

CONSIDERACIONES SOBRE LA MUSICA CHILENA

ALFONSO LETELIER LLONA

No hace mucho leíamos en la página literaria de "El Mercurio" un comentario de un libro sobre la Música Actual: "La Música Contemporánea". Es una buena síntesis del libro al que, reconociéndole méritos, le observa el pasar por alto casi en absoluto la existencia musical culta de América Hispánica. Para el autor no hay más que dos compositores sudamericanos. Prácticamente no existimos.

Este desconocimiento que tiene profundas y variadas causas, ha llegado a convertirse en un mito de signo negativo y del que, sin quererlo, curiosamente nos hemos apropiado e investido de una vigencia lamentable y perjudicial. La explicación de tal estado de cosas no está sólo en la poca resonancia que la realidad de nuestro desarrollo histórico tiene en los grandes países portaestandartes de la cultura. En mucha parte los ancestros étnicos en Sudamérica han demorado y siguen demorando aún, una consolidación racial integrada (en algunos países más que en otros) y, como quiera que ese es un proceso que necesariamente tiene lugar junto con el otro, que es el desarrollo político-socio-económico-cultural, los problemas inherentes a todo desarrollo, aquí, han tomado un carácter, en buena medida retardatorio de definición cultural. Hemos dicho poca resonancia, pero en verdad habría que decir desconocimiento. Pero, ¿merecería, además, el nuestro?

Una verdad grande como una catedral se nos hace presente. La creación artística nuestra, —y va hablo en particular de Chile—, no está incorporada a la vida, al quehacer y pensar diarios del chileno medio. Sólo lo está en escala profesional y de aficionados. Y, como parecería —y en verdad lo es— muy extraño que un arte producido en un determinado tiempo y lugar quede al margen de la expresión cultural de ese tiempo y de ese lugar, abonaremos en la cuenta de las anomalías continentales, por una parte la existencia cierta

de buena música chilena culta y por otra, el desconocimiento casi total que de ella se advierte entre los chilenos.

El problema de desconexión entre el arte y la masa que tanto inquieta actualmente puede enfocarse de diversos ángulos y cada uno daría para largo. Trataremos en estas líneas de adentrarnos primero en algunos de ellos que de un modo o de otro inciden en el problema y luego, en aras de perseguir una posible "chilenidad" en nuestra música, descubrir relaciones que pudieran explicarla.

Prescindiendo de la politización a que está sometida hoy como jamás antes, cualquiera expresión intelectual o artística especialmente, afirmamos la idea que el arte aunque siendo, como se ha dicho, la manifestación del alma de un pueblo, de una época, o de una área cultural, será, querámoslo o no, una actividad de pocos y para pocos. Y para darle una dimensión comparativa al adverbio, piénsese en los públicos que preferencialmente asisten a los espectáculos deportivos en relación a los que lo hacen a conciertos y aún a ballets y óperas.

En relación con la música, las actuales condiciones de su difusión jamás fueron más abundantes, excelentes y hasta sorprendentes diríamos, sobre todo en sus aspectos técnicos. Sin embargo, en Europa, a pesar de que las radios (estatales todas) se han convertido en centros musicales de la mayor importancia y prestigio, destinando dinero y espacio a transmisiones musicales de alta calidad; a pesar de los innumerables "festivales" tradicionales y de "avant garde" (Donaueschingen, Darmstadt y otros); a pesar de las publicaciones de algunas Casas Editoras que, al igual que los "marchands" de cuadros, descubren y lanzan "genios" al mundo —aunque duren poco—, a pesar de la vida ordinaria de conciertos y de la aureola un tanto mítica con que suele rodearse a los artistas en nuestros días; a pesar, en fin, de la tendencia masificadora propia de nuestra época, las artes, sin embargo, están alejadas de la masa, o al revés. La queja es ya un clamor universal. Pero, nos preguntamos, ¿no habrá sido siempre así?

Aun cuando la visión del universo que ofrece una cultura, envuelve inevitablemente a todos los hombres que en ella les ha tocado vivir, de ninguna manera podríamos concluir con ello

que todos esos hombres debieron gustar y practicar todas las manifestaciones de allí surgidas. Cabe preguntarse si en la cima del esplendor espiritual de la Grecia clásica, —quizás la más integrada cultura que haya existido—, la música, que tanta importancia tuvo en ella, no fuera también un arte más exclusivo y en su profunda significación gustada por públicos menos numerosos. Es cierto que el estilo de pensamiento y la visión del mundo de los griegos se dieron más y mejor en la plástica que en la música.

A nuestro tiempo le ha tocado disfrutar de esa maravillosa posibilidad de escuchar a través de los medios mecánicos de reproducción de la música de todos los tiempos, lugares y niveles, y ellos han influido de manera imaginable en cuanto a la música misma y particularmente en cuanto a la difusión y a sus efectos. Así como parecería ocioso hablar de las ventajas de tales procedimientos no pueden desconocerse sus efectos negativos. Uno de ellos es la invasión musical que han hecho posible, como por ejemplo la llamada música de fondo. “Música de Fondo” para la partida de los aviones, para ablandar el oído de los gerentes de bancos, para extraer piezas dentarias, para que la doméstica limpie la casa, para que la gente converse a gritos, se ha hecho posible gracias al disco. Y esta “Música de Fondo” constituye una simple manía, pues no parece posible que tal “concomitante” de la vida actual haya dejado de convertirse en un hábito pasivo, así como debe ocurrir a los médicos de la morgue que se acostumbran de tal modo al olor que allí se respira que terminan por no advertirlo.

Otra forma de invasión, esta vez de viva voz, la constituye el fenómeno sociológico-musical de los “Festivales de la Canción”. Estos muestrarios universales en los que, presentándose a veces trozos de valor musical, y en todo caso congregando público en razón de la música, encierran un hondo contenido de angustias y anhelos humanos cuyos cauces podrían no ser necesariamente los musicales.

Los “Festivales de la Canción”, con su fisonomía tan fugaz (¿qué queda y cuánto tiempo, en materia de música propiamente, de cada festival?). Como frenético es el público que los frecuenta, revisten en verdad una honda significación como hito de ubicación de un momento del desarrollo de nuestra cultura. Fuera de eso, la música de esos torneos y la recepción de que es objeto por parte de los inmensos públicos asistentes y “simpatizantes”,

constituyen un desafío a la acogida que debería tener la composición seria. Mientras ésta busca y rebusca en la caldera de los ingredientes sonoros, aquélla se hace vulgar o circunstancial y entrega su mensaje para que sean los ejecutantes quienes digan “el tema” con mayor énfasis. Nada allí de atonalismo, de serialismo, aunque sí y mucho de aleatorio (que por lo demás no tienen nada de moderno).

Estas circunstancias, que a grandes rasgos hemos traído a cuenta y que, con mayor o menor peso gravitan en la existencia del arte y concretamente en la música, actúan de lleno también —y no podría ser de otro modo, inmersos como estamos en el mundo actual—, en la nuestra. Porque, en efecto, igualmente compartimos la presión que sobre los hombres y sus relaciones están ejerciendo los instrumentos propios del tipo de desarrollo (tecnología, ciencia, información, transportes, etc.) que occidente ha adoptado e impuesto al mundo entero. Tienden estos instrumentos a estandarizar, a universalizar costumbres, gustos, procedimientos.

Pero estos hechos que a lo sumo definen una situación y han cobrado peso en tiempos recientes, no bastarían para modificar nuestra música culta en un sentido nacionalista. De este modo ella, salvando distancia y proporciones, vive las similares vicisitudes de la música universal.

Forzoso es consignar el hecho que el Chile colonial —a diferencia de otros países sudamericanos como México, Perú y Bolivia—, no paladeó sino en muy pequeña medida la polifonía renacentista o el estilo barroco que florecieron en Europa. En aquellos países dichas expresiones fueron cultivadas por maestros venidos del Viejo Mundo o por criollos que estudiaron allá o sencillamente formados en América. Así como las pinturas cuzqueñas o quiteñas y también la arquitectura fueron una asociación bastante feliz del arte hispánico y del arte precolombino, la música colonial de entonces a lo más presenta como integración algunos motetes polifónicos o villancicos, de la mejor factura europea, escritos en lenguas vernáculas. El arte indígena del resto de América es muchísimo más evolucionado, más rico que el nuestro, como asimismo la cantidad incalculable de obras de arte con que España lo sembró, no puede compararse con lo que en Chile dejara. Pero por

notable que sea el resultado de este arte hispanoamericano palpita en su fondo algo que no ha sido resuelto.

En todo caso, las dos expresiones vernáculas musicales nuestras, la indígena, por ser bastante pobre, y la importada de España, bastante despojada, en el trasplante, del vigor y variedad peninsulares, no han logrado incorporarse, ni en su esencia profunda ni en su sublimación, en la formación cultural del país que, normal y mayoritariamente se alimentó de Europa. Podemos decir con Vicente Salas Viú que en Chile no hubo tradición musical que gravitara, ni siquiera, en alguna manera condicionante. Estas circunstancias hicieron que al despuntar en el país, de manera un tanto insólita, una actividad creadora apreciable, los compositores encontraran un campo virgen, despejado de prejuicios o normas locales que enmarcaran una manera de decir nacional. Si de alguna tradición puede hablarse en Chile es la que se impuso de manera excluyente y que absorbió casi todo el interés y afición musicales desde la segunda mitad del siglo pasado hasta bien entrado el nuestro: la ópera italiana. Las iniciativas particulares, que las hubo, y que se inclinaron hacia las manifestaciones musicales puras, sinfónicas y de cámara, deben haber sufrido la orfandad que nuestro aislamiento geográfico les imponía en cuanto a obtener partituras e informaciones, a más del poco interés que el público debe haberles prestado, orientado como estaba únicamente hacia el deslumbrante espectáculo lírico. La ópera italiana, sin embargo, tampoco dejó semillas que el despuntar creativo chileno utilizara.

Y es importante subrayar aquello, pues tampoco las óperas chilenas “La Florista de Lugano” y el “Lautaro” de Ortiz de Zárate, ni el “Caupolicán” de Remigio Acevedo, obras de típico corte operístico italiano, escritas bajo el estímulo del fervor lírico de fines del siglo pasado y comienzos de éste, trazaron alguna huella que fuera un punto de partida o siquiera de apoyo al movimiento de la nueva época que irrumpe de pronto alrededor del año 15. Pero no sólo precisa marginar la ópera como antecedente de nuestra música contemporánea; tampoco lo es la modesta y calcada música de salón o la religiosa de los siglos XVIII y XIX, compuesta en el país.

En cambio, nunca se estimará en su debida dimensión el papel que jugaron en el despertar de la creación musical chilena las sociedades de aficionados y algunas figuras de la talla de

los hermanos García Guerrero y otros que con incansable esfuerzo y tesón hicieron escuchar desde las nueve Sinfonías de Beethoven, pasando por Schumann, Schubert, Brahms, Wagner hasta Mussorgski, Debussy, y . . . Schönberg. Todo ello más o menos de golpe. De allí, indudablemente, provienen las tan diversas orientaciones que caracterizan a los jóvenes compositores de entonces que según su temperamento se inclinaron a unas u otras. Dicho de otro modo: los movimientos estéticos europeos que se sucedieron numerosos y en extrema urgencia de tiempo a partir del Tristán, en Chile actuaron todos simultáneamente: último y post-romanticismo, nacionalismo moderno, impresionismo y hasta la novísima por entonces estética schönbergiana deben haber deslumbrado a los jóvenes talentos desprovistos, como ya se ha dicho, de tradición, abriéndoseles y posibilitándoseles así muy anchos horizontes, muchos puntos de comparación, diferentes técnicas, etc. Si esto ocurrió a los compositores que residían en Chile, mayormente tuvieron la experiencia aquellos chilenos que les tocó en suerte vivir algún tiempo en Europa o los E.E. UU. en esa década decisiva de los años 1915.

Existe ya en nuestra actividad composicional alguna perspectiva como para intentar con alguna aproximación agrupar a los compositores alrededor de las varias tendencias que la música occidental presenta en los últimos 90 años.

De las postrimerías del Romanticismo, cuyo punto culminante está en el Tristán de Wagner, se desprenden los movimientos que se llaman impresionismo, expresionismo, nacionalismo, neoclasicismo. No debe inducir a error el que en esta lista de "ismos" se incluya una modalidad nueva de clasicismo que, desde luego, contradice todo aspecto romántico. Pero precisa indicar desde luego que la acción ulterior del romanticismo se ejerce tanto en el espíritu y estética de la música como en la técnica, y en este sentido, lo trasciende.

No cabe duda que en la música contemporánea hay un fenómeno constante y generalizado, un común denominador que afecta a cualquiera de estos "ismos" y que es la profunda alteración que se produce en el campo de la tonalidad. El fenómeno se inicia con Wagner y Liszt. Estos maestros, y en especial Wagner, estiran las posibilidades del cromatismo armónico hasta los últimos límites en que tal procedimiento tiene asidero en la tonalidad. Repetimos que de los parámetros musicales, ritmo, agógica, dinámica, y aun el timbre, ninguno protagoniza una modificación más sustancial que la tonalidad. Y dicha modificación

va desde desplazamientos mínimos, como alteración de acordes, ordenaciones interválicas no habituales, escalas por tonos, superposiciones de dos o más tonalidades, hasta la abolición de ejes tonales determinantes.

Ahora bien, en esta liberación de la disonancia (así llamaremos a este común denominador), se dan, de modo imponderable, todas las gradaciones de las preferencias personales y acerbos intelectuales afectivos, sociales, climáticos, etc., que grandes áreas culturales escogen por razones de analogías o coincidencias.

Para los efectos de un gran distingo, este común denominador resume la característica más acusada de lo que llamamos música contemporánea. Dentro de ello, los "ismos" parten de aquel sector del romanticismo más extremo y más cargado de futuro a que ya nos hemos referido y que en sus postrimerías, cerrando su propio ciclo estético, traspasa a la posteridad el gran caudal de conquistas técnicas que la necesidad expresiva le hizo descubrir o inventar. (El cromatismo que observamos en Liszt y Wagner no es ni casual ni un capricho; es un medio consciente y apropiado para expresar ciertas vivencias).

En Chile, a excepción de don Enrique Soro, que con maestría y sinceridad produce en la línea del romanticismo de Schubert, Schumann, Beethoven, Brahms, Tschaikowsky, sus contemporáneos Leng, Cotapos, Bisquert, en mayor o menor grado, aparecen vueltos hacia los movimientos que agitaban a Europa a comienzos del siglo.

Estos cuatro maestros nacen entre 1881 y 1889. Con muy diversa formación técnica y con las limitaciones inherentes a la época y a nuestro aislamiento, sólo don Enrique Soro hace estudios sistemáticos en Europa, en el Conservatorio de Milán. Luego de terminar brillantemente sus estudios y de realizar triunfales giras de conciertos como pianista en Italia, Francia y otros países europeos, que le abrieron el futuro de gran músico que alcanzó, regresa a Chile. El público chileno imaginó que Soro traería entre la música que allá compuso, alguna o algunas óperas. Nada de eso; jamás Soro, aunque formado en el país de la ópera y habiendo obtenido el único Gran Premio de composición otorgado por el Conservatorio de Milán, compuso alguna. Su obra íntegra es sinfónica, de cámara, instrumental o de canto, concebida y realizada siempre en la excelencia formal y dando cabida a una sana inspiración romántica a la manera indicada.

Sus otros colegas son autodidactas y en la febril inquietud artística que los anima en aquel entonces, estudian, leen cuanta "partitura moderna" logran conseguir; algunos de ellos, como Cotapos, viaja a los EE. UU., y luego a Europa, donde toma contacto directo con la vanguardia musical del momento.

Y así, ante un grupo de aficionados, primero, y de un público cuando menos sorprendido, después, sus nombres empiezan a remover los espíritus adormecidos por la ópera. Pero para estos jóvenes creadores que ciertamente algo conocen y admiran del pasado, sus inclinaciones parten mayormente del Tristán para llegar a Debussy y Schönberg.

En la década del 20, al medio artístico que conformara el "Grupo de los Diez" le siguen, estremeciendo el ambiente, la Sociedad de Bach. Esta sociedad, o mejor, cofradía, creada e impulsada por la figura señera de Domingo Santa Cruz, joven de 20 años entonces, despierta junto con una fuerza incontenible de acción el interés por la música anterior al clasicismo. Se descubre primero entre los amantes de la música y luego ante un público cada vez más numeroso el tesoro renacentista. Los jóvenes compositores tienen la oportunidad de conocer y admirar, además de los compositores modernos, a los de épocas anteriores, como Josquin, Victoria, Palestrina, Monteverdi y otros.

Se trata de una toma de conciencia cultural típicamente occidental-europea: sentimiento del presente prolongado hacia el pasado y hacia el futuro.

El año 1922 marca una fecha memorable para la música chilena: el estreno del poema sinfónico de Alfonso Leng, "La Muerte de Alsino". Esta música, inspirada en la obra literaria homónima de Pedro Prado (otro cofrade del Grupo de los Diez) marca el comienzo, cargado de fuerzas renovadoras, de una evolución musical que no por desconocida está ausente del cúmulo de factores que podrían allegarse hacia el intento de definir rasgos de pensamiento y sensibilidad nacionales.

El caso de Leng —aparte de la calidad de toda su obra, excelente en cualquier parte del mundo—, explica el hecho que su música, creada en Chile y sin que hasta entonces él hubiera estado en Europa, tenga una raíz tan germana. Su padre era alemán y su madre irlan-

desa. Para él la creación musical es un imperativo cauce de expresión personal en que el acento más vigoroso está en la angustia, en el dolor, en el anhelo, en el paisaje interior. Para producir aquello su lenguaje es más bien tenso, cromático y su preferencia constructiva se adhieren a las formas abiertas (preludios, doloras, poemas, estudios, "Lieder" de libre factura). Ni el más leve atisbo folklórico desmiente una sorprendente constante estilística y de lenguaje. "Su expresionismo dramático sustenta la que hoy es línea capital de la música moderna de Chile. En Santa Cruz y en Letelier hay mucho que responde a posiciones de estética establecidas por aquel otro músico". (Vicente Salas Viú, "La Creación Musical en Chile").

La influencia de Leng es profunda en las generaciones que siguen, aun cuando éstas discurren ya por otros cauces. Pero quizás esa influencia no es tanto por su estética ni por su lenguaje, tan personales ambos, sino también por su universalidad libre de ligámenes locales.

Paralelo y contemporáneamente al romanticismo formal de Soro, al expresionismo de Leng y a la rebeldía inclasificable de Cotapos, surge el "nacionalismo" lírico e impresionismo de Bisquert. Su musa vuela a menor altura que la de sus colegas —sobre todo que la de Leng—. Su paleta orquestal alcanza suntuoso colorido para vestir ideas sencillas y directas, pero capaces de plasmar cuadros de gran vigor, como, por ejemplo, en sus poemas sinfónicos "El Cristo de Mayo", "Pascua en la Alameda", "Metrópoli" y otros. Bisquert es el único de este grupo de compositores que alude con frecuencia al folklore y asuntos nacionales.

Con un lenguaje más avanzado, a la vez que con cierta incoherencia formal, Acario Cotapos puede asimilarse de alguna manera a la estética expresionista. Su música tiende a lo grandioso, a lo libérrimo, a lo teatral, a una espectacularidad colorística enceguedora. Su posición revolucionaria y desprejuiciada no ha significado sin embargo una influencia en las generaciones más jóvenes; aparece como un caso aislado. Sus preludios para orquesta, estrenados en París, merecieron grandes elogios de la prensa francesa.

De todos los compositores chilenos, Cotapos es el único que muestra una tendencia teatral

decidida. No ha llegado a representarse hasta el momento ni "Voces de Gesta", sobre textos de Valle Inclán, ni "Semiramis", ni "El pájaro burlón". De todas estas obras se han ejecutado extractos más o menos extensos. Al igual que en sus obras puramente sinfónicas, como "Los Preludios" o "Imaginación de mi País", se advierte una fuerza arrolladora en la que la disonancia espontánea y el colorido que es tal suele a menudo compensar lo difuso de la forma y sorprender siempre¹.

Diferente orientación estética presentan Pedro Humberto Allende y Carlos Isamitt. Nacidos algo más tarde que los compositores ya citados, no por razones de tiempo, sino indudablemente por preferencias afectivas y por temperamentos, se inclinan con decisión hacia las expresiones nacionales vernáculas.

Sin forzar en exceso una clasificación, Humberto Allende aparece como el artista que descubre ignotas posibilidades en el folklore de origen hispánico así como Carlos Isamitt lo hace con el indígena. Ambos se mueven aproximadamente en el lenguaje propio del impresionismo, especialmente Allende. Isamitt, que, a la vez es un pintor destacado, se inclina con muchas de sus obras hacia un expresionismo discreto.

Tres aspectos resultan particularmente interesantes en estos maestros, independientemente de sus individualidades. Uno es la natural asimilación de los elementos folklóricos que les permite incorporar su esencia, orgánicamente y con maestría, a la música culta con felicísimos resultados artísticos. El otro, un tanto negativo, es que ese nacionalismo no logra formar escuela. En verdad, no tiene seguidores, aun cuando "La Voz de las Calles" (poema sinfónico) y las "Doce Tonadas" (para piano), de Allende, y el "Friso Araucano" (voz y orquesta), de Isamitt, son obras maestras y que trascienden lo nacional. Por fin ambos compositores abordan con igual maestría obras exentas de todo folklorismo, como el Concierto para Cello y Orquesta de Allende o las obras de Isamitt.

¹ En este momento, la enorme cantidad de sus manuscritos están depositados en la Biblioteca Nacional a la espera de una ordenación que permita, alguna vez, hacer escuchar mucho de cuanto valioso debe haber allí.

Lo mismo ocurre en el caso de Jorge Urrutia, mucho más joven que aquéllos; su elaboración orgánica del folklore (hispánico) en “La Guitarra del Diablo”, ballet para orquesta, alcanza un clima de gran intensidad, pero tampoco es esa su única vena.

Con estas excepciones, en las que el folklore parecería en la senda de marcar un nacionalismo específico, termina, hasta el momento, su vigencia como fundamento de un sentir general dentro de la composición culta.

Citas, reconstituciones y aun breves elaboraciones orgánicas del folklore hispánico hallamos en Santa Cruz, en Amengual, en el que estas líneas escribe, en Riesco, en Becerra y algún otro de los jóvenes. Pero si comparamos los nacionalismos artísticos en el panorama continental hispanoamericano, nos encontramos con que en cualquiera de las repúblicas hermanas, el nacionalismo es mucho más abundante y notorio que en Chile. Lo cual, sin embargo, no podría llevar a la afirmación perentoria de que aquello esté libre de artificios buscados.

Domingo Santa Cruz, compositor (indispensable nominación aquí para separarlo de su calidad de paladín de la música chilena en todos los aspectos) que nace con el siglo, recoge junto a la ansiedad expresionista *post-wagneriana*, en constructivismo neoclásico. (¿Puede hablarse de neoclacisismo?) a lo Hindemith. Los estudios musicales los inicia en Chile con Soro y luego los continúa y concluye en España con el maestro Conrado del Campo.

Su obra hondamente dolorida siempre canta en el idioma del contrapunto de avanzada hasta el franco atonalismo. Así como Leng, Santa Cruz mantiene una constante espiritual y estilística renovación a través de los años, pero reconocible siempre desde “Sus Cantos de Soledad” del año 1925, hasta la cantata “Oración del profeta Jeremías”, de 1971.

En sus incursiones por lo folklórico, éste se salva a fuerza de maestría, que no por asimilación. Santa Cruz es, quizás, junto a Leng y a Orrego Salas —enteramente en otra posición estética—, el más europeo de los músicos chilenos. Su cantata en cinco partes “Los Ríos de Chile”, magnofriso-coral-orquestal, es, en realidad, un canto de homenaje a las extremas bellezas y originalidad del multipaisaje chileno. Ni el menor rastro folklórico se advierte en esta obra.

En la generación siguiente, nacida entre 1912 y 1919, figuran tres compositores con la rigurosa formación técnica que se impartía en la cátedra de Composición de Pedro Humberto Allende. René Amengual, fallecido en 1954, el que escribe, y Juan Orrego Salas discurren simultáneamente por estética y lenguaje muy diferentes; en ninguno de ellos aparecen vivencias folklóricas como no sea de manera ocasional y siempre como recurso artístico... y hasta aquí llegaremos para los efectos de intentar conclusiones que, en todo caso hay que considerarlas provisionarias, a la espera de lo que siguen diciendo en música los más jóvenes: Botto, Riesco, Vargas, Amenábar, Lemann, García, Letelier (Miguel) y otros. Parecería suficiente esta serie de compositores chilenos en mucha medida contemporáneos, para que en su variada adhesión a las grandes tendencias, estilos y lenguajes de la música actual, permitiera dejar a descubierto algunas características que definieran algún "pathos" nacional¹.

La dispersión de vivencias artísticas que se advierten nos lleva, en primer término, a reiterar que en nuestros creadores actuaron simultáneamente, de golpe, todas las tendencias que se sucedieron en Europa a partir del Tristán hasta Schönberg, Webern y Stravinsky. Y el fenómeno continúa igual de allí en adelante en las generaciones recientes. También podemos compartir la afirmación de Salas Viú, quien sostiene que más que las diferencias de edad entre los compositores, han sido las preferencias, la sensibilidad de cada uno, los factores que han definido las personalidades.

No se advierte, desde luego, un factor aglutinante de proveniencia vernácula. ¿Por qué? ¿Es aquél débil? ¿Es la raza chilena —si es que así se puede hablar— un resultado étnico en el cual lo europeo y lo indígena al fundirse dieron otra dimensión psíquica?

No cabe duda, por otra parte y prescindiendo que en Chile la dosis de sangre europea es mayor que la indígena. Ciertamente es que el nivel cultural de las razas aborígenes de Chile ha sido inferior a las del resto de América hispana y cierto es también que Chile es el

¹ Se ha hecho referencia en este trabajo sólo a aquellos compositores nacidos hasta 1919 y que por la significación y suficiente cantidad de su obra pueden proporcionar elementos de juicio. Además, varios de los compositores de las generaciones primeras resultan investidos de la calidad de Jefes de Escuela. Así, la omisión de algunos nombres no obedece sino a la brevedad de este ensayo.

país que primero se organiza políticamente de manera sólida luego de la Independencia. Por fin, país pequeño al que llegan por innumerables razones, oleadas de europeos que se hacen chilenos con rapidez.

La nacionalidad chilena, que en algunos aspectos es bastante definida, se nos aparece desprejuiciada, despersonalizada, un tanto descolorida, indolente en tiempos normales, respetuosa de la tradición. Todo esto contrasta con el medio geográfico que presenta, a grandes rasgos, tres paisajes físicos muy diferentes, de un vigor que no logra disminuir la larga persistencia del mar y la cordillera. La cordillera y el mar nos han encerrado igual en el desierto que en el placentero valle central o en el lluvioso sur. Así se ha dado una Gabriela Mistral en el norte, un Huidobro en el centro y un Neruda en Temuco. ¿Chilenos estos tres poetas? Ciertamente. ¿En qué lo son? Cada uno a su manera se da en dimensiones inmensas antirrománticas, desconocidas como el mar y la cordillera. Han creado un lenguaje nuevo y original que se aleja tanto del europeo como de lo precolombino.

Los músicos en Chile, por las razones expuestas, han estado y siguen estando, a pesar de todo, en inferioridad de condiciones frente a sus colegas escritores y pintores. Pero seguramente “los chilenos” en música, más allá de lo vernáculo ofrecen algunos rasgos que, si bien podrían considerarse superficiales, muestran ciertas constancias.

Es notorio el hecho de que casi no se han escrito óperas en Chile, en circunstancias que hasta entrado ya este siglo, fue ese género casi la única manifestación musical existente y apreciada por el público. La música dramática que se cultiva desde la irrupción del movimiento creativo en el país es el Lied, la Cantata o el Coro “a capella”.

Hay marcada inclinación por la creación sinfónica y de cámara; cierto trascendentalismo o ausencia casi completa de humor, tristeza y melancolía más que alegría. Tendencia más acusada hacia el expresionismo que al impresionismo, aun cuando este lenguaje traicione a menudo la fisonomía de aquél.

Lo hispanizante en la música de Orrego Salas —algo que resulta espontáneo— podría considerarse, aparte de una suma habilidad técnica, una supervivencia, comprobatoria de la proximidad con Europa.

* * *

Pero estas consideraciones, como se ha dicho, tocan más bien la epidermis del fenómeno. Más que todo aquello que intentamos anotar como factores que nos individualizaran hay en el fondo de la producción artística chilena poética y musical, un dramatismo, una lucha, una agonía. Y es que aún seguimos siendo europeos en la suficiente medida que nos impide ser absorbidos por América. Esta doble solicitud, este doble llamado o mantiene una indefinición o condiciona adhesiones a través de una lucha. Allí podría ubicarse el fondo del problema.

Ahora bien, si es ese destino por ahora inestable y por quizás cuánto tiempo aún, el que conforma algunos rasgos propios de nuestra producción artística, no debe inquietar a quienes viven bajo la obsesión de buscar la raíz en las culturas precolombinas, siempre temerosos de la dependencia europea. Tampoco, y mucho menos a quienes espontáneamente son ecos legítimos del Viejo Mundo.

¿Por qué en Chile y en Sudamérica en general, no habría que escribirse sonatas o fugas? ¿Por qué habría que ser extraño al lenguaje serial o a lo que sigue más adelante? Por lo demás, pareciera que la acelerada evolución del mundo actual tiende a universalizar técnicas y procedimientos. La comunicación a través de los medios actuales, así como en muchos aspectos separa a los hombres, en muchos otros los une y, sobre todo, los informa. Lo importante es que se salve la verdad en la expresión artística.