complementarias ilustraciones fotográficas de la música tradicional chilena, había fijado el cortísimo plazo de un mes para esta compleja tarea —plazo que también involucraba la música aborigen—, el que debió prolongarse a casi sesenta días, gracias a la comprensiva actitud del Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación. Por otra parte, si bien hay en Chile una cantidad considerable de genuinos cultores de música folklórica, poseedores de un rico y representativo repertorio, cuesta encontrar los que unan a este patrimonio cultural, el poder de expresión y comunicación capaces de asegurar la penetración de su mensaje musical con amplias posibilidades universales, lo que implica imprescindibles requisitos de precisión y sensibilidad interpretativa, de afinación y de dicción y, muy esencialmente, una honda compenetración con el espíritu de la manifestación cultural que se pretende transmitir. Creo indispensable señalar aquí que esta fuerza comunicativa, en su mayor nivel de espontánea efectividad, fue mucho más frecuente de percibir entre los músicos que hemos denominado aborígenes, quienes demostraron una disposición generalizada a una conservación de sus tradiciones musicales y a la exteriorización de ellas.

La selección de los materiales folklóricos recayó en el *romance*, la *tonada*, el *canto a lo pueta*, la *cueca*, el *baile de chinos*, el baile de la *danza* y el baile de las *lanchas*.

El *romance* que se registró fue el de "Delgadina", en una hermosa versión proporcionada por Gabriela Pizarro y que es, elementalmente, la misma que incluimos con Raquel Barros en "El Romancero Chileno" (Barros, Danne-mann, *Romancero*, pp. 77-79). En ella resalta la carencia de acompañamiento instrumental y el uso del modo menor, a mi entender, dos factores que contribuyen a demostrar la marcada antigüedad de este canto, de acuerdo con los datos recibidos de ancianos cultores de *romances* y *logas*, y con las indagaciones históricas con que pienso complementar el aludido "Romancero", mediante un trabajo de investigación de sus fuentes hispánicas y de su propagación en Chile desde la época colonial.

La pertinente grabación se realizó en la Sala del Coro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, sede Santiago Norte, la que sirvió ante la imposibilidad de hallar en esa oportunidad un estudio profesional de grabación que presentara las condiciones adecuadas.

En cuanto a la *tonada*, el proyecto UNESCO tuvo la gran suerte de contar con la decidida y entusiasta colaboración de las hermanas Graciela y Olga Freire, oriundas de la localidad de Villucura, comuna de Santa Bárbara, provincia de Biobío, en la actualidad radicadas en la ciudad de Santiago, desde 1962 y 1949, respectivamente. Ellas grabaron tres *tonadas* con guitarra, de extraordinaria calidad poético-musical: "Adios, Corazón Amante",

“Los Negros”, y “Penas Marchitas”; la primera y la tercera pertenecientes a la línea temática amatoria, sin duda la preponderante del género, y la segunda, más próxima a los asuntos narrativos, como que constituye una versión sintética del famoso romance “Boda de Negros”, escrito por don Francisco de Quevedo y Villegas, que ha merecido la fortuna de la folklorización, vigente en América Latina (Barros, Dannemann, *Romancero*, pp. 56-61). Incuestionablemente, estos ejemplos ostentan una categórica representatividad del género *tonada* en Chile, el cual, por desgracia, ha experimentado, en los últimos quince años, una fuerte disminución de su práctica. Cabe añadir que la profundidad y habilidad interpretativas de las hermanas Freire, a mi juicio las mejores *cantoras de tonadas* que hay en Chile, reflejan, en los citados ejemplos, una feliz y acabada muestra de legítima cultura tradicional musical.

La *tonada* “Penas Marchitas” se grabó en la mencionada Sala del Coro, y las restantes, en el estudio de Odeón, gentilmente cedido a través de las gestiones de don Jorge Oñate, miembro de esa firma editora de discos.

Para el *canto a lo pueta* se recurrió a los connotados exponentes del género, Manuel Ulloa y su hijo Eduardo Ulloa, ambos de El Principal, comuna de Pirque, provincia de Santiago, donde se hizo el registro magnetofónico, que comprendió dos *versos por historia* —vale decir, de argumento bíblico católico—, uno por parte de cada *cantor*, como es obligatorio, conforme la preceptiva de este importantísimo rubro poético-musical de nuestro folklore.

Fue particularmente grato comprobar las extraordinarias dotes de ejecutante de *guitarra* de Eduardo Ulloa, el único instrumentista para las dos intervenciones vocales, quien ha llegado a superar a su padre en la destreza y finura de los *toquíos* tradicionales (Barros, Dannemann y Moreno), poseyendo, a mi entender, el cetro de los *guitarreros*.

Tres *pjes de cueca*, nuestra danza nacional por excelencia, con acompañamiento de arpa y percusión sobre la tapa armónica de ésta, fueron grabados por el matrimonio formado por Olga Guzmán y Juan Negrete, del pueblo de Maipo, comuna de Buin, provincia de Santiago —también en el estudio de Odeón—, a quienes conocí por una generosa iniciativa de Gabriela Pizarro, la cantora del *romance* de “Delgadina”.

Constituyó una verdadera revelación la categoría musical de estas personas, mantenedoras de un sobrio y depurado estilo de canto tradicional chileno, en concordancia con la técnica de ejecución del arpa, mostrada por doña Olga.

En este período de intensa transformación y a menudo de deformación de nuestro folklore, uno de cuyos signos más penosos ha sido la casi completa extinción del arpa, es muy satisfactorio haber podido dejar un fehaciente testimonio de la música de la *cueca*, mediante estas versiones, que podrían ca-

lificarse de clásicas, por su temática, sus caracteres rítmico-melódicos, sus elementos armónicos y sus procedimientos interpretativos.

Nuestro folklore de expresión coreográfica tiene en el llamado *baile de chinos* una de sus formas más definidas y significativas. De ahí que en el Proyecto UNESCO se incluyera una muestra de su música, y el pertinente *canto de alférez*, que complementa el comportamiento de homenaje religioso de estas cofradías de danzantes (Uribe).

Para cristalizar este propósito, se pidió la colaboración del *baile de chinos* de Pucalán y del de Puchuncaví, de la comuna de Puchuncaví, provincia de Valparaíso, en cuya iglesia se realizó la grabación, con la actuación de Guillermo Villalón y Oscar Villalón, *alféreces* de las mencionadas *hermandades*, respectivamente, y con la decisiva ayuda de don Matías Osorio y las franquicias otorgadas por el párroco.

Las condiciones musicales y la disciplina de acción de ambos grupos, junto a la comprensión de sus dirigentes, se concretaron en una ejemplificación óptima, que justificó por completo el esfuerzo y la perseverancia desplegados por el consultor Jochen Wenzel, en beneficio de un acertado registro magnetofónico, que logró equilibrar el volumen sonoro de *flautas, bombos y tambores*, sin deteriorar el vigor ni la índole sustancial de la música del *baile de chinos*.

Los hermanos Daniel y Manuel Hidalgo, de Tilama, comuna de Los Vilos, provincia de Coquimbo, al igual que Manuel Ulloa, asiduos informantes de Investigaciones Musicales de nuestra Facultad, grabaron versiones de la *danza* y de las *lanchas*, en una sala de la escuela de dicha localidad, facilitada por su Directora, mi buena amiga doña Sara Mateluna. Sobre estos bailes hay una descripción y una relación histórica en la obra titulada "La Ruta de la Virgen de Palo Colorado" (Barros y Dannemann, *Ruta*, pp. 15-20). Baste decir aquí que con estos ejemplos ejecutados de una manera eximia, tanto en el uso de la guitarra como en la percusión sobre su tapa armónica, se diversificó y fortaleció ostensiblemente la selección de materiales de música folklórica, especialmente a causa de las *lanchas*, que sólo se practican en la provincia de Coquimbo y que ocupan una posición destacada en el plano coreográfico nacional.

## VI

### RESULTADOS

Consecuentemente con los aportes que se esperaban de este Proyecto, me limitaré a puntualizar los resultados obtenidos, después del término de la misión cumplida por el experto Jochen Wenzel, quien se marchó de Chile el 21 de noviembre de 1974, como ya quedara dicho.

A) En relación con su objetivo central e inmediato, los materiales recolectados permiten editar un disco LP de música autóctona indoamericano-chilena; un disco LP de música tradicional mestiza o folklórica hispano-chilena; parcialmente, un disco LP de música polinésica de Isla de Pascua, que debería completarse con otros ejemplos musicales de la misma cultura. En el curso del presente año aparecerá el primero de estos discos, en la Colección de Música Tradicional de la UNESCO, sin que sepa, por mi parte, la fecha de materialización de los otros dos, para lo cual estamos en permanente contacto epistolar con Alain Daniélou.

B) Los resultados desprendidos de la búsqueda, obtención y selección de los materiales en referencia, proporcionan, a su vez, valiosísimas informaciones de gran utilidad en el campo de la investigación, con sus consiguientes aportes a la docencia, y al de la política concerniente a la existencia y desarrollo de nuestra cultura musical empírico-tradicional.

C) Fue posible comprobar el tremendo y vertiginoso proceso de trascul-turación por el que atraviesa la música indígena, que en el caso de la atacameña ha alcanzado extremos que vaticinan su muerte cercana, de no tomarse a la brevedad medidas drásticas de carácter antropológico social aplicado.

D) Se observó también claramente el nocivo influjo de la música *popular* sobre la auténticamente folklórica, tanto en la destrucción de repertorios como en la alteración de formas y estilos que habían logrado un notable nivel representativo, grave problema que incidió en la selección de los correspondientes ejemplos, como ya se indicara en el Capítulo V, y que examino en el artículo *Situación Actual de la Música Folklórica en Chile*, publicado en este número de la *Revista Musical Chilena*, y en el cual se plantea la hipótesis de la denominada primera gran promoción del folklore musical, promoción de la que se extrajeron todos los ejemplos de la música mestiza, como evidentemente se aprecia en la segunda parte del aludido Capítulo V, actitud que se adoptó para evitar probables mezclas que pudiesen haber dañado este intento discográfico de difusión de nuestra música tradicional.

E) Se adquirió, en términos generales, un nuevo conjunto actualizado de datos, mediante el cual se podrá trazar un panorama crítico más amplio y profundo que el manejado hasta ahora por la Etnomusicología, y del cual, corroborando lo expresado, se desprende la urgentísima e inexcusable necesidad de procurar vías de orientación y recursos de defensa a esta clase de música.

## VII

## COLABORACIÓN RECIBIDA

Esta sección de los artículos suele encabezarse con el nombre de "agradecimientos", los cuales no podríamos omitir, y muy fervorosamente, a todas las instituciones y personas que, de una u otra manera, entregaron estímulos y ayudas a este Proyecto. Sin embargo, prefiero hablar de colaboración, la que muchas veces se tradujo en una franca y directa participación, ya que el espíritu de entrega afectiva y material que concitó nuestro trabajo, me hacen sentir la seguridad de su carácter verdaderamente nacional, que primó para conseguir una imagen depurada de las tradiciones musicales chilenas.

El Departamento Cultural de la Honorable Junta de Gobierno, por intermedio de su Jefe, don Germán Domínguez, abrió el acceso a autoridades provinciales, las que respondieron facilitando movilización, alojamiento y personal que acompañó a los integrantes de nuestra misión hasta lugares aislados y distantes. Quiero manifestar mi reconocimiento al coronel Virgilio Espinosa, Jefe de la Secretaría Coordinadora de Labores de Difusión de la Junta de Gobierno; al general Rolando Garay, quien se desempeñaba como Intendente de Antofagasta, en el tiempo que se viajó hasta los pueblos atacameños, y al capitán Robinson Medina, Ayudante de la Intendencia de Antofagasta, que prestó todo su apoyo desde el instante que se informó del Proyecto. Asimismo, al en ese entonces Intendente de Cautín, coronel Francisco Antonio Pérez, quien, junto a su señora, me pusieron en contacto con el sacerdote norteamericano Eugenio Theisen, cuya amistad con los mapuches de la zona de Chol-Chol fue determinante para la realización de excelentes registros magnetofónicos. En esta nómina de miembros de las Fuerzas Armadas está, además, el comandante Alvaro Lavín, quien obtuvo de la FACH los pasajes para llegar hasta Iquique y Antofagasta.

Fundamental fue la contribución del Convenio Universidad de Chile - Universidad de California, por cuanto su coordinadora, Teresa Iriarte, autorizó el uso de un vehículo especialmente adecuado para trabajo de expediciones, con el cual se viajó hasta la ciudad de Temuco, pudiéndose recorrer las localidades donde vivían los músicos mapuches. También a nivel central de la Universidad de Chile cabe citar el aporte del Departamento de Relaciones Internacionales, dirigido por Douglas Escobar, organismo que costó parte de la estada de Jochen Wenzel en Santiago.

A la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, en particular a su Decano, Samuel Claro; a su Secretario General, Raquel Barros, y al Director del Departamento de Música, Carlos Sánchez, no sólo debo su patrocinio y su considerable ayuda respecto de viáticos, vehículo y finan-

ciamiento de combustible, sino que también su comprensión y constante incentivación dadas a este Proyecto. Mis agradecimientos a Honoria Arredondo y a Joyce Fuhrmann, de Investigaciones Musicales de dicha Facultad. La primera escuchó y comentó conmigo los ejemplos de música aborigen, lo que favoreció mi trabajo de escribir los comentarios para el disco correspondiente. La segunda participó en salidas a terreno y ayudó en múltiples oportunidades a Jochen Wenzel en relación con las distintas actividades de su permanencia en Chile, y en mi ausencia del país, al término de la misión de este experto, revisó con él todos los materiales obtenidos.

De un valor inestimable fue la orientación y la intervención personal frente a autoridades iquiqueñas, entregadas por Jorge Checura, Director del Museo Regional de Iquique, perteneciente a la Universidad del Norte. Gracias a su iniciativa, la Dirección de Vialidad facilitó un vehículo para llegar hasta Cariquima, conducido diestramente por el funcionario Juan Correa, salida a terreno en la que tuvimos la compañía de los ayudantes de Jorge Checura, Mario Cruz y Octavio Morales. No podría silenciar los cordiales consejos del profesor Gabriel Martínez, en ese entonces de la Universidad de Chile de la Sede Iquique, gran conocedor del Departamento de Pisagua.

Toda la preparación de las tareas que debían efectuarse en los pueblos de la cultura atacameña, en la provincia de Antofagasta, así como la obtención de la música del *cauzálor* y del *talátur*, se hicieron en estrecha colaboración con el Director del Museo Etnográfico de Chuquicamata, profesor Reynaldo Lagos, secundado por su ayudante Emilio Mendoza, y en lo que atañe a los informes musicológicos que me enviara antes de la etapa de recolección, por su colaborador Andrés Caro. Durante la estada en esa región, los medios de movilización, el alojamiento y la alimentación, fueron proporcionados por COBRECHUQUI, debido a las gestiones del Jefe de Relaciones Públicas, René Broussain, y a la acción de Mario Puente García, Subgerente de Relaciones Industriales de Chuquicamata; de Carlos Salas, de Relaciones Públicas de la misma empresa minera y a la muy eficaz colaboración de Luis Bustíos, funcionario de COBRECHUQUI en Antofagasta. Mi gratitud también a los choferes Luis Cueto y José Chocano, por la dedicación puesta en los viajes a Caspana y Peine.

Agrego los nombres de Juan Huichalaf, el dirigente mapuche mencionado por sus instrucciones sobre la grafía de su lengua, de Lorenzo Curamil, el profesor de Huentelar también ya aludido por la misma razón; de los profesores Osvaldo Burgos, Omar Castro, Mariano Huichalaf, Adalberto Salas, sea por sus referencias acerca de músicos de la provincia de Cautín, sea por habernos acompañado a los lugares de grabación, aun a costa de sacrificios personales.

Los registros de música pascuense fueron hechos por Jochen Wenzel en la isla, donde contó con la asesoría del médico, compositor e investigador de etnomúsica polinésica, el doctor Ramón Campbell, distinguido amigo y colaborador de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

Muchísimas gracias a los músicos que nos entregaron los tesoros de su tradición, junto con su confianza y afecto. Principalmente para ellos y también para todos cuantos pusieron su fe y su trabajo en este Proyecto UNESCO, valgan las palabras finales de la carta de Alain Daniélou, del 22 de enero de 1975:

"Nosotros tendremos un excelente panorama de las tradiciones culturales de Chile, sin mezclar los géneros, lo que estaría en total desacuerdo con los principios de nuestras colecciones y con su valor para los estudios musicales y la enseñanza. Es necesario reconocer la calidad excepcional de la elección de las grabaciones, por lo que felicito a usted."

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

##### BARROS - DANNEMANN

Barros, Raquel y Manuel Dannemann, 1960. "El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto. *Revista Musical Chilena*, vol. xiv, Nº 74 (noviembre-diciembre), pp. 7-45.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann, 1965. "La Ruta de la Virgen de Palo Colorado". *Revista Musical Chilena*, vol. xix, Nºs 93 y 94 (julio-septiembre y octubre-diciembre), pp. 6-24 y 51-84.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann, 1970. "El Romancero Chileno". *Revista Musical Chilena*, vol. xxiv, Nº 111 (abril-junio), 119 pp.

Barros, Raquel, Manuel Dannemann y Ercilia Moreno, 1969. *Contrapunto de Tahuada con don Javier de la Rosa*. Quinto fascículo de la Antología del Folklore Musical Chileno. Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile. Imp. RCA, S. A. Electrónica, Santiago, 24 pp.

##### DANNEMANN

Dannemann, Manuel, 1971. "Primer Congreso Internacional de Etnología Europea". *Revista Musical Chilena*, vol. xxv, Nº 115-116 (julio-diciembre), pp. 94-95.

##### GREBE

Grebe, María Ester, 1973. "El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico". *Revista Musical Chilena*, vol. xxvii, Nº 123-124 (julio-diciembre), pp. 3-42.

##### ISAMITT

Isamitt, Carlos, 1935. "Un instrumento araucano: la Trutruka". *Boletín Latinoamericano de Música*. Montevideo, Tomo 1, Año 1, pp. 43-46.

##### MOSTNY

Mostny, Grete, Fidel Jeldes, Raúl González y Federico Oberhauser, 1954. *Peine, un Pueblo Atacameño*. Publicación Nº 4, Instituto de Geografía, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, Santiago, 170 pp.

##### URIBE

Uribe Echevarría, Juan, 1958. *Contrapunto de Alfereces en la Provincia de Valparaíso*. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile. Ed. Nascimento, Santiago, 155 pp.