

EL FOLKLORE EN LA CREACION ARTISTICA DE LOS COMPOSITORES CHILENOS

por

Carlos Isamitt

El estudio del folklore musical fue precedido, en nuestro país, por el de los aspectos literarios, lingüísticos, mitológicos, de costumbres y creencias.

Las obras consagradas a estas investigaciones del doctor Leng, Ramón Laval, Julio Vicuña Cifuentes, Félix de Augusta, Tomás de Guevara, Ricardo Latcham, unidas a las de cronistas anteriores, incorporaron a la cultura importantes aspectos de nuestro folklore. Ellas fueron decisivas para cimentar la atención y el amor por estas manifestaciones de la vida del pueblo. El reino de las cosas pertenecientes a la música: instrumental, cantada, danzada, permaneció en cambio, más tiempo, ajeno a los afanes escudriñadores de espíritus capaces de sorprender, también, en él, modalidades íntimas del hombre de nuestra tierra. Las referencias de observadores ocasionales, principalmente extranjeros, no rebasaron la categoría de impresiones someras. El ambiente social, recién salido de la Colonia, con el retraso cultural consiguiente, fue recibiendo de tiempo en tiempo, la influencia inevitable de rasgos europeos. La afición que a principios del siglo XIX existía por el canto, la danza y la ejecución musical en algunos instrumentos, vino a ampliarse con la vuelta al país de personalidades chilenas, educadas en algunas de las viejas capitales europeas, o que solo habían permanecido algún tiempo en ellas. El hecho de pertenecer a clases acomodadas y el prestigio adquirido con los viajes, con los contactos parisienses, italianos, londinenses, bastaban para que pudieran ejercer influencias determinantes en los hábitos del convivir social.

El hombre del pueblo quedó al margen de las modalidades transplantadas, desarrollando sus propias modalidades. De aquí la tendencia dominante, de acentuado carácter aristocrático, afrancesado, que imperó en las manifestaciones culturales y en la vida colectiva.

Los organismos destinados al cultivo de las Artes: Academia de Bellas Artes, Conservatorio Nacional de Música, fueron creados en 1847 y 1849, respectivamente, y estructurados por impulsos de estos mismos estímulos sociales. Exposiciones, reuniones musicales y conciertos fueron actos de distinción mundana, de carácter social.

Algunas de estas características han perdurado hasta nuestros días. Las realizaciones musicales dominantes del ambiente en el siglo XIX fueron las del romanticismo operístico, principalmente italiano. La admiración de los héroes y heroínas del repertorio de Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, llegó a concretarse a veces, en normas de conducta no exentas de fervores pasionales. Actitudes y vivencias exaltadas por el arte romántico en "Romeo y Julieta", en "Lucía", "La dama del lago", "Semíramis", en "La Sonámbula", "Norma", "Lucrecia Borgia", "La Extranjera", ayudaron a dar una fisonomía psicológica a esta época.

No hubo, por esto, posibilidad de que se le diera la menor atención a la música que acompañaba la vida de las gentes del pueblo, de los campesinos, de los indígenas, tan alejada y extraña a los dramatismos, a los conflictos sentimentales, a los modos artísticos del "bel canto", de los protagonistas del extraordinario mundo creado por los maestros románticos.

Las canciones del hombre del campo, de nuestros indígenas, como manifestaciones de universos simbólicos diferentes, impregnados de contenidos humanos y musicales también distintos; no pudieron interesar a las gentes distinguidas, cultivadas en la admiración exclusiva de lo europeo.

Sin embargo, al correr de la segunda mitad del siglo XIX, jóvenes músicos chilenos y entusiastas admiradores de las artes, formaron un grupo con ideales renovadores del ambiente. Favorables a estos intentos fueron algunos conciertos de virtuosos del piano y del violín que, al pasar como meteoros filantes por nuestro medio, interpretaron obras de Wieniawsky, Paderewsky, Anton Rubinstein, Chopin, además del repertorio clásico.

El grupo formado por los hermanos Eduardo y Alberto García Guerrero, Humberto Allende, Humberto Bucenius, Carlos Lavín, Alfonso Leng, logró alcanzar su finalidad renovadora, por medio de con-

ferencias, conciertos, publicaciones, estimulando la producción de música más de acuerdo con la corriente surgida como derivación del movimiento romántico.

En la primera década de nuestro siglo dieron a conocer obras de tan bella significación como "Carnaval", "Variaciones Sinfónicas" de Schumann; "Preludios", Sonata" de Listz; "Sonatas" y Estudios de Chopin; "Cuadros de una Exposición" de Moussorgsky; "Triana" de Albéniz; algunas creaciones de Grieg, Debussy y Ravel.

La música de estos maestros tuvo cierta resonancia, conquistó de inmediato el interés de unos pocos y levantó reacciones airadas, de inusitado repudio, en el mayor número de aquellos aficionados que creyeron un deber cerrar el espíritu al florecer maravilloso de la curiosidad que lleva a la comprensión.

Estas obras eran producto de sensibilidad y técnicas nuevas. En ellas habían encontrado cabida algunos estímulos y elementos propios del folklore de los diferentes países a que pertenecen los autores. Sin ser ajenas a ciertos aspectos de universalidad, están henchidas de rasgos nacionalistas. Las canciones populares, las danzas, los caracteres ambientales y del hombre de cada pueblo, habían servido a condicionar en gran parte, la nueva modalidad que dio fisonomía diferencial a estas producciones.

Con ellas y con la acción apasionada del grupo de artistas chilenos, quedó iniciada una etapa diferente en la evolución musical de nuestro país; con las alternativas inherentes de lucha que suscitan los cambios de ideología o hábitos culturales.

En 1898, Lavín quiso publicar un cuento araucano. Despertó tal indignación en quien debía resolver sobre sus méritos, que no solo lo arrojó al canasto de lo inservible, sino que acudió a informar de la osadía al doctor Lenz. Este quiso conocer al muchacho y de él recibió estímulo comprensivo. Poco tiempo después, el mismo cuento hizo escándalo al ser publicado en la revista *Zig-Zag*.

En 1915, Armando Donoso, animador de las producciones literarias de su época, publicó en "El Mercurio", un ensayo de Lavín sobre los músicos franceses modernos. El artículo tuvo consecuencias que señalan las actitudes combativas de los círculos sociales que resistían la evolución. Un gran número de personas, integrantes de sociedades

corales de las colonias extranjeras, se apresuraron a pedir a Donoso, que no siguiera publicando artículos semejantes. Pero, como no existe el estatismo en las cosas del espíritu, ni en las demás del universo, la evolución no se detuvo.

En dos compositores aparecen los primeros intentos de temas de índole nacionalista. Son ellos: Remigio Acevedo y Eliodoro Ortiz de Zárate. En la ópera "Caupolicán" del primero, y en "Lautaro" del segundo, la intención nacionalista está circunscrita al contenido histórico. Ambos concuerdan en este propósito y coinciden también al haber escogido el asunto nacional en relación con los araucanos.

Esta determinación temática, dirigida hacia lo más distante de toda experiencia directa, revela la actitud romántica de ambos. La creación musical, en cambio, no alcanza a glosar en su contenido, el carácter indígena de los temas. En las dos obras, la estructura y el pensamiento musical son europeos, esencialmente italiano-operístico.

En "Lautaro", a unos breves compases que forman su introducción, sobreviene la primera escena entre don Pedro de Valdivia y una india, en el medio selvático araucano. La anotación "tempo di minuetto", con que se caracteriza el espíritu de la invención musical, es extremadamente reveladora.

La ópera "Caupolicán" de Acevedo ofrece, sin embargo, además del asunto histórico, el primer intento de utilizar un elemento del folklore musical araucano. En una escena de danza, el autor introdujo unos cuantos compases de ritmos y frases de trutruka. Este corto pasaje establece un violento contraste de expresión musical, patético y sugerente, que debe señalarse como la primera osadía de carácter folklórico en la ópera chilena; aunque no evidencia propósitos de más seria especulación musical.

El contenido de ambas obras, tomado del poema "La Araucana" de Ercilla, no permitió a estos músicos concebir sus invenciones en relación más auténtica con los caracteres diferenciales del hombre y el medio, que podrían haberlas condicionado.

Humberto Allende y Carlos Lavín, del grupo de promotores de la evolución musical, se dieron a la búsqueda y al estudio fervoroso de los cantos del pueblo, tratando de comprender en ellos la idiosincrasia del hombre, en cuyo fondo psicológico intuían mezclados: la

gracia ingenua o picaresca, el humorismo socarrón, la humildad simulada, el arrebatado pasional, lejos de sentimentalismo fatalista y resignado. Al aventurarse por esta ruta inexplorada, fueron recogiendo bellezas inéditas, motivos de interés en las costumbres, en los trabajos, en las fiestas típicas, en las reacciones vitales. La riqueza de las impresiones absorbidas del medio externo movió a Allende a concebir la posibilidad de una obra diferencial. En 1913, dio a conocer sus "Escenas Campesinas", la primera obra en que se logra cierto aliento inconfundible de carácter nacional.

Rasgos de canciones de los hombres que arrean el tropel, de yeguas en la trilla, bastaron como motivos de elaboración melódica, unidos a otros descriptivos o melódicos del ambiente campestre: rebuznos, graznidos de pavos, rasgueos de guitarras, motivos típicos de gritos animadores de los jinetes al iniciar las carreras trilladoras, ritmos del trotar de las bestias, silbidos característicos de peones maliciosos.

Todos estos elementos, obtenidos de observaciones directas, fueron organizados por el compositor con lógica y clara ordenación técnica, y a pesar de los ornamentos pintorescos que hizo intervenir, para dar color local, logró cierta unidad y estilo en el desarrollo de los tres movimientos que comprende la concepción.

Desde 1917, Allende dedicó sus esfuerzos a la creación de una serie de obras que dentro del país y fuera de él, vinieron a consagrarlo como un maestro. Los caracteres musicales de las canciones de nuestro folklore, de las rondas y cantos de niños, estimularon la concepción de sus "Doce tonadas de carácter popular chileno", verdadera obra maestra de la literatura pianística.

Con los materiales populares digeridos, conservando la forma doble de las tonadas folklóricas, con estricto y fino sentido técnico, en la invención melódica, rítmica y armónica que nos presentan, estas bellísimas tonadas, enaltecen a Allende y a la producción musical de Chile y de América. A ellas siguieron sus "Seis Cantos Infantiles", "Tutito hagamos ya", "Comadre rana", "Este niño compró un huevito", "Pin pin zarafín", "Cotón Colorado", "Mañana es Domingo".

El compositor se dedicó en seguida a escuchar los gritos de los vendedores ambulantes. Los pregones de estos comerciantes modestos, van dejando en las calles de las ciudades, junto al anuncio preciso, la com-

plejidad de sugerencias cargadas de sentido humano y musical. Con algunos de estos motivos auténticos, de pregones santiaguinos, en 1920, elaboró su Poema Sinfónico "La Voz de las calles". De un fondo bien establecido de sonoridades refinadas de la Orquesta, hace que se desprendan por contraste, los acentos de expresionismo subjetivo que contienen estos motivos kolkloricos. La aparición de esta obra de Allende coincidió con la de los poemas de "La madre" y "Del hijo" de Gabriela Mistral y con la de "Alsino" de Pedro Prado.

Con el alejamiento del país de algunos de los integrantes del grupo de "Los Diez", los amigos renovadores se desmembraron, pero su influencia quedó latente.

Lavín fue a radicarse a París. Después de algún tiempo, no menos de diez años, tuve la sorpresa de encontrarlo allí, vinculado al extraordinario movimiento artístico correspondiente a Debussy, Ravel, Stravinsky, Diaghilev.

En ese medio, tan saturado de maravillas, Lavín estaba viviendo los imperativos de un afán pleno de curiosidad; estudiar los aspectos del folklore chileno que pudieran ofrecerle: bibliotecas, archivos, discotecas europeas, especialmente, todo lo que tuviera relación con la música de los araucanos. Lo extraño de este amor por las cosas de su tierra, en esa ciudad, donde generalmente el americano suele perder de vista su nacionalidad, fue toda una revelación. ¿Qué extraños designios orientaban la fe del joven artista por senderos tan alejados del medio? Sin saberlo, vivía en ese instante el pensamiento que inquietaba al escultor provenzal Paul Sardé, que conocí poco después. Decía convencido: "Paris n'est pas pour un artiste. De même que la mer use les pierres et les transforme en galets lisses, de même cette grande ville use les hommes, leur fait perdre leur personnalité, atténue leur tempérament. C'est chez nous sur la terre ou nous sommes nés qu'il nous faut travailler. Alors nous pouvons accomplir quelque chose qui ait la force et la saveur de notre terroir".

Palabras de un espíritu viril y fuerte. Ellas insinúan con rudeza la clave de tantos fracasos.

Esta actitud de Lavín no era resultante de incitaciones de última hora; se había evidenciado en él antes de salir del país. Intensificada por la admiración que le habían producido las realizaciones estéticas

de la escuela nacionalista; con los estímulos de sus propias búsquedas y con el recuerdo persistente de las cosas características chilenas; produjo una serie de pequeñas composiciones para piano, para conjunto de cámara, para canto y piano. Entre ellas: "Suite andina", "Mitos Araucanos", "Lamentaciones Huilliches".

Sus cuatro "Mitos Araucanos", en concurso organizado por la casa editora Max Eschig, fueron favorecidos con una distinción y magníficamente editados. En ellos el músico, utilizando fonogramas de cantos indígenas, llevados a Europa por Fray Félix de Augusta, se esforzó por interpretar con su organización musical el contenido mítico de cada uno.

En el "Guallipén", (segundo de la serie) especie de sátiro acuático, de aspecto monstruoso, con cabeza de ternero, cuerpo de oveja, piernas torcidas, temido por los hombres y sobre todo por las mujeres que con solo divisarlo, quedan en peligro de concebir hijos horripilantes, el compositor lo expresa musicalmente, en un pequeño trozo de sonoridad extraña y sugerente.

En el "Ngürúvilu" que los araucanos suelen imaginar con cabeza de zorro y una prolongación corporal con aspecto de cola o culebra (ngür - zorro; vilu - culebra) que lo sitúan en "menokos" (pozos o lagunas) o en "leufus" (ríos) donde permanece oculto a la espera de animales o seres humanos para saciar sus apetitos de sangre; el artista trata de sugerir la ferocidad de este animal mitológico y el terror que despierta, haciendo uso de una figuración rítmica y armónica obsesionante. Están tratados con un concepto de sobriedad, con un mínimo de elementos, evitando toda dispersión.

Con las obras de Allende y Lavín que evidencian valoración comprensiva de las fuentes folklóricas, la literatura musical chilena, elevó su significación artística, abandonó limitaciones de los modos clásicos y románticos, amplió el ámbito de sus contenidos espirituales y de sus recursos técnicos: formales, armónicos, rítmicos, de coloración instrumental y vino a adquirir ciertos caracteres diferenciales de sentido nacionalista.

Sin embargo, este movimiento, en desarrollo ininterrumpido hasta el presente, no ha sido el único que ha informado la creación mu-

sical chilena. Los maestros Enrique Soro y Javier Rengifo han permanecido fieles a la orientación estético-ideológica del romanticismo. La admiración por Tschaikowky, Grieg, Chopin y los maestros de la ópera italiana está presente en la casi totalidad de sus obras.

Los "Aires Chilenos" para orquesta de Soro, con ritmos de cueca, el pequeño trozo de su "Suite Mignone" para piano, "Hace tuto guagua", a base de una melodía popular, la zamacueca "El secreto", para piano y canto y otra obra orquestal con acento popular de Rengifo, son las únicas composiciones en que ambos compositores han procurado inspirarse en materiales folklóricos.

Acario Cotapos y Alfonso Leng, con un concepto artístico un tanto personal, de esencia romántica, Carmela Mackenna, Domingo Santa Cruz y Juan Orrego, en cuyas producciones los aspectos románticos ceden lugar importante a los neoclásicos, no han sido adeptos al uso del folklore. Uno que otro intento en obras de Santa Cruz y Orrego, no constituyen renuncio significativo a las características más constantes y acentuadas de sus tendencias.

En cambio, Próspero Bisquertt, Armando Carvajal, Samuel Negrete, Jorge Urrutia, María Luisa Sepúlveda, Pablo Garrido, Adolfo Allende, Juan Casanova, Alfonso Letelier, Pedro Núñez, Alejandro Rivera, Remigio Acevedo y Salvador Candiani, todos ellos han usado en sus obras materiales diversos obtenidos del folklore.

Bisquertt, en su Suite para orquesta "Nochebuena", en el tercer movimiento, "En la Alameda", emplea aires de tonadas y cuecas. En el segundo movimiento de "Metrópolis", utiliza un pregón santiaguino de vendedor de mote, y en el cuarto, desarrolla el pregón de un bottellero. Su Cuarteto de cuerdas, "Cuadros Chilenos", posee una temática saturada de espíritu popular. Algunos de los motivos, creados por el autor, son llevados a veces, en el transcurso de sus obras, más allá de la modalidad folklórica, hasta las expresiones del lirismo pasional. En el primero de los cinco trozos que componen sus "Misceláneas", para orquesta, reminiscencias de canciones populares sirvieron para formar el contenido musical y en "La taberna al amanecer", un tema de carácter folklórico, forma la substancia principal de la obra.

Armando Carvajal en "Tonada Triste" para orquesta, y en "Al-

ma no me digas nada" para canto y piano, ha usado libremente, figuraciones rítmicas y la forma de canciones chilenas. Elementos del folklore aparecen en la estructura de "Escenas sinfónicas" de Samuel Negrete, en las obras de Jorge Urrutia "Tres coros infantiles", "Suite sinfónica", basada en cuentos tradicionales entre cuyos protagonistas se encuentran: la bruja y el ogro; en sus "Canciones campesinas" para voz y conjunto de cuerdas, en dos danzas del ballet "La guitarra del diablo". En estas obras Urrutia une al propósito de expresar musicalmente los contenidos de la acción escénica que proveen las leyendas, la invención melódica característica folklóricas.

En cantos para niños y obras para piano, María Luisa Sepúlveda, ha utilizado rasgos propios del material popular que ella ha recolectado en las provincias centrales.

Pablo Garrido, internándose en la senda nativística ha creado su "Rapsodia Chilena" para piano y orquesta y Adolfo Allende, en conjunto de cantos infantiles "Talagante", en su "Trompo de siete colores", para canto y arpa, en gran número de cantos escolares y algunas composiciones para piano, ha incorporado lo popular a su obra.

Juan Casanova, en sus "esquisses Sinfónicas", "Tarde de Otoño", "Machitún", "Así es mi tierra" y en el cuento sinfónico "El huaso y el indio", con elementos de tonadas y cuecas, procura caracterizar al huaso y con algunas figuraciones rítmicas de trutruca, al indio, imaginados en discusión peligrosa, sobre cuál de los dos tiene derechos más legítimos a la posesión de la tierra.

Alfonso Letelier en su obra "La vida del campo" para piano y orquesta, en el segundo movimiento de su "Cuarteto", en algunas composiciones corales y en la tercera de sus "Canciones de Cuna", ha introducido también rasgueos de guitarra, ritmos y dibujos melódicos del canto vernacular.

Pedro Núñez en algunas de sus obras, Alejandro Rivera en su obra sinfónica "Tarapacá", en su Cuarteto de cuerdas y en su "Concierto para trombón y orquesta" ha usado melodías y ritmos de las danzas religiosas del Norte, aires de cueca, frases de trutruca y ritmos de percusión araucana. Remigio Acevedo en siete tonadas para canto y piano, en sus obras sinfónicas "Las tres Pascualas" y en "La procesión del

pelicano", y Salvador Candiani en su ballet "La noche de San Juan", han obedecido al mismo imperativo que movió a los artistas precedentes a liberarse de amarras limitadoras y encaminarse a la conquista de un estilo nacional. Carlos Riesco en sus "Semblanzas Chilenas" con ritmos de zamacueca, modalidades de tonadas y de resbalosa, construye esta serie de pequeñas obras para piano.

Debo incluirme también entre los que no han desdeñado los estímulos que proponen a la meditación y a la creación artística las manifestaciones folklóricas criollas, araucanas y huilliches. En el ballet "El pozo de oro", en el "Friso Araucano" para voces y orquesta, en "Suite Sinfónica", "Cantos huilliches", en el segundo movimiento del "Cuarteto de cuerdas", en "Mitos Araucanos", para orquesta y coreografía, en obras para piano, "Tres arabescos característicos", "Sonata Araucana", "Preludio y Danza ritual", en "Suite para cello y orquesta de cámara", en "Tres danzas para arpa", y en gran número de obras para canto y piano, elementos folklóricos integran en distintas formas el contenido musical.

El análisis de las obras de los compositores nombrados revela distintos modos de concebir el empleo de los estímulos del folklore.

Son evidentes: a) sin alterar el elemento auténtico melódico, crean una ambientación artística libre a base de los factores que contiene; b) creando la melodía con algunos rasgos similares dibujísticos o de expresión a los folklóricos; c) incorporando ritmos de tonadas, de rasgueos, de percusión, de danzas o cantos criollos o aborígenes; d) adoptando las formas que presentan: la canción simple, la tonada o las formas más libres que dominan en la música indígena; e) sin emplear elementos musicales folklóricos trabajan la invención musical en relación con el contenido de leyendas, concepciones míticas, religiosas o de características psicológicas de tipos humanos; f) empleando más de una de esta posibilidades; g) con elementos alejados de la afinidad directa con los folklóricos: melódicos, rítmicos, de acentuación, llegan a la creación depurada, que pueda sugerir lo que podría llamarse la fisonomía espiritual que suele irradiar del canto folklórico, ese sentido poético o de frescura inefables, que surge como una flor maravillosa, humanizando la desolación del campo, lo misérrimo de am-

bientes familiares urbanos o rurales; h) procurando el dominio de los recursos técnicos, el aprovechamiento de experiencias universales del lenguaje sonoro, la absorción e integración de los materiales folklóricos: criollos, indígenas, para darse a la creación con todas las potencias del ser, con las que ordenan el bagaje consciente y con las que lo rebasan y contraponen; i) haciendo uso de transmutaciones musicales de cadencias rítmicas propias del hablar del indígena o del hombre del pueblo.

El campesino, el indígena, que al relatar una leyenda y al cantar una canción espontáneamente las recrea o las inventa, sin proponérselo y sin tener conciencia explícita de lo que realiza, ha expresado ingenuamente cosas profundas de sus más íntima vivencia y del universo que lo rodea. Estos contenidos no son solo individuales, son también colectivos, pertenecen en gran parte a grupos humanos determinados.

Los sentimientos que encierran, los modos especiales con que se expresan y hasta las inflexiones de voz con que se escapan; siendo típicos del hombre nuestro, confinado entre montañas adustas o rodeado de bosques, cavilando entre misterios y silencios, afanado en trabajos rudos de la tierra, en las sombras tenebrosas de las minas o en sus expansiones liberadoras, son también en cierta medida, universales.

Obras maestras de diversas épocas dan prestigio a esta posibilidad. Bastaría solo con citar algunos nombres gloriosos. En Alemania, en la segunda mitad del siglo XVIII, el poeta y filósofo Gotfried Herder supo despertar el interés por el folklore. Goethe, amigo de Herder, compartió con él esta predilección, dando nuevo impulso al amor por la canción popular. Luego la influencia tuvo esplendores musicales en: Weber, Mendelssohn, Wagner, Brahms y en Chopin, Glinka, Moussorgsky, Rimsky, Grieg, Bizet, Debussy, Ravel, Bela Bartok, Sibelius, Smetana, Strawinsky, Albéniz, Falla. Entre los compositores de América: Gershwin, Chávez, Blas Galindo, Villalobos, Lorenzo Fernández, Ginastera, Plaza, Aguirre, Roldán, García Cartula, Valcárcel, Iturriaga y tantos otros, dignos de ser considerados en cada uno de los países americanos y europeos.

Si este hecho es significativo, no lo es menos el que el folklore si-

ga sirviendo a ideales estéticos de compositores de las generaciones actuales.

En nuestro país es necesario reconocer que el uso de materiales folklóricos liberó la producción musical de las limitadísimas intenciones subjetivas y de la pobreza de los medios técnicos que la ahogaban. Despertó diferentes propósitos personales, sirvió a extender el campo de observación del artista al medio circundante, lo impulsó a percibir la variedad infinita de los estímulos que le ofrecen las cosas, la naturaleza y el hombre de la tierra, le movió a ser un poco más él mismo. Todo lo cual se traduce en imperativos de superación espiritual y técnica y en posibilidades inéditas.

¿Qué camino le reserva el mañana al compositor que vive, sintiendo la atmósfera convulsionada que han ido creando las conquistas científicas y tecnológicas, que asiste al derrumbe de universos simbólicos, ideológicos, políticos, sociales, religiosos, artísticos, que cautivaron períodos transitorios del ayer?

Lo real de este acontecer inestable, que se escapa a la percepción del hombre, no priva sin embargo al artista verdadero, de la posibilidad de adherir sus potencialidades a una finalidad determinada, escogida libremente.

Los peligros que acosan la voluntad y la confianza en sí mismo del creador, para extraviarlo de la ruta propia, se aminoran y conjuran con la decisión inquebrantable, concentrada en la embriaguez y en la congoja que se renuevan en cada concepción.

Las posibilidades y rumbos futuros nos son desconocidos. Pero, sabemos que la creación musical ha ido cambiando de estilo en íntima relación con fenómenos sociales, impregnándose de contenidos religiosos, aristocráticos, fraternales-humanos, democráticos, proletarios.

El folklore de nuestro país, como el de los demás pueblos de América, representa principalmente esencias culturales de masas indígenas, campesinas, proletarias y de la clase media. Hasta el presente no se han agotado las fuentes productoras.

Asistimos a la etapa inicial de la recolección científica de su ordenación y clasificación. Vasto campo se ha abierto para el análisis técnico, para el estudio comparado y áreas enormes permanecen aún con tesoros escondidos.

El folklore continúa viviente y generándose en nuestros pueblos americanos; no puede por esto afirmarse que su empleo en la creación artística esté amenazado de extinción. Ni es posible asegurar que el compositor de generaciones venideras, en posesión de los recursos técnicos aportados por la experiencia universal y con una conciencia y sensibilidad abiertas a lo que ofrece el medio ambiente, pueda rehusar materiales folklóricos. Las fuentes de la música criolla e indígena, con sus caracteres específicos y sus expresiones de vida particularísimas poseen encanto natural e ingenuo capaz de devolver frescura a la imaginación y evitar los peligros de un academismo estéril.

No hay temas prohibidos o agotados para una posible integración de substancias musicales: chilenas, americanas, universales, que pueden florecer en el creador futuro. El uso del folklore no impide tampoco que el artista pueda desplegar las esencias desconocidas y creadoras de su propio ser. Las bellas obras realizadas y todo lo que ha ido surgiendo para promover más hondo conocimiento, incitan a abismar nuestros sentidos y capacidades en lo que nos rodea y son indicios de un acaecer en el que el compositor podrá dar a sus dones una expansión más propia y deseable. Liberado de fascinaciones extrañas, el lenguaje, los contenidos, el estilo de sus obras, podrá alcanzar sentido diferencial y ser por esto mismo un aporte más significativo y americano en la producción universal.

Sólo en la realización de este intento podremos percibir algo de nuestra propia conciencia de hombres de América.