



UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE
Facultad de Humanidades
Departamento de Historia

LA BATALLA DEL FOLKLORE:

**Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena
en el siglo XX.**

Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Historia

Alumna: **KAREN ESTHER DONOSO FRITZ** /kdonoso@gmail.com

Profesor Guía: Maximiliano Salinas.

Profesores Informantes: Verónica Valdivia y Rodrigo Torres

Santiago, septiembre 2006

Para mi pequeña-gran familia:
Mercedes, Elizabeth, Scarlet y Diego

En memoria de Maritza y Marta.

AGRADECIMIENTOS

En estas páginas quiero agradecer a todos quienes apoyaron y colaboraron con este proyecto, y esperaron pacientemente su prometido fin. En primer lugar, al Departamento de Historia de la USACH, que me permitió incursionar en este gigante e infinito mundo de la historia, encantarme y re-encantarme con la investigación y la educación. Con ello, quiero agradecer a mi profesor guía, Maximiliano Salinas, con quien compartí innumerables momentos de debate, discusión, conversación y “risas”, que me motivaron a estudiar y disfrutar de la historia cultural, ampliando los marcos de análisis tradicionales. Quiero agradecer su preocupación y paciencia en la corrección de cada uno de los borradores de este trabajo, por los consejos, recomendaciones, citas y fichas entregadas. Ha sido un largo camino desde que se nos ocurrió el tema por el año 2004, muchas gracias por compartirlo conmigo.

Especiales menciones se merece mi maestra, la historiadora Verónica Valdivia, por su confianza para mi persona, sus siempre atingentes consejos tanto académicos como personales, por su amistad, su preocupación y por la oportunidad de permitirme trabajar en un excelente equipo de investigación, en el que siempre me apoyaron y motivaron para concluir esta investigación. Las largas reuniones han sido para mí una escuela impagable, y las horas de archivo me permitieron adquirir experiencia y recopilar material anexo para esta tesis. Su apoyo fue fundamental para este trabajo.

Importante fueron aquellas personas que contribuyeron a esta investigación con su testimonio. Todos ellos muy dispuestos a colaborar, recibiéndome en sus respectivas casas y asumiendo lo importante que es dejar en evidencia un trozo de nuestra historia, que no estaba escrito. Gracias a Hiranio Chávez, Fidel Sepúlveda Llanos, Osvaldo Jaque y Nano Acevedo. Sus testimonios fueron importantes para reconstruir los acontecimientos del periodo y comprender su participación en la disidencia y oposición cultural al régimen militar. Reconocimiento especial se merece Patricia Chavarría, una verdadera maestra de la investigación de la cultura tradicional, quien me abrió las puertas de su casa y de su cotidianidad. Espero que este trabajo pueda saldar la deuda que la Historia tiene con su trabajo.

Además quiero agradecer a los funcionarios de la Biblioteca Nacional, quienes constantemente ayudan a los investigadores que recurren hasta sus dependencias. Creo que me he pasado días completos en aquel recinto, molestando y pidiendo (a veces exigiendo) material en sus distintos salones y secciones. Especial mención se merece el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, dirigido por Micaela Navarrete, que están en una larga e importantísima misión de conservar y difundir el patrimonio cultural popular. Espero que esta investigación sea un buen aporte al fondo documental que existe.

También quiero agradecer a los funcionarios y profesores del departamento de Actividades Culturales de la USACH, donde me acogieron durante más de tres años. Lugar de refugio y durante un tiempo mi segunda casa; mi participación en el Ballet Folklórico de la USACH me permitió acercarme, en una primera instancia, con el mundo del folklore, y desde ahí, tomar una postura crítica que quise plasmar en esta tesis. Quiero agradecer a Carlos Reyes y a Genaro Arias por las conversaciones y por la oportunidad de plantear mi punto de vista sin mayores contratiempos, por la preocupación por mi trabajo y por el apoyo que recibí.

En lo personal, quiero agradecer a mi familia: mi madre y hermana, mujeres en todo sentido de la palabra, trabajadoras, esforzadas, amigas. Todo lo que soy en este momento se lo debo a ellas, que muchas veces postergaron sus felicidades personales por mis necesidades. Quiero darles las gracias por mostrarme que se puede cambiar el destino, que hay que sacar fuerzas de flaquezas, por convencerme que el camino hacia la felicidad no es una

causa perdida, y que hay que luchar por ella. Para ustedes, infinitamente GRACIAS. También quiero incluir a mis sobrinos, Scarlet y Diego, quienes con sus lindas y esperanzadoras sonrisas me han entregado innumerables momentos de alegría y orgullo.

No puedo olvidar a mis amigas y amigos que me han acompañado desde aquellos tiempos de estudiante secundario. Nuestra extensa amistad que se ha prolongado hasta hoy, ha sido un gran apoyo para mi desarrollo profesional. Sépanse ustedes aludidos en estos agradecimientos.

Finalmente quiero agradecer a Guillermo Castro por su compañía en los últimos andares de mi vida, por su amistad, su cariño y por las miles de 'cuecas' compartidas; sin duda, su incondicional apoyo y las inagotables conversaciones sobre éste y otros temas fueron fundamentales para el resultado de esta tesis.

A todos ellos quise recordar en este momento, y espero que el resultado de mi larga investigación cumpla con sus expectativas. Ahora, "el lector tiene la palabra"...

Karen D. Fritz,
Invierno del 2006.

INDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	7
Primera Parte:	
UNA LARGA DISPUTA A TRAVÉS DEL SIGLO XX: LOS ROTOS, LOS HUASOS Y LA IDENTIDAD NACIONAL	21
Capítulo 1	
EL FOLKLORE COMO ESCÁNDALO. LOS PRIMEROS ESTUDIOS DE LA CULTURA POPULAR A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	22
1.1. Introducción	22
1.2. Los rotos y los huasos, ¿pertenecen a la cultura nacional?: reacción de la elite conservadora a la Sociedad del Folklore Chileno	23
Capítulo 2	
LA CIENCIA Y LA DIFUSIÓN DEL FOLKLORE DESDE LA UNIVERSIDAD: VERSIONES INSTITUCIONALES Y DISIDENTES A MEDIADOS DE SIGLO.	39
2.2. Introducción	39
2.2 La domesticación del folklore: El pueblo interpretado por el canon academicista de la Universidad de Chile.	40
2. 2.1. <i>La Universidad de Chile y la teoría de Carlos Vega.</i>	44
2. 2. 2. <i>Extensión y Proyección del Folklore: Margot Loyola y Oreste Plath.</i>	50
2. 3. Las disidencias y exploraciones más allá del trabajo de la universidad nacional: indígenas y campesinos pobres.	55
2 3. 1. <i>Pablo Garrido y la ascendencia indígena del folklore</i>	55
2 3. 2. <i>Violeta Parra: campesina y ‘hermana mayor de los cantores populares’</i>	64
2. 4. Rotos y huasos en el folklore. La pugna de las representaciones artísticas.	73
Segunda parte:	
EL TIEMPO DE LA DICTADURA MILITAR Y LA BATALLA POR EL FOLKLORE EN CHILE	91
Capítulo 3	
LA UNIDAD DEL ALMA NACIONAL Y LA APOLOGÍA DEL HUASO. LA INTERPRETACIÓN DEL FOLKLORE DESDE LAS ALTURAS DEL GOBIERNO MILITAR.	92
3. 1. Introducción	92
3. 2. La unidad nacional y la visión conservadora del folklore.	96
3. 3. ‘El respeto por los auténticos valores tradicionales’: Manuel Dannemann y la ciencia del folklore.	104
3. 4. “Por la difusión de nuestro Folklore Nacional”: los organismos gubernamentales.	111
3. 5. Chile, País del Huaso’: el ‘show’ artístico como escenario del folklore nacionalista	126
Capítulo 4	

LA CULTURA TRADICIONAL POPULAR Y LA DESAPARICIÓN DE LOS ROTOS: BÚSQUEDAS Y ALTERNATIVAS A LA VISIÓN CONSERVADORA DEL FOLKLORE.	137
4. 1. Introducción	137
4. 2. La búsqueda de los ‘rotos desaparecidos’.	139
4. 3. Mirando más allá de las universidades intervenidas: Juan Uribe Echevarría y Fidel Sepúlveda Llanos.	149
4. 4. La cultura tradicional del pueblo. Reconocimiento y proyección del folklore de campesinos y pobladores: Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría.	161
4. 5. La Agrupación Metropolitana del Folklore de Chile (AMFOLCHI), una organización social de los folkloristas contra la dictadura	180
REFLEXIONES FINALES	190
FUENTES	198
ANEXOS	208
Anexo Fotográfico	
Anexo Discográfico	

INTRODUCCIÓN.

La presente investigación incursionará en el tema del folklore y las interpretaciones que se han desarrollado sobre este concepto en el siglo XX chileno. En los primeros proyectos quisimos indagar sólo en lo que sucedió con este pequeño mundo durante los años de la dictadura militar. Sin embargo, a medida que se desarrolló la investigación, nos percatamos de la importancia que tenía considerar el periodo anterior. Tuvimos que remontarnos hasta los albores del siglo XX y seguir la ruta de este concepto que llegó a Chile desde el viejo continente.

“Folklore” apareció en Europa a mediados del siglo XIX, como una palabra compuesta que significa “sabiduría del pueblo” (folk: pueblo: lore: saber). Los debates entre los estudiosos europeos se centraron en cuáles serían los límites del folk, es decir, qué parte de la sociedad sería considerada: ‘las bajas clases’, los grupos medios y si se incluiría a los grupos “primitivos”. También se debatió sobre lo que se entendería por ‘lore’, si sólo serían las costumbres inmateriales o se incluirían lo material¹. El debate se centró en las Sociedades de Folklore, y se trasladó a América, siendo Chile uno de los primeros países en formar una Sociedad. Por lo tanto, desde la ciencia se creó el concepto “folklore” para referirse a un objeto de estudio que tenía por característica comprender aquellos elementos materiales e inmateriales ‘antiguos’, que se transmitieron por herencia, en los sectores populares. Así se produjo un acercamiento a una parte de la cultura popular, arraigada en la tradición, desde una mirada científicista.

Actualmente existen muchas connotaciones del concepto “folklore”, las que podemos dividir en dos principales: la científica que desarrollan aquellos que se acercan a este concepto con el afán de estudiar, recopilar, conservar, y enseñar esta rama de la cultura; y la artística, vinculada con la recreación ya sea escénica o material de algunas manifestaciones folklóricas.

La importancia de estudiar este concepto, tiene dos fundamentos. En primer lugar, lo folklórico ha estado relacionado siempre con el fortalecimiento de la identidad nacional. Luego de su desarrollo como ciencia, la búsqueda de elementos ‘antiguos’ y tradicionales se gestó para generar sentido de pertenencia a la comunidad nacional en formación. Según Jorge Larraín, la identidad nacional forma parte de las identidades culturales que emergieron en el periodo histórico de la modernidad, y que tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se

¹ Vega, Carlos: *La Ciencia del Folklore*. Editorial Nova. Buenos Aires, 1959. Capítulos 2 y 3.

definen a sí mismos, relacionándose —o identificándose— con ciertas características comunes². Cualquier identidad cultural opera, según Larraín, produciendo significados e historias con las cuales los sujetos se relacionan y generan sentido de pertenencia a una comunidad; y el discurso nacional se orienta a interpelar a los individuos a través de la repetición de la “narrativa de la nación”, que se presenta en la historia nacional, en la literatura y en los medios de comunicación. Se reproducen en este discurso, eventos históricos gloriosos, imágenes, símbolos, rituales y “tradiciones inventadas”³.

En Chile, desde fines del siglo XIX se ha intentado definir las características de nuestra identidad nacional, y dentro de esas definiciones lo folklórico ha tenido una importancia central. Se han rescatado algunos elementos pertenecientes al folklore para reproducirlos como parte del imaginario de la nación, y junto con la ‘historia patria’ generar sentido de pertenencia con lo chileno y de diferencia con lo extranjero. Es sin duda, una construcción cultural.

Carlos Vega —folklorólogo argentino— planteó que la emoción de lo folklórico está teñida de un sentimiento de propiedad por herencia de los antepasados, y se mueve en un ámbito estatal, fundamentando el fervor de los tradicionalistas, aparejando ideas nacionalistas con episodios de imitación y desarrollo de intereses de orden político, estético o moral o todo junto⁴. Esto justifica que en Chile se creó una ‘música típica’ en la década de 1920, siendo la elite quien recreara una interpretación de la tradición musical campesina para la ciudad, teniendo cuidado dirigir de manera ‘adecuada’ el interés que estaba generando este tipo de manifestaciones⁵. Otro hecho es la ‘fiebre patriótica’ del mes de septiembre, donde se reproducen una serie de manifestaciones folklóricas a raíz de la inventada fiesta de la independencia⁶.

El segundo fundamento corresponde a que por medio de las definiciones que adquirió este concepto, encontramos las formas en que se comprendió la cultura popular, y se integró o

² Larraín, Jorge: *Identidad Chilena*. LOM, 2003. Págs. 23.

³ *Ibid.* Pág. 40.

⁴ *Ibid.*, Pág., 84.

⁵ González, Juan Pablo; Rolle, Claudio: *Historia Social de la Música Popular en Chile. 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago, 2005. Págs. 369-370.

⁶ Recordemos que la fecha de independencia de Chile es 12 de febrero de 1818. Por razones socio-políticas, ésta celebración se cambió para el 18 de septiembre. En febrero esta fiesta era de desborde popular, debido a que coincidía con el carnaval y la fiesta de la chaya. Para más antecedentes ver Peralta, Paulina: *Hacer y ser nación. Origen e institucionalización del “dieciocho” como fiesta nacional. 1810-1837*. Tesis Licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica. Santiago, 2002.

excluyó de la cultura nacional. Este aspecto es el que nos interesa rescatar en la presente investigación, ver cómo a través de las distintas interpretaciones del folklore se percibe a la cultura popular y cómo ésta ha sido incorporada en cierta medida, al ideario cultural nacional.

Para tratar este tema, hemos identificado el desarrollo de una serie de interpretaciones del folklore⁷, que se gestaron entre 1910 y 1970, configurando dos grandes líneas teóricas. La primera interpretación, optó por la defensa de un folklore de las clases populares, reconociendo su raíz mestiza y fuerte presencia indígena dentro de la tradición. La segunda interpretación se vinculó al mundo institucional-académico, y provino de la elite nacionalista-conservadora. Se inclinó por sostener un folklore que seleccionó ciertos rasgos de lo popular y excluyó el resto, resaltó la matriz española, e ignoró y negó la presencia indígena en las tradiciones criollas. Las imágenes representativas de ambas interpretaciones son el ‘roto’ y el ‘huaso’ respectivamente, y son las que estudiaremos en la primera parte de esta tesis.

Durante la dictadura militar, lo que había sido un debate teórico-ideológico, se transformó en la hegemonía de una interpretación por sobre la otra. El “folklore de los huasos” se hizo parte del proyecto cultural del régimen, dejando a la otra interpretación marginada de los canales oficiales. La disputa entre ambas y los espacios en que se desarrollaron, serán el tema a tratar en la segunda parte de este manuscrito.

Los escritos que se han realizado sobre los estudios del folklore en este periodo, no desarrollan un debate bibliográfico con respecto al tema. Manuel Dannemann, —que tiene gran trayectoria en la investigación folklórica— ha sido quien ha documentado en mayor cantidad estos trabajos académicos. Una buena compilación de ensayos escritos previamente es su libro “Enciclopedia del Folclore de Chile”⁸ en el cual propone una periodización de los estudios: los **precursores** son los trabajos realizados en el siglo XIX; los **iniciadores científicos** alude al trabajo de la Sociedad del Folklore Chileno en la década de 1910; un tercer periodo corresponde a la realización de estudios regionales y que culmina con la formación de

⁷ Los estudiosos suelen denominar folklore con minúscula a la cultura y con mayúscula a la ciencia que estudia dicha cultura. Para el desarrollo de nuestra investigación, este concepto siempre será usado para denominar a la cultura. La ciencia será denominada folklorología, y los estudiosos, folklorólogos.

⁸ Dannemann, Manuel: *Enciclopedia del folclore de Chile*. Editorial Universitaria. Santiago, 1998. Capítulo II. Los ensayos a que aludimos son “Los estudios folklóricos en nuestros ciento cincuenta años de vida independiente” en *Anales de la Universidad de Chile*, n° 120, 1930. Págs. 203-217; y uno escrito en co-autoría con Raquel Barros: “Los problemas de la investigación del folklore musical chileno”, en *Revista Musical Chilena*, n° 71, mayo-junio 1960. Págs. 82-100.

la Asociación del Folklore Chileno en 1940, a lo que denomina etapa de **divulgación**. El cuarto periodo sería de estudios plenamente **científicos** bajo el alero de la Universidad de Chile (1940-1960), y que califica de glorioso por el impulso a la investigación del Folklore Musical, además de la publicación de grandes trabajos, ensayos y revistas y el aporte realizado en el campo de la investigación, de la educación y de la proyección artística del folklore. La quinta etapa, que llega hasta la década de 1970 sería de consolidación de la anterior.

Si bien los datos entregados por Dannemann son un gran aporte para la comprensión a largo plazo de los estudios, el autor sólo nos entrega nombres de académicos y de los títulos de sus trabajos, no profundizando mayormente en sus orientaciones.

Otro trabajo importante, es la compilación hecha por Eugenio Pereira Salas en 1945⁹, que tiene como finalidad realizar un breve catálogo del material disponible sobre folklore chileno. En aquella recoge los nombres de afamados investigadores, con la presentación de sus obras, sin entrar tampoco en mayores detalles, pues solo hay interés por catalogar las obras publicadas, y llega hasta mediados de siglo, por lo tanto, tampoco hay un desarrollo cabal del tema.

La Historia no se ha dedicado profundamente a analizar este tipo de expresiones culturales. Solo hemos encontrado trabajos sobre temas culturales concretos, pero no un intento por sistematizar y dar un marco teórico al estudio de la cultura durante el siglo XX. Menos aun hemos encontrado material de estudio sobre la cultura durante el régimen militar, pues los trabajos realizados en torno a dicho periodo se enfocan principalmente en describir y analizar los fenómenos políticos y económicos, poniendo énfasis también en las consecuencias sociales que tuvieron estos procesos impuestos durante el régimen militar. La historiografía tradicional, conservadora principalmente, se ha referido a la cultura pero siempre enfocado a la actividad artística desarrollada por la elite chilena, y no ha incursionado en la cultura popular¹⁰.

En la década de 1990, dentro de la historiografía se ha incursionado a considerar algunos aspectos de la cultura popular. Maximiliano Salinas ha recorrido la religiosidad del

⁹ Pereira Salas, Eugenio: "Los estudios folklóricos y el folklore musical en Chile" en *Revista Musical Chilena*, n° 1, mayo 1945. Este artículo es reeditado en 1952, y se aparece como Capítulo 2, del ensayo "Guía Bibliográfica para el estudio del folklore chileno", publicado por el Instituto de Investigaciones Folklóricas Ramón Laval, en su serie *Archivos del Folklore Chileno*, fascículo 4.

¹⁰ Ver Vial, Gonzalo: *Historia de Chile 1891-1973* Volumen 1, Tomo 1. Editorial Santillana. Santiago, 1981.

pueblo chileno, tomando como fuentes gran material perteneciente al folklore de Chile. *Historia del Pueblo de Dios en Chile*¹¹, *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*¹² y *En el cielo están Trillando*¹³ son tres de sus libros más representativos. A través de sus investigaciones ha intentado demostrar la existencia de una religiosidad popular que se ha desarrollado en paralelo a la religiosidad oficial, eclesiástica, incursionando directamente en el ámbito del folklore, pero no sobre sus interpretaciones.

A pesar de estos acercamientos, estudios sobre las manifestaciones culturales generales y el contexto socio-político no se han producido desde la Historia. Las investigaciones incorporadas como contexto histórico de nuestra investigación, provienen de intelectuales de otras disciplinas, como la sociología. En la década de 1980 se produjo gran material sobre respecto las políticas culturales en Chile, desde dos importantes organizaciones no gubernamentales: la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), que fue uno de los principales centros de estudios en financiar las publicaciones de los intelectuales de oposición al régimen militar; y el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), que tuvo un rol fundamental, en cuanto la producción de estudios culturales y sociales, pero también en la realización de foros de discusión que nos permitieron captar las subjetividades del periodo estudiado.

Según estos estudios, se puede dividir el siglo en tres etapas importantes. La primera va desde 1920 hasta 1960 donde el estado se presenta como el principal motor y garante del desarrollo cultural del país, pues se consideró la cultura como parte importante de la educación¹⁴. Esta noción está dentro del Estado de Compromiso, que desplegó sus herramientas a través de la actividad municipal, universitaria y directamente de las oficinas del estado, privilegiando el desarrollo del circuito de “alta cultura”. Se produjo un fuerte aumento

¹¹ Editorial Rehue. Santiago, 1987.

¹² Este libro fue recientemente reeditado por la Editorial Lom (2005). Su publicación original fue realizada por la Editorial Rehue, Santiago 1991.

¹³ Editorial Universidad de Santiago, 2000.

¹⁴ Catalán, Carlos: *Estado y campo cultural en Chile. 1920-1988*. Material de discusión N° 15. FLACSO-Chile, 1988. Pág. 3.

de la cultura de masas, a través de la difusión de la tecnología del disco, del cine y de la radio. Surgió la industria como otro agente importante productor de políticas culturales¹⁵.

El segundo periodo comprende desde 1960 hasta 1973, y se caracteriza por las mutaciones que sufre el sistema cultural, debido a la llegada al poder de gobiernos representativos de las clases populares. Con ello, el estado no sólo desarrolló la difusión y creación del circuito alta cultura, también se enfocó a crear y formar circuitos de producción y consumo de bienes culturales en sectores populares: juntas de vecinos, sindicatos y en las organizaciones campesinas¹⁶. Se produjo la “redistribución del capital simbólico y de la autoexpresividad cultural”, es decir, se daban las herramientas para que desde los sectores populares se recreara su propia cultura, y no sólo fueran espectadores. Se crearon instancias de reunión y desarrollo artístico-cultural como talleres, que permitieron que la comunidad también fuera productora de cultura.¹⁷

El gobierno de la Unidad Popular fue definido como el momento en que la cultura se asumió como parte del cambio revolucionario. En este sentido, fue instrumentalizada para desarticular el orden cultural burgués y crear ‘el hombre nuevo’, el hombre del socialismo¹⁸. Por ello en la UP se desplegaron políticas para masificar los bienes culturales, como el trabajo realizado por la editorial Quimantú, por el sello discográfico DICAP, la ‘Operación Saltamontes’, la Dirección de Información y Cultura entre otros¹⁹.

Para José Joaquín Brunner, el periodo entre 1920 y 1973 corresponde a lo que denomina “cultura de compromiso”, en la cual el estado tiene un rol importante en la generación de cultura. Luego del golpe de estado, la ideología predominante en este ámbito es la “cultura autoritaria”. Ésta corresponde a una especie de síntesis de las vertientes ideológicas de la derecha chilena, en la cual el nacionalismo, el tradicionalismo católico y el neoliberalismo

¹⁵ Catalán, Carlos; Guilisasti, Rafael; Munizaga, Giselle: *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920 y 1973*. Documento de trabajo n° 65, CENECA. Santiago, 1987. Pág. 1-15.

¹⁶ *Ibíd.* Pág. 16.

¹⁷ Catalán, C. Op. Cit. Pág. 9.

¹⁸ *Ibíd.*, Pág. 14-15.

¹⁹ Albornoz, César: “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente” en Julio Pinto (ed): *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Editorial Lom. Santiago, 2005. Págs. 147-176

encuentran sus puntos en común, articulando una concepción de mundo, una forma de entender el orden social que logró imponerse como dominante, a partir del control de la institucionalidad²⁰.

Afirmó que este “autoritarismo” tiene sus orígenes en la insurrección al gobierno popular (UP), por lo tanto su matriz de formación se basa en su condición de anti-popular, su anti-legalismo, su intolerancia y su ambigua retórica en torno a la democracia; por lo tanto, se define y se entiende siempre en torno a su situación de clase burguesa y dominante²¹. Esta concepción pretendió generar distintos tipos de “conformismos” en el resto de las clases sociales. En su par, o sea en la burguesía, se buscó la adhesión y participación activa; en las clases medias se buscó un “conformismo asociativo”, es decir una adhesión y adaptación inestable y de compromiso; y en las clases populares se buscó el “conformismo pasivo”, que alude a la sumisión pasiva al orden impuesto, lo que a su vez provoca, un debilitamiento de su conciencia de clase²². Estos postulados de Brunner no son cuestionados por el resto de los sociólogos que consideramos, sino que son tomados como punto de partida para hacer análisis de las políticas culturales sectoriales del régimen militar y también para profundizar en el análisis de las consecuencias que tuvo este modelo cultural, en las expresiones culturales de oposición (ya sea de ambientes académicos, de clase media o populares).

Carlos Catalán y Giselle Munizaga, recogieron la matriz presentada por Brunner y desglosaron los postulados presentados por el autor. Reconocen el debate existente entre las distintas vertientes ideológicas de la cultura autoritaria, identificando etapas dentro del régimen según la hegemonía de alguna de ellas. La primera corresponde a la ‘refundación’ (1973-1976) donde el discurso nacionalista y corporativista le sirve al régimen para desarticular todo funcionamiento democrático y popular. La organización de la base social se realizó a través del disciplinamiento, y la actividad cultural está enfocada a potenciar la unidad nacional²³.

En el periodo siguiente (1976-1982), esta noción pierde su poder hegemónico debido al auge del neoliberalismo, que concibe la cultura como un bien económico. No se constituyó una política cultural unitaria desde el gobierno militar, sino que se desplegaron una

²⁰ Brunner, José Joaquín: *La Cultura Autoritaria*. FLACSO, 1981. Págs. 42-45

²¹ *Ibíd.* Pág.49.

²² *Ibíd.* Pág. 46-48.

²³ Catalán, Carlos; Munizaga, Giselle: *Políticas Culturales Estatales bajo el autoritarismo en Chile* CENECA, 1986. Págs. 24-26.

serie de mecanismos que tenían como único fin en común, la oposición a la ‘cultura contestataria’. Esto provocó que se generaran contradicciones de objetivos, entre el nacionalismo y el neoliberalismo, entre las lógicas de control social y del desarrollo libre del mercado²⁴.

La etapa post 1982 tendría una tendencia a la autonomización del campo cultural, pues “los creadores y las instituciones privadas de producción y circulación, tienden a rechazar todo tutelaje ideológico directo”²⁵. Los autores no profundizaron esta etapa, debido a que el estudio fue publicado en 1986. Sólo se deja enunciado el camino a la transición política, lo que llevaría a una democratización de la actividad cultural.

Con respecto la cultura artística no oficial, Anny Rivera intentó encontrar la organicidad de un nuevo movimiento cultural, que se gestó como resistencia a la dictadura²⁶. El arte alternativo se originó por consecuencia de la marginación de una serie de artistas vinculados a la izquierda política; los que buscaron espacios para ‘sobrevivir’ y para expresar su oposición y descontento con el régimen militar. En 1975 se inició el proceso de reorganización, a través de las Peñas y de las agrupaciones culturales locales; y 1979 fue el año decisivo, cuando se formaron organizaciones culturales a nivel nacional. Este estudio intentó rescatar las organizaciones culturales desde lo político. A este esfuerzo se suma el trabajo realizado por Paulina Gutiérrez. Ambas visualizaron en esta actividad un medio de expresión política en medio de la censura y la represión ejercida por el régimen militar²⁷.

Más que discutir y contrastar las tesis presentadas, intentaremos incluir nuestra investigación en este marco de análisis de la cultura. Para el periodo del régimen militar, queremos contribuir a los estudios sobre las transformaciones y legados dejados por la dictadura en materia cultural, identificando las actividades desarrolladas en un sector específico. En el campo del estudio del folklore, queremos aportar a historizar este concepto, y

²⁴ *Ibíd.* Págs. 31-36.

²⁵ *Ibíd.* Pág. 37.

²⁶ Rivera, Anny: “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. 1973-1983” Fue presentado como tesis de grado para optar al grado de Licenciado en Sociología en la Universidad Católica, en el año 1983. El mismo año, fue publicado por la ONG CENECA.

²⁷ Gutiérrez, Paulina: *Agrupaciones culturales: una reflexión sobre las relaciones entre política y cultura.* CENECA. Santiago, 1983.

sistematizar sus definiciones. Nuestro principal interés es dar pauta para retomar la discusión teórica y también dilucidar las confusiones que se producen fuera del ámbito de los expertos del folklore.

Para ello se han definido los siguientes objetivos:

Objetivos Generales:

- Identificar las formas en que se ha interpretado el folklore en Chile durante el siglo XX, y cómo por medio de éstas se ha representado de distintas maneras a los sectores populares.
- Historizar y analizar los conflictos producido entre dichas interpretaciones, considerando sus orígenes y las repercusiones sociales que tuvo.
- Comprender la interpretación del folklore desde la elite conservadora nacionalista.
- Identificar a los sujetos que defienden una interpretación alternativa del folklore y comprender las características de dicha lectura.

Objetivos Específicos:

- Analizar el debate teórico-académico en torno al folklore.
- Analizar el debate en la representación artística en torno al folklore.
- Caracterizar el accionar de las instituciones del gobierno militar que operan en los temas culturales (Secretaría de Relaciones Culturales, Departamento de Extensión del Ministerio de Educación) y su influencia en la difusión del estudio y la proyección del folklore.
- Identificar los espacios de difusión masiva de esta lectura del folklore y los grupos artísticos que responden a esta versión.
- Estudiar y describir las interpretaciones sobre la cultura folklórica que emergen como propuesta alternativa durante la dictadura militar.
- Conocer los espacios de difusión de esta mirada y su aplicación en el campo académico y de proyección escénica.
- Conocer el trabajo de los investigadores y recopiladores que adhieren la propuesta alternativa.

- Analizar las críticas que realiza esta mirada a la política cultural del régimen militar y de la lectura del folklore que emana desde la cultura oficial.

Creemos que durante el siglo XX chileno se desarrollaron una serie de interpretaciones del concepto folklore. Éstas coexistieron y se desplegaron a través del siglo en un conflicto permanente, por la representación de la cultura popular y su integración a la cultura nacional. Este debate adquirió un matiz distinto durante la dictadura militar, debido a la hegemonía que obtuvo una de las representaciones: la defendida por la elite conservadora-nacionalista. Es allí donde se gestó la ‘batalla del folklore’, dada por quienes optaron por defender las raíces populares del folklore, negadas por la primera interpretación.

Para el desarrollo de esta tesis, hemos utilizados varios tipos de fuentes. Al intentar esbozar cuál es la interpretación que se gesta sobre el folklore, hemos debido realizar análisis sobre textos académicos que contenían definiciones teóricas en torno este concepto. Cuando estas definiciones no fueron explicitadas por los sujetos estudiados, como en el caso de Violeta Parra, debimos recurrir al análisis de su obra musical. Debido a la importancia que ejerció la representación artística como una forma de interpretar el folklore, hemos considerado como fuente una pequeña parte de la publicación discográfica de la década de 1960 principalmente, que nos sirvió para configurar de manera gráfica las interpretaciones buscadas.

Para el periodo del régimen militar, utilizamos la recopilación de información en prensa para realizar la reconstrucción histórica del proceso. Los medios escritos oficiales fueron útiles para la información de la interpretación desde el régimen militar. En tanto, que para las interpretaciones disidentes tuvimos que usar prensa alternativa y también algunas entrevistas que nos sirvieron para confirmar la información de los medios escritos y para comprender algunos acontecimientos que en las fuentes aparecían un tanto confusos.

Este manuscrito consta de cuatro capítulos divididos en dos partes. La primera comprende el periodo 1910-1970, e intenta buscar los orígenes de las interpretaciones del folklore, tanto en el ámbito académico como artístico-social. El capítulo 1 analiza las primeras polémicas y conflictos que tuvo que enfrentar los estudios del folklore y esboza un panorama de cómo se entendió este concepto hasta la década de 1940. En el capítulo 2 se trata la institucionalización del estudio del folklore en la Universidad de Chile, y se estudia la interpretación que surge desde esa casa de estudios. Además, intentamos captar las

interpretaciones que disintieron con los académicos y con la difusión de la imagen del huaso en términos artísticos.

La segunda parte comprende la batalla del folklore suscitada en el periodo de la dictadura militar. El capítulo 3 estudia la interpretación del folklore que se cuajó desde ‘las alturas del régimen’ y sus mecanismos de difusión e imposición. El capítulo 4 analiza las interpretaciones disidentes y alternativas a la representación oficial, las que se enmarcaron dentro del contexto de la ‘desaparición del roto’ como gran conflicto social y cultural de los sectores populares durante la dictadura.

Así se logró reconstruir las disputas por la representación de la cultura popular, a través de la “BATALLA DEL FOLKLORE”.

Primera Parte:

UNA LARGA DISPUTA A TRAVÉS DEL SIGLO XX:
ROTOS, HUASOS Y LA IDENTIDAD NACIONAL

Capítulo 1:

EL FOLKLORE COMO ESCÁNDALO. LOS PRIMEROS ESTUDIOS DE LA CULTURA POPULAR A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

“El folklore se parece a la entraña. No se puede nadie acercar al folklore con un pensamiento demasiado estético. Las entrañas no son bonitas, son bastante feas; pero tienen la primera categoría en el organismo. Todo lo demás existe como adorno de ella. El folklore tiene esa fealdad de las entrañas y la fealdad de las fraguas y del motor mirados por dentro”

(GABRIELA MISTRAL:

“Algunos elementos del folklore chileno”, 1938)

1. 1 Introducción

Para comprender los debates producidos entre 1973 y 1990 en torno a la cultura popular en Chile y su interpretación por medio del folklore, es imprescindible hacer una necesaria revisión de lo vivido en el largo siglo XX. Actualmente no hay estudios que intenten comprender lo sucedido entre 1900 y 1970. Por lo tanto, nos vemos en la necesidad de elaborar una interpretación de los distintos tipos de acercamiento que se han llevado a cabo, sobre las tradiciones populares.

Nuestra intención es presentar, en este capítulo y el siguiente, los rasgos que han tenido el estudio y la teorización con respecto al folklore en nuestro país. El objetivo final será identificar las distintas interpretaciones que se han realizado sobre el folklore y sus proyecciones, vinculándolas con los procesos socio-culturales globales, como las nociones de cultura nacional y de identidad.

Desde principios de siglo, cuando comenzó el autodenominado “estudio científico” del folklore en Chile, han convivido distintas percepciones de lo que se entiende por dicho concepto, las cuales permanecieron en una disputa silenciada, —muchas veces por sus mismos protagonistas—, que tiene que ver con la mirada que existe con respecto al objeto de estudio.

Los primeros estudios de lo folklórico provienen de sectores sociales ilustrados, que proponen un discurso de distancia con respecto al folklore, el cual estudian, pero no viven. A medida que avanzó el siglo, apreciamos un acercamiento entre la cultura y el investigador, pues ya en la década del 50 se introdujeron en el estudio del folklore personas provenientes de la

cultura popular, que generaron un nuevo tipo de investigación, muy ligada a la proyección e interpretación escénica del material recolectado.

Con estos antecedentes como base, comenzaremos con nuestra interpretación de las formas en que se ha gestado el trabajo de investigación del folklore en Chile, tratando de precisar las perspectivas que han primado sobre el concepto. Se hará recurrente el tema del Folklore Musical, debido a que ha sido el más documentado y el más recurrente en cuanto a su vínculo con la cultura global del periodo.

1. 2. Los rotos y los huasos ¿pertenecen a la cultura nacional?: reacción de la elite conservadora a la Sociedad del Folklore Chileno.

El origen de los estudios sobre folklore en Chile, se suele remontar al trabajo realizado por Rodolfo Lenz, filólogo alemán que en 1890 se incorporó al Instituto Pedagógico de Chile como profesor de francés, inglés e italiano²⁸. Se considera a este autor como precursor de los estudios sobre el folklore, en la medida que generó instancias de agrupación e impulsó una metodología para la investigación de este género. Antes de su llegada, hubo escritos de viajeros, novelistas, e investigadores que aportaron material de gran valor histórico, pero que se basan en descripciones de las formas de vidas populares sin un interés científico, como lo planteó Lenz hacia 1900.

Lenz fue heredero de una tendencia interesada en los estudios culturales que se gestó en Europa a mediados del siglo XIX. Según Eric Hobsbawn este fenómeno científico se produjo básicamente para fortalecer la identidad nacional, en un contexto histórico en que los diversos países ven la necesidad de fomentar el desarrollo del sentimiento nacional, a partir de ciertos rasgos que se identificaban previamente con la cultura de los pueblos²⁹.

Junto con este proceso socio-político, dentro del área de las ciencias se crearon espacios para legitimar estudios orientados a descifrar los aspectos sociales y culturales de la

²⁸ Escudero, Alfonso: *Rodolfo Lenz*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá. 1963, Pág. 6-7 y Gutiérrez, José del Carmen: *Datos para una biografía de Rodolfo Lenz*. Imprenta Santiago 1920, Pág. 7

²⁹ Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence (eds.): *La Invención de la Tradición*. Editorial Crítica, España 2002. Capítulo 7, Pág. 278. Hobsbawn, autor de este capítulo, pone énfasis en que gobernantes y observadores de la clase media se dieron cuenta de la importancia que tenían los elementos irracionales para mantener el tejido y el orden social. Esto sucede en la segunda mitad del siglo XIX, periodo que corresponde también al auge de los estudios folklóricos en Europa occidental.

sociedad, creándose una serie de disciplinas como la Antropología, Sociología, Psicología y Etnografía. Dentro del campo de estudio de ésta última se enmarcan las investigaciones sobre el folklore, surgiendo a mediados del siglo XIX, las primeras Sociedades de Folklore y también tratados sobre teoría y metodología en Alemania, Francia e Inglaterra³⁰.

Una vez incorporado Rodolfo Lenz en el mundo académico santiaguino, desarrolló su interés por la cultura popular. Luego de un par de visitas a los sectores populares que merodean la Plaza de Armas y la Vega Central, se dio cuenta que el lenguaje enseñado en el Instituto era bastante diferente al que se hablaba comúnmente en la calle. A esta inquietud, le dio un carácter científico, e intentó buscar las razones de porqué se producían tales diferencias:

“[Se preguntarán] -¿Acaso no hablamos el castellano, la lengua de Cervantes y Lope de Vega, la lengua que habla la Real Academia Española? Por supuesto, esa lengua es de los letrados, de la gente culta (aunque es sabido que ningún americano habla el castellano, como se dice, en toda su pureza); pero esa lengua castellana castiza, la que se aprende en las clases de gramática castellana, esa lengua, por el momento no me interesa...; este lenguaje, en que me ocupo, al cual atribuyo tanto interés lingüístico, es la lengua castellana tal como se habla entre el pueblo bajo, sin instrucción, es el *lenguaje de los buasos chilenos*”³¹

Creando que la clave para comprender los modismos populares estaba en la influencia ejercida por los pueblos indígenas, se trasladó a la zona de Temuco y sus interiores para conocer al Pueblo Mapuche. A partir de esa experiencia, se introdujo en los estudios de costumbres araucanas, para fundamentar su teoría en cuanto a la importancia de la fonética en la articulación del lenguaje. Dice que en ningún otro país de América, como en Chile, el pueblo bajo habla un español tan degenerado, y eso se produce debido al carácter mestizo de la cultura popular, la que se evidencia en términos de modulación y de intercambio de letras en la pronunciación de las palabras, elementos que provienen de las costumbres indígenas³².

En su interés por estudiar el lenguaje popular, se orientó a la apreciación de la literatura de cordel. En 1894, la consideró una expresión de lo que piensa el bajo pueblo chileno, llamando la atención a la “gente ilustrada de Chile” por el poco aprecio que tenía a este tipo de expresiones:

³⁰ Vega, Carlos: *La Ciencia del Folklore*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1959. Capítulo 1.

³¹ Lenz, Rodolfo: *Ensayos Filológicos Americanos I: Introducción al estudio del lenguaje vulgar en Chile*. Imprenta Cervantes, Santiago 1894. Pág. 10. Cursivas en el original.

³² *Ibíd.*, Pág. 20.

“[...] Hasta ahora, no se ha hecho nada en este sentido en Chile. Valderrama, ya en 1866 se quejó de que casi no quedaran indicios de la poesía popular de los siglos pasados, y sin embargo, ni la Biblioteca Nacional recoge concienzudamente las hojas sueltas de los poetas populares de hoy en día, que por pobres e insignificantes que sean generalmente, no dejan de ser una expresión de lo que piensa el bajo pueblo chileno”³³

El trabajo de Lenz no pasó inadvertido para los académicos chilenos, ni para la “gente ilustrada” a la que aludió. En 1894, recibió sus primeras críticas por parte de Eduardo de la Barra —un intelectual chileno exiliado en Buenos Aires después de la Guerra Civil de 1891—, quien discutió la tesis pronunciada por Lenz en los citados “Ensayos Filológicos Americanos”, argumentado que las diferencias en la fonética y en la pronunciación no cambiarán la sintaxis del idioma, sino que éstas se deben a “aspectos fisiológicos del aparato emisor o parlante, productor de sonidos, y del aparato receptor u oído humano”. Le restó importancia a los estudios de la lengua popular, pues ésta sólo es una desviación. Agregó que son sólo errores que comete el vulgo y que no tienen mayor importancia para el estudio de la lengua española³⁴. Concluye su carta planteando:

“Puede ser que conversando con nuestros huasos y anotando las peculiaridades de su lenguaje, descubra la raíz o causa determinante de algún vicio de pronunciación; puede que formen el pequeño vocabulario de sus arcaísmos y araucanismos; pero nada de eso importa gran cosa a la filología y menos a la lingüística. Creo que usted se hace ilusiones, mi amigo Lenz.”³⁵

Esta carta se escribe en nombre de la “ciencia”, con lo cual se aprecia que el estudio de la cultura popular —o del ‘pueblo bajo’, como lo denomina Lenz—, para Eduardo de la Barra, no cabe dentro de la filología, sino que eso corresponde a otra disciplina. Desde las esferas científicas se censuró una apertura del estudio a su correspondiente en lo popular, tema del cual Rodolfo Lenz estaba absolutamente convencido.

El mismo argumento se repitió en 1913, cuando Pedro Nolasco Cruz —intelectual conservador— replicó un discurso de Lenz. Le planteó que si bien existen distintas versiones y modos de hablar, según el sector social y la educación que aquél reciba, no comprende su

³³ Lenz, Rodolfo: *Ensayos Filológicos Americanos II: Observaciones generales sobre el estudio de los dialectos y literaturas populares*. Imprenta Cervantes, Santiago 1894. Pág. 15.

³⁴ De la Barra, Eduardo: *Ensayos filológicos americanos. Carta al profesor Rodolfo Lenz, sobre su Estudio del lenguaje vulgar en Chile*. Rosario de Santa Fé, 1894. Págs. 28-29.

³⁵ *Ibíd.*, Pág. 50.

planteamiento de libertad de lenguaje, que todo hablar está bien. Dijo que el lenguaje culto es el correcto, es el que da las normas para la comunicación, y que toda enseñanza debe aspirar a él y no plantear una “barata independencia”³⁶.

Estas son las discusiones que generaron los estudios sobre cultura popular, dentro del área académica de la lengua y la literatura, espacio que pretendió abrir Rodolfo Lenz. Esta situación se repitió las dos primeras generaciones de estudiosos, quienes desde la ciencia, realizaron un acercamiento a su correspondiente en lo popular, lo que generó polémicas en un comienzo, pues no todo lo popular fue aceptado dentro de lo científico y lo que se consideraba “culto”, como veremos más adelante.

Luego de la publicación de varios estudios y de la realización de cursos e investigaciones en el Instituto Pedagógico, Lenz junto a otros compañeros de labores, crearon la Sociedad del Folklore Chileno (1909)³⁷. Los primeros participantes fueron, aparte del propio Lenz, Ramón Laval (empleado público), Agustín Cannobbio, Eliodoro Flores (profesor normalista de lenguas), Ricardo Latcham (arqueólogo y etnólogo), Enrique Blanchard Chessi (historiador y director de *El Peneca*, en esa época), Antonio Orrego Barros (poeta y escritor), Maximiano Flores, Francisco Zapata y Julio Vicuña Cifuentes (periodista y poeta). Se fijaron como objetivos de la Sociedad “fomentar el estudio del Folklore Chileno y facilitar la publicación de toda especie de trabajos referentes a esta ciencia”³⁸.

Los primeros indicios de este proyecto en Chile, están en la carta enviada por Eduardo de la Barra a Lenz. En la posdata le planteó la opción de crear un ‘Folk-Loar Chileno’, para reunir a los estudiantes entusiastas en torno a la recolección del siguiente material: lengua primitiva y lengua actual del pueblo; modismos, refranes, adivinanzas del pueblo, cuentos populares, leyendas, corridos, canciones y cantares; tonadas populares, música y baile;

³⁶ Nolasco Cruz, Pedro: “Doctrinas gramaticales peligrosas. Una conferencia de don Rodolfo Lenz [1913]” en *Estudios sobre la literatura chilena*. Tomo III, Editorial Nascimento, Santiago, 1940. Pág. 336 y 341.

³⁷ “Comunicación a los miembros de la Sociedad del Folklore Chileno. Sesión 3 abril 1910” en *Revista del Folklore Chileno*, Tomo I, 1909-1910. Pág. III y IV.

³⁸ “Programa de la Sociedad del Folklore Chileno”, en *Revista del Folklore Chileno*, Tomo I. 1909-1910. Pág. 3.

diversiones populares; trajes, hábitos y costumbres especiales³⁹. No sabemos ciertamente si Lenz consideró para su proyecto las recomendaciones de Eduardo de la Barra, sólo tenemos constancia que éste no participó en la Sociedad; sin embargo, algunos de los temas planteados por este académico son tomados para el programa del organismo:

“Ensayo de Programa para estudios del folklore chileno:

- I. LITERATURA: A)Poesías: Romances, décimas, cuecas, tonadas, quintillas, esquinazos, cantos de ocasión (cuna, lavanderas, fiestas religiosas), teoría y práctica de poetas populares, modo de trabajo de los poetas. B)Prosa: Cuentos de hadas, consejas, brujerías, mitos y leyendas, cuentos jocosos, adivinanzas, trabalenguas, proverbios, refranes.
- II. MÚSICA-COREOGRAFÍA. ARTES PLÁSTICAS: Melodías, poesías, estudios teóricos sobre música popular y sus instrumentos, formas artísticas de adornos (tejidos, vestidos, edificios, monturas, etc.)
- III. COSTUMBRES Y CREENCIAS: A)Fiestas y diversiones: Descripción de fiestas religiosas y profanas, juegos de niños y de adultos, juegos de apuesta y de animales. B)Costumbres y creencias relacionadas con la vida del individuo: Supersticiones del amor de pareja, acciones contra los males, medicina popular, ideas y costumbres jurídicas. C)Vida material: Cocina, construcción rancho, utensilios y moda vestir. D)Ocupaciones sociales.
- IV. LENGUAJE VULGAR: Teoría del idioma (fonética especial de cada provincia), material del idioma (elementos del castellano, voces indígenas)”⁴⁰.

La principal preocupación de la Sociedad se basó en la literatura popular, dejando de lado —por el momento— la estructura musical del cancionero popular chileno. Además se aprecia el interés por estudiar parte de la “vida material del pueblo”, aspecto interesante, pues la tendencia en Europa en este periodo, era considerar como objeto de estudio sólo aquellos aspectos inmateriales, de la tradición oral, sin considerar mayormente los utensilios utilizado por los sectores populares⁴¹.

³⁹ De la Barra, E. Op. Cit. Pág. 51.

⁴⁰ “Ensayo de programa para estudios del folklore chileno” en *Revista del Folklore Chileno*. Tomo I, 1909-1910. Imprenta Cervantes, Santiago. 1911. Pág. 13 a 17.

⁴¹ Sobre los estudios del Folklore en Europa, ver el texto del investigador argentino, Carlos Vega: *La Ciencia del Folklore*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1959. Capítulo 1. Ahí se plantea que al momento de ingresar a América Latina los estudios folklóricos, en Europa se está debatiendo sobre los

Durante el primer año, el número de miembros aumentó a 57, existiendo además las categorías de corresponsales nacionales y extranjeros. Los estudiosos comenzaron a agruparse en torno a esta Sociedad que publica los trabajos presentados en las sesiones, dentro de los cuales destacan los realizados por Ramón Laval, el mismo Rodolfo Lenz⁴², Ricardo Latcham, Julio Vicuña Cifuentes, entre otros.

Ramón Laval trabajaba como funcionario de confianza en la Biblioteca Nacional y era conocido por sus investigaciones sobre la historia del correo en Chile. Sin embargo, hacia 1909 publicó sus primeros trabajos sobre folklore chileno. Se especializó en los cuentos, como lo demuestran sus artículos “Cuentos de Nunca Acabar” y “Cuentos Populares Chilenos”, algunos de los más conocidos⁴³. Ricardo Latcham era un arqueólogo, interesado en la etnografía, Y contribuyó con estudios de la sonoridad y ritualidad indígena en la cultura chilena⁴⁴. Julio Vicuña Cifuentes, otro destacado folklorólogo, se especializó en la recopilación y estudio de romances (o corridos como es denominado en algunos sectores campesinos), dejando como herencia una gran colección de éstas expresiones populares.

Es muy importante destacar la presencia, desde los orígenes de la Sociedad, del estudio de la cultura mapuche. Lenz se preocupó de difundir los trabajos realizados por Manuel Manquilef⁴⁵, corresponsal en Temuco, y los aportes de Ricardo Latcham y Tomás Guevara⁴⁶.

elementos que se incluían en el estudio, existiendo una fuerte corriente inglesa que se restringe a estudiar la cultura inmaterial. Vega plantea que la Sociedad del Folklore Chileno fue la primera en incorporar los elementos materiales, siendo pionera en América.

⁴² Lenz, Rodolfo: “Un grupo de consejas chilenas” en *Revista del Folklore Chileno*, Tomo III, 1912. “Los elementos indios del castellano en Chile” en *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo 127, julio-diciembre 1910.

⁴³ Laval, Ramón: “Del Latín en el folk-loar chileno”; “Cuentos chilenos de nunca acabar”; “Oraciones, ensalmos y conjuros del pueblo chileno”. Todos en *Revista del Folklore Chileno*, Tomo I, 1909-1910.

⁴⁴ Se pueden citar los artículos: “La Fiesta de Andacollo y sus danzas” en *Revista del Folklore Chileno*, Tomo I 1909-1910; y “Los elementos indígenas en la raza chilena”, en *Revista de Historia y Geografía*. N° 8. Santiago, 1912. Págs. 303-329.

⁴⁵ Manuel Manquilef (1877-?) nació en la provincia de Cautín, hijo de un lonco mapuche, fue enviado a estudiar en el Liceo de Temuco, donde fue alumno del investigador Tomás Guevara. Luego ingresa a la Escuela Normal de Chillán. Junto con cooperar en las publicaciones de Guevara, Manquilef hace sus primeros estudios, escritos en español y mapudungún en el Tomo II y IV (1911 y 1914) de la *Revista del Folklore Chileno*, titulado “Comentarios del pueblo araucano”. Información obtenida de www.memoriachilena.cl

Este hecho nos demuestra que se siguieron los argumentos planteados por él en 1894, pues se optó por la cultura indígena basándose en que las particularidades de las tradiciones del pueblo chileno estaban dadas por la influencia indígena, reconociendo con ello el carácter mestizo del folklore.

En el ensayo titulado “Etnología y folklore”, Lenz planteó que gran parte de las costumbres y creencias del chileno no se pueden comprender ni explicar sin conocer al indio⁴⁷; pues así como se debe investigar qué elementos fueron traídos desde España, a través de los estudios comparados, también se deben identificar los elementos indígenas que se aceptaron en “la gran mezcla de razas”, la que para el investigador ha sido extraordinaria, pues “en ningún país colonizado por europeos hay tanta mezcla de distintas razas con tan feliz resultado”⁴⁸.

Con estas frases sólo nos queda pensar que este alemán quedó deslumbrado con la cultura chilena, pero principalmente con la cultura mestiza del bajo pueblo. El estudio del folklore lo entendió como la búsqueda de las tradiciones profundamente populares, por esto se recomendaba que los investigadores se aseguraran que sus informantes fueran del bajo pueblo, que no supieran leer ni escribir, o por lo menos, no tuvieran acceso a libros. Para atenerse al interés científico buscado, era imprescindible que la fuente exclusiva fuese la oralidad, la que se debía respetar completamente, reproduciendo fielmente la pronunciación del informante, incluyendo faltas y errores⁴⁹.

Esta postura científica le permitió a Lenz y a los investigadores que lo acompañaron, plantearse de manera abierta ante las tradiciones populares, absorbiendo todo el material encontrado en sus investigaciones, lo que les provocó más de algún problema. El más importante y documentado fue la polémica motivada por la publicación del estudio de

⁴⁶ Tomás Guevara (1863-1938) fue Profesor Normalista y director del Liceo de Temuco, de ahí su proximidad con el pueblo mapuche, el cual comenzó a estudiar a partir de su contacto con sus alumnos. Realizó los primeros estudios etnográficos de este pueblo, y participa en la Sociedad del Folklore Chileno, aportando con investigaciones a la Revista de Folklore Chileno, a la Revista de Historia y Geografía y a los Anales de la Universidad de Chile. Información obtenida de www.memoriachilena.cl

⁴⁷ Lenz, Rodolfo: “Etnología y Folklore” en *Revista del Folklore Chileno*, Tomo I. 1909-1910. Pág. 12.

⁴⁸ *Ibíd.*, Pág. 10 y 11.

⁴⁹ “Programa de la Sociedad del Folklore Chileno”, en *Revista del Folklore Chileno*, Tomo I. 1909-1910. Pág. 13.

Eliodoro Flores, en los *Anales de la Universidad de Chile*, —como era costumbre hacerlo con las investigaciones que eran aprobadas por la Sociedad—. El artículo se tituló “Adivinanzas Corrientes en Chile”⁵⁰, y pretendía analizar el origen de las adivinanzas chilenas, pero también dar a conocer el material recopilado por el autor, profesor del Instituto Nacional. Para generar interés en los lectores, en la primera parte de la edición aparecen las adivinanzas sin sus respuestas.

La alarma se produjo en agosto de 1911, cuando en *El Diario Ilustrado*, representante de la prensa conservadora, se dijo que dicho estudio era: “... [Un] artículo torpe, grosero, repugnante, nauseabundo es un atentado contra la moral, **un insulto contra la cultura nacional**, una afrenta vergonzosa para la Universidad”⁵¹. La explicación la entregó de manera más clara al día siguiente el diario *La Unión*:

“En el último número de los “Anales de la Universidad”, en un estudio que se inserta bajo el rubro de “Adivinanzas Corrientes de Chile”, hemos visto una abundante colección de indecencias tan inmundas, tan asquerosas, tan repugnantes y tan burdas, que no es posible insinuar siquiera en qué consisten. So pretexto de las adivinanzas, se estampan en letras de molde, en el órgano oficial de la Universidad del Estado, en el medio de comunicación con los centros científicos europeos, todo lo que constituye la delicia de los bajos fondos sociales, lo más grosero que pueda discurrir la malicia y la ignorancia populares, esos acertijos de doble sentido cuya miga está en su estructura brutalmente torpe, ya que las soluciones resultan totalmente imbéciles...”⁵²

A partir de estos artículos, los miembros de la Sociedad se vieron obligados a responder a las acusaciones, pues desde estos medios de prensa se solicitó la expulsión del Instituto Nacional de Eliodoro Flores, y la suspensión del reparto de los Anales. Los argumentos con los cuales se defendieron, fueron que estas adivinanzas, que atentan contra la moral, pertenecen a la tradición popular, y debido a la científicidad de su trabajo, éstas no se pueden omitir, como planteó Lenz:

“[...] Entre ellas [las adivinanzas] hay algunas “picarescas” cuya solución es siempre absolutamente inofensiva e inocente, pero que parecen encerrar, por el lenguaje no muy fino, alusiones a actos no muy santos,

⁵⁰ En *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo 128, enero a junio 1911. Págs. 765 a 844.

⁵¹ “Una vergüenza”, en *El Diario Ilustrado*. Santiago, 23.08.1911, Pág. 1. Las negrillas son nuestras.

⁵² “La pornografía en los Anales de la Universidad”, en *La Unión*. Valparaíso 23.08.1911, Pág. 1. Cabe destacar que las soluciones de las adivinanzas no aparecieron en la prensa hasta la publicación del tomo II de la Revista de la Sociedad del Folklore Chileno, al año siguiente.

aunque enteramente naturales. No hay chileno que tenga alguna afición a las adivinanzas que no conozca una que otra de esta clase. A nadie se le ocurre presentar tales cosas en el salón y en presencia de señoras, pero el pueblo y no sólo el pueblo de Chile, sino de todo el mundo civilizado o de baja cultura, no es “mojigato”, permítaseme el término vulgar, y *naturalia non sunt turbia*. En todas partes del mundo corren chascarros y adivinanzas de tal índole, y el huaso y el roto de Chile con su marcada tendencia crítica, burlona e irónica, también se divierte con tales bromas... Si la colección de adivinanzas, por encerrar algunas palabras groseras, es un atentado contra la moral, entonces también lo son los jueces del crimen, los médicos y todas las personas que deben investigar hasta en sus menores detalles los crímenes y las enfermedades relacionadas con la vida sexual del hombre... No sólo los lados risueños de la vida deben estudiarse, sino también los serios y hasta los “repugnantes”⁵³

Eliodoro Flores también publicó un comunicado, donde argumentó que excluir lo pícaro de las adivinanzas sería incorrecto para el estudio del folklore, pues una ciencia no se puede llevar a cabo con material mutilado, y puso en duda: “ [...]¿acaso no es ésta [la picardía] en nuestro pueblo, no diré que la dominante, sino una faz de su idiosincrasia? ¿Acaso no es ésta en muchos de sus cuentos, en sus cantos populares, en sus oraciones, ensalmos y conjuros, en su coa, en sus dichos, en sus apodos y a veces hasta en su manera de hablar una de sus notas características? [...] ¿Se puede ocultar este lado del “alma popular” en un trabajo científico destinado a estudiar también el “alma popular”? El coleccionador folklórico *recoge*, no *escoge* los materiales”.⁵⁴

Este conflicto nos señala un tema que va más allá de si la sociedad santiaguina estaba o no preparada para recibir los estudios folklóricos, como lo planteó Manuel Dannemann, quien dijo que este conflicto “nos ofrece una objetiva lección sobre los problemas que implica la publicación de ciertos materiales folklóricos”, además de calificar las adivinanzas presentadas por Flores como “pseudofolklóricas”⁵⁵. A nuestro parecer, aquí se plantearon las primeras dudas con respecto a qué se entenderá por folklore y cómo se aceptará este concepto en la sociedad.

⁵³ “Adivinanzas Corrientes en Chile. Un ataque injusto” en *El Mercurio*, Santiago, 24.08.1911. Pág. 16. Comillas y cursivas en el original.

⁵⁴ “Adivinanzas Corrientes en Chile”, en *El Mercurio*, Santiago, 25.08.1911. Comillas y cursivas en el original.

⁵⁵ Dannemann, M. “Los estudios folklóricos...” Op. Cit. Pág. 207.

Creemos que desde la Sociedad del Folklore Chileno se intentó levantar un concepto de folklore entendido como la cultura del “pueblo bajo”, caracterizada por ser oral, mestiza (herencia hispánica e indígena), popular, no-académica. Frente a estas definiciones, hay una respuesta que no repara en ofrecer otro concepto —por el momento—, sino que simplemente lo niega y lo excluye. El folklore no pertenecería a la cultura nacional, según las apreciaciones aparecidas en la prensa.

Según nuestro análisis, la reacción que se produjo frente a la Sociedad, vendría a representar una segunda interpretación de folklore que se caracterizaría por su exclusión del ámbito científico y no reconocimiento como cultura.

La crítica de Eduardo de la Barra, en 1894, se realizó en nombre de la ciencia; así también lo hizo el diario *La Unión*, al retar a los investigadores a ver qué es lo que realmente están estudiando, si se puede considerar ciencia “lo que no puede leer nadie, ni aún el hombre menos escrupuloso, por la obvia razón de que nadie gusta de aspirar el vaho del albañal”. Así mismo, las respuestas de la Sociedad del Folklore Chileno, se remitieron a justificaciones científicas. Estas no enunciaron una reivindicación de la cultura popular en los medios sociales, sino que su interés estaba enfocado a posicionarse dentro del espacio académico, con una ciencia nueva en el país.

También en este periodo (1910-1940) se están reconfigurando los conceptos que compondrán la cultura nacional, de acuerdo a las políticas culturales proyectadas por las elites políticas y sociales. Entre 1910 y el gobierno del Frente Popular, corresponde ubicar como hegemónicas las orientaciones de la elite conservadora, que se inclinan a proyectar los elementos de la “alta cultura”, basada en el arte clásico europeo, como ideales componentes de la cultura nacional.⁵⁶

Tal como se afirma en *El Diario Ilustrado*, las adivinanzas populares se consideran una “ofensa a la moral” y un “insulto contra la cultura nacional”, es decir, que una parte de la cultura popular ofende a la cultura nacional, por lo tanto, no es integrante de ésta. El desprecio se percibe al denominar los dichos folklóricos como inmundicias, indecencias, burdos y otros calificativos, que luego se extendieron a los investigadores, a los cuales incluso se les duda su calidad científica. En este sentido, el estudio científico del folklore, está invadiendo un campo social, relacionado con la identidad nacional, pues según el mismo diario, no se está dispuesto a

⁵⁶ Catalán, Carlos; Guilisasti, Rafael; Munizaga, Giselle: *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973*. Documento de Trabajo, CENECA. Santiago, 1987. Pág. I.

incorporar esos elementos a lo que se entiende por cultura nacional, la que como mencionamos, tiene más bien rasgos europeizantes.

La Sociedad del Folklore Chileno fue menguando su actividad, hasta su desaparición total en la década de 1920 y la idea de conformar una agrupación científica para la difusión de los estudios sobre folklore sólo se intentó revivir en la década de 1940, con la Asociación del Folklore Chileno, creada bajo el alero del Museo Histórico Nacional.

En el periodo que transcurre entre ambos organismos, el tema del folklore corre por rumbos que superan lo meramente científico. Artistas e intelectuales usaron el concepto y lo reinterpretan con distintos objetivos.

Ejemplos hay varios. Comenzaremos nombrando lo realizado por Gabriela Mistral, poetisa chilena que no encontrando aceptación en el medio socio-académico chileno, pasó gran parte de su vida en el extranjero. En ella se encuentran definiciones sobre la cultura chilena.⁵⁷

Mistral usó y entendió el folklore a partir de la defensa de lo indígena. Ella “se definió india, se declaró mestiza de pies a cabeza y no dudó en reforzar durante su vida entera esta autoconcepción, abogando por los derechos indígenas, reclamando por las injusticias que padecieron desde que la América fue colonizada y defendiendo a brazo partido el valor cultural que la casta india representa para América”⁵⁸.

Gabriela fue enfática en insistir que la cultura chilena debe reconocer la presencia del indígena. En una conferencia realizada en el año 1938, con respecto a un cuento que relató previamente, dijo: “Esas son las escrituras sacras del indígena, y les digo nuestras, porque es necesario que el mestizo entienda que es la única manera de hablar; que él no puede hablar del

⁵⁷ Un estudio de cómo se puede comprender su noción sobre la cultura chilena es el libro *Tierra, Indio, Mujer. Pensamiento Social de Gabriela Mistral*, en el cual, sus autoras intentan desglosar el modelo de pensamiento que la poetisa, propone para comprender y proyectar al continente americano, articulando su discurso en torno a tres ejes: el juicio político y económico de la tierra, la preocupación política y cultural por la mujer y la inquietud política y social por el indio. Ver Figueroa, Lorena; Silva, Keiko y Vargas, Patricia: *Tierra, indio, mujer: Pensamiento social de Gabriela Mistral*. Ediciones LOM, Universidad Arcis y Dibam. Santiago, 2000.

⁵⁸ *Ibíd.*, Pág. 51.

indio destacándolo hacia fuera como quien tira el lazo. El indio no está fuera nuestro: lo comimos y lo llevamos adentro”⁵⁹.

En una postura del todo opuesta a lo propuesto por Mistral, se encuentra la versión blanqueadora del folklore, relacionada con el medio de la re-interpretación de canciones campesinas en los teatros y radios de la ciudad, lo que Juan Pablo González ha denominado “música típica”. Del rescate de ciertos elementos del arte popular, y la incorporación de elementos de técnica artística, surge la estilización del canto campesino, evocado por cuartetos masculinos, generalmente caracterizados con el atuendo del “huaso”⁶⁰. Si bien estos grupos no se dedicaban a la investigación, sí ejercieron influencia por su gran presencia en la industria cultural del disco en los medios urbanos, donde a partir de la estilización de cuecas y tonadas, lograron incorporarse al imaginario colectivo de la cultura nacional.

Según Rodrigo Torres, su fuerza de arraigo estaba en la evocación del campo chileno, la que se logró debido a la gran cantidad de campesinos que llegaron a la ciudad en este periodo. Sin embargo, su canto estaba relacionado con lo patronal y no con lo popular. Los elementos que resaltaban era la estilización del canto y el énfasis en el virtuosismo vocal. Se proyectaban símbolos, como la imagen idílica del campo y una selección de algunos elementos culturales, basados principalmente en la zona del Valle Central. Éstos cumplían una función identitaria, que tenía mecanismos de inclusión, pero también de exclusión⁶¹.

Lo que queda fuera de estas nociones elitistas de folklore, son las tradiciones del bajo pueblo, de los “rotos”, y junto con ello, las contribuciones culturales de los pueblos originarios. La cultura chilena, desde este punto de vista, se define como “arábigo-andaluza y castellano-

⁵⁹ “Algunos elementos del folklore chileno” en Scarpa, Roque: *Gabriela Anda por el mundo*. Editorial Andrés Bello, Santiago 1978. Pág. 329. Este artículo es una conferencia que Gabriela Mistral realizó en 1938 en Montevideo.

⁶⁰ Godoy, Álvaro; González, Juan Pablo (eds.): *Música Popular Chilena, 20 años. 1970-1990*. División Cultura, Ministerio de Educación, Santiago, 1995. Págs. 14-15. La denominación “Música Típica” es usada por los musicólogos para analizar el periodo de 1920-30, no existiendo dicho concepto en esa época; en la que se solía hablar de música criolla. Los grupos aludidos son Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos Quincheros (1937) y Los Provincianos (1938). *Escuchar anexo discográfico, pista n° 2*.

⁶¹ Torres, Rodrigo: “Músicas populares, memoria y nación” en Garcés, Mario; Milos Pedro; Olguin, Miriam; Pinto, Julio y Urrutia, Miguel (comp.): *Memorias para un nuevo siglo. Chile, mirada a la 2ª mitad del siglo XX*. Editorial LOM, 2000. Págs. 362.

católica”⁶² negando la participación de los pueblos indígenas y con ello el mestizaje. Este rescate de algunos elementos del folklore se da desde tendencias elitistas-nacionalistas, quienes no se quedaron sólo en la exclusión. Vieron canalizar el rescate de este tipo de expresiones folklóricas para fortalecer el sentimiento nacional.

Es importante destacar que paralelamente a esta interpretación de lo “folklórico”, en barrios de la periferia del Santiago de 1930, también hay una evocación al canto campesino, realizado por aquellos inmigrantes que reproducen sus tradiciones campesinas en algunos bares y restaurantes, mezclando su repertorio urbano de tangos y boleros, con cuecas y tonadas aprendidas en sus pueblos de origen. Gran ejemplo es el caso de las *Hermanas Loyola* o las *Hermanas Parra* que cantaban este repertorio en bares plebeyos, en los sectores ponientes de la capital. Frente a la potencia de la “música huasa”, ambos dúos tuvieron que esperar hasta la década de 1950 para expresar su propia interpretación del folklore.

El último proceso importante de constatar, es en el ámbito de la creación literaria, que si bien no alude directamente al concepto folklore, si evocan sus componentes y también tendrá relevancia al momento de definir los parámetros de la cultura nacional y cómo esta definición abarcará o no la cultura popular.

En la década de 1930 surgen distintas interpretaciones de la cultura popular en los espacios literarios, como reflejo de los acontecimientos del seno de la sociedad. Hay una corriente novelesca que se preocupa por rescatar la identidad del “roto chileno”, a partir de distintas descripciones que intentaron definir la identidad y el carácter de lo chileno, incorporando la imagen heroica y picaresca del roto, destacando su opresión social, pero también su mundo de desorden y sus costumbres alborotadas.

Esta corriente literaria también genera un movimiento de respuesta y negación del roto como ideal nacional, encontrando en la imagen del “huaso” un ícono que resulta conveniente para contrarrestar la fuerza que adquirió la corriente más “rotesca”⁶³. Este tema será profundizado en el capítulo siguiente, sin embargo, es necesario dejar presente, que es en este

⁶² González, Juan Pablo: “Música Chilena de Raíz Folklórica” en Advis, Luis; Cáceres, Eduardo; García Fernando; González Juan Pablo (eds.): *Clásicos de la Música Popular Chilena. Vol. II. 1960-1973*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998. Pág. 12.

⁶³ Garrido, Pablo: *Historial de la Cueca*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso, 1979. Págs. 88 a 90. Garrido realizó una síntesis muy buena y acabada de la proyección de la imagen del roto durante toda la historia republicana, analizando las distintas posturas que han surgido en los círculos políticos e intelectuales. Ver II Parte, Capítulo V: “El Estado Llano”, Págs. 79 a 101.

periodo donde se configuraron las distintas posturas del debate en torno a lo que se entenderá por folklore y cual será su rol dentro de la cultura nacional, existiendo opiniones por parte de las elites intelectuales y académicas (conservadoras principalmente) sobre la inclusión de las costumbres populares en sus estudios y en los conceptos de identidad nacional.

Capítulo 2:

LA CIENCIA Y LA DIFUSIÓN DEL FOLKLORE DESDE LA UNIVERSIDAD: VERSIONES INSTITUCIONALES Y DISIDENTES A MEDIADOS DE SIGLO.

“El tiempo, el sabor nostálgico, romántico y la iluminación crematística han querido que el vocablo “folklore” pase de un campo estricto de disciplina científica a aquel pintoresquismo que exonera lo “típico” según las conveniencias más variadas, tanto en las carteleras saineteriles del cabaret, como en aquellas de bandos politizantes. Dígase, para desconsuelo mayor, que nada puede ya hacerse para confundir lo uno con lo otro, es decir, la disciplina científica con el tráfico mercantilizado de las puras expresiones populares.”

(PABLO GARRIDO: La Nación, 1963)

2. 1. Introducción

El panorama de un debate en torno a la representación del folklore, se configuró entre la década de 1940 y el golpe de estado de 1973. En este periodo, aumentó de manera exponencial el interés por el folklore y la cultura popular, en los ámbitos universitarios y artísticos. La rectoría de la Universidad de Chile y las políticas culturales del gobierno del Frente Popular permitieron el ingreso de estudios sobre la cultura folklórica en los círculos académicos, rescatando el legado ‘científico’ de la Sociedad del Folklore Chileno, y articulando una nueva interpretación del folklore. En lo artístico, el debate se produjo a partir de la década de 1950, —acentuándose desde 1960— a través del boom comercial que produjo la industria fonográfica. El camino al poder emprendido por la izquierda chilena agudizó este conflicto; y las políticas culturales de los gobiernos DC y UP permitieron el desarrollo de artistas que reivindicaron el folklore desde la cultura popular. La presencia de huasos y rotos en el folklore, y cómo éste se inserta dentro de la cultura nacional, será el tema del presente capítulo.

2. 2. La domesticación del folklore: El pueblo interpretado por el canon academicista de la Universidad de Chile.

Durante las décadas de 1930 y 1940 se produjo un gran impulso a la actividad artística, debido a las orientaciones de las políticas culturales estatales, que abrieron espacio a la

participación de los grupos sociales medios⁶⁴. El canal más importante fue el espacio universitario que se abrió en 1929 a través de la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que posteriormente dio pie a la formación de distintos elencos artísticos como la Orquesta Sinfónica y el Teatro Experimental en 1941, el Ballet Nacional Chileno y el Coro de la Universidad de Chile en 1945. En la Universidad Católica se creó en 1941 el Teatro de Ensayo y en 1945 el Instituto Fílmico⁶⁵.

Según Jorge Cáceres, un hecho que marcó profundamente la política cultural de la Universidad de Chile, fue la rectoría de Juvenal Hernández (1933-1953), quien realizó una labor de fomento a la investigación y extensión. Bajo su cargo se crearon nuevos institutos y las Escuelas de Temporadas (1936), que estaban orientadas a dictar clases de distintos temas a alumnos no universitarios.⁶⁶

La confluencia de un marco institucional que permitió el desarrollo del arte y la existencia de profesionales interesados en estudiar ciertos aspectos de las tradiciones populares, hizo que en 1938 se incorporara a las Escuelas de Temporada de Verano de la Universidad de Chile, el curso “Folklore Musical de Chile” dirigido por Carlos Mondaca y que se repitió al año siguiente. En 1941, el curso de cultura fue realizado por Yolando Pino, y se llamó “Introducción al estudio del folklore”.

En el periodo que estudiamos en esta sección, se presenta la continuación de la tendencia implantada por la Sociedad del Folklore Chileno, orientada más bien al folklore literario y lingüístico, a partir del trabajo realizado por Yolando Pino y el Instituto de Investigaciones Folklóricas “Ramón Laval”, fundado en 1947 en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Al parecer, dicho Instituto fue proyecto personal del investigador Yolando Pino, quien además, para plasmar sus producciones creó la serie “Archivos del Folklore Chileno”, donde se publicaron varias de las memorias de grado de sus alumnos, como Abdón Andrade, Marino Pizarro, Abertano González, Galvarino Ampuero

⁶⁴ Catalán, Carlos: *Estado y campo cultural en Chile*. Material de Discusión n° 115. FLACSO, 1988. Pág. 2.

⁶⁵ Catalán, C; Guilisasti, R; Munizaga, G: Op. Cit. Pág. 4.

⁶⁶ Cáceres, Jorge: *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena*. FONDART, 1998. Pág. 27.

entre otros⁶⁷. Yolando Pino continuó la línea desarrollada por Lenz y Julio Vicuña Cifuentes, en cuanto al folklore literario, y además se interesó por el estudio y la recopilación de cuentos, que plasmó en tres tomos de su obra “Cuentos Folklóricos Chilenos”, publicados entre 1960 y 1963.

Otra corriente se orientó a las investigaciones del folklore musical, las que se llevaron a cabo con mayor intensidad, gracias a la tecnología incorporada que permitió captar este tipo de testimonio y facilitó su análisis y reinterpretación, a partir de lo que se ha denominado “proyección artística”.

Las bases de esta nueva tendencia, las encontramos en el trabajo de ciertos músicos chilenos. Entre 1910 y 1920, Pedro Humberto Allende impactó en el escenario chileno con su “nacionalismo musical”, que consistió en incorporar a sus composiciones orquestadas temáticas de las tradiciones criollas*. En 1913 compuso *Escenas Campesinas* y en 1919 su poema sinfónico *La Voz de las Calles*. El historiador Eugenio Pereira Salas lo define así:

“Allende... es un estudioso que escucha con íntima complacencia y recoge con cuidado erudito, las manifestaciones vernáculas. Conoce la fiesta chilena expresada en alegrías y tristezas criollas. Ha estudiado el misterio de los ritos tribales araucanos. Profesor de fina antena receptiva en su sensibilidad, Allende ahonda en estas esencias que luego difunde en legítimas campañas que restauran el sentido nacionalista en el arte. En su cátedra universitaria insiste en estos conceptos y en la cima de su carrera es el creador que modela en partituras hondas y plenas, el alma popular que ha oído vibrante en los pies de zamacueca y en el jugoso canto de las tonadas.”⁶⁸

A partir de 1920, Carlos Lavín y Carlos Isamitt, ambos músicos y compositores, también se introdujeron en los temas populares, atentos a las manifestaciones musicales indígenas, mapuche y atacameñas. Lavín publicó valiosos artículos sobre sonoridades indígenas y fiestas religiosas, e Isamitt incorporó el estudio de la música indígena y folklórica en la metodología de la enseñanza.

⁶⁷ Ver *Archivos del Folklore Chileno*. Fascículos 1 al 8. 1950-1958.

* Escuchar anexo discográfico, pista n° 1.

⁶⁸ Pereira, Eugenio: “La música chilena en los primeros 50 años del siglo XX” en VV. AA: *Desarrollo de Chile en la primera mitad del siglo XX*. Tomo II. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago, s/f Pág. 429.

Otro músico que se sumó a esta incipiente corriente, fue Pablo Garrido. Director de orquesta, amante del jazz y de la música africana, Garrido se convirtió en uno de los principales teóricos e investigadores del folklore musical chileno. Hacia 1935 ya estaba llamando la atención sobre la importancia de hacer música, no sólo con temáticas que aludan a los sectores populares, sino con una completa identificación con el pueblo:

“[...] Cinco años atrás... hubo un resurgimiento de nuestra música popular, de nuestra canción, la tonada, de nuestro baile cantado, la cueca. Resurgimiento que no fue tal, pues al correr los calendarios, murió nuevamente este grito del alma del pueblo. Nuestros compositores prefieren hacer Sonatas, Sinfonías, Conciertos y Poemas Sinfónicos, con temas literarios, sin temas literarios, pero a la canción para el pueblo no dedican ni sus ratos de ocio. Cuando lo hacen son estilizaciones vagas, que en vez de alentar al campesino y obrero lo alejan totalmente.

Prefieren nuestros músicos especular con las tendencias del "dernier cri" europeo a bucear en el alma del pueblo. Escriben obras sobre temas campesinos donde el hombre del pueblo no se identifica, músicas para mezquinas "élites", composiciones de méritos, pero donde la masa no halla el solaz a que tiene el derecho de gozar.

[...] Nuestro pueblo quiere y debe cantar. Que no cante tangos, que no cante rancheras, valsecitos insulsos, ni foxtrots bobos. Los compositores chilenos podrían laborar intensamente, hacer música, en vez de estar preocupados de ridículas polémicas... Hagamos música, y música para el pueblo... Hay un campo inédito maravilloso que es conveniente comprender y explorar”⁶⁹

Pablo Garrido fue bastante revolucionario para el periodo. Se preocupó por potenciar y difundir la creación musical chilena, defendiendo la creación de música ‘para el pueblo’ y no para ‘mezquinas elites’. En su discurso había un serio cuestionamiento al orden social y cultural de la época.

Hacia 1940, Lavín, Isamitt y Garrido fueron considerados para un proyecto que se creó en el seno de la Universidad de Chile. En 1943, debido a las investigaciones que habían realizado y el rescate de ciertos materiales que no se habían utilizado, se decidió incorporar por primera vez música popular en el Concierto de Temporada de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical. La idea era presentar un repertorio basado en el “Folklore Histórico”,

⁶⁹ Garrido, Pablo: “Música para el pueblo” en *N.N.* 1935. Este artículo se encuentra en el Archivo: “Pablo Garrido: Escritos”. Tomo I 1923-1942 Págs. 87-88. Se agradece a Rodrigo Torres y al personal del Departamento de Musicología de la Universidad de Chile, por permitirnos acceder a este valioso material. (En adelante este archivo será denominado “APG: Escritos”)

en el “Folklore Tradicional” y en el “Folklore Actual, campesino y urbano”⁷⁰. El concierto se llevó a cabo el 26 de julio de 1943 y tuvo tal éxito, que se repitió a fin de año en el Teatro Municipal. Los intérpretes en ambas ocasiones, eran cantores de bares, radios y teatros santiaguinos: *Las Hermanas Loyola* (Estela y Margot), *Dúo Rey Silva*, *Elena Moreno* y *Los Provincianos*.

Al año siguiente, se concretó la formación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, quedando a cargo de Eugenio Pereira Salas —historiador que en 1941 publicó su obra maestra “Los orígenes del Arte Musical en Chile”—, y se incorporaron a éste los mencionados Lavín, Isamitt, Garrido y se incluyó a los músicos Jorge Urrutia Blondel, Vicente Salas Viu y Alfonso Letelier⁷¹.

Los recursos con que dispuso este Instituto (que en 1947 pasó a ser más generalizado, y se llamó Instituto de Investigaciones Musicales), permitió que se hicieran las primeras grabaciones de cantores populares en terreno. También provocó que se abriera el área del estudio del folklore desde la academia hacia los estudiantes que asistían a las Escuelas de Temporada, o a las cátedras que comenzó a dictar la Universidad, lo que produjo que las investigaciones en torno al campo cultural folklórico, comenzaran a ser realizadas por personas más cercanas a este mundo. Esto significó que se incorporara la proyección artística como un elemento legítimo en torno al trabajo con las tradiciones populares, avanzando en el estudio del repertorio musical y de las danzas folklóricas.

Analizaremos este fenómeno, pero antes, haremos referencia al debate que se produjo dentro del mundo académico, el que por aquellos años, se desarrolló en torno a la Universidad de Chile, y que incluso llevó al aislamiento de Pablo Garrido de las actividades universitarias. De esta disputa, según nuestro análisis, emergen dos nuevas interpretaciones sobre la comprensión del folklore.

2. 2. 1 *La ‘Ciencia del Folklore’: Carlos Vega y la Universidad de Chile.*

Tal como lo plantea el historiador Maximiliano Salinas, al examinar los manuales de la música chilena se suele encontrar un discurso orientado a rescatar el desarrollo de las artes permeadas por el canon del Occidente clásico y sus elites, quedando lo no-occidental, es decir,

⁷⁰ Cáceres, J. Op. Cit. Págs. 66-67.

⁷¹ *Ibíd.*, Pág. 57.

lo indígena y lo africano relegados a los márgenes de los discursos y los análisis⁷². La primera obra que se enmarca en estos tópicos, es “Los orígenes del Arte Musical en Chile” de Eugenio Pereira Salas en la que, la música indígena forma parte del capítulo “Música Precolombina de Chile”, y luego al presentar el desarrollo histórico de la danza y la música popular, dice que el origen del cancionero chileno es de clara influencia hispánica, pues “la tradición aborígen[...] ha corrido paralela a la criolla, manteniéndose un hermetismo religioso de misterio y cofradía” y “menos probable es atribuir al escasísimo porcentaje africano de nuestra población, el origen de las danzas del país”; por lo tanto: “Descartadas dos posibles vías de investigación, debemos proseguir por el único camino expedito y buscar en las olas sucesivas de la influencia peninsular, transformadas por el alma criolla, el origen histórico de la música popular en Chile”.⁷³

Estas mismas referencias se incluyen, más tarde, en el libro de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, en el cual la música indígena es situada en el capítulo sobre “La música anterior a la conquista”, calificándola como sonoridades sombrías⁷⁴.

Las razones de la exclusión de lo indígena dentro de lo nacional primero, y de lo folklórico después, las podemos encontrar en dos teóricos que comenzaron sus trabajos en la década de 1940 y que se convirtieron en autoridades en el estudio del folklore, sobre todo en los ámbitos de la investigación académica. El primero, es Carlos Vega, antropólogo argentino que trabajó en el Museo Argentino de Ciencias Naturales, en el Instituto de Musicología del Ministerio de Educación, y en 1946 recibió el Premio Nacional de Historia y Folklore. Se dedicó a estudiar en su país, en Paraguay y Chile, escribiendo uno de los primeros artículos técnicos sobre la cueca en 1950. En 1944 publicó su ensayo sobre la ‘ciencia del folklore’, el que completó y publicó como libro en la década siguiente. Los postulados de Vega tuvieron gran repercusión dentro del medio académico chileno —especialmente en la Universidad de Chile—, siendo su teoría hasta la actualidad fuertemente defendida.

⁷² Salinas, Maximiliano: “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX” en *Revista Musical Chilena*, N° 193. Enero 2000. Págs. 45- 47.

⁷³ Pereira, Eugenio: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Imprenta Universitaria. Santiago, 1941. Pág. 170-171.

⁷⁴ Salinas, M. Op. Cit. Pág. 46.

Vega propuso que la ‘ciencia del folklore’ no puede compartir objeto de estudio con otras ciencias, sino que debe definirse desde sus propios objetivos. Esto significa que esta “ciencia” debe definir su propia noción de pueblo, para lo cual la sociedad se dividiría en tres sectores: los grupos superiores, los grupos inferiores y el pueblo que estaría entre los dos anteriores. Según Vega, esto no implicaría ponerlos en una escala jerarquizada —cosa curiosa—, y a partir de este esquema, se puede comprender qué son los elementos folklóricos y cuál es el movimiento de folklorización⁷⁵. Los grupos inferiores son los pueblos indígenas, y quedan excluidos de la noción de pueblo, porque éste es aquel que usufructúa de los hechos folklóricos, los cuales son definidos como “supervivencias”.

Dichas supervivencias, serían aquellos hechos o elementos culturales que ocupó el grupo superior, pero que ha dejado de tener vigencia para éste, pasando a formar parte del patrimonio del pueblo, el que no crea, sino que recrea los hechos folklóricos. El proceso de ‘folklorización’ sería el descenso de los bienes culturales desde el grupo superior al pueblo: “el gran movimiento[...] los bienes que descienden y arraigan van alcanzando la situación folklórica por el simple abandono que de ellos hace el mismo grupo superior, que antes les dio prestigio y fuerza de expansión”⁷⁶

A partir de estos postulados, Vega desarrolló el “monocentrismo”, entendido como la teoría que postula que los bienes culturales tienen un solo centro de creación y a partir de ahí se produce su expansión territorial; por lo tanto, el ‘pueblo folklórico’ no tendría la capacidad de crear sus propias tradiciones, y además éstas no provienen de los mal llamados “grupos inferiores”, pues el movimiento ascendente sería casi una excepción.

Estos postulados fundamentan las justificaciones “científicas” de la exclusión de los grupos aborígenes del folklore, como culturas íntegras. Sin embargo, los académicos universitarios, también excluyen las manifestaciones indígenas como probables influencias en el “folk” como lo entiende Carlos Vega. Así lo plantea Eugenio Pereira al descartar de plano la influencia de la tradición indígena en el folklore musical chileno, como hemos visto, predominando la influencia del cancionero español, a través de los romances⁷⁷. La presencia indígena se puede apreciar sólo en las danzas ceremoniales, no así en el cancionero criollo. De

⁷⁵ Vega, Carlos: *La Ciencia del Folklore*. Editorial Nova. Buenos Aires, 1959. Pág. 39 y ss.

⁷⁶ *Ibíd.*, Pág. 130.

⁷⁷ Pereira, E. Op. Cit. Pág. 170-171

esta manera, prologó el folleto “Aires Tradicionales y Folklóricos Chilenos” comenzando con una antología del canto español, para llegar a explicar la procedencia de los cantos y danzas que aparecen en el álbum publicado en 1944.

Carlos Lavín propuso en 1949 que lo indígena no debe ser considerado como parte del folklore chileno porque no ha penetrado en la cultura del Valle Central (entiéndase desde el Valle del Aconcagua, hasta el Bío-Bío), que ha estado más expuesta a la influencia extranjera. Por lo tanto, lo indígena se debe estudiar como una cultura aparte. Distinto es el caso de las fiestas rituales del Norte, en las cuales se ha sincretizado el material y las tradiciones indígenas con la religión cristiana⁷⁸. Este antecedente, nos hace pensar que Pereira Salas se refería al cancionero centrino, lo que nos agrega otro elemento, el límite geográfico para reconocer la cultura y la identidad chilena y hacerlas extensivas a todo el país. Si bien en la década del 40 podemos hablar de un momento histórico de incipientes definiciones en torno al folklore, más adelante se apreciará que este fenómeno se reproducirá con interés de homogeneizar las expresiones culturales, y adjudicar las características del folklore del Valle Central a todo el país, ignorando muchas veces las culturas regionales.

De esta manera, se presenta el “monólogo occidental” que plantea Salinas, pues la cultura occidental europea no dialoga con la indígena americana, en los análisis de los estudiosos de la cultura folklórica. A esto se suma también el hecho que los académicos, al parecer, estarían más interesados en captar los “hechos folklóricos” por sobre los sujetos que los ejecutan, los que tendrían importancia en la medida que son portadores de los “hechos” y no intérpretes de ellos.

Ejemplo de esto, son los estudios realizados por Manuel Dannemann —a quien hemos considerado el segundo teórico de gran influencia— y Raquel Barros, quienes en la década de 1960 publicaron una serie de artículos donde criticaron la forma en que se intentó construir un mapa folklórico de Chile en 1943-44⁷⁹. Plantean que en las instrucciones repartidas a los investigadores del mapa no existe ninguna definición de folklore, lo que provocó que en las fichas recibidas se produjeran confusiones entre folklore y etnografía. En un renovado intento, en 1969, el mismo Dannemann publicó un estudio sobre cómo se debería realizar un Atlas

⁷⁸ Lavín, Carlos: *Nuestra Señora de las Peñas*. Colección Ensayos, N° 5, Instituto de Investigaciones Musicales. Santiago, 1949.

⁷⁹ Barros, Raquel y Dannemann, Manuel: “Los problemas de la investigación del folklore musical chileno” en *Revisa Musical Chilena*, n° 71, mayo-junio 1960. Págs. 82-100.

folklórico, inspirado en el dirigido años antes por su maestro Richard Weiss en Suecia.⁸⁰ Para esto se basó en un trabajo realizado anteriormente con Raquel Barros, que está orientado a fijar los métodos de la investigación en terreno, el cual debía estar orientado a “determinar las causas funcionales del comportamiento folklórico, de acuerdo con los principios expuestos por Malinowski”⁸¹, principios que por lo demás, no desarrollan. Luego describen un modelo de cómo realizar una ficha, en la cual se destaca:

- “[...]10. Condición económica: Según oficio, probable profesionalización de la actividad folklórica...
- 11. Condición Social. En relación con la posición que ocupa en su grupo; influjo de su especialización folklórica en su condición social.
- 12. Condición psicológica. Temperamento, actitud mental, posición frente al recolector, grado de veracidad, etc.
- 13. Condición racial
- [...]15. Elementos necesarios para el ejercicio folklórico. Instrumentos musicales, aperos...
- 16. Frecuencia del hecho folklórico en lo que se refiere a su expresión en la zona y al número de cultores
- 17. Recuerdo de hechos folklóricos no vigentes
- 18. Referencia a otros informantes
- 19. Objetos vinculados a la información: vestuario, implementos de trabajo, fotografías del informante y de su medio
- 20. Lugar de recolección
- 21. Fecha”⁸²

Creemos que así se levantó una interpretación del folklore que tiene las siguientes características: en primer lugar es considerado una ciencia, que estudia los “hechos folklóricos”, es decir, el centro de atención no es el hombre, sino los hechos que éste desarrolla y los cuales es necesario captar y conservar. También hay una fuerte tendencia a resaltar y elevar la herencia hispánica llegando a desconocer la presencia de elementos culturales indígenas dentro de la cultura folklórica chilena, esto orientado a identificar principalmente como lo folklórico la cultura campesina del Valle Central, limitando los márgenes de análisis de la investigación. Con ello se produce la exclusión y diferenciación con los estudios sobre lo

⁸⁰ Dannemann, Manuel: “Estudio preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile”. En *Revista Musical Chilena*, n° 106, enero-marzo 1969. Págs. 7 a 34.

⁸¹ Barros, Raquel y Dannemann, Manuel: “Guía metodológica para la investigación folklórica” en *Revista Mapocho*, tomo II, n° 1. 1964. Pág. 170.

⁸² *Ibíd.*, Pág. 171

indígena, y también una imposición de la realidad del Valle Central a nivel nacional. No se pone énfasis en las culturas regionales, aspecto que pesará con el tiempo.

2. 2. 2. Extensión y Proyección del folklore. Margot Loyola y Oreste Plath.

Otro de los mecanismos que desplegó la Universidad de Chile, para difundir lo realizado en torno al arte y la cultura, fueron las campañas por la extensión universitaria, la que se realizaron a través de distintos medios, como conciertos en el IEM (Instituto de Extensión Musical), la realización de las mencionadas Escuelas de Temporada, y también la realización de cursos y charlas en el resto del año académico.

Dentro de los personajes que estuvieron en dichas instituciones se destacan Margot Loyola y Oreste Plath, quienes a través de su trabajo, establecieron un contacto más estrecho con el círculo no universitario interesado en el folklore. Oreste Plath, lo hizo a partir de la escritura de una serie de libros compilatorios, sin mayor análisis técnico, de las manifestaciones del folklore chileno, abarcándolo a nivel nacional. Esta bibliografía, de fácil consulta, fue la más masificada y difundida, incluso en la actualidad. Margot Loyola, por su parte, ha sido reconocida como la “maestra del folklore”, debido a la gran cantidad de investigaciones y recopilaciones de cantos y danzas que ha realizado, las que se han masificado a lo largo de todo el país a través de los conjuntos de proyección folklórica.

Ambos se mantuvieron al margen de los debates socio-políticos de la década de 1960, continuando su trabajo en pos de difundir los elementos de la cultura folklórica nacional. Aunque, después de 1973, no participaron de los movimientos de oposición y resistencia al régimen militar, tampoco se hicieron parte del proyecto cultural de la dictadura. Es importante considerar el aporte de ambos investigadores, en la difusión de los ‘hechos folklóricos’ aunque no formaron parte de las posturas del debate central de nuestra investigación.

César Octavio Müller Leiva, es el verdadero nombre de Oreste Plath (1907-1996). Se inició como eximio escritor, poeta y columnista de varios medios de prensa especialistas en literatura. Hacia la década de 1940 se incorporó al círculo de académicos interesados en estudiar la cultura folklórica, formando, bajo el alero del Museo Histórico Nacional, la Asociación Folklórica Chilena. Participó en la Universidad de Chile, como profesor de las

Escuelas de Temporadas entre 1943 y 1968. Además, fue director del Museo de Arte Popular Americano entre 1968 y 1973⁸³.

Vivió durante largo tiempo en Perú, y cuando volvió a Chile (Valparaíso), tuvo la oportunidad de hacerse cargo de una revista de la Marina Mercante, lo que le dio la oportunidad de recorrer Chile. Desde ese momento inició sus primeros estudios sobre el folklore, los que él mismo describió:

“Los primeros [trabajos de folklore] trataron de la graficación animalista en el habla popular. Después vinieron los relatos de comidas y aspectos del arte del pueblo. Entonces comencé a trabajar en cinco o seis materias. Pasó el tiempo y ya no tuve dudas de que mi especialidad iba a ser el folklore. Hice unos cursos de esa materia y se me comisionó para atender un servicio acerca del conocimiento de Chile ofrecido por la Universidad y que era dedicado a estudiantes extranjeros en la Escuela de Temporada. De esta manera, fui sumando experiencias y saberes, hasta convertirme en un incondicional de nuestro país, en el sentido de su conocimiento”⁸⁴.

En el año 1962 publicó su trabajo “Folklore Chileno”⁸⁵, en el cual dio cuenta de distintas formas y elementos del folklore, como por ejemplo las leyendas, refranes, juegos, con las distintas versiones en que se expresan según las regiones del país. Además incluyó un breve calendario de folklore religioso y un apartado sobre folklore musical, incorporando en dicha sección los instrumentos musicales de procedencia indígena (quechua, aymará, mapuches y pascuenses).

Podemos apreciar que la real pasión de Oreste Plath estaba en visitar los campos chilenos, más que intentar teorizar en torno al folklore. Recorrió unas 35 veces el país “del calor al frío, de las verderías a los pajarales, de la piedra al agua, de la sal al cobre, del carbón al hielo”⁸⁶. Al preguntarle por sus métodos, y qué recopilaba, respondió: “Todo es interesante de

⁸³ Datos biográficos obtenidos del libro editado por Juan Antonio Massone: *Homenaje a Oreste Plath. 1907-1996. Una vida dedicada a Chile*. Editorial Universidad de Talca. 2001. Págs. 17-21.

⁸⁴ “Una vida dedicada a Chile”, entrevista a Oreste Plath, por Juan Antonio Massone en 1988. En sitio web: <http://www.oresteplath.cl/vida.html>

⁸⁵ La primera edición fue publicada de manera autónoma por el mismo Oreste Plath. Esta obra ha sido reeditada por lo menos 10 veces, por la editorial Nacimiento y Grijalbo. Para esta investigación, hemos trabajado con la Séptima Edición de la Editorial Grijalbo, de Octubre del 2003.

⁸⁶ Plath, Oreste: “Paisajes de expresión del chileno”. Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua. *Boletín Academia Chilena*, N° 66. Santiago, 1985. Pág. 234.

observar. Recorría los restaurantes de tercera, los mercados, las ferias, los servicios higiénicos de los bares, las paredes y sus mensajes anónimos que traen claves de increíble significación. Todo esto era básico para la recopilación de datos, como así también, la composición de los restos de un basurero. Después venía recién la encuesta, la conversación, el diálogo con testigos, amigos y desconocidos. De a poco se va entretejiendo una historia, una leyenda, un estilo; de a poco, el pueblo iba entregando sus secretos”⁸⁷.

Sin entrar a distinguir aspectos técnicos mantuvo su propia postura en cuanto a la cultura chilena, y a los chilenos: “Es el chileno del pueblo el que ha hecho Chile. Es un chileno con una fuerte e indisimulable raíz indígena el que perdura y se mantiene por siglos”⁸⁸. Esa raíz indígena está presente en la cultura chilena, dice Oreste Plath: “pese a que hay pocos indios puros en Chile, sus costumbres, sus palabras, sus gestos han quedado inmersas en el subconsciente y se mantiene aún hoy en lo que podríamos denominar una cultura indígena enorme[...] luego vino el aporte quechua y el de los españoles. Todos ellos dejaron enseñanzas y trajeron riquezas culturales”⁸⁹.

Margot Loyola Palacios nació en Linares en 1923. Por problemas de trabajo de sus padres y buscando una mejor formación académica para ella y su hermana Estela, se trasladaron a Santiago. El principal interés de Margot y Estela era el canto, que realizaban en cuanto escenario se les presentara, bares, restoranes, teatros y radios. En una de estas presentaciones fueron vistas por Carlos Isamitt, quien las invitó a trabajar con él en el Instituto de Investigaciones Musicales. Así participaron de los conciertos que ofrecía dicho instituto. Margot se relacionó con el mundo académico, iniciando clases que le permitieron compatibilizar su conocimiento de repertorio musical campesino, con la teoría del folklore⁹⁰.

Su formación profesional incluye siete años de piano y estudios en el Conservatorio. Estudió canto con Blanca Hauser (a quien reconoce como su maestra y mentora). En la década

⁸⁷“Oreste Plath, una vida dada al folklore y la esencia de Chile”. En *La Estrella de Iquique*. 31.01.1988. Pág. 16.

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ Datos biográficos obtenidos del texto de Ximena Milosevic y Guillermo Zerda: *Margot Ilustrada*. FONDART. Santiago, 1997.

de 1950 viajó a Argentina, donde estudió con Carlos Vega, luego visitó Uruguay y otros países latinoamericanos, como Perú, donde estudió *la marinera* y *la resbalosa* con Porfirio Vásquez, experto en música negra de ese país.

Desde 1940, Margot Loyola se dedicó a recopilar y estudiar cantos y danzas folklóricas. Tradiciones que luego enseñó en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. A través de los cursos dictados por ella, se produjo el acercamiento al estudio del folklore de personas que no estaban ligadas al mundo académico de la investigación, pues estaban orientados a que ingresaran estudiantes interesados en el canto y la danza folklórica. En el año 1955, para finalizar las Escuelas de Temporada, el rector de la universidad le pidió a Margot que mostrara lo que los alumnos habían aprendido. Para eso, la “maestra” ordenó a sus alumnos en el escenario, a la manera de un Coro, haciendo versiones grupales de composiciones que en la cultura folklórica se interpretaban de manera individual. Esa característica fue la que se reprodujo en casi todos (por no decir todos) los grupos que luego tomaron como temática la proyección artística del folklore. El primero de ellos fue *Cuncumén*. Se formó en 1955, según cuentan sus integrantes, a partir de una invitación que les realizaron como alumnos de Margot a participar del Festival Internacional de Varsovia. Debido al éxito conseguido, al regreso del viaje decidieron establecerse como grupo y utilizar otros elementos escénicos. Ya consolidados, se convierten en el paradigma de los conjuntos de proyección folklórica que comenzaron a reproducirse de manera exponencial a partir de la década de 1960⁹¹.

El grueso de *Cuncumén* eran profesores normalistas, por lo tanto, no tenían estudios académicos de folklore. Su interés principalmente es artístico y también usar las manifestaciones folklóricas como temas de enseñanza a los niños. De esta manera se introdujeron en el espacio del “espectáculo” del folklore y de la industria musical, que en los años 60 fue muy explosiva.

⁹¹ Datos obtenidos de la página web del conjunto: www.cuncumen.scd.cl

2. 3 Folklore y cultura popular. Disidencia al trabajo de la Universidad Nacional: Pablo Garrido y Violeta Parra.

2. 3. 1 Pablo Garrido y el paralelismo cultural.

Frente a la corriente institucional establecida, se encuentra un personaje que poco ha trascendido con respecto a su investigación del folklore. Nos referimos a Pablo Garrido, músico nacido en Valparaíso que recorrió Chile en busca del folklore musical⁹². Si bien tiene dos obras ampliamente difundidas sobre la *cueca*⁹³, su trabajo en torno al folklore se extiende más allá de encontrar los orígenes y las andanzas de este baile.

En la década de 1920, a pesar de las insistencias de sus profesores para que estudiara composición clásica, Garrido se inició como director de orquestas de jazz. Aficionado a este ritmo afro-americano, encontró en éste la fuerza de la resistencia negra ante la sociedad blanca. Su trabajo como jazzista fue ampliamente reconocido en el medio, siendo columnista de distintos medios de prensa, crítico de jazz e incluso tradujo el libro *Le hot jazz* de Hughes Panassié en 1934, además de crear piezas musicales que presentó en distintos escenarios del país. Hacia 1930 ya era considerado por sus pares como un músico de vanguardia⁹⁴, y se inició como investigador y conferencista de la música, (lo que ahora denominaríamos musicólogo) y se involucró en distintos organismos gremiales relacionados con este arte⁹⁵.

Según nuestros datos, Garrido inició su trabajo con el folklore en 1940, cuando realizó su primera gira de recopilación de material, aprovechando las instancias de conferencias a las

⁹² Hemos accedido a su trabajo a partir de la recopilación de los artículos de prensa escritos y muy bien guardados por él, y que en la actualidad forman parte del Archivo del Departamento de Musicología de la Universidad de Chile

⁹³ Los libros aludidos son *Biografía de la Cueca* (Ercilla, Santiago 1943) e *Historial de la Cueca* (Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979).

⁹⁴ Esta denominación aparece en los artículos de Neftalí Agrella (“El Músico Vanguardista Chileno” en *Boletín Musical* N° 6, Santiago, Nov. 1930); Oreste Plath (“Un músico de Vanguardia” en *Social*, Lima 05.11.1932); Luis Enrique Délano (“Gente Nuestra: Pablo Garrido, música de avanzada” en *Lecturas*, Santiago 09.03.1933); entre otros. Todos los artículos fueron obtenidos de “Pablo Garrido: Programas, críticas entrevistas, conciertos, composiciones, conferencias, libros. Chile-Exterior”. Tomo 1, 1923-1949. En Archivo del Departamento de Musicología Universidad de Chile. (En adelante este archivo será denominad “APG: Varios”)

⁹⁵ González, Juan Pablo: “Cronología Epistolar de Pablo Garrido” en *Revista Musical Chilena*, N° 160, Julio-Diciembre 1983. Pág. 40-41.

que era invitado. Producto de sus viajes, comenzó a publicar artículos en la prensa santiaguina, donde demostró su interés por los bailes religiosos del Norte:

“Los *bailes* religiosos —que invaden el territorio nortino— hablan claramente de esto que llamamos reservas espirituales. Es más. Estas tradiciones, son índice de la posición del alma de un pueblo y deben inspirar una ruta nueva, un justo aprovechamiento, que logren darles un sentido social adecuado. El propio paganismo, que las tipifica en ciertas regiones, está señalando un anhelo potente de interpretación o desborde— admitámoslo— que debe ser atendido por quienes tienen en sus manos la estructuración moral y cultural de la patria.

Las tradiciones no pueden ser arrancadas del corazón de la humanidad; ellas pertenecen al paisaje interior e invisible del ancestro; forman la contextura anímica, potente y arrobadora de una comarca o de una raza. Por ende, vano será querer destruir aquello que se ha heredado y, cuanto más absurdo, si ello exalta los sentimientos más delicados de la especie”⁹⁶

En este caso, nuevamente nos encontramos con un profesional que amplía su campo de estudio a lo popular, a lo folklórico. Garrido era un autodidacta, no hizo estudios universitarios sobre folklore, si no que se dedicó a concurrir a las Fiestas Religiosas que se realizaban en el norte chileno. Debido a ese trabajo, en 1944 fue llamado a dirigir el Departamento de Música Popular, dependiente de la Dirección de Información y Cultura del gobierno del Frente Popular⁹⁷. Sus intenciones originales fueron crear un Archivo Folklórico compuesto por registros de letras y música folklórica, por grabaciones fonoelectricas y la realización de documentales; además se contempló la creación de una biblioteca y un museo especializados. El programa inicial era bastante ambicioso:

“Se creará un cuerpo de misioneros, que saldrán periódicamente a recolectar los motivos y tradiciones musicales, debiendo con el resultado de sus experiencias y anotaciones, dosificar el material que habrá de ofrecerse en Santiago y Provincias por medio de cursos de Música Popular... Se editarán folletos en castellano, inglés y portugués, para difundir nuestra música aborigen, ritual, folklórica y popular. Se harán ediciones de discos fono-eléctricos conteniendo los motivos autóctonos y la música popular contemporánea, distribuyéndolo profundamente en el país y en el extranjero... Se formará la Orquesta Folklórica de Chile y una Masa Coral Popular... Se radiarán programas de contenido cultural adecuados para las

⁹⁶ Garrido, Pablo: “Bailes rituales del Norte Chileno” en *El Mercurio*, Santiago. 21.09.1940. En “APG: Escritos” Tomo 1, 1923-1942.

⁹⁷ “Se creó el Departamento de Música Popular en la Dirección de Información y Cultura del gobierno”. *Las Últimas Noticias*, 02.08.1944. En: “APG: Varios” Tomo 1, 1923-1949.

masas, por medio de la Cadena Nacional Broadcasters...Se irá a una inmediata revisión de los programas y repertorios musicales de los conjuntos musicales y aficionados, y profesionales de las bandas militarizadas, escolares y radiodifusoras, con el fin de verificar su contenido nativista y facilitar la recuperación de nuestra música popular y folklórica, con proyección a la creación de una auténtica música chilena”⁹⁸

Este proyecto tuvo corta vida, pues en 1945 Pablo Garrido se retiró de dicho cargo, debido a problemas que exceden el campo de nuestro estudio⁹⁹, pero en su breve gestión realizó un Censo Nacional Folklórico con ayuda de Carabineros de Chile¹⁰⁰, se estrenó la película documental “La Tirana” el día 4 de enero de 1945 en el Teatro Metro¹⁰¹. A la salida de Pablo Garrido, este Departamento quedó a cargo de Carlos Lavín hasta 1948, año en el que desapareció el organismo y el Archivo creado pasó a formar parte del patrimonio del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.¹⁰²

Garrido tenía claras diferencias con algunos directivos de la Universidad de Chile por las políticas ejecutadas por este organismo. Por ejemplo, sus roces con Domingo Santa Cruz¹⁰³ se hicieron frecuentes llegando incluso a plasmarse en la prensa, cuando Pablo criticó a la Orquesta Sinfónica de la Universidad por su oficialismo, por no llegar al público popular y ser elitistas. Por esta razón apoyó la creación de una orquesta nueva que se estaba formando por

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ “Pablo Garrido, que descubrió el Chile inédito y olvidado, se fue la DIC” *Ercilla*, 06.11.1945. En: “APG: Varios”. Tomo 1, 1923-1949. En este artículo se comenta que Garrido tuvo problemas por la organización y la irresponsabilidades de los encargados del departamento, que no asistían a las reuniones programadas.

¹⁰⁰ Lamentablemente no disponemos de mayor información con respecto a cómo se realizó este censo y cuáles fueron sus resultados, sólo se hace mención, en artículo citado anteriormente, que se recopilaron más de dos mil fichas de compositores e intérpretes del folklore “de cualquiera de nuestras 16 formas de danzas o cantos populares tales como las heladas, las alabanzas, los cachimbos, los chapecaos, los esquinazos, los cantos de velorio, etc.”. *Ibíd.*

¹⁰¹ Esta información aparece en una invitación al estreno que está en la página 88 del Archivo de Pablo Garrido, citado anteriormente.

¹⁰² Salas Viu, Vicente: *La creación musical en Chile. 1900-1951*. Editorial Universitaria, Santiago, 1952. Pág. 233.

¹⁰³ Músico y compositor, ocupó el cargo de Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1932 y 1953

esos años¹⁰⁴. Así debatió y defendió sus estudios sobre el folklore, los que fueron desvalorados por sus antiguos maestros, como Alfonso Leng¹⁰⁵. Luego de la agitada década de 1940, Garrido no volvió a trabajar en organismos estatales. En 1949 viajó a Estados Unidos, después a Centroamérica y de ahí se dirigió a España, regresó a Chile para establecerse definitivamente en 1960. Posteriormente sólo realizó viajes esporádicos de investigación.

Pablo Garrido tuvo otras particularidades que lo diferenciaban con los académicos de la Universidad. Desde el principio de su carrera, optó por defender la creación nacional, teniendo compatibilidades con Pedro Humberto Allende, y mucha simpatía por el trabajo de Carlos Isamitt y Carlos Lavín. Pero además, planteó que la creación musical debe orientarse a satisfacer las necesidades artísticas del pueblo chileno, y que esto no sólo debía quedar en los auditorios universitarios y en los teatros municipales. Su preocupación por el pueblo, se extendió hacia el estudio de la cultura popular, para lo cual se introdujo en la “ciencia” del folklore. Planteó sus postulados en 1944:

“Folklore es una ciencia nueva, que explora por los viejos caminos de la antropología, la etnología y la arqueología. Música Folklórica es aquella que dice relación con tan fundamentales aspectos de la constitución de los pueblos [...]

El moderno concepto de nacionalidades tiende a definir dentro de límites territoriales determinados, a grupos o razas humanas, tales limitaciones son, en cierto modo, convencionales [...]

Cuando el territorio se prodiga sinuoso e irreductible en planicies áridas, cuando sus climas y paisajes se proyectan en agudos contrastes, su fisonomía nacional es de complejidad embarazosa. Tal es el caso de nuestro país [...]¹⁰⁶

Se presentó opositor a las ideas nacionalistas-esencialistas, y se interesó en descubrir los contrastes de la cultura chilena. Se propuso estudiar las zonas que fueron excluidas por la academia, para ampliar el horizonte de lo que se conoce como folklore, y no sólo limitarse a la cultura del Valle Central:

“Pero hay más. Chile no sólo tiene las formas musicales populares de Cueca y Tonada. Nuestras exploraciones por las altas montañas del norte,

¹⁰⁴ Garrido, Pablo: “Música Popular Chilena” en *Esto es Chile*, Santiago. 25.08.1946. En “APG: Escritos” Tomo II 1943-1955.

¹⁰⁵ González, J. P.: “Cronología Epistolar...” Op. Cit. Pág. 10.

¹⁰⁶ Garrido, Pablo: “El Folklore Musical de Chile” *Las Últimas Noticias*, Santiago 11.10.1944. En “APG: Escritos” Tomo II. 1943-1955.

por las salitreras y minerales de Tarapacá, Antofagasta, Atacama y Coquimbo, me autorizan para declarar que estos pueblos exhiben magnífica reserva espiritual, que las faenas rudas y anónimas le han arrastrado a la desesperanza y el mutismo. Cantos, danzas rituales allí recogidas, aportan un tesoro varias veces centenario y del más alto contenido folklórico.

Se podría pensar que tal música es ajena a nuestra idiosincracia. Sería tan injusto, como declarar que lo araucano nada tiene que ver con nosotros.

Hay que ir al encuentro de las lejana y maravillosas culturas indígenas de nuestra América precolombina y pensar en una unidad indo-americana, como aporte incuestionable a la estructura de una fisonomía cultural”¹⁰⁷.

Bajo este pensamiento, Pablo Garrido realizó varios viajes de estudios y publicó crónicas sobre Perú, Bolivia, Ecuador y llegó hasta Centroamérica, buscando el “folklore-americano”¹⁰⁸. Su esfuerzo lo concentró en el Norte Chileno, donde se deslumbró con las fiestas cristiano-paganas que se realizan en honor a Santos, Vírgenes y a Cristo. En estas manifestaciones encontró gran presencia de las tradiciones indígenas, asunto que ya le interesaba; y a partir de sus crónicas se hizo un profundo defensor de las culturas aborígenes como parte integrante de la cultura nacional:

“En quince años de investigación folklórica en las cuatro provincias del norte de Chile, he logrado reunir un material que estimo precioso por su cantidad, por su calidad y por su arrogante sentido enigmático[...] Ciertamente, cuesta creer que en Chile haya tesoros de raigambre ancestral como los que encontré en el norte del país. Tenemos sospechoso desapego a nuestras razas aborígenes, desapego que modula entre la sonrisa irónica hasta la persecución racial misma. La cuota indígena no es problema en la formación de nuestra nacionalidad y menos en su fisonomía actual. Sin embargo, ríos, lagos, montañas y pueblos delatan ascendencia indígena pura. No pesa el pasado —como en naciones de otros continentes— y como que no deseáramos su latencia o evocación.

Con el criterio biológico del que surge a la vida, como que quisiéramos no valernos para nada de la experiencia y gesta del que vamos a sustituir. Por ello, las pocas tradiciones que habían hecho —o podían hacer— robustecer nuestra nacionalidad, han ido borrándose con torpe indolencia. Los pueblos vecinos a la capital, en un radio hartamente extenso huyeron ya hace

¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁸ Estos trabajos fueron publicados en prensa del periodo, como extensos reportajes que hasta el día de hoy no han sido recopilados.

tiempo de las tradiciones. No hubo acción sistematizada para defenderlas y alimentarlas, o simplemente captarlas como piezas de museo”¹⁰⁹

La explicación para tal defensa, la entregó el mismo autor. Garrido se presentó como opositor a las ideas propuestas por Carlos Vega, quien como hemos visto, postuló que el proceso de folklorización se produce a partir del “descenso” de los bienes culturales desde las clases superiores al pueblo. Textualmente Garrido planteó: “[...]las opiniones de Carlos Vega imparten de sus firmes postulados sociológicos y de las teorías antropológicas *difusionistas*; es decir, los patrones culturales se propalan desde los altos niveles socio-políticos de “focos radiales”, vulgarizándose en estratos sociales inferiores en el propio hábitat, y/o migrando, para repetirse el ciclo declinante... Tal concepción excluyente es antípoda a las teorías antropológicas de la convergencia o paralelismo, que apuntan al desarrollo independiente de rasgos similares en áreas diferentes; en otras palabras, el paralelismo cultural concibe un desarrollo independiente de rasgos culturales semejantes en regiones diferentes”¹¹⁰. Así, se opuso al esquema jerárquico de Vega, además reivindicó la capacidad creadora de las culturas indígenas en términos de la ciencia, intentando con ello rescatar las tradiciones indígenas que se han perdido debido a la ceguera de los estudiosos y de la clase política, en que se excluye todo lo que no sea de origen europeo.

A nuestro parecer, los postulados de Garrido son un verdadero tratado de “identidad chilena”, pues dice que se deben reconocer las culturas indígenas como parte integrante de la cultura nacional y para eso, incorporarlo dentro de los estudios. De esta manera, planteó una reivindicación de la cultura popular en el seno de la sociedad, saliendo sus interpretaciones de lo meramente científico. Sin embargo, creía que su punto de partida estaba en la enseñanza del folklore. En el siguiente programa, se presenta cómo Garrido planteaba el estudio del folklore chileno, poniendo relevancia en la mezcla de elementos culturales para definir la cultura chilena, es decir, el mestizaje.

“El Folklore Musical Chileno.

SUMARIO:

- Las razas aborígenes y las migraciones etnográficas.
- Las tres áreas de ámbitos diferenciados

¹⁰⁹ Garrido, Pablo: “Sueño, fuga y razón”. *La Hora*, 05.01.1947. En “APG: Escritos” Tomo II, 1943-1955.

¹¹⁰ Garrido, Pablo: *Historial de la Cueca*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979. Págs. 52. Comillas y cursivas en el original.

- Sincretismo religioso y esotería
- La música de Arauco: ritos, danzas, cantos
- La música criolla: desde la colonia hasta la independencia
- La cueca, danza nacional: origen expansión y forma
- La tonada y otras especies mayores
- La música popular norteña: cachimbo, canción política y criolla
- Danzas rituales del norte de Chile: vernáculos y mineras
- Dos canciones de Isla de Pascua y una danza de Chiloé
- El folklore y la música popular contemporánea.¹¹¹

Esto contrasta claramente con los textos presentados para ilustrar el pensamiento de los académicos de la Universidad de Chile. En aquellos, lo primero que se presenta al hablar de folklore chileno son las expresiones españolas, lo anterior constituye la “pre-historia”. En cambio Garrido toma la música indígena como punto de partida para realizar un cuadro general de la Música Folklórica Chilena.

Este contraste, Garrido lo tenía muy claro, se sabe opositor de las ideas universitarias, y es por eso que hizo una importante crítica a cómo se ha realizado el trabajo de investigación:

“Jamás nos hemos acercado con seriedad y decisión al estudio de nuestra música folklórica. Cuando otras naciones cuentan con organismos dedicados exclusivamente a la recopilación, clasificación y divulgación de su música nativa, nosotros estamos aún en la etapa en que cualquier ciudadano pone su firma, ingenua o inescrupulosamente, a lo que es de patrimonio colectivo, por su origen anónimo. Se tergiversa, sentimentaliza y desfigura la música de las raíces impunemente.

Este hecho —lamentable por conducir a la mistificación del alma popular— se produce por la subestimación inventarial de los reales tesoros del pueblo, porque éste —el propio pueblo— no ha sido inducido a valorizar y defender lo que le pertenece...

Del propio conocimiento de nuestras tradiciones, surgirá la auténtica fisonomía del pueblo de Chile”¹¹²

El estudio del Folklore para Garrido no pasa sólo por sistematizar y clasificar los materiales recogidos en terreno. No se queda con la integración de las culturas indígenas, si no que busca reivindicar dicha herencia a partir de las expresiones de la cultura popular. Dijo que la ciencia que estudia el folklore debe contribuir en primer lugar al reconocimiento de la cultura

¹¹¹ Folleto: “Escuelas de Temporadas. Universidad de Chile. Escuelas de Verano: El Folklore Musical chileno. Curso dictado por el profesor Pablo Garrido. Santiago, enero 1948” en: “APG: Varios” Tomo 1, 1923-1949.

¹¹² Garrido, Pablo: “El Folklore Musical de Chile” *Las Últimas Noticias*, Santiago 11.10.1944. En “APG: Escritos” Tomo II. 1943-1955.

popular como un ente integrante de la nación. Pero también que se debe enseñar a sus protagonistas a valorar sus propias tradiciones, en cierto sentido, hacer del pueblo un ente conciente de su capacidad creadora y mostrarles que deben defenderlas porque son valiosas.

La posición que discute Garrido toma una línea de integración del trabajo académico y el trabajo de campo, es decir, no basta sólo con recopilar, sino que esa investigación se debe difundir y debe servir para enseñar, para educar. Por eso vió con muy buenos ojos los trabajos realizados por Margot Loyola y Violeta Parra, en cuanto portadoras y difusoras del canto popular, quienes no sólo buscaban repertorio, sino que intentaban interpretar el sentido y la emocionalidad del canto folklórico, teniendo un diálogo directo con los grupos indígenas y con los sectores populares.

Durante las décadas de 1940 y 1950 se configuraron posturas teóricas e ideológicas con respecto a lo que entendió por folklore. Garrido fue un ícono de cómo los postulados de los académicos universitarios tuvieron sus opositores, quienes lograron levantar trabajos paralelos.

2. 3. 2 *Violeta Parra, campesina y 'hermana Mayor de los cantores populares'*

Es difícil estudiar a Violeta Parra en toda su extensión y proyección. Varios trabajos se han realizado para buscar las claves de entendimiento de este 'volcán' —como ha sido definida—, cuya lava es puro arte popular chileno. Fueron sólo diez años en los cuales su proceso de creación inundó la sociedad chilena¹¹³. Para esbozar algunos rasgos que estudiaremos en este trabajo, es necesario remitirnos brevemente a su biografía¹¹⁴.

Nació en 1917, y vivió su infancia en los sectores rurales de la actual octava región. Su padre fue músico y su madre cantora. La tradición de los Parra se inició en la Región del Bío-Bío, debiendo los hermanos trabajar en chicherías, restaurantes y circos populares para colaborar ante la crisis económica familiar. Una vez en Santiago Violeta estudió en la Escuela Normal, la

¹¹³ Morales, Leonidas: *Figuras literarias, rupturas culturales. Modernidad e identidades culturales tradicionales*. Capítulo "Violeta Parra: la génesis del arte". Ediciones Pehuén. Santiago, 1993. Pág. 127.

¹¹⁴ Para esta sección nos basaremos en los siguientes textos: Contreras, Eduardo: *Violeta Parra, el origen del canto*. Cuadernos de Casa de Chile, México, s/a. Parra, Isabel: *El libro mayor de Violeta Parra*. Ediciones Michay S. A. Madrid, 1985. Oviedo, Carmen: *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*. Editorial Universitaria. Santiago, 1990. Sáez, Fernando: *La vida intranquila. Violeta Parra, biografía esencial*. Editorial Sudamericana. Santiago, 1999.

que abandonó por el canto en los bares de Matucana y San Pablo. Ahí conoció a su primer marido, Luis Cereceda, obrero ferroviario. Junto a él participó en actividades comunales del Partido Comunista.

Luego de su separación, Violeta volvió a sus andanzas musicales, interpretando repertorio popular-urbano. En la década de 1950 inició su carrera en la investigación del folklore, aconsejada por su hermano Nicanor, quien le planteó que tiene un gran desafío, Violeta lo relata así: “Tienes que lanzarte a la calle, me dijo, pero recuerda que tienes que enfrentarte a un gigante, Margot Loyola”¹¹⁵

“Cuando me iba a imaginar yo que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la comuna de Barrancas, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito”¹¹⁶. Con estas palabras describió Violeta su trabajo de recopilación del folklore. Guitarra en mano, sin apoyo institucional ni grabadora en los primeros años, logró recopilar alrededor de 3.000 canciones folklóricas¹¹⁷, acompañada por sus pequeños hijos y por su segunda pareja (Luis Arce desde 1949), en algunas ocasiones. Aprendió también otras expresiones artísticas como cerámica y tejido entre otras. Una muestra de su trabajo se encuentra en el libro publicado póstumamente *Cantos Folkloricos Chilenos*.

Acompañando el periodo de recopilación, Violeta utilizó su interpretación para proyectar el canto recogido. Se comenta en algunos textos que sus canciones no fueron bien recibidas por los medios radiales¹¹⁸, hasta que conoció a Gastón Soublette, quien la acompañó en algunas investigaciones y realizó las transcripciones musicales. Junto a su leal compañero y la dirección de Ricardo García, inició su programa radial “Así canta Violeta Parra” con libretos (escritos por Enrique Lihn) y ambientación para interpretar el repertorio escogido¹¹⁹.

Además, dentro de sus hazañas se encuentran los dos viajes (en 1954 y 1962) que realizó a Europa, en los cuales logró grabar en Francia para el sello “Le Chant du Monde”, para el Museo Arqueológico de París y para la BBC de Londres. Además es recordada su exposición de tapices y pinturas en el Museo de Louvre.

¹¹⁵ Oviedo, C. Op. Cit. Pág. 43.

¹¹⁶ Parra, I. Op. Cit. Pág. 10.

¹¹⁷ Oviedo, C. Op. Cit. Pág. 50.

¹¹⁸ *Ibid.* Pág. 46.

¹¹⁹ Sáez, F. Op. Cit. Pág. 71.

En Chile además de realizar programas radiales, grabó discos de larga duración para el sello Odeon y la serie *El Folklore de Chile*, viajó a Concepción contratada por la Universidad de dicha ciudad y para crear un archivo y un Museo del Folklore con recopilaciones de la zona. En 1966 comenzó a materializar su proyecto de crear una “universidad popular”, la que estableció en la Carpa que montó en La Reina. Ahí dió fin a su vida, el 5 de febrero de 1967, luego de un periodo de explosiva investigación, creación y entrega.

Sobre las emocionalidades expresadas en las creaciones de Violeta y su relación con el amor, se han realizado varios buenos trabajos. Para los objetivos de nuestra investigación, nos interesa rescatar los conceptos que Violeta Parra evocaba al referirse al folklore. El material para este análisis ha sido extraído de su única publicación de investigación¹²⁰, de algunas entrevistas concedidas en la época, y de la selección de su material fonográfico (canciones recopiladas y creaciones).

Uno de los primeros y fundamentales datos a considerar es que Violeta no estudió ni se formó en un medio académico-universitario. No tuvo contacto con la Universidad de Chile (institución que como hemos visto, funciona como referente en el periodo estudiado) cuando inició sus primeras investigaciones. Sólo en 1958 fue incluida en uno de los números de la *Revista Musical Chilena*, cuando venía de regreso de su primer viaje a Europa y ya estaba trabajando en la Universidad de Concepción, con el cargo de Directora del Departamento de Investigaciones Folklóricas¹²¹. Estando en Concepción, a pesar de verse involucrada en instancias institucionales, orientó sus esfuerzos nuevamente al “trabajo de campo” recopilando cuecas y otros estilos musicales, que a lo largo del tiempo fueron quedando en las bodegas del recinto universitario¹²².

Estos datos nos llevan a pensar que Violeta poco se informó del debate académico existente para el periodo —como lo hemos visto a lo largo de este capítulo—, y por lo tanto, no participó de éste. No hay en ella un análisis teórico-académico con respecto a la investigación del folklore. Sin embargo, estudiosos que han analizado su trabajo encontraron

¹²⁰ Nos referimos al mencionado libro *Cantos Folklóricos Chilenos*, publicado por Editorial Nacimiento en el año 1979.

¹²¹ Nos referimos a la entrevista “Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, en *Revista Musical Chilena*, Nro. 6. Julio-Agosto 1958. Págs. 71-77.

¹²² Este material fue rescatado en la década de 1960 por la investigadora Patricia Chavarría.

un verdadero manual de la cultura popular, que trasciende lo meramente formal de sistematización de características que componen su interpretación del folklore; sino que penetró de tal manera la cultura folklórica que logró hablar desde dentro de ella, y lo hizo en sus creaciones. Análisis de esto lo han realizado Patricio Manns, Fidel Sepúlveda y Leonidas Morales¹²³.

Del material usado para esta investigación, hemos encontrado distintos aspectos que hacen comprender las concepciones que tenía Violeta Parra sobre el folklore. Si bien ella no dejó escritos sobre sus definiciones, podemos deducirlas a partir de su trabajo. En primer lugar, Violeta buscó recopilar el folklore no para dejarlo en un museo, sino que para dinamizarlo, para devolverle su vida¹²⁴. Tal como plantea Carmen Oviedo, los medios de comunicación, o más bien, la orientación que habían tomado estos medios, eran los que estaban destruyendo la cultura folklórica, según lo mencionó la propia Violeta:

“No porque hubiera logrado grabar algunos discos y ganarme un ‘Caupolicán’ el problema del folklore en Chile estaba ya resuelto, al contrario, la labor se volvía cada día más difícil y más intensa. Ciertamente que logré abrirme camino, pero antes que yo, y a un tiempo que yo, había docena de conjuntos radiales de música moderna que dominaban casi completamente el ambiente artístico.

Es verdad que muchos son los que comprenden el esfuerzo que se hace para sacar adelante nuestra música, pero yo necesito el apoyo de cada uno de ustedes, de cada uno de los intérpretes actuales, de cada uno de los directores artísticos de radio, de cada una de las firmas comerciales, en resumidas cuentas, tengo que decirles que en esta batalla por la defensa de lo auténtico continuo un poquitito menos sola que antes, quizás si necesitaré toda y todas mis fuerzas para llevar a cabo este trabajo que me he propuesto.”¹²⁵

¹²³ Los trabajos aludidos son el ya citado de Leonidas Morales, y de Patricio Manns: *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Ediciones Júcar. Madrid 1978. Además, incorporamos la ponencia presentada por Fidel Sepúlveda “La identidad, eje de creación de Violeta Parra”, realizada en la Sala América de la Biblioteca Nacional, el 1 septiembre 1994. Se agradece el acceso a este material al Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional.

¹²⁴ Sobre esto, Carmen Oviedo dice: “Sola o acompañada por Luis y los niños realiza este “trabajo de campo” que pocos investigadores han acometido en condiciones tan precarias, desplazándose donde sea necesario: ahí donde queda un rastro del cantar popular, allí está ella pronta a recogerlo antes de que desaparezca, sin métodos académicos, **tan sólo con el deseo de devolver este material a su legítimo dueño, el pueblo**; armándolo y recomponiéndolo amorosamente, sin desdeñar, no obstante, los medios de comunicación masivos y la tecnología”. En Oviedo, C. Op. Cit. Pág. 49-50.

¹²⁵ Entrevista en *Radio Chilena*, 19.10.1957. Citado en Oviedo, C. Op. Cit. Pág. 56.

Violeta estimó que estos mismos medios que están haciendo desaparecer el folklore musical, debían ser los encargados de revitalizarlos al otorgarle espacios en la programación radial y en televisión. El mismo interés la llevó a radicarse en París y buscar en el extranjero (curiosamente, igual que Gabriela Mistral), las instancias para trabajar con el material recopilado.

Otra característica estuvo dada por su trabajo de campo, según se aprecia en sus biografías y en su libro *Cantos Folkloricos Chilenos*, en el cual se involucró con los “cultores”, con las personas que le entregaron el material recopilado. En 1958 en la *Revista Musical Chilena* apareció como la “hermana mayor de los cantores populares”, porque logró captar e integrarse al estilo de vida campesino, y no sólo con las canciones que ellos le entregaban. Según relata Fernando Sáez, Violeta al momento de investigar apuntaba el protocolo y la situación de interpretación de una canción, además clasificaba las costumbres, bebidas, ropas, comidas y demás características que va captando en la investigación¹²⁶. También se ha mencionado la amistad que ella lograba con sus “informantes”. Sin embargo, un punto que llama especialmente la atención, es cómo armó su libro.

Cada uno de los apartados que lo componen, se titulan por el nombre del Cantor Popular, apareciendo don Guillermo Reyes, don Antonio Suárez, ‘On Gabria (don Gabriel Soto), el profeta Angulo (Isaías Angulo), Francisca Martínez y Clarisa Sandoval (madre de Violeta), entre otros. En ellos se presenta el material entregado por cada cantor y cantora, pero además se relata la situación en que ella se encontró con sus “abuelitos”; por ejemplo, nos cuenta que el Profeta Angulo organizó una rueda de cantores para presentárselos a “la Violetita” (como él le llamaba), y en esa oportunidad, conoció parte de la tradición de los cantores de Pirque y Puente Alto, asiduos cultores del guitarrón*.

En el libro se preocupó de anotar las circunstancias en que el cantor interpretó su canto: “Don Guillermo no pudo cantar a pesar de haberlo intentado varias veces. Era verdad que tenía, por su nieta, un nudo en la garganta. Como en un gemido le salieron las primeras palabras[...]¹²⁷. En otro caso nos cuenta, sobre ‘On Gabia, que no quería cantar: “Después

¹²⁶ Sáez, F. Op. Cit. Pág. 60-61.

* Escuchar anexo discográfico, pista n° 3.

¹²⁷ Parra, Violeta: *Cantos Folkloricos Chilenos*. Editorial Nacimiento, Santiago. 1979. Pág. 9.

supe que don Gabriel le había jurado a su novia dejarse de ‘bueros’[...] él estaba cumpliendo su juramento. El problema era bastante serio. Había que conquistarse a la dueña de casa, y si ella lograba comprender la importancia del trabajo de investigación, estaría todo arreglado. La señora Chabelita comprendió todo. Nos hicimos grandes amigas, y ahora es ella la que ayuda a recordar lo que don Gabriel ha olvidado. ‘On Gabia es poeta y escribe sus versos con biblia en mano’¹²⁸

Otro testimonio que rescató Violeta, y que consideró importante para comprender la situación del canto es Don Emilio, un silletero con el cual tiene la siguiente conversación:

“— ¿En qué trabaja usted don Emilio?

—Soy silletero. Otro las enmadera y yo las empajo, por eso es que ando con este delantal, y como tengo que hacer el trabajo en la calle, me hago sombra con este sombrero, pero a mí no me gusta ser silletero, soy busca’or de minas, ya tengo como doce y las tengo marca’itas — me confesó en voz baja.

—Pero usted podría ser hombre rico con doce minas.

—Claro —contestó. Así sería si las trabajara, pero a mí me gusta encontrármelas no más. Me lo paso en la cordillera, bajo cuando se me acaba el tabaco. Por la comi’a no me aflijo, porque tengo un perro conejero y ensala’ en el campo no falta nunca[...] Cantando busco las minas y pa’ que la voz me acompañe, tomo “yerba de la cantora” que se cría en las piedras cordilleranas y que es güena pa’ la voz y el sentío.”¹²⁹

Se percibe en el trabajo de Violeta, que si bien ella buscó hechos folklóricos, lo importante son los cantores, los sujetos que interpretan dicho repertorio, que tienen ciertas características y la importancia de compartir con ellos instancias más allá de una mera entrevista. Incluso, llegó a establecer lazos de amistad, como por ejemplo con Rosa Lorca, una mujer campesina que vivía cerca de su madre, en Barrancas, de la cual aprendió todo lo que tiene que ver con el velorio de angelitos. Como vemos, lejos está la forma de trabajo de Violeta, del cuestionario presentado por Manuel Dannemann y Raquel Barros. Para Violeta es más importante destacar cómo se entienden los cantores, cuáles son sus códigos, y aprender que “para cantar hay que ser arrogante y el toquío debe llevar sus chacharachas pa’ que sienta bien el sonoro del estrumento”¹³⁰

¹²⁸ *Ibíd.* Pág. 22.

¹²⁹ *Ibíd.* Pág. 23

¹³⁰ Testimonio de Isaías Angulo, en *Ibíd.* Pág. 15.

Una tercera característica, se relaciona también con la creación. En el trabajo de Violeta Parra se percibe la búsqueda de las distintas culturas regionales de Chile, aceptando la diversidad de voces que lo componen. En sus composiciones se aprecian desde periconas (“La periconas se ha muerto”), sirillas (“Run run se fue pa’l norte”), rin (“Rin del Angelito”), todos estos ritmos inspirados en cantos folklóricos chilotes; hasta huaynos (“Pupila de águila” y “Mañana me voy pa’l norte”), y ritmos inspirados en el folklore del Norte Grande. Su fuerte lo desarrolló en cuecas y tonadas basadas en las aprendidas en los alrededores de Santiago y Concepción como “Juana Rosa” (tonada sobre la fiesta de la trilla), y “De cuerpo entero” y “Pasteleros a tus pasteles”, dos cuecas creadas al estilo de las cantoras campesinas del valle central, y bastante distante del estilo cultivado por los “huasos” urbanos, lo que hemos descrito como “música típica”.

Podemos encontrar una cuarta característica, que es el rescate y la reivindicación de lo indígena en el folklore y la cultura popular. Para introducirnos en este tema, presentamos la siguiente entrevista transcrita por Isabel Parra:

— ¿Es usted india?
— No, mi abuela era india, mi abuelo era español: así que yo tengo un poquito de india. Estoy enojada con mi madre porque no se casó con un indio. De todas maneras, ves tú como yo vivo, un poco como los indios”¹³¹

Con estas palabras, Violeta demuestra su respeto y admiración a las culturas indígenas. Ella no hizo una reivindicación en los mismo términos que Pablo Garrido, pues no teoriza en torno al folklore, pero sí se pueden encontrar rasgos en sus creaciones, en las cuales hay varias que utilizan las “sonoridades indígenas”¹³² (como lo plantea Juan Pablo González) y además hay una apología en cuanto a las ritualidades, en este caso, del pueblo mapuche:

El Guillatún¹³³:

*Millelche está triste por el temporal
Los trigos se acuestan en ese barrial
Los indios resuelven después de llorar
Hablar con Isidro, con Dios y San Juan*

¹³¹ Parra, I. Op. Cit. Pág. 38

¹³² González, Juan Pablo: “Evocación, modernización y reivindicación...” Op. Cit. Pág. 13.

¹³³ En Parra, Violeta: “Las Últimas composiciones de Violeta Parra”. Primera grabación, LP Sello RCA Víctor, Santiago 1967. Reedición CD Sello Warner Music, Santiago 1999. Pista N° 12.

*Camina la Machi para el Guillatún
Chamal y reboso, trailonco y cultrum
Y hasta los enfermos de su Machitún
Aumentan las filas de aquél Guillatún.*

Además en sus creaciones Violeta habla sobre la condición de vida de los pueblos indígenas, y la pobreza que los embarga, con un claro sentido de valorizar su estilo de vida y de defender reivindicaciones históricas del pueblo mapuche, sus tierras:

Arauco tiene una pena¹³⁴

*Arauco tiene una pena
Que no la puedo callar
Son injusticias de siglos
Que todos ven aplicar,
Nadie le ha puesto remedio
Pudiéndolo remediar
Levántate, Huencullán.*

*Un día llegó de lejos,
Huescufo conquistador
Buscando montañas de oro
Que el indio nunca buscó
Al indio le vasta el oro
Que le relumbra del sol
Levántate, Curimón.
[...]*

*Arauco tiene una pena
Más negra que su chamal
Ya no son los españoles
Los que le hacen llorar
Hoy son los propios chilenos
Los que le quitan su pan
Levántate, Callupán.*

Según el favor del viento¹³⁵

*Según el favor del viento
Va navegando el leñero
Atrás quedaron las rucas
Para entrar en el puerto;
Corra Sur o corra Norte
La barquichuela gimiendo,
llorando estoy
Según el favor del viento
me voy, me voy*

En un rincón de la barca

*Está hirviendo una tetera
A un lado pelando papas
Las manos de alguna isleña
Será la madre del indio
La hermana o la compañera
llorando estoy.
Navegan lunas enteras,
me voy, me voy.*

*Chupando su matecito
O bien su pescado seco
Acurrucado en su lancha
Va meditando el isleño
No sabe que hay otro mundo
De raso y de terciopelo,
llorando estoy
Que se burla el invierno,
me voy, me voy.*

¹³⁴ En Parra, Violeta: "Canciones reencontradas en París". Grabación original LP Sello Arion, Paris 1962-1963. Reedición CD Sello Alerce, Santiago 1999. Pista N° 2. Escuchar anexo discográfico, pista n° 4.

¹³⁵ En Ibíd. Pista N° 1.

El último elemento que hemos considerado, es el carácter popular del folklore que recopiló Violeta Parra. Dentro de su repertorio, por lo menos el que dejó en grabaciones, sólo se encuentran temas que rodean la temática popular, lo recogido en el campo y lo creado por ella, sin incluir (como lo hizo Margot Loyola), las composiciones académicas y las recopilaciones hechas por éstos. Luego expresó, en sus creaciones, reivindicaciones sociales y políticas en torno a los sectores populares, denunciando la situación en que éstos se encontraban. De esta línea desarrollada surgió una nueva interpretación del folklore a partir de la reivindicación del “pueblo”. De la herencia dejada en las canciones de temática social escritas por Violeta, surgió lo que posteriormente se denominó “Nueva Canción Chilena”, que veremos en el siguiente apartado.

2. 4. Rotos y huasos en el folklore. La pugna de las representaciones artísticas.

Hacia mediados del siglo XX, la pugna por definir las interpretaciones de folklore también se manifestaron en el campo del arte-espectáculo. En el año 1954 se creó el Sindicato de Folkloristas y Guitarristas de Chile, que agrupó a todos aquellos artistas que se dedicaban a la difusión del folklore de manera profesional. La función de este Sindicato fue proteger al “artista del folklore”, que no estaba considerado dentro de la legislación laboral, y por lo tanto, no contaba con los medios de previsión social.

La existencia de este organismo en los años 50, nos demuestra la necesidad de agrupación de un vasto número de artistas que incursionaron en un nuevo concepto para el espectáculo: el folklore. Dentro de la categoría de “folkloristas” se puede incorporar a toda aquella persona que difunde el arte folklórico, pudiendo ser cultores naturales, investigadores testimoniales que difunden lo recogido, o bien, sólo intérpretes y recreadores de las expresiones del folklore.

Durante la década de 1960 se produjo una explosión de artistas que se vincularon con el “folklore musical”, a través de distintos mecanismos. Las relaciones que se establecen entre el artista y la cultura folklórica, y las formas de representar la cultura popular según esa relación, será el tema de la presente sección.

2.4.1. El folklore de los huasos.

En la década de 1920 comenzó a difundirse en la ciudad una reinterpretación urbana del folklore campesino llamada “música típica”, a través de los canales ofrecidos por la

industria musical (teatro, discos, radio y cine). La llegada creciente de radios y tocadiscos a gran parte de la sociedad, y la inversión realizada por la industria discográfica en los grupos y artistas de la “música chilena”, provocaron que a mediados de siglo existiera un amplio número de intérpretes del folclore urbanizado¹³⁶.

De los “artistas del folclore” que surgieron en este periodo, nos interesa destacar la conformación de los conjuntos masculinos, como *Los Cuatro Huasos*. Ellos articularon una forma especial de interpretar el repertorio musical folklórico, y crear composiciones musicales inspiradas en las raíces campesinas. Según el estudio de Juan Pablo González y Claudio Rolle “el impulso definitivo para la formación de grupos que interpreten música folklórica en el medio urbano, tuvo que ser dado [...] desde la propia elite social chilena, que encontró en la figura del **huaso** el medio para realizar este transplante”. Esto motivado porque “a dicha elite le incomodaba el rumbo que podía tomar un repertorio rural tradicional percibido como baluarte de identidad, que quedaba expuesto a la frivolidad de la vida urbana y que se consideraba relegado a casas de tolerancia y cantinas de mala reputación... [Si] un chileno o extranjero quería escuchar, en Santiago o Valparaíso, conjuntos de arpa, guitarras y piano, y ver bailar bien la cueca, tenía que acudir a uno de estos lugares”¹³⁷.

La imagen del huaso fue la elegida por la elite conservadora para asumir su interpretación del folclore. De la negación del folclore como parte de la cultura nacional en la década de 1910, se produjo un blanqueamiento de dicho concepto para incorporarlo y utilizarlo como un elemento fortalecedor de la identidad nacional.

De la literatura criollista desarrollada en Chile a mediados de siglo, se puede extraer la definición de **huaso** que utilizó una elite conservadora pero nacionalista. En 1947 Mariano Latorre publicó su ensayo “Chile, país de rincones”, donde explicó que entre los chilenos existen dos tipos humanos distintos: el huaso que está enraizado en la tierra, es conservador, enemigo de reformas, obstinado y creyente; en tanto que el roto es anárquico, ateo, indeterminado e irrespetuoso: “la derecha y la izquierda de Chile lo encuentran en sus filas

¹³⁶ González, Juan Pablo; Rolle, Claudio: *Historia Social de la Música Popular en Chile. 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago, 2005. Pág. 369. En el capítulo VI de este libro, se presenta la actividad desarrollada por estos artistas del folclore hasta 1950, como Camila Bari, Ester Soré y Deslinda Araya. *Escuchar anexo discográfico, pista n° 2*.

¹³⁷ Ídem. Pág. 376-377. Las negrillas son nuestras.

antagónicas”¹³⁸. En este texto se presentó al roto como un personaje peligroso para la identidad, debido a su tendencia al desorden, a su esencia “anárquica”. Este es un punto insoslayable para una elite conservadora que considera fundamental la idea de orden¹³⁹. Por lo tanto, la construcción de un imaginario tradicional, y de una identidad nacional, no podía estar compuesta por un personaje que atentara contra ese principio.

Según Rolf Foerster, la elite chilena entendía la identidad como una cuestión dada de nacimiento, por la pureza de la sangre, y no como un bien adquirido¹⁴⁰. Por esta razón se hizo una separación entre lo huaso y lo roto, pues se puso acento en que las diferentes costumbres que ambos tenían estaban dadas por el tipo de mestizaje del que provenían.

En 1955 René León Echaiz le dio legitimidad histórica a este argumento, al plantear que el origen del huaso chileno fue el mestizaje, pero dado en particulares circunstancias. En palabras del historiador: “En el mestizo impera, a veces, el español, con todo su tesón y, a veces, el indio, con toda su inercia y su desidia orgullosa. Su sangre lo levanta hacia el ancestro español, con humos de nobleza; o lo baja hasta el ancestro indígena con un odio feroz a lo de arriba”¹⁴¹. Definió al huaso como el “mestizo ascendente” y al roto como el “mestizo descendente”, y no sólo en términos sanguíneos, sino también en su posición social. El huaso tomó las costumbres del español y se enriqueció, entrando a formar parte de las clases medias y altas de la sociedad. En tanto que el roto “se sumió en la masa indígena”, integrando las clases sociales inferiores. El roto es “vicioso e indolente, como el indio, y como él, no puede resistir al alcohol y a la embriaguez, por un proceso confuso y ancestral”¹⁴².

Además, le otorgó características regionales a estas diferencias. Expuso que el huaso fue producto del mestizaje de españoles andaluces con indios picunches, de la zona central; en tanto que los rotos provienen del mestizaje entre españoles y mapuche, más al sur.

¹³⁸ Latorre, Mariano: *Chile, país de rincones*. Editorial Zig-zag. Santiago, 1969. Pág. 7 (primera edición, 1947).

¹³⁹ Cristo, Renato; Ruiz, Carlos: *El pensamiento conservador en Chile*. Editorial Universitaria. Santiago, 1992. Pág. 10.

¹⁴⁰ Foerster, Rolf: “Temor y temblor ante el indio-roto” en *Crítica Cultural*, N° 3. 1991. Pág. 42.

¹⁴¹ León Echaiz, René. *Interpretación histórica del huaso chileno*. Editorial Universitaria. Santiago, 1955. Capítulo 2. “El Ancestro”.

¹⁴² Ídem. Págs. 18-19.

Así fue rescatada la cultura del huaso del Valle Central como ícono de la identidad chilena, traspasando sus cualidades regionales a una identidad nacional. Sólo de esta forma, la elite conservadora logró conciliar el concepto folklore e incorporarlo a su ideario. Junto con la imagen del huaso, se armó un conjunto de objetos que pueden representar la cultura chilena, como su paisaje pero que no profundiza en aspectos sociales. El objetivo fue inventar la tradición.

En términos artísticos, la imagen del huaso fue usada en los años 20, y luego retomada por *Los Huasos Quincheros* a partir de 1937. En la década de 1960, cuando se produjo la ebullición del “la nueva ola folklórica”¹⁴³, *Los Huasos Quincheros* tuvieron la oportunidad de incorporarse al medio discográfico y además de liderar el movimiento “Neofolklore”, que aglutinó a los grupos de la tendencia “huasa”. Se crearon los conjuntos *Los Cuatro Cuartos* y *Las Cuatro Brujas*, que si bien abandonan el atuendo estético de los huasos, recogen canciones inspiradas en el folklore de autores conocidos¹⁴⁴.

En el año 1970, se grabó el disco “Camino Nuevo” en homenaje al ex –presidente, y candidato presidencial en ese periodo Jorge Alessandri, en el cual participaron ambos conjuntos mencionados y también otros “folkloristas” como Pedro Messone y Willy Bascuñán.

2.4.2 *Los rotos en el folklore.*

Luego del surgimiento de esta corriente “huasa” en el medio artístico nacional, emergieron críticas a las formas de interpretar el folklore por parte de estas personas. Dos grandes ejemplos ya los hemos estudiado, como Pablo Garrido quien puso énfasis especial en que el folklore se debía comprender como la cultura del pueblo, y no para el pueblo; y también Violeta Parra se dedicó a rescatar la cultura del campesino pobre, en su forma creativa, incorporando al medio artístico musical las temáticas sociales de los sectores populares.

La tendencia iniciada por estos creadores, también tuvo repercusiones en otros ámbitos. En 1966 Juan Uribe Echevarría, investigador del folklore literario, expresó que su

¹⁴³ Este concepto es usado por Rodrigo Sandoval para agrupar a los movimientos musicales Neofolklore y Nueva Canción Chilena. Ver su trabajo: “Música Chilena de raíz folklórica. 1964-1973. Neofolklore y Nueva Canción Chilena”. Tesis Licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1998. Capítulo 3.
Escuchar anexo discográfico, pistas n° 5 y 6.

¹⁴⁴ Sobre el repertorio de estos conjuntos y el tipo de canto que usan, ver el trabajo de Rodrigo Sandoval, Op. Cit. Págs. 28-37.

interés por estudiar la cultura tradicional provino de “un señor que, en el Pedagógico, vivía hablándonos de las comidas, los aperos, los campos de Chile.... Se llamaba Mariano Latorre y nos abrió la visión de nuestros valores nacionales”¹⁴⁵. Sin embargo, argumentó Uribe, éste fue sólo el inicio para conocer al verdadero pueblo: “descubrí al inquilino, que no es esa figura costumbrista, sino un gran caballero pobre. A él, al roto, le gustan los trabajos grandes”; además criticó fuertemente el folklore de los huasos y las niñas bonitas: “Este Neofolklore es falso: debió venir del pueblo”¹⁴⁶.

En 1970, Hernán San Martín planteó que “al contrario de lo que la gente piensa, a lo largo del país florece una variada y rica expresión de esa sabiduría tradicional de las clases sociales populares que constituye el complejo cultural llamado folklore”¹⁴⁷, y argumentó que el huaso es un tipo humano que surgió en las áreas agrícolas, en cambio el roto es el mestizo generalizado, que se mueve a lo largo de todo Chile: “De Arica a Magallanes, de la Cordillera a la Costa, aparece el roto con diversos ropajes y funciones, actuando siempre como motor central del folklore nacional”¹⁴⁸.

Es interesante cómo este médico y antropólogo analizó la evolución que ha experimentado el roto en la cultura chilena, desde la imagen retórica que propuso la elite conservadora, hasta el temor que produce en la alborotada década de los 60: “Dijimos que el roto ha evolucionado. Como nación de raigambre campesina, surge vinculado al patrón terrateniente y a la burguesía dominante. Se desarrolla en un ambiente paternalista que lo une como siervo a su señor[...] Pero cuando el roto se hace ciudadano, se agrupa e irrumpe en la vida nacional, la admiración del roto por el señor desaparece al igual que el paternalismo del patrón[...] Este proceso está cambiando la imagen tradicional y folklórica del roto para dar paso al roto concreto que vive su realidad socioeconómica y lucha por cambiarla. El mismo roto es el que está destruyendo lo que hemos llamado “mito del roto”, su imagen abstracta. Lo está destruyendo usando sus antiguas virtudes en la lucha por su propia liberación”¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Guillermo Blanco: “El hombre... Intimidad clandestina” (entrevista a Juan Uribe-Echevarría). En *Ercilla*, N° 1.641 16.11.1966. Pág. 29.

¹⁴⁶ Ídem.

¹⁴⁷ San Martín, Hernán: *Nosotros los chilenos*. Editora Austral. Santiago, 1970. Pág. 163.

¹⁴⁸ Ídem, Pág. 168.

¹⁴⁹ Ídem, Pág. 170.

Este discurso fue asumido por la izquierda chilena, que estaba preparando su camino al gobierno. La campaña de Salvador Allende de 1964 y 1970 rescató que la revolución preparada sería “con empanada y vino tinto”, proponiendo una cercanía con los sectores populares más allá de la política. En términos culturales, dicho acercamiento se produjo en la medida que “el Chicho expresó sus intereses y anhelos más íntimos, sensibles y materiales” y que pudo llevar al espacio de lo público el alma festiva del pueblo chileno, de los rotos¹⁵⁰. En términos materiales, las expresiones de la cultura popular tuvieron cabida dentro del programa de la Unidad Popular, tanto en su campaña (los trenes de la cultura), como en las políticas implementadas desde 1970 (la “Operación Saltamontes”).

El movimiento “Nueva Canción Chilena” fue el símbolo representante de la izquierda en términos musicales, la iconografía fue creada por la Brigada Ramona Parra y la bibliografía por la Editorial Quimantú.¹⁵¹ Se buscaba crear la cultura del pueblo, del hombre nuevo, del trabajador, que ahora llegaba al poder estatal.

La temática de la Nueva Canción Chilena, ha sido estudiada en varias ocasiones, y la importancia que tuvo este movimiento como el que dio cuenta de los procesos sociales y políticos vividos en ese periodo. Sin embargo, nos interesa rescatar que el proyecto cultural de la Unidad Popular pretendió institucionalizar la cultura popular, la que debía “crearse”. Existió un debate en torno al carácter de dicha cultura.

La primera postura indicaba que la cultura popular había estado siempre sometida bajo el yugo de la cultura burguesa, y que por lo tanto, la nueva cultura debía ser la antítesis de la burguesía, debía ser revolucionaria y desplazarla de todos los ámbitos. Esta visión ha sido denominada “Vía de Interpretación Dogmática”; y la segunda línea postuló que se debían analizar las características de la cultura de los sectores populares para estructurar una vía de

¹⁵⁰ Salinas, Maximiliano: “Una fiesta inolvidable. Los años deslumbrantes de la Unidad Popular”. En *Patrimonio Cultural* N° 38. Verano 2006, Pág. 28. En este artículo se propone el acercamiento al estudio de la Unidad Popular desde la cultura, y no sólo desde la lógica de la política y del poder. Entender la UP como la Fiesta del pueblo, y a Allende como ‘Ño Carnaval’, personaje de las festividades andinas, que anuncia la permanente regeneración de la vida.

¹⁵¹ Para la cultura en la Unidad Popular nos hemos basado en el artículo de Cesar Albornoz: “La cultura en la Unidad Popular. Porque esta vez no se trata de cambiar a un presidente” en Julio Pinto (comp. y ed.): *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Editorial Lom, 2005. Págs. 147 a 176.

salida más democrática y participativa de la mayoría. Ésta era la “Vía de Interpretación Democrática”¹⁵². Según González Quiroz, esta discusión se mantuvo en tenso debate durante todo el gobierno, no presentándose instancias importantes para dilucidar este conflicto.

En este contexto, artistas ligados y relacionados con el folklore también tomaron su postura e intentaron desplegar lo que se entendería por cultura popular, pensando siempre en oponerla a las influencias extranjeras (imperialistas principalmente), y también en el rol que el estudio y la reinterpretación de la cultura folklórica tendría en este punto. En septiembre de 1971 se realizó la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, y se apoyó la interpretación democrática. En esta Asamblea participó una comisión de folkloristas¹⁵³ que desarrolló sus puntos de vista en torno a lo que ellos denominan “las manifestaciones folklóricas”. Hicieron alusión no sólo a la cultura que se reproducía en el medio folklórico, sino también a la que se recreaba en el medio urbano, por los artistas de la proyección del folklore y del canto comprometido (entiéndase Nueva Canción Chilena).

Del informe que presentaron a la asamblea, se puede extraer que hubo una preocupación por la formación de los integrantes de los conjuntos de proyección folklórica, que para ese momento, se habían multiplicado a lo largo de todo el país; una preocupación no sólo enfocada a la formación profesional y académica con respecto al folklore, sino también sobre los valores que se debían rescatar de la cultura tradicional:

“Respecto al estudio del folklore, creemos que no todas las manifestaciones folklóricas corresponden a los intereses revolucionarios de las masas, es necesario emplear un criterio selectivo respecto de ellas, y desarrollar aquellas que hablen de los más nobles ideales populares, dejando de lado aquellas que no contribuyan al proceso revolucionario”¹⁵⁴.

¹⁵² Estos conceptos fueron utilizados por Germán González Quiroz en “Arte y cultura en la vía chilena al socialismo. El discurso cultural y la producción artística en el gobierno de la Unidad Popular” Tesis Licenciatura en Estética, Pontificia Universidad Católica. Santiago, 1989.

¹⁵³ Recordemos que este concepto se utilizó en el periodo (y en la actualidad también) para definir a todos aquellos artistas, ya sea músicos, cantantes o bailarines, que interpretan música del folklore o bien hacen creaciones inspirados en ésta, y que no necesariamente hacen estudio e investigación del folklore.

¹⁵⁴ Maldonado, Carlos: “La Revolución Chilena y los problemas de la cultura. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista. 11 y 12 septiembre 1971”. Impresora Horizonte, Pág. 93.

La interpretación del folklore que definió este grupo, se caracterizó por considerar que dicha cultura era necesaria para construir la nueva sociedad en el proyecto del socialismo, sin embargo, se debían rescatar aquellos elementos que se orientaran a ese objetivo. Por lo tanto, se visualizó como una cultura que debía contribuir al proyecto de clase, más que al proyecto nacional como se ha visto en otras interpretaciones. Además, otra característica que vale rescatar, fue el llamado que se hizo a los artistas que se vinculaban a este medio, pues deben participar no sólo de la recolección del folklore, sino que también como activistas sociales:

“Existe a nivel popular una gran cantidad de conjuntos folklóricos que se plantean como objetivo último la recopilación, convencidos que con esto están haciendo un gran aporte al conocimiento del folklore, la gran mayoría de las veces estos grupos no tienen una acabada formación científica que les permita evaluar correctamente estas recopilaciones, lo que puede significar peligrosas desviaciones en la interpretación de los valores de nuestro acervo cultural, que es así transmitido incorrectamente al público espectador.

Creemos que la recopilación folklórica no puede ser la finalidad de los conjuntos musicales forjados en el seno de las masas, la recopilación debe ser un medio que le permita a los conjuntos contar con una mayor base para la creación colectiva de canciones que hablen de los problemas e inquietudes de los trabajadores.

La tarea fundamental para los conjuntos forjados en el seno de las masas debe ser la creación, naturalmente esta creación debe estar basada en nuestros valores folklóricos y populares¹⁵⁵.

A través de esto, se buscó vincular la cultura popular “moderna”, con la cultura popular tradicional, rol que deberían ejercer los “folkloristas”. Desde este punto de vista, el cuestionamiento se hizo hacia el enfoque dado a la proyección del folklore, más que la rigurosidad de la investigación. Este tipo de interpretaciones se dieron con el objetivo de contribuir a un proyecto político, en el que la institucionalización del folklore serviría para crear esta “nueva cultura”, para crear al “hombre nuevo”.

En paralelo a este movimiento cultural, y muchas veces apoyándolo, se gestó un grupo de artistas que interpretaron el folklore como la cultura de los sectores populares (campesinos y urbanos), y que quisieron reivindicar las raíces culturales y sociales de estos grupos. Más cercanos a la recreación de la cultura de los rotos, nos encontramos con las expresiones de la cueca brava: *Los Chileneros* y Roberto Parra; y con el folklore pícaro de los campesinos: Víctor Jara y *Millaray*. Estos artistas, se orientaron a la defensa de la cultura folklórica como la cultura

¹⁵⁵ *Ibíd.*

del pueblo, y con ello a la reivindicación de sus costumbres festivas y pícaras. Si bien en ellos no hay una reflexión teórica en torno a lo que se entiende por folklore, sí se pueden entender las claves de su trabajo en la discografía que dejaron para las generaciones futuras.

Un ejemplo de dicho fenómeno fue el conjunto *Los Chileneros* formado por Hernán Núñez, Luis Araneda y Raúl Lizama que lograron grabar en 1967 el disco “Cueca brava” con el sello Odeon. Este grupo interpretaba la cueca de los ‘bajos fondos sociales’ que tanto atemorizaba a la elite. Frente al paisajismo de los huasos, *Los Chileneros* interpretaron la cueca de los conventillos y bares, con el lenguaje de los rotos de la ciudad, el coa y que desafía a la creatividad del cantor. Según Nano Nuñez, “la cueca tiene fuerza cuando la canta el roto, cuando la canta el pueblo. Antes era un diario de vida, reflejaba las cosas que estaban pasando. Había un crimen y al día siguiente había una cueca [...] La cueca es un duelo de picardía y gracia, no esa cosa en la que hasta aparece un huaso bailando solo...”¹⁵⁶. Sobre el roto, nos cuentan sus aventuras, como trabajador, como cantor de “mente clara” o su vida al borde de la legalidad:

Por el oro en California¹⁵⁷.

*Por el oro en California
al roto lo persiguieron
recortó la carabina
fue temible bandolero.*

*Trabajó en Pananá
y en el canal
como el roto chileno
no hay otro igual
por su bandera
se vistió de milico
ganó la guerra*

*Yo me saco el sombrero
Roto chileno.*

El músico errante¹⁵⁸

*Pero el grito en cualquier parte
que yo se lo que es cantar
de mi pecho salen versos
Como arena de la mar.*

*Para cantar entona'o
nadie me gana
porque tengo las reales
de la chingana
me sobra el pito
una cueca dos veces
no la repito*

*Juego con el pandero
Soy chinganero.*

La picardía de las tradiciones folklóricas también fue rescatada por estos grupos.

¹⁵⁶ “Los Chileneros: ‘la cueca era el diario vivir, contaba la historia de Chile” Entrevista a Hernán Núñez por Catalina Castillo. 31.08.2001. en www.cuecachilena.cl/casachile.html

¹⁵⁷ Los Chileneros: “Cuecas Centrinás” Grabación original LP Sello Emi-Odeon. Reedición CD *Escuchar anexo discográfico, pista n° 7.*

¹⁵⁸ Los Chileneros: “Los Chileneros en Vivo”. CD Sello Warner Music, 2001. Pista n° 3.

Mi madre me mandó al fuego¹⁵⁹

*Mi madre me mandó al fuego
a soplarle a la cocina
como yo era inocente
le soplé a la cocinera.*

Más explícita y “picante” fue la versión interpretada por Víctor Jara, grabada en el año 1973:

La cafetera¹⁶⁰

*Mi mamá me mandó un día
a soplar la cafetera
yo por ser muchacho diablo
me soplé la cocinera*

*La cocinera
me soplé a la sirvienta
'entro 'e una tina
el niño infame
también me habían seguido
para azotarme*

*Si no es por el tejado
Me había azotado.*

En este disco Víctor Jara quiso grabar “esas canciones alegres, divertidas” que siempre incluía en sus conciertos, y que había aprendido en sus andanzas por los campos de Ñuble y Lonquén. En la edición de la revista *Ramona* del 11 de septiembre de 1973, dijo: “Creo que hay mucho del centro y del sur que no puede ser olvidado. “La beata” la incluí en este LP porque creo que representa un auténtico sabor popular, una manera de sentir y de decir auténticamente campesina. No creo que ofenda a nadie porque hemos madurado en el conocimiento de nuestra propia literatura, de nuestra música, de nuestro folklore. La primera vez, en 1966, el disco fue prohibido porque hubo protestas de algunos medios católicos que,

¹⁵⁹ *Ibíd.*, Pista N° 9

¹⁶⁰ Jara, Víctor: *Canto por travesura*. Warner Music, 2001. Pista n° 6.

entonces, no comprendieron que no había intención alguna de ofender”¹⁶¹. En esa polémica Víctor argumentó que quienes lo atacaban, en realidad “atacan al folklore, a la capacidad creadora del campesino chileno, del pueblo en general”¹⁶².

La beata¹⁶³

*Estaba la beata un día
Enferma del mal de amor
El que tenía la culpa
Era el fraile confesor
[...]
No quería que la velaran
Con vela ni con velón
Sino con la vela corta
Del fraile confesor*

*Chiribiribiribiri,
Chiribiribiribón
A la beata le gustaba
Con el fraile la cuestión.*

La misma polémica había tenido lugar años antes con el tema “El sacristán” interpretado por Violeta Parra, que también había recogido de sus visitas a terreno, y que incorporó a su repertorio:

El sacristán.

*[...]
Una beata estaba enferma
sin poder disimular
quería que le trajeran
al nombra’o sacristán.*

*La beata que no ha tenido
amores con sacristán
no sabe lo que es canela
ni chocolate con flan.*

¹⁶¹ “La última entrevista” en *La Bicicleta* n° 57, octubre 1984. Pág. 36. Esta entrevista también aparece en la carátula del disco “Cantos por Travesura” que fue editado finalmente en el año 2001 por la Fundación Víctor Jara. El LP original no alcanzó a llegar a las tiendas discográficas. Fue grabado semanas antes del golpe de Estado, luego fue destruido en el sello discográfico.

¹⁶² “El folklore recibe nuevos ataques” en *El Siglo*, 02.10.1966. Pág. 18.

¹⁶³ Jara, V.: *Canto por travesura*. Pista n° 10. *Escuchar anexo discográfico, pista n° 8*

La picardía fue una de las características más arraigadas en el folklore, desde los primeros estudios publicados por la Sociedad del Folklore Chileno, hasta el repertorio recopilado por estos jóvenes investigadores, que buscaron reconocer y encontrar los elementos constitutivos del alma popular, negados y omitidos por la interpretación de folklore de la élite. Estos trabajos no estuvieron exentos de polémicas, debido a las características alborotadas de este tipo de expresiones.

Hay otro aspecto importante de destacar, que no sólo tiene que ver con el contenido del folklore recopilado, sino con su interpretación. Al nacer el conjunto *Millaray* (1958) propusieron como misión imitar la forma de canto e incluso los instrumentos musicales campesinos. Gabriela Pizarro (fundadora y directora del grupo) explicó en una entrevista, que a ella no la aceptaron en el conjunto *Cuncumén* por tener lentes y ser muy flaca; y que además, les costó mucho grabar el primer disco porque los ejecutivos de los sellos consideraban que eran muy gritones. Ella consideraba que *Millaray* era el “anti-grupo”, porque lo que quería era poner en práctica el repertorio que estaba aprendiendo en el campo: “El Cuncumén es perfecto en el aprendizaje de sus instrumentos, y ha dejado testimonio en sus grabaciones con sus sistema de afinamientos y ordenamiento para su trabajo. Era tan perfecto que es una escuela cada disco de Cuncumén[...] yo lo sigo admirando. Yo no traté de hacer lo mismo, sino que yo trataba de que la gente tuviera vida, que tuviera espontaneidad y comunicación[...] Si se interesaba alguien, o si yo sabía que había alguien bueno para el verso, lo metía no más, lo convidaba, no importaba que fuera gordo, guatón o alto o flaco o viejo, lo que fuera[...] lo que era importante para mí, era la comunicación, la calidad humana y el gusto estético por la música campesina”¹⁶⁴.

Motivados y apoyados por Violeta Parra¹⁶⁵, este grupo realizó su primer viaje de investigación al archipiélago de Chiloé en diciembre de 1958 (en un viaje corto, luego

¹⁶⁴ “Gabriela Pizarro en la Historia de Nuestro Canto I.” en *Chile Ríe y Canta*, N° 2, Marzo-Abril 1992. Pág. 19. *Escuchar anexo discográfico, pista n° 9.*

¹⁶⁵ En la entrevista citada, Gabriela Pizarro cuenta que le tocó reemplazar a Violeta Parra en su programa de Radio Chilena, mientras ella andaba en Francia. A su regreso, hicieron una gran fiesta y se hicieron muy amigas. Violeta Parra apoyó no sólo al Millaray, sino también a varios conjuntos para que grabaran en el sello discográfico Odeon, en la serie “El Folklore de Chile”. La mayoría de los conjuntos de proyección folklórica de este periodo, cuenta con un disco en esta serie, que es parte del testimonio que quedó hasta nuestros días.

**Escuchar anexo discográfico, pista n° 10. Versión de El Pavo interpretada por Héctor Pavez.*

regresaron los primeros meses de 1959). De esta investigación, *Millaray* aportó gran parte del repertorio de música folklórica de Chiloé que se difunde hasta la actualidad: periconas, cuecas, refalosas, y danzas extintas como el *pavo*, la *nave* y el *cielito**. A fines de 1959, y también debido a las gestiones de Violeta Parra, *Millaray* se presentó en un gran concierto en el Teatro Municipal de Santiago donde se representó la “Minga Tomada” fiesta chilota, donde incluyeron las danzas aprendidas.

Millaray, en el primer disco mantuvo el estilo de canto individual como lo hacían los cantores campesinos. También llamó la atención por la sonoridad que propusieron, tratando de imitar a los cantores en sus lugares de origen. Incorporaron también como instrumentos musicales los materiales que el pueblo tenía a su mano: botellas, cuerdas de alambre para las guitarras, tarros y cuanto hubiera. También buscaron respetar el vestuario campesino, tal como lo hiciera el conjunto *Aucán* dirigido por Patricia Chavarría, alumna de Gabriela.

Aucán viajó a Santiago en el año 1968 para presentar su obra “La Fiesta de la Cruz de Mayo”, representación que llamó la atención de los círculos de prensa capitalinos al poner una especie de “obra teatral” en escena. Según recordó Patricia Chavarría, su forma de concebir el folklore lo aprendió de Gabriela Pizarro, quien hizo clases en Concepción en el verano de 1964¹⁶⁶. Así *Aucán* tomó varias características del *Millaray*, pero abriendo su propio camino. En dicha presentación, la prensa destacó los instrumentos usados “utilizan cuerdas de alambre para sus guitarras. Cuentan con un arpa que data del siglo XIX, confeccionada por un campesino; sus guitarras son de madera gruesa para permitir el tradicional tamborileo en su caja: tienen una guitarra de tres cuerdas, cuya caja de resonancia es un tarro de galletas abierto en la parte trasera; un violín hecho con un tarro de aceite y una sola cuerda; charrangos de 3 o 5 cuerdas confeccionadas con un tablón, alambre de enfardar pasto y dos botellas de cerveza”¹⁶⁷

A Patricia Chavarría y su conjunto le interesaba no sólo rescatar los cantos campesinos y mineros de la zona que investigaba (Concepción y sus alrededores), también buscaban la vida, las condiciones y las costumbres de la gente. Ellos consideran importante que los bailarines y músicos fueran mineros y campesinos de la región, que usaban para las

¹⁶⁶ “Patricia Chavarría: El folklore como forma de vida” en *El Arado*, N° 7. Agosto 1985, Pág. 12.

¹⁶⁷ “Aucán: la representación de la Fiesta de la Cruz de Mayo” en *El Siglo*, 15.05.1968. Pág. 10.

presentaciones la misma ropa de trabajo. Por ello se definían como “cantores y bailarores populares”¹⁶⁸.

La misma definición usó el conjunto *Paillal*, formado en 1970 para dar difusión al trabajo de investigación realizado desde muy joven por Osvaldo Jaque¹⁶⁹. También discípulo de Gabriela, creó sus propios medios de puesta en escena del folklore. Osvaldo se había dedicado a recopilar gran cantidad de danzas campesinas de la zona central, destacándose para ese periodo *el sombrero*, varias versiones de refalosas y sajurianas en las cuales también sobresalió la picardía antes presentada:

*“Anoche me confesé
con el curita ‘e Santa Ana
y me dio por penitencia
que refalosa bailara.
Este curita
picaronazo
lo quiere entero
no de a pedazos
a la refalosa ay zamba
a la refalosa si como no”*¹⁷⁰

En los años 1970 y 1971, Millaray grabó los discos “Cuecas con brindis” y “La ramada”, buscando nuevamente recoger la fiesta popular. En la presentación del segundo LP mencionado, expresan: “construido con armazón de palo, recubierto de ramas, el edificio transitorio de la ramada está hecho para albergar todo el restallante solaz popular[...] A este lugar de festejo concurren indiscriminadamente todos los chilenos, desde autoridades edilicias hasta los más transhumantes rotos chilenos: el linyera y el afuerino, reuniéndose en la celebración huasos engalanados, mujeres de pueblo con su prole, campesinos rústicos, poetas populares y cantoras, ‘taitas’ y prodigios instrumentistas[...] Ante este variado público, del cual se han alejado las mujeres madres al caer la tarde, actúan los artistas populares”¹⁷¹. Rescatando

¹⁶⁸ “El folklore con ‘harto ají’ en Concepción y Bío-Bío” en *El Siglo*, 23.05.1968. Pág. 10.

¹⁶⁹ “Grupo Paillal y Osvaldo Jaque: 21 años luchando por las raíces chilenas” en *Chile Ríe y Canta*, N° 1 Diciembre 1991. Pág. 24.

¹⁷⁰ Refalosa entregada por don Salomón Jaque a Osvaldo Jaque, en el año 1958. En “La Refalosa. Apuntes de terreno recogidos por Osvaldo Jaque”. Documento inédito. Pág. 2.

¹⁷¹ Millaray: “La ramada”. Serie El Folklore de Chile, Vol. XXVI. LP Emi-Odeon, 1971. *Escuchar anexo discográfico, pista n° 11*.

la festividad del pueblo, que nutrió de repertorio al conjunto, en este disco se incluyeron las canciones de cantores de ramadas y de dueñas de ramadas populares.

Segunda Parte:

EL TIEMPO DE LA DICTADURA MILITAR Y LA BATALLA POR EL FOLKLORE EN
CHILE

Capítulo 3:

LA UNIDAD DEL 'ALMA NACIONAL' Y LA APOLOGÍA DEL HUASO. LA INTERPRETACION DEL FOLKLORE DESDE LAS ALTURAS DEL GOBIERNO MILITAR.

“Ahora la cosa es absolutamente distinta; este gobierno quiere que la canción chilena sea una sola. No comprometida sino sólo con los valores de nuestra patria y ponerla a un nivel mundial digno y de importancia. Si aparecemos ligados a quienes nos dirigen es por que compartimos plenamente las metas y los enfoques que ellos dan a nuestro folklore”
(LOS HUASOS QUINCHEROS, La Segunda, 1974)

3. 1. Introducción.

Las transformaciones realizadas por el régimen militar en el ámbito de la cultura, tuvieron lugar en el contexto del proceso global que proyectó y dirigió el gobierno, junto a sus asesores civiles. Anny Rivera plantea que no es posible comprender dichas transformaciones si no consideramos el contexto económico y sociopolítico.¹⁷² De estos procesos se desprenden dos tipos de políticas que producen gran efecto en lo cultural: la primera, el autoritarismo, justificado por el proceso de la “despolitización” y restauración, que se caracteriza por la fuerte represión, la clausura del espacio público, el silenciamiento de los sectores populares y de izquierda, el cierre de los espacios de representación ciudadana y de todo espacio de expresión democrática; y la segunda corresponde a la introducción del modelo económico neoliberal. Ambos procesos transformaron completamente el sistema cultural imperante en Chile hasta 1973.¹⁷³

Los efectos producidos por esas dos políticas han sido analizados por José Joaquín Brunner, quien plantea que la combinación de ambas crearon la “cultura autoritaria”, que se

¹⁷² Rivera, Anny: “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile 1973-1982” Tesis para optar al grado de Licenciado en Sociología, Universidad Católica de Chile. 1983. Capítulo 1.

¹⁷³ Catalán, Carlos y Munizaga, Giselle: *Políticas Culturales Estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Documento de Trabajo, n° 49. CENECA, 1986. Pág. 3 Los autores plantean que el sistema cultural chileno, se había gestado en un proceso de constante democratización y en el contexto de la cultura de compromiso, con el ascenso de los sectores medios y luego populares a la creación artística. Ver Catalán, Carlos; Guilisasti, Rafael; Munizaga, Giselle: *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920 y 1973*. Documento de trabajo N° 65. CENECA, 1987.

impuso en la sociedad chilena, velando por el orden social, pero también queriendo desarrollar un conformismo pasivo de la población producido por los bienes materiales que le entrega el nuevo sistema económico.¹⁷⁴ Brunner plantea que la “cultura autoritaria” se presentó, –como todo hecho cultural–, en dos dimensiones: la dialéctica de la conciencia, que sería el espacio de difusión de los nuevos valores que acarrea este nuevo sistema cultural y la dialéctica de la producción material¹⁷⁵. El autor estudia en profundidad la primera, especificando los cambios en la vida cotidiana de los chilenos durante el régimen. En el presente capítulo nos ubicaremos en la segunda dialéctica, de la producción material, pues es ahí donde se encuentra el trabajo intelectual y artístico relacionado con el folklore, y también estudiaremos las políticas culturales que se ejecutaron para fomentar su difusión.

Todos los autores tratados, plantean que si bien no hubo una política cultural coherente-cohesionada desde el gobierno militar, sí se puede encontrar una amplia “red de intervenciones al interior del propio campo cultural y diseñadas para conseguir efectos puntuales o globales en el territorio de la cultura”¹⁷⁶ y que dentro de esta “red” se reproduce la pugna por la hegemonía ideológica, presentándose distintos discursos en torno al rol del Estado y de los privados en materia cultural. Para Anny Rivera, es esencial buscar las zonas de consenso entre estos distintos discursos para comprender las “políticas culturales” del régimen.¹⁷⁷

Nuestro trabajo ingresa a este terreno de estudio, más que para debatir las tesis de los autores presentados, para analizar en un sector específico la ejecución de aquellas políticas culturales. Estamos en condiciones de plantear que la aparición del folklore en las políticas culturales del gobierno, se debe a la fuerte presencia de la tendencia nacionalista-conservadora en los organismos estatales dedicados a la información y la cultura, que permite que se realicen, en una primera etapa del régimen, actividades de apoyo y fomento a la difusión artística de un tipo de interpretación de folklore.

Para que dicho accionar se concretara, era necesario que existieran sujetos vinculados al mundo de la proyección artística y del estudio académico del folklore interesados en

¹⁷⁴ Brunner, José Joaquín: *La cultura autoritaria*. FLACSO-Chile, 1981. Capítulo 1.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, Pág. 20.

¹⁷⁶ Catalán, C. y Munizaga, G. *Op. Cit.* Pág. 3.

¹⁷⁷ Rivera, A. *Op. Cit.* Pág. 81 y ss.

participar. Es así como se presenta una adherencia activa al régimen, de quienes se identifican ideológicamente y una adherencia pasiva, de quienes aprovecharon los espacios y auspicios entregados por el gobierno, para desarrollar su actividad. Además, consideraremos para este capítulo, la continuidad de la línea de investigación desarrollada bajo el alero de la Universidad de Chile, la que a través de distintos mecanismos contribuyó a fortalecer esta visión institucional del folklore, pero aludiendo a otros conceptos relacionados con la “ciencia del folklore”.

Creemos que desde la institucionalidad del gobierno militar, hay una visión funcionalista del folklore, y discriminatoria con los sectores populares, en la medida que éste le sirve para fortalecer un proyecto de identidad/unidad nacional. Ya sea a partir de términos ideológicos, es decir, entender folklore como elemento cohesionante, como parte de una tradición nacional, que no genera divisiones sociales; y también como un elemento para realizar actividades que aglutinen a la población, ya sea en talleres comunales organizados por los departamentos de la Secretaría General de Gobierno, y en festivales y recitales de un “folklore puro”, que no genere ruptura de esta “unidad nacional”.

Para estudiar lo presentado, nos basaremos en tres espacios de expresión de la actividad cultural oficial; en una primera sección discutiremos los postulados y las discusiones generadas en términos “teóricos” en la Universidad de Chile, a través de los estudios realizados por Manuel Dannemann, el máximo exponente de esta vertiente académica; luego, en los apartados siguientes, revisaremos actividades realizadas por los organismos oficiales de gobierno, vinculadas al folklore y la actividad artística adherente al régimen.

El objetivo de este capítulo es presentar las bases teóricas/ideológicas de aquellas interpretaciones de Folklore, que adhieren al Régimen Militar y que son aceptadas y fomentadas por éste, a través de organismos en los que participan civiles. Para facilitar la comprensión de esta interpretación, proponemos los términos “folklore-objeto” y “folklore-espectáculo”, ambos funcionales a los postulados y políticas del régimen.

Entenderemos por “folklore-objeto” a aquella concepción que valora la cultura folklórica por ciertos elementos que en ésta se pueden encontrar, ya sean artículos materiales específicos, o material intangible, como la tradición musical. Así mismo “folklore-espectáculo”, se referirá a aquella concepción orientada a la representación artística de la cultura tradicional, pero seleccionando ciertos elementos que pueden ser atractivos para un ‘show’, y agregando

otros que no pertenecen a la cultura folklórica. Ambos conceptos están íntimamente relacionados.¹⁷⁸

3. 2. La unidad nacional y la visión conservadora del folklore.

En la primera etapa del gobierno, de definiciones y de reacción, se logró configurar de manera clara y precisa un discurso que llama a la restauración y a la participación de los chilenos, –de manera pasiva–, a apoyar un régimen que pretendía la recuperación nacional¹⁷⁹. Esto se produjo rápidamente, debido a que los civiles nacionalistas-conservadores, luego del golpe, ocuparon los espacios relacionados con la información y las comunicaciones, quedando excluidos de los sectores sociales, políticos y por supuesto, económicos.¹⁸⁰ Es así como su discurso se presentó en las primeras definiciones programáticas y en las declaraciones públicas en que se plantean los objetivos del régimen.

En términos culturales, el pensamiento conservador y nacionalista aportó un discurso a los militares para legitimar su intervención, y también para justificar la necesidad de “refundar” el sistema político, y las relaciones sociales. De este modo, dicho discurso fue funcional al régimen en términos de presentación formal ante la población, incluso después del triunfo del neoliberalismo, que llevaba a cabo políticas económicas y sociales contradictorias a los ideales nacionales.

Siendo excluidos de los otros sectores, el nacionalismo se “atrincheró” en el área cultural, pudiendo desarrollar su discurso de “unidad nacional” con mayor libertad, pues éste tenía gran aceptación entre los militares y la Junta de Gobierno, en la medida que no sólo coincidía con el discurso de la restauración y recuperación del alma nacional, sino que lo respaldaba¹⁸¹.

¹⁷⁸ La creación de estos conceptos y su definición es personal, y son funcionales a esta investigación.

¹⁷⁹ Munizaga, Giselle y Ochsenius, Carlos: *El discurso público de Pinochet. 1973-1976*. CLACSO, 1983. Pág. 40.

¹⁸⁰ Valdivia, Verónica: *El golpe después del golpe*. Ediciones LOM, 2003. Pág. 216.

¹⁸¹ Munizaga, G. y Ochsenius, C. Op. Cit. Pág. 60. Los autores argumentan que estas definiciones aparecen desde los primeros discursos pronunciados por el General Augusto Pinochet dirigidos a la población.

El mismo día del golpe, a través del Bando N° 5, se dieron a conocer las razones por las cuales se produjo el golpe de Estado. Se argumentó que el gobierno de Allende “ha quebrado la unidad nacional” y que las Fuerzas Armadas “han asumido el deber moral que la Patria les impone de destituir al Gobierno...asumiendo el poder por el sólo lapso en que las circunstancias lo exijan, apoyado en la evidencia del sentir de la gran mayoría nacional, lo cual de por sí, ante Dios y ante la Historia, hace justo su actuar y por ende las resoluciones, normas e instrucciones que se dicten para la consecución de la tarea del bien común y de alto interés patriótico que se dispone cumplir”.¹⁸²

El 20 de diciembre de 1973 el General Gustavo Leigh define el régimen como “profundamente nacionalista, en que Chile y lo chileno sea nuestra fuente inspiradora... amar a nuestros campos y ciudades... amar a nuestro glorioso pasado histórico, con sus héroes y grandes estadistas...”, buscando una integración espiritual de todo el país, para avanzar al progreso a través de la proyección de los valores castrenses y fortalecer la unidad nacional por encima de los intereses clasistas.¹⁸³

En Marzo de 1974, se publicó el documento “Declaración de Principios del Gobierno de Chile”, en el cual se presenta como objetivo fundamental de la reconstrucción, la unidad nacional:

“Después de largo tiempo de mesianismos ideológicos y de la prédica de odios mezquinos, el Gobierno de las Fuerzas Armadas y de Orden, con un criterio eminentemente nacionalista, invita a sus compatriotas a vencer la mediocridad y las divisiones internas, haciendo de Chile una gran nación. Para lograrlo, ha proclamado y reitera que entiende la **unidad nacional** como su objetivo máspreciado y rechaza toda concepción que suponga y fomente un antagonismo irreductible entre las clases sociales.

La **integración espiritual** del país será el cimiento que permitirá avanzar en progreso, justicia y paz, recuperando el lugar preponderante que los forjadores de nuestra República le dieron en su tiempo dentro del continente. Reivindicar y sembrar en el corazón de cada chileno el ejemplo de nuestra Historia Patria, con sus próceres, héroes, maestros y estadistas, debe transformarse en el acicate más poderoso para despertar el verdadero patriotismo, que es amor entrañable a Chile y deseo de verlo nuevamente

¹⁸² Bando N° 5, del 11 de septiembre de 1973. En Garretón, Manuel; Garretón Roberto y Garretón Carmen: *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Ediciones LOM, 1998. Pág. 59.

¹⁸³ “La Junta de Gobierno se dirige a la juventud”. *Discurso pronunciado por el General Gustavo Leigh ante dirigentes juveniles; en el edificio Diego Portales, el 20 de diciembre de 1973* Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1974. Citado en Valdivia, V. Op. Cit. Pág.221.

grande y unido. Conspiran en contra de esa unidad las ideologías foráneas, el sectarismo partidista, el egoísmo o antagonismo deliberado entre las clases sociales y la invasión cultural extranjerizante”¹⁸⁴

Los tres textos presentados, oficiales de la Junta de Gobierno, fueron elaborados por varios civiles, entre ellos Enrique Campos Menéndez, quien tuvo gran influencia en el campo cultural durante toda la dictadura.

“El primer funcionario del régimen”, cómo el mismo se define¹⁸⁵, participó en la redacción de los bandos del 11 de septiembre y en la Declaración de Principios. En 1975, la Junta de Gobierno creó el cargo de “Asesor Cultural de la Junta”, donde Campos fue designado.

Esta Asesoría, que dependía directamente de la Junta, tenía como finalidad —aparte de recomendar a los comandantes en Jefe— “coordinar las actividades culturales que son necesarias para el desarrollo del país”¹⁸⁶, teniendo que ser informado de todas las actividades realizadas desde los organismos estatales y participar de toda comisión que se creara con fines culturales.

Enrique Campos Menéndez hasta esa fecha había sido militante del Movimiento de Acción Nacional y del Partido Nacional. Autor del libro “Chile vence al marxismo”, publicado en 1972, participó activamente en la oposición durante el gobierno de la Unidad Popular, y estuvo muy ligado a los militares golpistas (sobre todo al General Pinochet), siendo leal al régimen hasta la actualidad. Al ser nombrado Asesor Cultural, se hizo parte de la consigna “no hay desarrollo económico ni social sin desarrollo cultural”¹⁸⁷, con la intención de asignarle importancia al terreno de la cultura, la que fue decayendo a medida que avanzó la consolidación del régimen.

¹⁸⁴ *Declaración de Principios del Gobierno de Chile*. s/e, Santiago, edición del año 1987. Pág. 11. Las negrillas son nuestras.

¹⁸⁵ En diversas entrevistas: *El Mercurio*, 01.11.1981; *Las Últimas Noticias*, 20.11.1983; *La Nación*, 20.11.2005.

¹⁸⁶ “Decreto Ley N° 804, del Ministerio del Interior, del 19.12.1974” En *Recopilación de Decretos Leyes*, Edición oficial, Contraloría General de la República. Tomo 65. s/f.

¹⁸⁷ “Enrique Campos Menéndez, un intelectual que tiene fe en el hombre” *La Tercera*, 08.03.1975. Pág. 8.

Los primeros proyectos de Campos Menéndez fueron bastante ambiciosos con respecto a lo que realmente llegó a concretar. Por ejemplo, crear varias leyes para formar el Instituto del Libro, protección a la artesanía, a la música y sobre la creación de institutos culturales comunales¹⁸⁸. Además, en 1977 surgió el proyecto de reformar el Ministerio de Educación, cambiando su nombre a “Ministerio de Educación y Cultura”, donde la División Cultural debería coordinar todos los organismos relacionados con dicho tema, incorporando el trabajo de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam). Esta reforma fue anunciada a través de distintos medios de comunicación¹⁸⁹, sin embargo el cambio de nombre no se llevó a cabo. En 1978, Campos Menendez fue nombrado director de la Dibam. Se mantuvo en ambos cargos hasta 1986, cuando fue designado embajador en España.

Hacia 1975 concretó uno de sus proyectos, la creación de la Comisión de Estudio y Reforma de la Legislación Cultural, en coordinación con el Ministerio de Educación, la que tendría como misión plantear las bases de la política cultural del régimen militar¹⁹⁰.

Como resultado del trabajo de dicha comisión, se publicó en 1975 el documento “Política Cultural del Gobierno de Chile”, el cual se orientó a reforzar las definiciones nacionalistas presentadas en los discursos anteriores¹⁹¹, poniendo énfasis en el tema de la unidad nacional. Según este documento, cultura se entiende como “la disposición esencial que mueve a los habitantes de una nación a organizar su vida de acuerdo a una determinada escala de valores y que se expresa en una original manera de pensar, de actuar y de vivir, que los singulariza y define frente a los demás. Esta disposición esencial, ya sea en el individuo o en la sociedad, es generada en vistas a lograr un fin, que en este caso es un determinado modo de convivencia. Por lo tanto, si se quiere propiciar una auténtica política cultural, es preciso antes

¹⁸⁸ *Ibíd.*

¹⁸⁹ *Que Pasa*, N° 2605, 01.06.1977 y N° 361, 16 a 22.03.1978. *El Mercurio* del 07.05.1978, 12.09.1978, y 06.06.1978.

¹⁹⁰ “Decreto N° 457, del 29 de mayo de 1975”, en Harvey, Edwin (ed): *Legislación cultural andina. Tomo IV-Chile*. Convenio Andrés Bello. Bogotá, 1981. Pág. 173.

¹⁹¹ Catalán, C. y Munizaga, G. Op. Cit. Pág. 27

que nada perfilar lo más nítidamente posible el estilo de vida que, estando más acorde con la idiosincrasia misma chilena, conduzca al “deber ser nacional”.¹⁹²

Este “deber ser” se construye con algunos rasgos de la cultura chilena, que fueron seleccionados por los creadores del documento: la pertenencia a la cultura occidental cristiana; la defensa y desarrollo de la tradición, que es parte de toda la sociedad y que se rige por los cánones occidentales¹⁹³; la defensa de “los valores culturales que permanecieron como las creencias religiosas, costumbres tradicionales, amor a la familia, adhesión a la moralidad y decencia que presupone la práctica de la concepción occidental y cristiana”. Se afirmó que “la experiencia vivida[...] deja muy en claro que lo cultural es el único medio eficaz para mantener ciertos valores, sostener principios y conservar puros los hábitos y sentimientos colectivos que son los que posibilitan que un país mantenga su unidad, defina sus metas y avance por el camino de la superación.”¹⁹⁴.

El discurso identitario de lo chileno, apela a la diferencia, a distinguirse del ‘otro’, que era el marxismo. Pero también se apeló a los elementos que debían unir a los chilenos. Dentro de este espacio está la historia patria, pero no cualquier historia, sino aquella que produce sentido de identificación entre todos los chilenos, sin distinción de clases, por una patria común, que pertenece a todos. Este elemento constituyó una forma de legitimar la intervención militar.

Es así como lo utilizó Gonzalo Vial —de profesión abogado—, que en 1979 fue nombrado Ministro de Educación.¹⁹⁵ Este historiador nacionalista utilizó la premisa de la “unidad nacional” y su quiebre como una de las hipótesis fundamentales de su “Historia de Chile”, editada desde 1981. Propuso que durante el siglo XIX existió una unidad nacional en nuestro país, y que se quebró en tres oportunidades: 1891, 1924 y 1973. Cada ruptura fue cada vez más profunda, y por lo tanto, la recuperación más difícil. Planteó que las Fuerzas Armadas

¹⁹² *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Asesoría General de la Junta de Gobierno. Santiago, 1975. Pág. 19.

¹⁹³ *Ibíd.*, Pág. 21

¹⁹⁴ *Ibíd.*, Pág. 37.

¹⁹⁵ Lagos, Andrea: “Neoliberales, nacionalistas y estatistas: Derecha Política y hegemonía en el proyecto educacional del autoritarismo. 1979-1988” Tesis Licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1996. Capítulo 3.

intervinieron en las tres ocasiones, porque eran el mejor ejemplo de unidad social: “La nave, el cuartel, son ejemplos clásicos de unidad funcional, donde las partes se combinan entre sí y con el todo[...]. Esta jerarquía natural y merecida y la mancomunidad de esfuerzos en pro de un objeto colectivo son la más perfecta escuela de unidad social que ha existido en Chile”¹⁹⁶.

Además, argumentó que la historia que se debía resaltar era la de los ideales patrios, de los héroes y próceres que lucharon por la causa de “toda la nación”, cuando esta se encontraba supuestamente unida y en periodo de máxima expresión durante el “Estado Portaliano”¹⁹⁷

El espacio en que se despliega esta visión de la historia, también es ocupado por las interpretaciones conservadoras del folklore, en la medida que contribuirían a entregar elementos comunes a todos los chilenos, y supuestamente consolidar esta cohesión nacional. Estas concepciones del folklore, se han desarrollado en Chile, —como hemos visto— mucho antes del régimen militar.

El llamado movimiento “música típica” —como hemos visto— se inspira para sus obras, en escenas y cantos campesinos del Valle Central de Chile. La característica principal es que los intérpretes no pertenecen al mundo que están cantando y se produce una reelaboración urbana del estilo musical campesino¹⁹⁸. La noción de folklore que se expresa en estos grupos, es la selección de ciertos elementos de la cultura folk: instrumentos como la guitarra, y el repertorio musical de cuecas y tonadas, las cuales estilizan y adecúan a un espectáculo. Además no sólo interpretan repertorio tradicional, sino que se dedican a la “creación y composición de música folklórica” [concepto que resulta paradójico, si nos atenemos a la teoría del folklore descrita en la introducción] en las cuales las temáticas a difundir son una idealización del ciclo vital del campesino del Valle Central. El personaje principal resaltado por esta corriente es el “huaso”, el que no sólo interpreta un formato estético, sino también un pensamiento sobre la sociedad campesina. Es el “mestizo ascendente” según René Leon Echaiz, que se acomoda fácilmente a la cultura occidental cristiana expuesta en la política cultural del régimen militar, que adhiere a la moral y a la decencia y que no provoca conflictos sociales.

¹⁹⁶ Vial, Gonzalo: “Unidad Nacional para todos” en *Que Pasa*, N° 228 04.09.1973 Pág. 18.

¹⁹⁷ Donoso, Karen: “Gonzalo Vial, triunfo y decadencia de un mito”. Trabajo inédito, presentado para el curso Historia de la Historiografía del profesor Julio Pinto. Primer Semestre año 2004, Universidad de Santiago de Chile.

¹⁹⁸ Ver Capítulo 1, Sección 1 y Capítulo 2, Sección 4 de este trabajo.

Esta interpretación de folklore se constituye en un aporte para el ideal de “unidad nacional”, debido a que su temática sólo menciona elementos materiales/objetos, no profundizando en la vida de un sector social. Este contenido logra mostrarse como un patrimonio común de la sociedad, y no se reivindica como la forma de vida de un sector de ella, sino que pertenece a todos. Es parte del pasado de toda la sociedad, es parte de su historia.

El pueblo chileno, en este sentido, son todas las personas que componen la sociedad, y las raíces de todo este pueblo están en las tradiciones campesinas, vistas desde el prisma de quien no es campesino.

La versión folklore-espectáculo presenta los mismos elementos, de manera combinada y cohesionada. Podría proceder de una tendencia ideológica más neoliberal, y de la concepción de industria cultural¹⁹⁹, y por lo tanto, ser tema de debate con el nacionalismo cultural (zona de disenso según Rivera). En este caso se presentan de manera coordinada y no necesariamente contradictorias.

La idea de hacer del folklore un espectáculo está relacionada con difundir los elementos que propone el “folklore-objeto”. En la década de 1960, estaba orientado al campo de ventas discográficas; en la de 1970 (luego del golpe), con difundir los ideales de “unidad nacional”, es decir, los rasgos esenciales de la chilenidad, todo lo cual se combina en las actividades de los grupos artísticos, pero también en las políticas culturales de los organismos estatales.

3. 3 ‘El respeto por los auténticos valores tradicionales’: Manuel Dannemann y la ciencia del folklore.

Tras el golpe de Estado los distintos organismos educacionales y culturales fueron copados por funcionarios militares para implantar la doctrina del nuevo gobierno. La Universidad de Chile, centro de nuestra investigación, no estuvo al margen de aquel proceso. En septiembre de 1973 ingresó a una etapa de reorganización, y específicamente la Facultad de Ciencias y Artes Musicales —que es la que nos interesa para este punto—, se rearticuló con los

¹⁹⁹ Debemos recordar que los autores en que nos basamos para analizar el marco cultural, consideran que hay tres discursos ideológicos sobre la cultura: el nacionalismo, la industria cultural (del neoliberalismo) y la noción de “alta cultura”, discurso más bien aristocrático. Rivera, A. Op. Cit.; Catalán, C. y Munizaga, G. Op. Cit.

nuevos funcionarios que ingresaron a tomar cargos directivos, como Samuel Claro quien asumió como Decano y Raquel Barros con el cargo de Secretaria General. Ambos tomaron por misión ‘despolitizar’ la Facultad y eliminar del arte el ‘violentismo’ y las pasiones políticas que lo habían caracterizado —según ellos— en los años anteriores: “Aceptamos el desafío [de asumir el mando de la facultad en este momento de reconstrucción nacional] porque estamos luchando desde hace años por una verdadera y trascendental reforma en nuestra facultad, que por asambleísmo y la pasión política había caído en la inoperancia, el caos administrativo, el sectarismo y la decadencia artística”²⁰⁰

Dentro de esta misión, se tomaron medidas radicales como por ejemplo la exoneración de profesores y el cierre de la carrera “Instructor en Folklore” que aún no graduaba a su primera generación²⁰¹, a lo que se suman la serie de allanamientos que afectaron a las sedes de la Facultad, en búsqueda de material “subversivo”.

En este contexto, continuaron su trabajo los académicos que tomaron por opción respetar al nuevo gobierno y trabajar dentro de él, ya sea contribuyendo a consolidar el régimen o participando de una disidencia silenciosa, que podía hacerle atentar contra su vida.

El Instituto de Investigaciones Musicales se constituyó como una Sección de dicha Facultad, ahora de “Artes y Ciencias Musicales y de la Representación”. En el año 1974 el profesor Manuel Dannemann reanudó el trabajo del Instituto con el curso “Folklore General”.

Este investigador, como vimos en el capítulo anterior, nació bajo el alero de la formación de los académicos de la Universidad de Chile, y se interesó en el estudio del folklore desde la antropología, a diferencia de los académicos anteriores que lo hacían desde la Historia (Eugenio Pereira Salas), o desde la música clásica (Samuel Claro, Jorge Urrutia). En la década de 1970 fue de gran producción intelectual, destacándose su participación en un proyecto de re-levantamiento musical-folklórico patrocinado por la UNESCO. Debido a su interés por crear una “ciencia del folklore” autóctona (entiéndase, chilena), se destaca y aparece como uno de los principales teóricos del periodo, y que adhiere activamente al gobierno militar impuesto.

El discurso que se presenta desde el régimen aspira a fomentar el arte a-político, y por lo tanto, la ciencia a-política, que no se relacione con la izquierda marxista ni con los sectores

²⁰⁰ “El Arte se libera en Chile”. *El Mercurio*, 30.09.1973 Pág. 60.

²⁰¹ Datos entregados por Osvaldo Jaque, en entrevista sostenida con la autora. Cerro Navia, 04.01.2006.

populares, aspecto que Dannemann rescata muy bien, pero por supuesto, en nombre de la ‘Teoría del Folklore’.

Como buen discípulo, pretendió superar a sus maestros, contraponiéndose a la teoría de Carlos Vega. Hizo un análisis técnico a las recopilaciones hechas previamente bajo el alero de la Universidad, y postuló una teoría que no sólo abarcaba el fenómeno musical, sino que al conjunto de la cultura folklórica. Además, propuso metodologías a seguir para la investigación y los criterios para identificar qué era folklórico y que no.

Más que inventar una nueva teoría, creemos que Dannemann sistematizó las interpretaciones institucionales que vimos en el capítulo anterior, dándole la categoría de “ciencia” para hacerla indiscutible y alejarse de los “simples” recolectores del folklore.

La definición de folklore propuesta por Manuel Dannemann pretende específicamente analizar los “hechos folklóricos” y sus comportamientos en la sociedad humana. Un hecho folklórico, es aquel bien cultural que siendo usado por los hombres de una sociedad, provoque un sentido de pertenencia con una tradición cultural, y por lo tanto, una identificación con este bien y con el resto de la comunidad que lo utiliza. Se caracteriza principalmente por ser de uso y entendimiento de una comunidad, entendiéndose ésta no como un sector geográfico o grupo humano, sino una “comunidad folklórica” compuesta por seres humanos que comparten los mismos bienes folklóricos culturales, y no necesariamente características sociales o económicas²⁰². Es decir, los hechos folklóricos no son características de una clase, como lo entiende Carlos Vega, sino que son patrimonio de toda la sociedad y cualquier integrante de ella, en algún momento específico, puede utilizar los hechos folklóricos, si éstos cumplen con su funcionalidad de identificación.

Para esta definición es importante comprender que Dannemann tiene una teoría bastante abstracta, entendiendo comunidad folklórica no a un grupo humano, sino a las circunstancias en que ese grupo se entiende en ciertas condiciones, que siendo tradicionales y generen sentido de pertenencia a esa comunidad, estaría funcionando como “comunidad folklórica”. Con esto se entiende que las tradiciones no sólo son características del pueblo, sino de la sociedad en su conjunto, y que pueden generar sentido de pertenencia con una comunidad local, regional, o bien, y lo más importante, con la **comunidad nacional**.

²⁰² Dannemann, Manuel: *Enciclopedia del Folklore de Chile*. Editorial Universitaria. Santiago, 1998. Págs. 47 a 52. Usamos este libro como referencia, pues si bien es editado posteriormente al periodo estudiado, es un muy buen compilado de su teoría científica.

A pesar de los permanentes llamados en nombre de la ciencia, Dannemann supo interpelar el discurso nacional de unidad y consenso, sobre todo en un artículo publicado en el año 1975, momento en que se están escribiendo los primeros tratados sobre políticas culturales. Allí criticó los mecanismos de penetración de la música popular-comercial en los ámbitos donde debería predominar la música folklórica. Dice que la “mesomúsica”²⁰³ tiene un mensaje directo y es de fácil penetración masiva, lo que junto al “maquinismo publicitario” se introduce hasta los últimos sectores campesinos, lo que produce que los cultores del folklore se avergüencen de su repertorio tradicional. “Y así, ha destruido, irremisiblemente, no sólo a una gran cantidad de música tradicional, sino que también y en alto grado, elementos de la conciencia y la acción de una **verdadera chilenidad**, los que fueron forjados después de un lento y difícil proceso de **selección y depuración** de los valores nacionales y regionales distintivos”²⁰⁴.

Dannemann tiene un interés por “seleccionar” los valores que caractericen e identifiquen a la “nación”. Da cuenta que si no hay una política cultural que integre los hechos folklóricos dentro de las tradiciones de la nación, sucederá que se folklorizará “mala música propagada por la publicidad comercial”, por lo tanto es necesario que los elementos que él entiende por folklore se revitalicen, mantengan su vigencia y su funcionalidad dentro de las comunidades que le dieron vida en un momento histórico específico²⁰⁵.

El investigador incluye dentro de su categorización del folklore, temas musicales que se orientan a fortalecer el concepto de nación, como el “Himno de Yungay”, “Adiós al Séptimo de Línea” y “Yo tenía un camarada”, los cuales, según Dannemann, forman parte de lo que denomina “Otra y Nueva Música Folklórica” la que adquiere esta categoría porque

²⁰³ Concepto usado por Carlos Vega para denominar la música popular comercial, con arraigo en la sociedad, el que si bien revolucionó la musicología en la década de 1960, no trascendió mayormente, utilizándose hasta la actualidad el concepto “música popular” para denominar las corrientes comerciales que produce la industria en notable expansión durante las décadas de 1970 y 80. Más detalles sobre el concepto “mesomúsica” en: Vega, Carlos: “Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos”. *Revista Musical Chilena*, N° 188. Julio 1997. Pág. 75-96.

²⁰⁴ Danemann, Manuel: “Situación actual de la música folklórica chilena. Según el Atlas del Folklore de Chile”. *Revista Musical Chilena*, N° 131. Julio-septiembre 1975. Pág. 83. Negritillas son nuestras.

²⁰⁵ Ídem.

cumplen la función de identificar y cohesionar a la comunidad nacional en torno al patrimonio cultural²⁰⁶.

Himno de Yungay

*Cantemos la gloria
del triunfo marcial.
Que el pueblo chileno
obtuvo en Yungay.*

*¡Oh! Patria querida
que vidas tan caras
ahora en tus aras
se van a inmolar.*

*Su sangre vertida
te da la victoria
su sangre a tu gloria
Y da un brillo inmortal*

*Yo tenía un camarada
Otro igual no encontraré
Siempre a mi lado marchaba
Y si a fuego el clarín tocaba
Al mismo paso y compás
[...]*

*Quieres darme tu la mano
Mientras yo cargo el fusil
No puedo darte el agüero
Vive feliz camarada
Se valiente y varonil.*

Adiós al Séptimo de Línea

*Al Séptimo de línea
Escuela del templo del valor
Que al partir juramos todos
Conservaremos la tradición.
[...]
Volverán sin ser los que partieron
Faltarán algunos que murieron
Honrarán la patria todos ellos
Para siempre, su memoria guardará.*

*Volverán las almas de los héroes
A jurar de nuevo su bandera
Formarán las filas más guerreras
En aallarda nube tricolor.*

en Kameraden)²⁰⁷

título es importante, en la medida que propone que para
no es necesario considerar las clásicas características, de
autor anónimo, de ser antigua, de ser practicada por el “pueblo” entendido como
conglomerado de bajo nivel socioeconómico y en lugares rurales apartados. Para él, estas
definiciones son anacrónicas, porque lo relevante es la función cohesionante.

La relevancia que adquiere esta definición, es que este investigador aparte de
convertirse en uno de los teóricos más estudiados, realizó trabajos de terreno y de

²⁰⁶ *Ibíd.* Págs. 51-52. Las canciones mencionadas, las trabaja en las páginas 57 y 70 respectivamente.

²⁰⁷ Las letras de las tres canciones fueron obtenidas del sitio web:
www.guerradelpacifico1879.cl/himnos.html

“relevantamiento” de fiestas comunitarias extintas. No sabemos exactamente la magnitud y el alcance que tuvo su trabajo —nos daría para una investigación independiente—, pero sí es importante destacar los criterios que se utilizaron.

Entre las actividades que realizó, disponemos de los documentos escritos por él mismo para su trabajo con la UNESCO, iniciado en 1971 y materializado en 1974. El proyecto tenía como finalidad la grabación de material discográfico, con música aborigen y mestiza, para las Colecciones Internacionales de dicho organismo, inaugurando la serie latinoamericana²⁰⁸. La selección del material recopilado, pasó por un fino filtro definido por las siguientes categorías: alto grado de tradicionalidad y alta calidad de expresión y comunicación de los intérpretes. El investigador pone especial énfasis en la “seriedad”, “severidad” y carácter científico que tuvo el proyecto, haciéndonos interpretar este punto como un distanciamiento con el “folklorista” tradicional que no teniendo un método científico, generalmente busca aumentar el repertorio musical de su espectáculo²⁰⁹.

Este proyecto, fue ampliamente apoyado por el Departamento de Cultura de la Junta de Gobierno²¹⁰. Los funcionarios del Estado se interesaron en participar aportando con movilización, alojamientos y acompañamientos de efectivos militares en las entrevistas que se llevaron a cabo en distintas localidades del país, como Cariquima, Caspana, Cautín en el caso de la música aborigen; y en Santiago, Santa Bárbara, Pirque, Coquimbo entre otras en el caso de la música folklórica²¹¹.

En este proyecto, y en uno realizado en el año 1977 para el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), el investigador puso especial énfasis en lo que llamó la “Intervención del Folklore”²¹². La legitimó como un mecanismo que enfrentó los

²⁰⁸ Dannemann, Manuel: “Proyecto UNESCO sobre edición de música tradicional chilena” *Revista Musical Chilena*, Nro. 131. Julio- Septiembre 1975. Págs. 87-103.

²⁰⁹ Estas características se pueden apreciar en las secciones III y IV del citado artículo. Su diferenciación sería, en este caso, con los artistas folkloristas, que abastecen de material musical a los conjuntos folklóricos, los que para Dannemann, desvirtúan la funcionalidad de la música folklórica.

²¹⁰ Éste organismo será estudiado en la siguiente sección.

²¹¹ Ver sección V del citado artículo, Págs. 92 a 99.

²¹² Concepto desarrollado en su libro *Enciclopedia del Folklore de Chile*, Op. Cit. Pág. 19. La cita correspondiente es: “La palabra intervención... se refiere a la penetración que los investigadores realizan en grupos humanos para reactualizar, o fortalecer, o debilitar o eliminar, alguna

“desajustes y desequilibrios” del desarrollo cultural y social de Chile, debido a que la población estaba encontrando satisfacer sus necesidades espirituales en la nueva música que sólo penetra por un tiempo —a través de los circuitos comerciales—, y están olvidando sus “verdaderas tradiciones”²¹³.

En nuestro estudio no podemos hacer un análisis de los alcances que tuvieron estas “intervenciones”, las que se ejecutaron apoyadas por el gobierno militar, por lo tanto, sólo nos queda constatar la existencia de ellas. Esto reafirma el discurso de Dannemann y su intento por encontrar “los auténticos valores tradicionales”, los cuales, al igual que en los postulados del régimen militar, fueron “seleccionados” de la geografía cultural chilena, a partir de las interpretaciones subjetivas del estudioso.

Con esta interpretación, se dio un claro apoyo al proyecto cultural del Régimen Militar. Se dieron argumentos teóricos para excluir a los sectores populares como objetos de estudio. Desde la “ciencia del folklore” se cambiaron las connotaciones del concepto de folklore, desarraigándolo de su matriz popular.

Entonces, como se aprecia en el análisis propuesto, la pertenencia del folklore a las clases populares es un tema que no tiene mayor trascendencia para este investigador; se omite este conflicto, pues Dannemann, continúa la línea de investigación y los postulados planteados en la universidad desde 1940.

La inclusión de canciones de carácter militar como parte del cancionero folklórico, fue un gesto para congraciarse con las autoridades militares. La tradición, en este punto, es inventada con el fin de legitimar la presencia militar en todos los ámbitos de la vida nacional.

3. 4. “Por la difusión de nuestro Folklore Nacional”: Los Organismos gubernamentales.

El segundo proceso que estudiamos es la dinámica del Estado. Se trata de aquellos organismos que trabajaron con y hacia el folklore, a través de diferentes mecanismos: el primero es la Secretaría de Relaciones Culturales, creada en 1977 y que vino a completar el grupo de organizaciones orientadas a trabajar con la base social, como lo fue la Secretaría

manifestación de dicha cultura [folklórica]: lo que no pocos científicos sociales llaman peyorativamente manipulación”

²¹³ Dannemann, Manuel: “Plan Multinacional de Relevantamiento Etnomusicológico y Folklórico. Misión Chile 1977” *Revista Musical Chilena*, Nro. 141. 1978. Pág. 17-19

Nacional de la Juventud, de la Mujer y de los Gremios. Su origen fue el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno. El primero en dirigir dicho organismo fue Germán Domínguez. La actividad de ésta se hizo más potente hacia el año 1977, cuando Benjamín Mackenna asumió su conducción. Luego, en 1980 presentó su renuncia, reemplazándolo meses más tarde Francisco Javier Alcalde Pereira, quien permaneció hasta 1984, cuando lo sucedió Juan Guillermo Prado.

Esta Secretaría asume especial relevancia para nuestra investigación, pues de los directores, por lo menos dos estuvieron ligados al mundo de la investigación y proyección artística de Folklore: Benjamín Mackenna, integrante del cuarteto musical “Los Huasos Quincheros” y Juan Guillermo Prado, investigador de las tradiciones culturales chilenas, ambos de tendencias ideológicas nacionalistas. Los otros dos Secretarios, también ligados al mundo cultural, pero desde otros ámbitos, Germán Domínguez tuvo una destacada participación en otro organismo estatal que veremos a continuación y Francisco Alcalde, hombre relacionado con la literatura.

A nuestro parecer, y según lo que nos entregan las fuentes (de prensa principalmente), la Secretaría de Relaciones Culturales fue el organismo que más actividades tuvo relacionadas con el folklore. Para obtener la información necesaria, hemos revisado su órgano de difusión pública oficial llamado *Informativo RC. Secretaría de Relaciones Culturales*, que apareció desde 1978, de manera irregular hasta diciembre de 1984, pasando a llamarse sólo *RC* en junio de 1979. Luego en 1989, aparece una nueva publicación, llamada *Proyección de la cultura*, que contó con un poco más de recursos y tuvo formato de revista.

El segundo organismo es el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, creado en 1977 a partir de una reforma a dicho Ministerio, que pretendía potenciar el ámbito artístico cultural²¹⁴. Dicha reforma no tuvo la envergadura de lo planeado, pero planteó un nuevo enfoque del Ministerio con respecto a las artes, creando un espacio para el financiamiento y difusión de elencos artísticos profesionales.

Su primer director fue Enrique Campos Menéndez, siendo sucedido a los pocos meses por Germán Domínguez Gajardo, quien asumió esta responsabilidad hasta los últimos días del régimen.

²¹⁴ *El Arte recorre Chile*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. Santiago, 1989. Pág. 4.

Este Departamento, editó tres libros compilatorios con las actividades desarrolladas, en 1976, 1987 y 1989, además de su publicación oficial, que apareció en el año 1986, llamada *Boletín Informa*.

La Secretaría de Relaciones Culturales, realizó muchas actividades relacionadas con el Folklore, y debió asumir la responsabilidad de la ayuda financiera a los distintos festivales folklóricos que se realizaron a lo largo del país y desde antes del golpe de estado. En junio de 1978 aparecieron como auspiciadores del Festival Folklórico de la Patagonia, evento de carácter binacional realizado en el mes de julio en la ciudad de Punta Arenas²¹⁵. Esto se repitió en eventos como el Festival del Huaso de Olmué, hermano menor del Festival de Viña del Mar. En 1980 se creó una comisión permanente para su organización, ampliando la influencia en las decisiones de los representantes del gobierno.²¹⁶ En esa comisión participaron el Gobernador Provincial, el Alcalde de Olmué, el Director Regional de Turismo, el Director del Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile, un Representantes del Consejo Nacional del Televisión y por supuesto, el Secretario de Relaciones Culturales. Se quiso hacer un evento con alto sentido del espectáculo, que fuera atractivo para los medios de comunicación, pero que respetara las características tradicionales: su enfoque a la música “huasa”. La competencia, en una primera época, tenía dos categorías: Cuecas y Tonadas exclusivamente.

Otro acontecimiento importante fue el Festival Nacional del Folklore de San Bernardo, organizado por la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos y que adquirió relevancia en los medios de comunicación por la gran cantidad de artistas y público que aglutinaba. Sólo en 1974 se congregaron 800 artistas agrupados en 42 conjuntos de proyección folklórica. Luego fue aumentando el número, hasta superar los mil participantes²¹⁷. Los grupos participantes eran evaluados por un jurado que le daba la categoría a la que correspondía su trabajo: A, B o C. Este hecho era bastante resaltado por la prensa, pues no ponía énfasis en el

²¹⁵ *Informativo RC*, N° 2. Junio 1978. Pág. 7.

²¹⁶ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*, N° 10, Diciembre 1979. Pág. 9.

²¹⁷ “Empezó selección de conjuntos para Tercer Festival Nacional” *La Segunda*, 11.01.1974. Pág. 28. y “Ganadores de San Bernardo” *La Segunda*, 02.02.1974, Pág. 21.

sentido de competencia, sino en la difusión del “Folklore nacional”²¹⁸. Además la obra presentada por cada conjunto debía ser producto de una investigación. Para cuidar este punto, se solicitaba la entrega de un trabajo monográfico que sería evaluado por el jurado antes de la presentación artística en el escenario. De esta manera, se procuró “mostrar la labor de estudio y recopilación[...] para redescubrir nuestros valores tradicionales con el fin de difundirlos, para crear conciencia de quiénes somos y cuál es el papel histórico que debemos cumplir como chilenos”²¹⁹

Este Festival se constituyó en un evento con alcance nacional. Se daban cita allí tanto folkloristas como folklorólogos, (éstos últimos integraban generalmente el jurado). Además participaba no sólo la Confederación, sino que también la Municipalidad de San Bernardo, la Escuela de Infantería y la Gobernación Militar²²⁰. La Secretaría de Relaciones Culturales participó con auspicio desde 1980²²¹, entregando parte del financiamiento necesario para la realización del evento, la preparación del escenario, el pago de los invitados, el alojamiento de los participantes (que se hacía en dependencias municipales), la alimentación y en algunas ocasiones, su traslado.

La actitud tomada por la Confederación de Conjuntos Folklóricos fue de colaboración con el gobierno²²². En 1974, Jorge Cáceres Valencia, su presidente por varios años, declaró públicamente que se esperaba que el nuevo gobierno pudiera crear una ley que protegiera el desarrollo del folklore. El momento, —dijo— era “justo para rescatar definitivamente la cultura chilena y separar lo real de lo ficticio. Hoy más que nunca necesitamos tener una imagen real de nuestros valores, para poder mostrarla hacia fuera”²²³.

²¹⁸ “Chile se muestra a Chile” *Que Pasa*, N° 302. 03.02.1977. Pág. 56-57.

²¹⁹ “Bases para el 4° Festival Folklórico de San Bernardo”, en *La Segunda*, 20.12.1974. Pág. 33.

²²⁰ *Que Pasa*, N° 197. 30.01.1975. Pág. 3.

²²¹ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*, N° 15. Febrero 1981.

²²² En entrevista sostenida con Osvaldo Jaque, se nos comunicó que esta Confederación estaba ligada a un organismo gubernamental. Hemos confirmado que dicho cuerpo sería la Dirección General de Deportes y Recreación [Digeder]. En *Que Pasa*, N° 302. 03.02.1977.

²²³ *La Segunda*, 29.05.1974. Pág. 28.

Para la realización de los Festivales, desde 1975, se consideró como objetivo de la Confederación: “Estimular la difusión y cultivo de nuestro folklore, como uno de los elementos que contribuyen a la solidaridad e integración de nuestra comunidad nacional”²²⁴.

Ambas declaraciones se pueden interpretar como una forma de reivindicar el estudio del folklore, y alejarse de la versión “folklore-espectáculo”. Pero también coincide con los planteamientos del gobierno, con respecto al rescate de los verdaderos valores chilenos, y con el fortalecimiento de la “unidad nacional”.

La Confederación no tuvo mayores problemas para continuar su trabajo luego del golpe. A mediados de 1974, firmaron un convenio con la Universidad de Chile, para realizar conciertos periódicos en la Sala Isidora Zegers, lo que permitió la presentación de diversos grupos de proyección folklórica de todo el país, que se encontraban asociados²²⁵.

La Secretaría de Relaciones Culturales se también se incorporó a la organización del Campeonato Nacional de Cueca, que se realizaba anualmente en la ciudad de Arica. El primero data de 1969, y su organización estuvo a cargo de la Federación Nacional de la Cueca (FENAC). En 1980, la Secretaría aparece financiando la participación de un conjunto folklórico, que viaja desde Magallanes, como una forma de cumplir con la misión encomendada por el gobierno²²⁶, y luego se presentó financiando directamente el evento²²⁷. Dentro de este mismo contexto, colaboraron en la realización de algunos campeonatos regionales, de donde saldrían las parejas clasificadas al campeonato nacional, y también en la creación de clubes de cuecas comunales, los que fueron traspasados para su administración a la FENAC en 1984²²⁸.

²²⁴ *La Segunda*, 20.12.1974, Pág. 33.

²²⁵ Por ejemplo, en julio de 1974 se presentaron los Conjuntos “Rauquén” y “Rehue”, en septiembre del mismo año los conjuntos “Alhué” y “Copihues Rojos”, por sólo mencionar los primeros. En Revista *Que Pasa*, N° 170, 26.07.1974, Pág. 2 y N° 176, 06.09.1974. Pág. 3

²²⁶ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 12. Mayo-Junio 1980.

²²⁷ *Negro en el blanco*. 25.09.1989.

²²⁸ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 2. Julio de 1984. (en 1984, reaparece esta revista, después de no tener ninguna publicación en 1983, y su numeración comienza desde el n° 1)

La FENAC trabajó durante todo el régimen por crear una legislación, un Instituto y una Casa Cultural dedicada exclusivamente a la cueca, resultados que fueron consiguiendo a medida que avanzó el periodo.

En 1976 comenzaron las primeras gestiones para crear un decreto que declarara *la cueca* danza nacional. En Agosto de 1979, esta iniciativa llegó a manos de la Secretaría General de Gobierno²²⁹, y en menos de un mes, el 18 de septiembre del mismo año, Augusto Pinochet firmó el Decreto Supremo que concedió la solicitud:

“Núm. 23 – Santiago, 18 de Septiembre de 1979– Vistos: Lo dispuesto en los decretos leyes N°s 1 y 128, de 1973, y 527, de 1974, y

Considerando:

- 1° - Que la cueca constituye en cuanto a música y danza la más genuina expresión del alma nacional;
- 2° - Que en sus letras alberga la picardía propia del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y la melancolía;
- 3° - Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más gloriosas, y
- 4° Que la multiplicidad de sentimientos que en ella se conjugan reflejan, no obstante la variedad de danzas, con mayor propiedad que ninguna otra el ser nacional en una expresión de auténtica unidad.

Decreto:

Artículo 1° – Declárese a la cueca danza nacional de Chile.

Artículo 2° – El **Estado fomentará**, a través de los diversos organismos e instituciones del sector cultural, **la enseñanza, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos**. Corresponderá al Ministerio Secretaría General de Gobierno, a través de su Secretaría de Relaciones Culturales, velar por el cumplimiento de esta norma.

Artículo 3° – El **Ministerio de Educación Pública organizará**, anualmente, en el mes de septiembre, **un concurso nacional de cueca** para alumnos de enseñanza básica y media, cuya organización corresponderá a las respectivas Áreas de Cultura de las Secretarías Regionales Ministeriales.²³⁰

A la ceremonia realizada en el Edificio Diego Portales, asistieron como invitados de honor, Miguel Gutiérrez Lazo y Osvaldo Barril León, de la FENAC; Antonio Vallejos Illanes, Presidente de la Federación Folklórica del Magisterio; Fernando Vivanco, Presidente del Sindicato Profesional de Guitarristas y Folkloristas de Chile, y Raquel Barros y Jorge Cáceres, de la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos²³¹.

²²⁹ *Proyección de la Cultura*. N° 15, septiembre 1989. Pág. 16.

²³⁰ *Diario Oficial*, 06.11.1979. Pág. 4. Las negrillas son nuestras-

²³¹ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 9, Noviembre 1979. Pág. 11.

Así se produjo uno de los símbolos mayores de la lectura de folklore por parte del gobierno. La cueca propiciada por la FENAC y que apoyó el gobierno, fue la versión huasa. En cada campeonato que se realizó en Chile, los participantes debieron vestir la indumentaria huasa del Valle Central, independiente si este concurso se realizaba en Arica o Punta Arenas, como efectivamente se hacía²³². También adquirió las características del “folklore-espectáculo” que hemos mencionado, pues se establecieron esquemas universales para la danza, negando sus interpretaciones y variaciones regionales y locales. Junto con esto, se expande la enseñanza de ese tipo de danza en las escuelas, formándose los niños con el imaginario del folklore=cueca=huasos, olvidando la diversidad que implicaban los dos primeros conceptos y el regionalismo del tercero.

Había que proporcionar una forma ‘uniforme’ de cueca, institucionalizada, depurada y limpia de sus interpretaciones “rotescas/rotosas” que daban mucho que hablar en los arrabales chilenos²³³. En 1989, Osvaldo Barril, dirigente de FENAC, agradeció al gobierno por el decreto de la cueca, la que “soportó insultos y vejámenes, e incluso fue excomulgada por grosera, por lasciva y ordinaria... Nunca perdió su dignidad porque no era ella la grosera y ordinaria, sino quien la interpretaba”²³⁴. Para devolverle la categoría merecida, hubo que extirparle lo grosero. Para eso estaban los modelos reproducidos en los campeonatos de cuecas, que se repiten en campeonatos nacionales, como el de alumnos de Enseñanza Básica y Media, organizado por el Ministerio de Educación.

Rememoran estos textos la censura que se hizo a las investigaciones de la Sociedad del Folklore Chileno en la década de 1910, y también las críticas que recibieron los temas pícaros interpretados por Víctor Jara y el conjunto Millaray en los años 60. Sólo en la medida que se eliminen los rasgos “rotescos”, que atentan contra la ‘moral y la decencia’ del occidente cristiano, es integrado el folklore a la cultura nacional. Eso fue lo que se hizo con ese baile.

²³² Esto es, atuendo de huaso para el hombre y de “china” para la mujer. Este traje de “china” es un invento, creado en la década de 1940-50, con fines de espectáculo, así como el traje “ropón” que era utilizado por Eugenia de Ramón para sus presentaciones con su grupo familiar, Los de Ramón.

²³³ Alegría, Julio: “La cueca urbana o cueca chilenera” *Araucaria de Chile*, N° 14. 1981. Págs. 125 a 135. En este artículo explica cómo la cueca no tiene ningún espacio en los medios de comunicación, habiendo sido lo más cercano, la participación de Nano Nuñez con el grupo Aparcoa en la competencia folklórica del Festival de Viña del Mar en el año 1970.

²³⁴ *Proyección de la Cultura*, N° 15. Septiembre 1989. Pág. 17.

Este estilo de *cueca* entró fuertemente como un símbolo más de los valores nacionales que se buscaban fortalecer, atribuyéndole una amplitud cultural exagerada (recordemos, la *cueca huasa*). En 1985 aparece publicado un artículo en el diario “La Nación”, elogiando un programa para enseñar a bailar cueca en la Municipalidad de Santiago. Se planteó que la cueca hacía posible “encontrar un toque de unidad cultural” con el altiplano y la patagonia²³⁵.

La FENAC buscó el apoyo del gobierno para distintos efectos, y entre sus mecanismos, apeló a la figura de uno de los personajes míticos del régimen. Anualmente, realizaron el “Encuentro Nacional de la Cueca” que lleva por nombre Diego Portales, “[...]en homenaje a uno de los más brillantes hombres que ha tenido la patria, ferviente admirador y amante de la zamacueca en chinganas y lugares de diversión del siglo pasado”²³⁶. Tres años después, se creó en Graneros, sede de este encuentro, la Casa de la Cueca, auspiciada también por la Secretaría.

La Secretaría de Relaciones Culturales además puso al aire dos programas en Radio Nacional. Uno fue titulado “Lo que cantan las canciones”, emitido entre 1978 y 1980, y dirigido por Germán Becker²³⁷. Suponemos que junto con la salida de Benjamín Mackenna, se haya retirado este famoso productor de espectáculos musicales, debido a la amistad que ambos tenían. Es así como con la llegada de Francisco Alcalde a la Secretaría, se hizo el programa “Chile y su música”, dirigido por Jorge Oñate y conducido por Jorge Rencoret²³⁸. Ambos programas se emitían los domingos en la mañana, buscando difundir lo que denominaban “música folklórica nacional”. El repertorio del primer programa, fue tratar a un autor chileno, como Francisco Flores del Campo, Clara Solovera, Sergio Sauvalle, entre otros, pertenecientes al repotenciado movimiento del “Neofolklore”.

En televisión, se auspició la emisión del famoso programa “Chilenazo”, conducido por Jorge Rencoret y que en la década de 1980 tuvo dos temporadas de emisión. Sin duda, hubo consenso en considerar este programa como el único espacio existente en televisión,

²³⁵ “Su majestad la cueca” *La Nación*, 01.09.1985.

²³⁶ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 6, Noviembre 1984. Pág. 17.

²³⁷ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 5, Noviembre 1978.

²³⁸ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 17, Julio 1981.

destinado a la música “folklórica”, y que luego de su desaparición, quedó en un total abandono²³⁹.

Otro espacio ocupado fue la organización de actos públicos, en que se presentaron artistas de proyección folklórica. Uno se realizó en septiembre de 1978 con la finalidad de celebrar el aniversario de la “segunda independencia nacional”, y también para “mostrar el alto nivel de nuestras expresiones musicales criollas”²⁴⁰. Entre los participantes, estuvieron la Agrupación Folklórica Chilena, dirigida por Raquel Barros; Alberto Rey; Ballet Folklórico Nacional; Los de Ramón y Los Huasos Quincheros²⁴¹. Otro evento de similares características se realizó en Punta Arenas, también para festejar el aniversario de la “liberación nacional” en el año 1981. En esta ocasión los participantes fueron grupos locales y también la pareja ganadora del Campeonato Regional de Cueva²⁴².

Una cuarta creación de la Secretaría de Relaciones Culturales fue el “Concurso de Música de Raíz Folklórica”, el cual comenzó a realizarse en 1978 bajo la dirección de Benjamín Mackenna. Creemos que éste sería la continuación del “Concurso de la Canción Tradicional Folklórica Chilena” organizado por Los Huasos Quincheros en 1974²⁴³.

La realización de este concurso contó con la cooperación de la Corporación de Autores y Compositores de Chile, la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos y Televisión Nacional²⁴⁴. Hubo tres categorías: Formas cantadas tradicionales y folklóricas; Versos a lo humano; y Cuecas y bailes vigentes²⁴⁵; las que posteriormente serán reformadas quedando definitivamente: Cuecas y Tonadas; Danzas regionales, y Versos a lo humano y a lo divino²⁴⁶.

²³⁹ “Y...¿qué pasó con el folklore?” *La Segunda*, 17.09.1992. Pág. III, Sección Espectáculos.

²⁴⁰ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 4. Septiembre-octubre 1978. Pág. 1.

²⁴¹ *Ibíd.*

²⁴² *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 19. Noviembre 1981, Pág. 3.

²⁴³ Ver sección siguiente.

²⁴⁴ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 4, Septiembre-octubre 1978. Pág. 2.

²⁴⁵ *Ibíd.*

²⁴⁶ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 14, Septiembre-Octubre 1980 y N° 2, Julio 1984.

El propósito de este concurso fue “incentivar y estimular la creación de nuestra música y la recreación de las más puras tradiciones folklóricas nacionales”²⁴⁷, a través de la “creación de nueva música tradicional”, concepto por demás contradictorio.

Los premios fueron un buen incentivo, pues entregaban dinero en efectivo. El evento fue adquiriendo cada vez más relevancia para la Secretaría, comenzaron realizando ceremonias privadas, para la década de 1980, éstas se hicieron en el Centro Cultural Los Andes, durante el mes de septiembre, para que coincidiera con la ‘fiebre folklórica’ de las fiestas patrias.

Una última actividad que encontramos desarrollada por la Secretaría, fue la entrega gratuita de cassettes con “música folklórica” a municipalidades y colegios de todo el país (también a los conjuntos folklóricos, a través de la Confederación). El primero en 1981, contenía las canciones seleccionadas del concurso de ese año, el segundo en 1982, tenía por nombre “Chile y su música”, igual que el programa radial, y ahí se incluyó música de autores conocidos, como los que programaba la emisión radial²⁴⁸.

El segundo organismo que estudiaremos proviene de una reforma al Ministerio de Educación, para orientarlo a desarrollar actividades artístico-culturales. En 1977, se anunció públicamente que cambiaría de nombre, al de Ministerio de Educación y Cultura, el que se compondría de dos Divisiones: una relacionada con la educación y la otra con la cultura.

La ejecución de la reforma, finalmente se llevó a cabo, pero no así el cambio de nombre. La División de Cultura quedó compuesta por dos departamentos, de Patrimonio y de Extensión. Éste último es el que nos interesa.

Germán Domínguez fue un personaje fundamental para comprender el tipo de políticas que se ejecutaron, y la lectura que adquirió el folklore en este espacio. Domínguez — ex militante del Partido Nacional—, desde los comienzos del régimen trabajó en el Departamento de Cultura de la Secretaría General de Gobierno, y cuando éste se transformó en la Secretaría de Relaciones Culturales, Domínguez renunció, siendo designado en 1977 en este nuevo departamento del Ministerio de Educación.

En los últimos meses de 1973, fue columnista editorial del diario *Tribuna* —órgano del Partido Nacional—, donde abogó por la organización social de los gremios para apoyar al

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. N° 19, Noviembre 1981 y N° 20, Mayo 1982.

régimen en gestación²⁴⁹, así como también por la necesidad de terminar con toda influencia del marxismo, “elemento foráneo y contrario a nuestra idiosincrasia”²⁵⁰. Llevado también por el objetivo de unidad nacional, comentó sobre un discurso del General Pinochet: “... su intención no puede ser más patriótica y positiva, pues en el fondo, se trata de eliminar el factor más importante que sirvió a los objetivos del marxismo; la presencia del clima de odios y revanchas que dividió a los chilenos en estos últimos años”²⁵¹.

De clara tendencia nacionalista, Domínguez fue el mentor del programa estrella del Ministerio de Educación, los “Ciclos Itinerantes”, que incorporó la importancia del aporte de la empresa privada para el desarrollo de la actividad cultural. Ésta última debía ser de gran calidad, y estar en condiciones de competir por el financiamiento, entregando la garantía de ofrecer un buen espectáculo y que por lo tanto, conseguir aumentar el prestigio de la empresa o institución patrocinadora. En este contexto, el Estado tenía dos funciones: debía proveer de elencos profesionales capaces de competir en ese mercado, que sería nuevo; y llevar actividades artísticas a aquel sector de la población que no estuviera en condiciones de pagar por un espectáculo²⁵². En este sentido, la noción de arte, estaría siempre concebida desde el sentido de espectáculo y de alta cultura, más que de creación cultural.

Para satisfacer la primera necesidad, el Estado se encargaría de la reorganización y financiamiento de algunos elencos profesionales ya constituidos y que estaban un poco abandonados, como la Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet Folklórico Nacional; o bien debía crear nuevos elencos, como el Teatro Itinerante²⁵³. Para el segundo objetivo, se crearon los mencionados Ciclos Itinerantes, que comenzaron en 1978 y consistían en llevar distintas expresiones de arte por las ciudades y pueblos del país. Lo primero que se realizó fue la gira de dos exposiciones de pintura, las que iban acompañadas de clases para los profesores y alumnos de la localidad visitada, entrega de folletos, catálogos y publicaciones diversas. Luego se prepararon los conciertos itinerantes, los que eran financiados por la misma gente que asistía a

²⁴⁹ “La comunidad organizada y la restauración nacional” *Tribuna*, 15.11.1973. Pág. 4.

²⁵⁰ “Vencedores y vencidos” *Tribuna*, 21.11.1973, Pág. 5.

²⁵¹ *Ibíd.*

²⁵² *Ibíd.*

²⁵³ *El Arte Recorre Chile*. Op. Cit. Santiago, 1989. Pág. 5.

los eventos y por los auspicios de empresas locales, organismos regionales o bien de clubes sociales. La idea era que el Estado fuera administrador y no creador de recursos²⁵⁴.

Dentro de esta actividad se reestructuró el Ballet Folklórico Nacional. Creado por un grupo de estudiantes del Instituto de Educación Física en 1965, a fines de esa década, recibieron el auspicio del Ministerio de Educación, y por divisiones internas, el grupo se separó quedando el Ballet Folklórico Aucamán de manera independiente, y el Ballet Folklórico Nacional, que se mantiene hasta la actualidad. Luego del golpe de Estado, el Ballet fue reestructurado, varios bailarines debieron abandonar el grupo, así como su director Rodolfo Reyes. Dejaron pendiente una obra dedicada a la matanza de Ranquil, y debieron cambiar los contenidos y nombres de sus presentaciones, por ejemplo una llamada "Navidad Salitrera", pasó a denominarse "Navidad Nortina", por tener el primer nombre, supuestamente, la carga de la lucha de clases²⁵⁵.

Su reestructuración quedó en manos de Raquel Barros²⁵⁶. Hasta 1977 pasó por varios directores que duraron poco tiempo, debido al abandono profesional y económico, y a la reducción del elenco, tanto de bailarines como de músicos.

En 1978, con estos nuevos conceptos sobre la cultura, fue absorbido por el Departamento de Extensión Cultural, con la intención de darle el carácter de profesional dentro del mundo de la danza²⁵⁷.

En 1985, luego de una valorada presentación del BAFONA en el Festival de Viña, el director del Ballet explicó que desde que asumió la cabeza del elenco, había realizado ciertas transformaciones, poniendo énfasis en tres exigencias básicas: un alto porcentaje de raíz folklórica “75% aproximadamente”, un alto sentido del espectáculo y un lenguaje universal, basado en elementos escénicos, teatrales que les permitiera llegar al extranjero²⁵⁸. El porcentaje de raíz folklórica se apoyó en la asesoría entregada por dos investigadores del Folklore, que le

²⁵⁴ Que Pasa, N° 419. 26.04.1979. Pág. 59-60

²⁵⁵ *Tribuna*, 12.11.1973 Pág. 2.

²⁵⁶ Dato entregado por Hiranio Chavez, en entrevista sostenida con la autora el 13.04.2005.

²⁵⁷ *Diez Años de Extensión Cultural*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. 1987. Pág. 68. Ese año llegó como director Pedro Gajardo, coreógrafo y bailarín, que se mantuvo hasta 1987, cuando lo sucedió Ernesto Concha. Dos años después, asumió como director general Sergio Soto. En *El Arte Recorre Chile*. Op. Cit. Pág. 21

²⁵⁸ *Que Pasa*, N° 728, 21 al 27.03.1985, Pág. 44.

entregaron material al ballet, Onofre Alvarado y Osvaldo Cádiz, integrados al equipo en 1979 y 1980 respectivamente²⁵⁹.

BAFONA fue valorado por la Dirección de Extensión Cultural no sólo por su trabajo de investigación en cada obra, sino por el sentido de espectáculo que proyectó. Pedro Gajardo admitió no pretender hacer un estudio antropológico en el escenario, por lo cual, en su dirección, prefería hacer “cueca de salón”, por ser la más atractiva²⁶⁰.

En los textos compilatorios de la actividad desarrollada por el Departamento de Extensión Cultural, se planteó que BAFONA “ha dignificado nuestro folklore, al darle un nivel de excelencia artística y profesional a su espectáculo, sacó al folklore del reducido ámbito de las manifestaciones autóctonas espontáneas y logró concitar el entusiasmo del público chileno y extranjero”²⁶¹. En 1989 se dijo: “...Significativo resulta que hoy el folklore sea tan valorado como cualquier expresión de las bellas artes. Grandes empresas, en vez de invitar a una función de ópera en el Municipal, se disputan la presencia del ballet en sus reuniones”²⁶².

El ballet estuvo en condiciones de competir en el mercado internacional, y adquirió importancia y cobertura a nivel nacional. Participó de los Ciclos de Itinerancia, y su gran difusión provocó que a lo largo del país se crearan elencos vocacionales imitadores de la fórmula BAFONA, sin las investigaciones que tenía el elenco original, pero transmitiendo las mismas nociones de folklore-espectáculo.

Podemos encontrar coherencia en la actividad desplegada por ambos organismos. Si bien el desarrollo de la Secretaría de Relaciones Culturales fue más productivo en términos de expansión de sus versiones de Folklore, desde los dos departamentos estatales se difundieron íconos que se hicieron masivos a nivel general de la población. Rodrigo Sandoval, en su tesis de grado, estima que en el común de los chilenos al hablar de Folklore, “surge el concepto de una forma musical específica: la cueca”²⁶³. Su percepción no es tan errada, y se le pueden agregar otros elementos, “el huaso”, la “china”, la “chicha” y la “empanada”. Creemos que

²⁵⁹ *Proyección de la Cultura*, N° 4. julio 1986, Pág. 8

²⁶⁰ *Que Pasa*, N° 728, 21 al 27.03.1985, Pág. 44. Se refiere a la cueca huasa.

²⁶¹ *Diez Años de Extensión Cultural*. Op. Cit. Pág. 67.

²⁶² *El Arte Recorre Chile*. Op. Cit. Pág. 20.

²⁶³ Sandoval, R. Op. Cit. Pág. 7

aquellas identificaciones de un concepto tan amplio, con elementos materiales y generalmente arriba de un escenario, han provenido de la hegemonía de estas interpretaciones durante el régimen militar, las que no sólo fueron presentadas en los escenarios descritos, sino también a través de la labor educacional, en la enseñanza básica sobre todo. Este punto es un estudio que no se ha hecho, y que no comprende los objetivos de esta investigación. Es importante dejar planteada la importancia que adquiere la educación de los niños y su vínculo con el Folklore, el que desde la educación formal, se hizo con este tipo de interpretación.

3. 5 “Chile país del Huaso”: el ‘show’ artístico como escenario del folklore nacionalista.

Aquí nos referiremos a dos grupos que han tenido gran impacto en la música popular chilena, *Los Huasos Quincheros* y *Los de Ramón*. Ambos grupos se crearon mucho antes del golpe de Estado, son representantes del Neofolklore, que hemos descrito anteriormente; y tuvieron una participación activa desde el comienzo del gobierno militar haciendo propaganda para limpiar la imagen del régimen, tanto en el exterior como dentro de Chile. Ambos grupos son emblemáticos en la medida que representan dos fórmulas artísticas algo diferentes (cuarteto de hombres y grupo familiar, respectivamente), pero que se relacionan con el folklore de la misma manera. En la juventud universitaria se acercaron a la música folklórica, tomaron ciertos elementos de ella y la prepararon para ser presentadas en escenarios. Versiones estilizadas de repertorio tradicional, dieron paso a la composición de temas que, incluso en la actualidad, se consideran folklóricos.

Los Huasos Quincheros se formaron en el año 1937, con Carlos Morgan, los hermanos Ernesto y Pedro Amenábar y Mario Besoain, reemplazado al año siguiente por Hernán Velasco. Su propuesta era continuar el legado dejado por *Los Cuatro Huasos*, en el estilo de presentación escénica y de presentación vocal. Su repertorio inicial estuvo formado por tonadas y cuecas, dentro de las cuales se destacaron las creadas por compositores nacionales, como Nicanor Molinare, Francisco Flores del Campo, Clara Solovera, Jorge Bernales de *Los Cuatro Huasos*, Raúl de Ramón de *Los de Ramón*, Jaime Atria, Sergio Sauvalle y Luis Bahamonde, los dos últimos, integrantes de los *Quincheros*. Según Benjamín Mackenna —quinchero desde 1957—, el repertorio se basa en: “canciones para agrandar al oído y el espíritu, cuyo tema son las costumbres, los paisajes y los personajes típicos de Chile, nuestra historia, temáticas que han

pasado a constituir verdaderos reportajes de época, representativos de la identidad y del carácter chileno”²⁶⁴

Sus primeros pasos artísticos los dieron en los diversos teatros que funcionaban en la época de los 40, y también en los shows en vivo que se realizaban en radioemisoras.

En los años 60 participaron dos veces en la competencia folklórica del Festival de Viña y también realizaron giras internacionales. Junto a Germán Becker, grabaron dos películas, “Ayúdeme Ud. Compadre”(1968), donde participaron varios folkloristas; y “Volver”(1969, en coproducción con Bolivia y Argentina). Junto al gran movimiento musical que generó el Canto de Raíz Folklórica, *Los Huasos Quincheros* incorporan material musical de otras zonas del país. Ellos mismos aseguran: “una ampliación del repertorio a otras expresiones musicales del folklore chileno[...] con lo que, el grupo ha pretendido abarcar la gran diversidad y riqueza del espectro regional de Chile”.²⁶⁵ Sin embargo, los temas a los que aluden son de compositores de música popular ampliamente conocidos, como “Rosa Colorada”, cachimbo creado por Raúl de Ramón; “El gorro de lana”, vals chilote creado por Jorge Yañez; “Bajando pa’ Puerto Aysén” compuesta por Jorge Bernal y Diego Barros Ortiz, entre otras²⁶⁶.

Al momento del golpe de Estado de 1973, *Los Huasos Quincheros* tenían programada una gira al extranjero, la cual postergaron para integrarse al Comité de Recreación de las Fuerzas Armadas²⁶⁷. Iniciaron un ciclo de conciertos orientados principalmente a apoyar el proceso de “Reconstrucción Nacional”. Así se presentaron en Octubre de 1973, en el Teatro Oriente en el concierto “Chile canta con...”, donde participó también la *Agrupación Folklórica Chilena*, dirigida por Raquel Barros²⁶⁸. En noviembre del mismo año, participaron en el evento

²⁶⁴ Mackenna, Benjamín; Reyes, Patricio; Sauvalle, Sergio; Videla, Ricardo: *Quincheros: Andanzas de cuatro guitarras*. Ed. Edebé. Santiago, 2003. Pág. 10.

²⁶⁵ *Ibíd.*, Pág. 55

²⁶⁶ *Ibíd.* *Escuchar anexo discográfico, pistas 5 y 6.*

²⁶⁷ “Artistas chilenos: éxitos y exilios” en *Que Pasa*, N° 134. 16.11.1973, Pág. 33.

²⁶⁸ *La Segunda*, 10.10.1973, Pág. 18. *Que Pasa*, N° 129, 11.10.1973, Pág. 2.

llamado “Concierto para la Reconstrucción” en el Teatro Municipal, la que fue una instancia para homenajear a Clara Solovera²⁶⁹.

A mediados de noviembre de 1973, se difundió a través de los medios de comunicación la realización de un concurso de música folklórica organizado por *Los Huasos Quincheros* junto a Radio Minería. Se llamó “Primer Concurso de la Canción Tradicional Folklórica Chilena”, que “pretende estimular la producción de compositores en relación al folklore chileno”²⁷⁰. La idea era, según los mismos Quincheros, llenar el vacío que había dejado el Festival de Viña del Mar, que al año siguiente no tuvo competencia folklórica, e iniciar un Festival “auténticamente chileno”²⁷¹. En las bases del concurso se entregó una vaga definición de canción tradicional folklórica: “una composición cuya parte principal se cante a una o varias voces, con o sin acompañamiento vocal o instrumental y cuya duración no sobrepase los 3 y ½ minutos”²⁷²

El primer lugar obtendría 150.000, el segundo 100.000 y el tercero 50.000 escudos; además las canciones ganadoras serían interpretadas por el cuarteto. Este concurso tuvo buena cobertura de prensa y además creemos que fue el primer antecedente del “Concurso de Música Folklórica” organizado por la Secretaría de Relaciones Culturales, en el periodo en que estaba Benjamín Mackenna en su dirección. El ganador del concurso fue el teniente coronel de Carabineros René Peri, con el tema “El leopardo”; el segundo lugar lo obtuvo Adriana Campusano con la canción “El sauce llorón” y el tercer lugar fue para María Angélica Parodi, con el tema “Tristeza Campera”²⁷³. En la prensa se puso énfasis en que los premiados no fueron compositores conocidos, como Clara Solovera que también participó. Creemos que esto fue con un interés de fomentar la música “tradicional” como le llaman los *Quincheros*, y que llegara a otros espacios de la población, y no sólo los músicos conocidos. Al momento de entregar el premio, se destacó que se presentaron representantes de todas las clases sociales y

²⁶⁹ *Que Pasa*, N° 132. 02.11.1973, Pág. 1. Otros artistas del neofolklore también colaboraron con el gobierno. Emblemática es la composición de la canción “Alborada” en 1973, donde se hace un llamado a los chilenos “despierta Chile despierta”. *Escuchar anexo discográfico, pista n° 13*.

²⁷⁰ “Artistas chilenos: éxitos y exilios” *Que Pasa*, N° 134. 16.11.1973, Pág. 33.

²⁷¹ “Organizan Primer Concurso Folklórico Tradicional”, *La Segunda*, 13.11.1973. Pág. 18

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ “Nacieron nuevos autores folklóricos”, en *La Segunda* 1.1.1974. Pág. 21.

de todas las actividades²⁷⁴, lo cual se puede ver como un interés por fomentar la anhelada “unidad nacional”.

Otro trabajo emprendido por *Los Huasos Quincheros* fue hacer campaña para limpiar la imagen exterior del gobierno de Chile. Ese fue uno de los objetivos que se plantearon en la gira realizada entre abril y mayo de 1974 a Europa, la cual no tuvo resultados muy positivos para el grupo. El 15 de mayo, durante el ensayo del concierto que iban a realizar en el Teatro Volksbildungs (Frankfurt, Alemania), habían manifestantes en las afueras del teatro pegando carteles y gritando contra el grupo. Posteriormente ingresaron al teatro, destrozando los instrumentos y vestuario de los Quincheros. Los incidentes tuvieron tal gravedad, que los daños se calcularon entre 4 y 5 mil dólares, debiendo además suspender su gira²⁷⁵.

Con todo, los *Quincheros* aceptaron participar en la delegación artística que representaría a Chile en el mundial de Alemania, en junio de ese año. Esta delegación estuvo compuesta por veinte artistas, entre músicos y bailarines. Pusieron en escena un show dirigido por Germán Becker, que duró aproximadamente cinco minutos. La idea de Becker era hacer un espectáculo dinámico, presentando fragmentos de ocho canciones con “bailes típicos”, que según la prensa, llamó ampliamente la atención de los alemanes²⁷⁶.

El productor del evento, director por entonces de un programa de TVN titulado “Chile País del Huaso”, aseguró que era necesario lograr un equilibrio entre el folklore y lo sofisticado, para tener un alcance masivo. En una entrevista previa al viaje, afirmó que “...sería muy folklórico llevar a Alemania a los poetas populares. Pero son viejecitos desdentados que cantan 20 minutos sin parar. Tengo que llevar artistas de exportación...”²⁷⁷

En esta expresión aparece nuevamente la idea de que el folklore en su manera natural no vende, por eso es necesario estilizarlo para llevarlo al ámbito internacional y realizar con él, espectáculo²⁷⁸. De esta manera, se buscaron aquellos elementos pintorescos, que llamaran la

²⁷⁴ “El encuentro con la canción folklórica”, en *Que Pasa*, N° 143, 18.01.1974. Pág. 13.

²⁷⁵ “Regresaron los Quincheros, sin sus instrumentos y trajes de huaso” *La Segunda*, 28.05.1974. Pág. 25

²⁷⁶ “Folklore. La cita en el iglú” *Ercilla*, N° 2032, 10.07.1974. Pág. 33.

²⁷⁷ “Cinco minutos en Alemania” *Ercilla*, N° 2024. 15.05.1974. Pág. 43.

²⁷⁸ Este discurso lo hemos analizado para el caso del Departamento de Extensión Cultural y su trabajo realizado con el Ballet Folklórico Nacional.

atención de los turistas, como contaron *Los Huasos Quincheros*, acerca de una presentación realizada en la Feria Internacional de Osaka (Japón): “...En una ocasión elegimos actuar con nuestras mantas araucanas, porque se veían más espectaculares y daban la sensación de llenar más el espacio; en otras oportunidades, nos presentamos luciendo cintillos mapuches o nuestros coloridos chamantos colchagüinos”²⁷⁹.

En 1975, incursionaron en un nuevo tipo de espectáculo, la llamada “revista musical”, motivados nuevamente por Germán Becker. En Febrero se presentaron en la Quinta Vergara con la obra “Cien años y una canción”, en homenaje al centenario de Viña del Mar²⁸⁰.

Al año siguiente, en el mismo escenario y con el mismo productor, presentaron la obra “Los Conquistadores”, de cuatro actos sobre la historia de Chile con las siguientes etapas: el descubrimiento, la colonia, la independencia y el centenario²⁸¹. Este espectáculo fue una buena mezcla de lo que planteara Becker en 1974. Alto sentido nacionalista, pero en una forma liviana para llegar al público²⁸². Se recurre a la creación musical y a la historia, para fortalecer el imaginario de la identidad y el “alma” nacional.

Los Huasos Quincheros, se presentaron profundamente comprometidos con el régimen militar y los objetivos y políticas desplegados por éste. En 1975, uno de sus principales integrantes participó como asesor en materias culturales de la Secretaría Nacional de la Juventud, y en 1977 el mismo asumió como Secretario de Relaciones Culturales, cargo en el que se mantuvo hasta 1979. Es precisamente hasta esa fecha que este cuarteto artístico aparece de manera regular en los medios de comunicación. Con posterioridad su importancia fue decayendo, siendo destacados en algunos momentos, en presentaciones en el programa de TV “Chilenazo”, o bien para su aniversario.

Los Quincheros no realizaban proyección folklórica ni investigación para nutrir su repertorio. Utilizaron el concepto “música folklórica” sin hacer ningún tipo de precisión sobre su definición, y tal como se presenta en el caso de la Secretaría de Relaciones Culturales,

²⁷⁹ Mackenna, B.; Reyes, P.; Sauvalle, S.; Videla, R. Op. Cit. Pág. 114.

²⁸⁰ “Revista Musical con los Huasos Quincheros” *La Segunda*, 22.01.1975, Pág. 25.

²⁸¹ “Espectáculo Musical en la Quinta Vergara” *Que Pasa*, N° 251. 12.02.1976, Pág. 64.

²⁸² “Los Quincheros hacen historia” *Que Pasa*, N° 254. 04.03.1976, Pág. 56 y 58.

incentivaron y se refirieron a la creación musical con ritmos basados en el folklore, como “música folklórica”, concepción que prevalece hasta la actualidad.

Su vínculo directo con el régimen se proyectó no sólo en las actividades que participaron, sino que también en su identificación con los postulados nacionalistas de éste, desde sus primeras declaraciones. Así, luego de los incidentes en Alemania, declararon:

“Ahora la cosa es absolutamente distinta [al gobierno de la Unidad Popular]; éste gobierno quiere que la canción chilena sea una sola. No comprometida, sino sólo con los valores de nuestra patria y ponerla a un nivel mundial digno y de importancia. Si aparecemos ligados a quienes nos dirigen es porque compartimos plenamente las metas y los enfoques que ellos dan a nuestro folklore”²⁸³

El segundo conjunto a destacar es *Los de Ramón*, cuarteto familiar que comenzó a trabajar en 1956, cuando Raúl de Ramón García del Postigo (arquitecto de la Universidad Católica) contrajo matrimonio con María Eugenia Silva. Al tiempo después se incorporaron sus hijos al conjunto. Criado entre Santiago y el fundo de sus padres en Chomedahue (Colchagua, Valle Central), desarrolló su gusto por el folklore musical, interpretando repertorio tradicional enseñado por su niñera. Más tarde desarrolló su faceta de escritor y compositor de música²⁸⁴.

En 1960 grabaron su primer disco, y al año siguiente inauguraron la “Casa Latinoamericana” la cual tenía por finalidad desarrollar talleres de música latinoamericana, bailes chilenos y poesía popular chilena. En 1965, crearon la obra musical “Misa a la Chilena”, para competir discográficamente con las obras de Angel Parra (Oratorio para el pueblo) y de Vicente Bianchi (Misa a la Chilena), en el momento del boom de la Nueva Ola Folklórica²⁸⁵.

En 1970, inauguraron el restorán “El Alero de Los de Ramón” en Apoquindo, y que fue construido por el mismo Raúl de Ramón, inspirado en la arquitectura colonial y en la casa del fundo de sus padres. Este lugar fue un espacio de comida y música tradicional, “donde los reyes son la cueca, la zarzuela y la guitarra” según se dijo en 1970, desde *El Mercurio*²⁸⁶.

²⁸³ “Los Quincheros, aún en el exterior fueron agredidos” *La Segunda*, 11.09.1974. Pág. 44.

²⁸⁴ Rengifo, Eugenio; Rengifo, Catalina: *Los de Ramón, un arreo en el viento*. Sociedad Chilena del Derecho de Autor, s/f.

²⁸⁵ Sandoval, R. Op. Cit.

²⁸⁶ “Los de Ramón” una fórmula para ser feliz”. *El Mercurio*, 06.05.1970. Pág. 53.

Durante el gobierno de la Unidad Popular, se mantuvieron trabajando en el Alero, mientras el fundo de sus padres fue expropiado. Esto fue un trauma para Raúl, por ello estuvo sin componer durante dos años²⁸⁷. Luego del golpe de estado, el Alero se convirtió en uno de los refugios para escuchar “verdadera música chilena”, cambiando sus veladas nocturnas por almuerzos musicales debido al toque de queda²⁸⁸.

Si bien este conjunto no tuvo una participación como la de *Los Huasos Quincheros* en el gobierno militar, también hicieron su aporte para mejorar la imagen del régimen. En 1974 realizaron un viaje en el trasatlántico “France” contratados como artistas. Entonces declararon: “Cumplimos como artistas y como chilenos. Como artistas interpretamos música de todo Chile, tocando varios instrumentos; y como chilenos, nos encargamos de contar la verdad de lo sucedido, para disipar dudas”²⁸⁹, declaraciones muy sugerentes en momentos de agudo cuestionamiento internacional a los militares chilenos. Además, el Alero se convirtió en espacio de entretención de los funcionarios de gobierno, cuando querían escuchar “buena música”, como lo hicieron luego de la parada militar de 1976 algunos ministros²⁹⁰ o cuando se buscaba “un poco de chilenidad”²⁹¹. Combinando con sus actividades turísticas entregadas en el Alero, en 1975 Raúl de Ramón, creó junto a Edmundo Edwards una empresa de turismo dedicada a atraer extranjeros a Chile.

Hay dos características importantes que destacar de este conjunto familiar. La primera fue la utilización del traje “ropón” por María Eugenia en sus presentaciones artísticas, reemplazando el traje de “china”. Este último representaba a las trabajadoras del fundo (en sus palabras), y no a sus dueñas. Este hecho marcó una tendencia en la utilización de este traje para la estilización de los conjuntos folklóricos, incluyéndose los ballets folklóricos. Fue más estético y artístico usar el “ropón”, no sólo para cantar, sino para bailar, variando su modelo

²⁸⁷ “Los de Ramón: embajadores chilenos de la canción” *La Segunda*, 22.02.1974. Pág. 21.

²⁸⁸ *Que Pasa*, N° 127 27.09.1973, Pág. 1.

²⁸⁹ “Los de Ramón: embajadores chilenos de la canción” *La Segunda*, 22.02.1974. Pág. 21.

²⁹⁰ *Que Pasa*, N° 283. 23.09.1976 Pág. 8.

²⁹¹ “El camino está en nuestro propio huerto” *Que Pasa*, N° 226. 21.08.1975. Pág. 60.

original (que habría servido para cubrir del anca del caballo el vestido de la dama) por uno más estilizado y más acorde a la señora del patrón.

Una segunda característica es que Raúl de Ramón creó muchas canciones, que actualmente se confunden con el repertorio tradicional. Por ejemplo el Cachimbo “Rosa Colorada”, la tonada “Nostalgia Colchaguina” o “El Curanto”, canciones que supuestamente se reconocen como del folklore.

Ambos grupos, si bien son fórmulas diferentes, presentaron una visión del folklore muy similar, y que fueron las versiones de folklore-espectáculo y del rescate de ciertos elementos materiales de la cultura folklórica, con la erradicación de plano de cualquier presencia popular en el repertorio y en las formas escénicas. Se rescató la hidalguía y la nobleza del huaso, del “caballero”, del “hombre a caballo”:

Canción de la caballería²⁹²

*Soy de la caballería
Soldado y huaso de Chile,
sirvo mi arma con amor.*

*Con búsaes y dragones,
Lanceros y cazadores,
defiendo mi pabellón.*

*Como un tropel de centauros
envueltos en polvo y hierro,
atavesamos la Patria
en un galope guerrero.*

*¡Los ponchos a la cintura!
¡Los sables desenvainar!
¡Por Dios y Santa María,
carguen la Caballería
galope, carrera, mar!*

*Bajo de la forniture
terciada sobre mi pecho,
palpita mi corazón.*

*Y en la punta de mi lanza
herida por las estrellas
va volando mi pendón.*

²⁹² Los Huasos Quincheros: *Antología... un homenaje a sus 65 años*. EMI, 2002. Escuchar anexo discográfico, pista n° 12.

*Cuando tocan los clarines
su llamada electrizante
nos lanzamos a la carga
con las lanzas centelleantes:*

Los ponchos a la cintura...

Capítulo 4:

LA CULTURA TRADICIONAL POPULAR Y LA DESAPARICIÓN DE LOS ROTOS: ALTERNATIVA A LA VISIÓN CONSERVADORA DEL FOLKLORE.

“[lo que hacen] los Conjuntos de Proyección Folklorica, equivale a mostrar sólo dos o tres ramas de un gran árbol que tiene un grueso tronco y que está conformado por una infinidad de vivencias interesantes que abarcan desde sus fracasos hasta sus triunfos en la lucha por su existencia... El folklore es mucho más que cantos y danzas, es una forma de vida del pueblo... Una proyección sin ese compromiso de una verdadera defensa de los valores culturales es un trabajo artístico paternalista, cómodo y flojo, y carece de validez porque le falta la relación con el hombre y su medio ambiente... El artista no sólo debe estar en las fiestas del pueblo, sino también en sus luchas por conseguir sus derechos”
(AMFOLCHI. Boletín Informativo, 1985)

4. 1. Introducción.

Desde el régimen militar se articularon distintas concepciones institucionales sobre folklore, siendo relativamente fácil encontrar un hilo conductor entre ellas. Ahora nos interesa destacar aquellas concepciones disidentes y cómo éstas se expresaron en un accionar concreto. Existen estudios sobre la actividad cultural opositora al régimen militar, realizados principalmente desde disciplinas como la sociología. El objetivo era buscar en el arte y la cultura un espacio de oposición política al gobierno dictatorial²⁹³. En cambio, nuestro enfoque se orienta a indagar en la investigación y proyección artística del folklore, como resistencia cultural a las versiones conservadoras-nacionalistas ya presentadas.

Las características de dicha resistencia fueron la reivindicación del folklore como cultura tradicional popular, donde el sujeto principal es el campesino y el poblador pobre. Aludiendo a la cultura del pueblo en oposición al folklore de los “huasos de exportación” y en un contexto socio-cultural que eliminó al “roto” de los rasgos constitutivos de la identidad

²⁹³ Nos referimos a los estudios publicados por las organizaciones no gubernamentales CENECA y FLACSO, las cuales se incorporaron al movimiento de oposición cultural a partir de la participación en medios de prensa escrita y la organización seminarios, talleres y foros de discusión sobre estos temas.

nacional. La desaparición del roto, cultural y físicamente, y las batallas por encontrarlo en las profundidades del pueblo, serán el tema central de este capítulo.

Los hallazgos más ricos y contundentes acerca del folklore popular fueron hechos por personas que lograron desmontar el discurso conservador dominante en Chile, a lo largo del siglo XX. Así lo hizo Rodolfo Lenz y la Sociedad del Folklore Chileno en la década de 1910, desde una postura científicista; también lo hizo Pablo Garrido desde la disidencia a la academia universitaria entre 1940 y 1970. Desde el ámbito de la investigación y expresión artística, tomaron postura por la cultura popular Violeta Parra, y los grupos emergentes en la década de 1960: Millaray, y Los Chileneros.

Para el periodo que presentamos a continuación, también hallamos sujetos que se escaparon a la lógica conservadora-nacionalista. En la reflexión académica se destacaron Juan Uribe-Echevarría y Fidel Sepúlveda Llanos, quienes usaron los espacios universitarios para difundir un estudio del folklore que interpelara el canon impuesto por el Gobierno y la Universidad de Chile.

Un segundo grupo de personajes profundizaron su trabajo iniciado en las décadas de 1950 y 1960, y se orientaron a la investigación en terreno y a la difusión del material y las experiencias obtenidas a través de la proyección artística. Nos referimos a Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría.

El tercer grupo estuvo orientado a la organización social de los folkloristas que quedaron desplazados de las instancias gubernamentales. Como un medio de oposición político-cultural al régimen militar se formó en 1980 la Asociación Metropolitana del Folklore de Chile (AMFOLCHI). Por medio de seminarios, festivales y su boletín informativo intentó resistir la imposición de la interpretación artística del Folklore impuesta desde las alturas del régimen militar.

4.2 La búsqueda de los ‘rotos desaparecidos’.

El régimen militar se propuso transformar en su conjunto la sociedad chilena, interviniendo en el ámbito cultural con el fin de acabar con las expresiones existentes antes del golpe de estado. El mecanismo utilizado para desarraigar a la sociedad de su cultura fue imponer un nuevo modelo, que en el ámbito del folklore, se basó en difundir ciertos elementos simbólicos como representantes de la cultura tradicional: la investigación de “hechos folklóricos” y no de su sujeto viviente y también la difusión de la recreación artística estilizada

de ciertos elementos, con la consecuente expresión de la imagen del huaso como soporte principal en la configuración de la identidad nacional.

Sin embargo, antes de imponer esta nueva interpretación, se destruyeron los espacios y las formas que tomó una visión alternativa del folklore, y que se había comenzado a desarrollar en la década de 1950. Lo que fue un debate, una conflicto de igual a igual por proponer una representación de la cultura tradicional e integrarla al ideario nacional hasta 1973, se convirtió en una pugna de “imposición-resistencia” debido a la hegemonía política que adquirió el primer grupo. El gobierno militar se sirvió de las representaciones creadas por la elite conservadora-nacionalista desde el segundo cuarto del siglo XX para levantar su interpretación de folklore e imponerlo al resto de la sociedad. Para ello contó con el monopolio de los medios de comunicación, las oficinas gubernamentales y el espacio académico de la Universidad de Chile.

Para liquidar la representación más popular del folklore, se cerraron todos los espacios usados antes de 1973, para eliminar cultural y físicamente a la imagen desplegada por esta visión alternativa: el rescate de la imagen del “roto” como parte importante del pueblo chileno.

Luego del golpe de estado y bajo el fundamento de destruir el “cáncer marxista” hubo despidos de folkloristas ligados a la Unidad Popular. Gabriela Pizarro fue exonerada de la Universidad de Chile, Patricia Chavarría al igual que Ángel Parra, hijo de Violeta Parra, y Luis Advis, compositor y creador de la “Cantata Santa María de Iquique” fueron detenidos. Quedaron grabaciones inéditas en los sellos discográficos, como las hechas por Paillal y también por Víctor Jara.

El día 12 de septiembre ingresó personal del ejército a la Universidad Técnica del Estado. En el allanamiento se detuvieron a todos los profesores, alumnos y funcionarios de la Universidad que se encontraban en el recinto. Entre ellos Víctor Jara, quien era parte del elenco de artistas de la UTE. Todos los detenidos fueron llevados al Estadio Chile. En dicho lugar, Víctor Jara fue torturado y asesinado. Joan Jara, su esposa, recuerda que fue avisada de la muerte de Víctor por un muchacho que trabajaba en la morgue:

“Nos envían a la planta superior. El depósito está tan repleto que los cadáveres llenan todo el edificio, incluyendo las oficinas. Un largo pasillo, hileras de puertas y, en el suelo, una larga fila de cadáveres, éstos vestidos, algunos con aspectos de estudiantes, diez, veinte, treinta, cuarenta, cincuenta... y en mitad de la fila descubro a Víctor.

Era Víctor, aunque le vi delgado y demacrado. ¿Qué te han hecho para consumirte así en una semana? Tenía los ojos abiertos y parecía mirar al frente con intensidad y desafiante, a pesar de una herida en la cabeza y terribles moretones en la mejilla. Tenía la ropa hecha jirones, los pantalones alrededor de los tobillos, el jersey arrollado bajo las axilas, los calzoncillos azules, harapos alrededor de las caderas, como si hubieran sido cortados por una navaja o una bayoneta... el pecho acribillado y una herida abierta en el abdomen... las manos parecían colgarle de los brazos con extraño ángulo, como si tuviera rotas las muñecas... pero era Víctor, mi marido, mi amor.”²⁹⁴

La muerte de Víctor fue emblemática para expresar el terror que pretendía difundir el régimen entre la población, y sobre todo en el mundo de las artes. Según el sociólogo Tomas Moulían, uno de los rasgos que definió la política de la dictadura fue precisamente el terror, justificado por la necesidad de re-fundar la sociedad²⁹⁵. La violencia de los aparatos de seguridad del régimen, se llevó a cabo no sólo para eliminar las expresiones políticas y artísticas opositoras, sino también para evitar cualquier tipo de reorganización de dichas actividades, y su regreso a la vida pública.

Dentro del mundo del folklore, el temor no fue menor. En diciembre de 1973, el Sindicato de Folkloristas decidió reunirse con el Secretario General de Gobierno, Coronel Pedro Ewing, cita a la cual también asistió el encargado del Departamento Cultural, posterior Secretaría de Relaciones Culturales, Benjamín Mackenna. Una carta enviada por Héctor Pavez a René Largo Farías, el 30 de julio de 1975, relata cómo se llevó a cabo esta reunión. La larga cita, es necesaria:

“Hubo acuerdo que la reunión se publicitaría por si nosotros caíamos en las garras y lo supo todo el mundo. La comisión quedó integrada por los Cuncumenes²⁹⁶, la Hilda²⁹⁷, Homero Caro, Richard Rojas, Raquel Pavez, un Sindicato de Folk²⁹⁸. [sic] y yo presidía la delegación: la Maruja Espinoza se excusó

²⁹⁴ Jara, Joan: *Víctor Jara, un canto truncado*. Ediciones B, Barcelona 1999. Pág. 341.

²⁹⁵ Moulían, Tomás: *Chile actual, anatomía de un mito*. LOM; 3ª edición 2002. Ver Segunda Parte, capítulo 2.

²⁹⁶ Los integrantes del conjunto Cuncumén.

²⁹⁷ Hilda Parra

²⁹⁸ Sindicato de Folkloristas.

de ir. Cáceres²⁹⁹ hizo las consultas a la Fed. de Conj. Folk³⁰⁰. [sic] y su hermano se opuso tenazmente que la Fed. siquiera apareciera cerca del nombre de estos artistas de izquierda, nos quitó todo el apoyo. La cita era al día siguiente en la mañana. A la cita no llegó Richard Rojas, una actitud bastante ambigua, como el general Araya; el resto fue: Conocimos de cerca la realidad; que era mucho más tenebrosa que lo que pensábamos [sic]. Llegamos con el título de artistas [de] izquierda a informarnos, que iba a pasar con nosotros.

Nos recibió el fascista Ewing, y un séquito de bellos oficialistas jóvenes asesinos, los peores. Mayores, llenos de charreteras, suboficiales armados hasta los dientes, escribanos, grabadoras, estábamos frente a frente en una mesa con los asesinos, yo estaba lleno de calma, era una tarea dura, pero había que hacerla, ya estábamos en el baile. Entre los fascistas dos civiles, uno el Mackenna y otro un gran amigo de Manuel Dannemann, del Inst. de Investigaciones Musicales de la U³⁰¹. no me acuerdo como se llama, pero luego supe que fue enviado a la Santa Sede, este tipo sabía todo lo referente a mí y de todo. Era el cerebro del dinamismo artístico e informativo.

Nos dijeron la firme: Que iban a ser muy duros.

Que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones.

Que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque se identificaba con la l. social [sic]³⁰².

Que el folklore del norte no era chileno (influencia de los Quincheros)

Que la Cantata Santa María de la cual es autor Lucho Advis, era un crimen histórico de “lesa patria”, en este momento supimos que Lucho estaba en la Capilla³⁰³.

Que si Ángel Parra, era inocente como blanca paloma, como blanca paloma volaría.

Dos veces me preguntó el Ewing cómo me llamaba.

Que Quilapayún era responsable de la división chilena (y eso significaba, la muerte de los Quila), luego los elogios.

Habló maravillas del estilo de canto del Conjunto Cuncumén, que solamente se difundiría este estilo y un piropo, que yo lo sentí como una invitación directa a colaborar con ellos, pues me dijeron que también podía yo con mucha propiedad difundir el folklore chilote.

Yo les respondí que sería un buen material para difundir en las escuelas y educar a nuestros hijos en defensa de los valores folklóricos, estaba épico y chauvinista; que agradecían la presencia de Hilda porque para ellos la familia Parra era muy querida: a todo esto el Ángel preso: (a mí me revolvía el estómago la falsedad) y el Ángel torturado.

²⁹⁹ Hugo Cáceres.

³⁰⁰ Confederación de Conjuntos Folklóricos de Chile, la que organiza el Festival de San Bernardo, estudiado en el capítulo 3.

³⁰¹ Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

³⁰² Creemos que quiso decir, la “lucha social”.

³⁰³ Que estaba detenido.

[...]

La Comisión ya informada se retiró, entre sonrisas y venias amables. Yo me acerqué a Mackenna y le dije, Jorge³⁰⁴, fue muy positiva la reunión y nos retiramos. En realidad supimos la firme. No había nada que hacer, absolutamente nada, a menos que colaboren con la Junta, dimos amplias informaciones para que se desintegraran los Conjuntos Sociales, pues serían implacablemente perseguidos, la suerte que correría Advis, en fin, todo en realidad fue una reunión donde aprendimos mucho³⁰⁵.

Se visualiza en esta carta que desde las alturas del régimen militar estaba muy claro cuál era la interpretación del folklore que se esperaba difundir. Al decir que el Folklore del norte no era chileno, se estaba apostando por la extensión del folklore del Valle Central a todo Chile. Esto se ejecutó a partir de la creación de Clubes de Rodeo en Arica y la realización del Campeonato Nacional de Cueca en dicha ciudad. La imagen del huaso y su cultura fue la elegida para representar la cultura folklórica y contribuir a la “unidad nacional”, la que se vió ‘quebrada’ por los grupos de difundían el folklore del norte y también por el movimiento “Nueva Canción Chilena” representados en esta carta por *Quilapayún*.

Otro aspecto importante que se aprecia en esta carta, es el panorama presentado por Héctor Pavez, al decir que “no había nada que hacer, absolutamente nada, a menos que colaboren con la Junta...”. Se planteó una división de los folkloristas, que ya estaba patente antes de la reunión, en el momento en que la Confederación de Conjuntos Folklóricos no quiso participar de la cita. Para Pavez la decisión era apoyar al régimen y participar en y con éste, como efectivamente lo hizo la Confederación; o salir al exilio, como lo hizo él, conjuntos como Cuncumén, y gran parte de los integrantes de la Nueva Canción Chilena.

Sin embargo, hubo otros folkloristas que se quedaron en Chile y que no participaron del gobierno militar. Es más, iniciaron una resistencia cultural a la imposición del régimen, e iniciaron una búsqueda por rescatar cultural y físicamente al decaído y lastimado pueblo chileno y debieron superar las dificultades del “apagón cultural”.

Este concepto que tuvo distintas connotaciones, se remonta a 1976, cuando un general de la Armada declaró molesto que el nivel de los jóvenes que dieron las pruebas de admisión para cadetes estaban muy por debajo de lo mínimo exigido, confundiendo conceptos

³⁰⁴ Claramente es un error, el nombre de Mackenna es Benjamín.

³⁰⁵ “Carta de Héctor Pavez a René Largo Farías”. París, 3 julio 1975. Agradecemos el préstamo de este material a Héctor Pavez Pizarro.

y personajes de la “historia patria”. Todo esto producido por las políticas educacionales de la Unidad Popular³⁰⁶.

Otra connotación del concepto fue dada desde los artistas y la cultura de la reprimida izquierda política. Hacia el año 1976 habían sido desmanteladas las cúpulas políticas del MIR, del Partido Comunista y del Partido Socialista, afectando del todo a las organizaciones sociales y culturales que albergaban aún en la clandestinidad. Debido a la fuerte represión y autocensura producto del miedo a ser detenidos, los actores sociales disminuyeron su actividad de manera tajante, llamando a este proceso “apagón cultural”.

A partir de 1975 comenzaron a crearse las primeras peñas que albergaron a los artistas excluidos de los medios de comunicación. La primera de ellas, “Peña Doña Javiera”, fue organizada por el cantor Nano Acevedo, quien convirtió este espacio de música y recreación en un centro cultural, formando talleres de literatura y de música³⁰⁷.

Hacia 1976, también se formaron las primeras Agrupaciones Culturales, que trabajaron principalmente en las poblaciones periféricas y que hacia 1979 crearon la Agrupación Cultural Universitaria (ACU). También se lograron editar revistas con información cultural como *La Bicicleta*. Todo esto con el fin de recuperar la cultura popular en sus distintos aspectos.

El apagón producido por el régimen también se llevó a cabo en lo que podríamos llamar “apagón de la vida”. Los miles de muertos, víctimas producto de la represión, sin sepultura por la desaparición de sus cuerpos, fue un conflicto que atravesó todo el régimen. Estos hechos simbolizaron parte de la violencia con que actuó la dictadura, que no sólo hizo desaparecer las expresiones de la cultura popular, sino también a sus sujetos vivientes.

Según la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, el grueso de las víctimas fueron dirigentes locales de sindicatos, de pobladores y de campesinos, y sus cercanos³⁰⁸. Los cuerpos ocultados representaban la censura y la represión a la cultura popular,

³⁰⁶ “Las luces se apagan” en *Revista Araucaria de Chile*. N° 2, 1978. Pág. 200.

³⁰⁷ Datos entregados en entrevista sostenida con Nano Acevedo. 14.4.2006 en la Sociedad de Escritores de Chile. En los primeros meses, esta Peña fue promocionada a través de distintos medios de comunicación, incluso tuvieron la posibilidad de editar un boletín con los resultados de los talleres literarios.

³⁰⁸ Datos obtenidos de la página web de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos: www.afdd.cl

omitida y negada por el régimen desde sus declaraciones oficiales hasta su accionar en las oficinas gubernamentales. El fantasma del “indio-roto” se hizo manifiesto ante la capacidad de difusión de su cultura durante los años de la Unidad Popular. Por lo tanto, sólo quedaba eliminarlo, exorcizarlo, como lo ha intentado “toda contrarrevolución conservadora”³⁰⁹.

La imagen del ‘roto’ no representaba sólo la clásica caricatura del hombre pícaro y pillo del campo chileno, que lograba engañar al diablo. Se materializó efectivamente en un (des)orden social caótico, que para la elite conservadora encajó perfectamente con los años de la Unidad Popular. El ‘roto’ se presentó como un personaje de temer para la elite, por su capacidad subversiva y de trasgresión a todo orden, por su capacidad de desbordarlo y de invertir el mundo, de convertirlo en “tierra de jauja”.

En 1964 Raúl Silva Castro —redactor de *El Mercurio*— reflexionó en torno a la idea de acabar con la expresión “roto chileno”, pues este concepto se usaría sólo para insultar al hombre más modesto de Chile. Afirmó categóricamente: “No hay rotos en Chile. Hay ciudadanos, y si es verdad que algunos de éstos quedan muy bajo, lo propio de los que se hallan más alto es tenderles la mano para que suban”³¹⁰. Se debe rescatar al sujeto potencialmente “ascendente”, que al ser ayudado por los “hombres que se sienten superiores”, contribuya con la armonía social³¹¹. La misma afirmación repitió en 1976 el escritor Enrique Lafourcade. Planteó que el roto “No es la esencia del chileno [...] somos más clase media que *lumpen proletariat* [sic]. Clase media de más altos o de más bajos ingresos, pero clase media con trabajo estable, con residencia permanente, con valores éticos, políticos, sociales”³¹².

En ambos textos se evocó la imagen del chileno como un ser “ascendente”, idéntica a la definición del “huaso” entregada por la literatura criollista de los años 50. Hay una total negación a reconocer al roto como parte de la identidad chilena, como ser integrante de ésta; su cultura trashumante, su fiesta y sus tradiciones fueron negadas y reducidas al ámbito de lo privado. En su lugar se impuso la imagen de un “mestizo ascendente”, de clase media, dispuesto a participar del orden social conservador, y a ocupar un rol en su interior.

³⁰⁹ Foerster, Rolf: “Temor y temblor ante el ‘indio-roto’” en *Revista Crítica Cultural*, N° 3. 1991. Pág. 43.

³¹⁰ Silva Castro, Raúl: “¡No más roto chileno!” en *Estampas y Ensayos*. Fondo de Cultura Económica, México . 1968. Pág. 119.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Lafourcade, Enrique: “No, al roto chileno” en *Revista del Domingo El Mercurio*, 18.01.1976.

Estas definiciones, además de profundizar en la jerarquización de la sociedad, derivaron a la consecuente represión y negación de la cultura de los ‘rotos’. Cuando se impuso el régimen dictatorial, instigado y apoyado por la élite conservadora, se llevó a cabo la destrucción cultural y material del roto. Este personaje se manifestaba en las tradiciones populares, en las fiestas, en sus bailes como la cueca, en sus organizaciones locales, en sus clubes deportivos, en su humor y en su manera de vivir la vida. De estas características, sería desarraigada la sociedad, liberada de los “rotos alzados”, “limpiada” de los rasgos rotoscos.

La búsqueda de los “rotos desaparecidos” fue realizada desde el ámbito de la lucha por la vida, por la dignidad y por los derechos humanos. Los cuerpos fueron reclamados por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, que se formó en 1975 y que con el apoyo de la Vicaría de la Solidaridad, realizaron todo tipo de actividades públicas para reclamar al gobierno verdad y justicia.

Esta Agrupación estuvo conformada principalmente por mujeres, quienes lideraron la búsqueda de sus ‘desaparecidos’, y que organizaron un Conjunto Folklórico para dar salida a sus emociones más profundas. Usaron las expresiones del Folklore para interpretar su situación:

Que pena siente el alma³¹³.

*Que pena siente el alma
Cuando la suerte impía
Se opone a los secretos
Que anhela el corazón.*

*Que amarga son las horas
De la existencia mía
Sin olvidar tus ojos
Sin escuchar tu voz.*

*Y sin embargo a veces
La sombra de la duda
Que por mi mente pasa
Como fatal visión.*

En el año 1978 llevaron al escenario del Teatro Caupolicán la “Cueca Sola”, para la primera actividad realizada por Nuestro Canto. Esta interpretación demostró la realidad de la

³¹³ Tema recopilado por Violeta Parra, grabado por el Conjunto Folklórico Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos: “Canto Esperanza”. CD Sello Alerce, 2000. Pista N° 3.

Agrupación, las experiencias cotidianas en la vida sin el ser amado: “En la cueca sola, las mujeres bailan solas porque su hombre no está. Desapareció. Queda de ellos, una foto que ponen sobre su pecho. Los vestidos son de luto (no caben los floreados de los tiempos del amor). Viejitas desdentadas lloran eternamente en ese baile en el que falta la mitad que le da sentido al todo. Las mujeres de los desaparecidos detuvieron su vida en ese momento terrible, huracanado, cuando supieron que todo había acabado”³¹⁴.

La “danza nacional” logró expresar lo que estaba sucediendo con el pueblo. Mientras se gestionaba para imponer una danza limpia de sus interpretaciones “rotas/rotas”, la cueca huasa como baile nacional; esta misma expresión fue utilizada por la Agrupación para demostrar la principal experiencia de los sectores populares no representados por el régimen: la desaparición del “roto”.

La cueca sola³¹⁵

*En un tiempo fui dichosa
Apacible eran mis días
más llegó la desventura
perdí lo que más quería.*

*Me pregunto constante
¿dónde te tienen?
y nadie me responde
y tu no vienes.
Y tu no vienes, mi alma
larga es la ausencia
y por toda la tierra
pido conciencia*

*Sin ti prenda querida
triste es la vida.*

Las luchas llevadas a cabo por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, se mantienen hasta la actualidad. En esta investigación, nos interesa rescatarlas como parte de la búsqueda de los “rotos desaparecidos”, la búsqueda material de los cuerpos. En las secciones siguientes se tratará esta misma búsqueda, pero desde lo cultural. La

³¹⁴ Margarita Niemeyer: “Desaparecidos”. En www.lettrasdechile.cl

³¹⁵ Conjunto Folklórico Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos: “Canto Esperanza”. CD Sello Alerce, 2000. Pista N° 1.

resistencia a las versiones oficialistas del folklore no se dieron sólo por medio de la protesta, sino que a partir del trabajo de recopilación de la cultura tradicional popular, de la investigación y proyección artística de la cultura popular que fue omitida y negada por el régimen militar.

4. 3. Mirando más allá de las universidades intervenidas: Juan Uribe Echevarría y Fidel Sepúlveda Llanos.

Dentro del espacio académico hubo profesores que no comulgaron con las ideas propuestas por Manuel Dannemann desde la Universidad de Chile. No tenemos constancia de la existencia de un debate explícito y directo entre los académicos. Sin embargo la lectura de los estudios publicados por Juan Uribe Echevarría y Fidel Sepúlveda Llanos, y un breve análisis de las actividades realizadas por ellos durante el régimen militar, nos dan cuenta de una disidencia con respecto a las nociones sobre el Folklore propuestas por el investigador de la Universidad de Chile. La defensa de la cultura folklórica regresó al ámbito académico, continuando la tendencia propuesta por Rodolfo Lenz. Cabe destacar que Uribe y Sepúlveda compartieron el título académico —ambos eran filólogos— y el estudio de la literatura tradicional, con distintos aportes a la investigación del Folklore. También comparten la disidencia a la Universidad de Chile y la capacidad de utilizar espacios institucionales para realizar su trabajo: la Biblioteca Nacional el primero, y la Universidad Católica el segundo.

Juan Uribe (1908-1988) se tituló como profesor de Castellano y Filosofía en la década de 1930. Fue profesor titular del Instituto Nacional y posteriormente del Instituto Pedagógico. También trabajó en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, en donde fue editor y redactor de los *Anales* de esa casa de estudios. Jubiló en la década de 1960 pero continuó trabajando y realizando investigaciones³¹⁶. Se trasladó a la Biblioteca Nacional, y fue parte del equipo editor de la Revista *Mapocho*. Nunca fue funcionario de la biblioteca, sin embargo, en dicho recinto desarrolló sus estudios y lo usaba como centro de sus

³¹⁶ Salvat, Manuel: “Juan Uribe-Echeverría Uriarte”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Nro. 99. Santiago, 1988. Pág. 467. Todos los datos biográficos descritos en adelante, fueron obtenidos de este artículo.

operaciones³¹⁷. En 1973 fue integrado a la Academia Chilena de la Historia, ocupando el sillón de Julio Vicuña Cifuentes, puesto que lo hizo sentir muy honrado³¹⁸.

Se reconoció como discípulo de Mariano Latorre, quien le “abrió la visión de nuestros valores nacionales”, pero sólo fue un primer acercamiento, para luego descubrir al ‘inquilino’ y al ‘roto’³¹⁹. Escritor de novelas y considerado el “historiador del folklore”, sus escritos oscilaron entre las investigaciones en terreno, y el trabajo de recopilación bibliográfica, buscando cualquier antecedente de la cultura popular en los documentos históricos de viajeros, cronistas, e incluso en oficios y cartas oficiales.

Sus investigaciones en terreno fueron realizadas buscando al cantor popular chileno, que participaba en una serie de festividades, desde grandes fiestas en el Norte Chileno como Andacollo, la Tirana, o en la provincia de Aconcagua como San Pedro; y también en pequeñas fiestas comunitarias de pueblos como Melipilla, Aculeo y Alhué, los cuales solía recorrer recolectando los versos del repertorio y los creados por los cantores. Cada artículo y libro publicado entre 1950 y 1980, es un importantísimo testimonio de la cosmovisión del pueblo, de su manera de pensar, de entender el mundo y de comprender los sucesos de la realidad. El canto a lo poeta fue estudiado como la herencia popular de la España medieval, que trajo a Chile la tradición juglaresca de representar en versos los acontecimientos cotidianos y divinos del pueblo.

En cada investigación, Uribe incorporó gran cantidad de versos que pudo recopilar según la ocasión, clasificados y seleccionados según los tópicos que los mismos cantores decían existir. Con esta misma finalidad, se interesó en la prensa popular y satírica del siglo XIX, e hizo numerosas investigaciones sobre la poesía y sus temáticas, como *El tema de la Tierra de*

³¹⁷ “*Cueca larga para don Juan*”. *Homenaje a Don Juan Uribe-Echeverría*. Biblioteca Nacional, Sala América, 28 Junio 1989. Material audiovisual, disponible en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional. En este homenaje, realizado a meses de la muerte del investigador, entregan sus testimonios distintos personajes que trabajaron con él, entre ellos los funcionarios de la Biblioteca.

³¹⁸ Uribe-Echeverría, Juan: “La glosa política en la poesía popular del siglo XIX” en *Boletín de la Academia de Chilena de Historia*, N° 87. Santiago, 1973. Pág. 108

³¹⁹ Blanco, Guillermo: “El hombre... intimidad clandestina” (entrevista a Juan Uribe-Echeverría). En *Ercilla*, N° 1641 16.11.1966. Pág. 29.

*Jauja en la poesía tradicional chilena*³²⁰; *Tipos y Cuadros de Costumbre en la poesía popular del siglo XIX*³²¹; *La Glosa Política en la poesía popular del siglo XIX* y *Canciones y poesías en la Guerra del Pacífico*³²² publicado en años muy duros de la dictadura.

Aparte de dejar una colección muy vasta del oficio de cantor popular, también rescató la tradición de los poetas aún existentes en los alrededores de Santiago. Este investigador no sólo se contentó con recoger los *versos* de las fuentes bibliográficas, la prensa y las colecciones de líras populares, sino que potenció el trabajo de sus ‘informantes’, organizando actividades como ruedas de cantores, —las que se realizaban en fiestas comunales en sus lugares de origen— en recintos universitarios o en la misma Biblioteca Nacional. Trabajó con cantores como los hermanos Alfonso y Santos Rubio de Pirque, con Manuel Gallardo de Aculeo, entre otros, los que comentan en su homenaje, que participaron en actividades en las Universidades de Chile, La Serena, Puerto Montt, Concepción, Valparaíso, Chillán, Santiago (U. de Chile y el Pedagógico), generando que el canto a lo humano y a lo divino se acercara al mundo erudito-universitario³²³. El periodo de mayor difusión de estas actividades fue en la década de 1960. Cuando publicó en la prensa artículos relacionados con los cantores. Es interesante como Juan Uribe individualizó la creación popular, destacando las virtuosidades de cada cantor. Era muy importante que el cantor tuviera no sólo estilo para entonar, sino también para memorizar, componer y nutrir permanentemente el repertorio tradicional a partir de nuevas creaciones.

Además, ponía mucha atención en el entorno que rodeaba al cantor, su situación de ‘trabajo’ y el respeto que merece este tipo de manifestaciones.

Su trabajo, se enfocó a reivindicar el canto y la poesía popular, estableciendo en sus obras citadas, una clara diferencia entre la poesía culta que habla de temáticas costumbristas populares y la poesía popular misma. Dice que el costumbrismo culto hizo que el país tomara conciencia de sí mismo, promoviendo el nacionalismo literario que retrataba de distintas

³²⁰ Artículo publicado en *Lengua, literatura y folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*. Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile. Santiago, 1967.

³²¹ Editorial Pineda Libros, Santiago. 1ª Edición, Nov. 1973.

³²² Ediciones Renacimiento, Santiago 1979.

³²³ “*Cueca larga para don Juan*”. *Homenaje...* Op. Cit. En testimonios entregados por Manuel Gallardo, Alfonso Rubio y Gabriela Pizarro.

maneras a cada clase social, pero que su descripción de las clases populares son distantes: “Los costumbristas cultos, en su mayoría, observaron las fiestas del pueblo sin participar, con cierta reserva, de arriba abajo y, a veces, con indisimulado menosprecio”³²⁴. Por lo tanto, para comprender cómo el pueblo se veía a sí mismo (su temática de interés), Uribe-Echeverría apunta que es necesario conocer a los poetas populares, pues “ellos mismos eran pueblo”³²⁵.

De esta manera, el poeta popular conservó las tradiciones del canto popular y la décima espinela y que para Uribe, tiene el mismo interés e importancia que el poeta culto, pues “ni tiene más cultura, ni siente de otra manera, ni expresa su pensamiento en forma que pueda parecer exótica a los demás”³²⁶. “Si prescindimos de los niveles poéticos y estéticos que diferencian a ambas poesías, la popular y la culta, el gran interés de la que nos ocupa reside en su valor sociológico como expresión ingenua y espontánea del alma del pueblo”³²⁷. Esta poesía acompañó los procesos históricos de Chile, pronunciándose en la literatura de cordel sobre los acontecimientos del momento. Uribe rescata que desde los tiempos de la independencia se pueden encontrar versos alusivos a los procesos políticos, y que éstos se acentuaron en la década de 1860, en la guerra de Chile contra España: “La guerra produjo la confluencia de la poesía culta y la poesía popular en el canto de exaltación nacional provocado por la independencia amenazada. El proceso evolutivo del periodismo satírico y la reacción unánime de toda la opinión pública, sin diferencias políticas y sociales, crearon el clima favorable para la aparición de las primeras hojas de versos populares imprentados, en las que se hizo el comentario periodístico de hechos de la actualidad”³²⁸.

Así, en el trabajo práctico de Juan Uribe se puede encontrar las bases para comprender el canto a lo poeta, buscado en cada fiesta popular, donde se daban cita campesinos, mineros y pescadores, y demostraban sus capacidades por medio de la improvisación o la memorización de centenares de ‘versos’ alusivos a la relación de los

³²⁴ Uribe-Echeverría, Juan: *Tipos y cuadros de costumbre...* Op. Cit. Pág. 20.

³²⁵ Uribe-Echeverría, Juan: “La Glosa Política en la poesía popular...” Op. Cit. Pág.108.

³²⁶ *Ibíd.*

³²⁷ *Ibíd.*

³²⁸ Uribe, Juan: *Flor de canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral. Santiago, 1974. Pág. 15-16.

humanos con lo trascendente —en sus investigaciones puso mucha atención al canto a lo divino— y también a las situaciones humanas cotidianas.

El segundo exponente de la disidencia a las versiones conservadoras de folklore, fue Fidel Sepúlveda Llanos, quien desde la década de 1970, trabajó en el Instituto de Estética de la Universidad Católica, siendo además su director³²⁹.

Sepúlveda se dedicó a estudiar la literatura folklórica, cuentos y poesía campesina, buscando un nuevo concepto para comprender el estudio de la cultura folklórica. Para ello, redefinió una serie de conceptos útiles para comprender su mirada con respecto al folklore.

Señaló que el trasfondo del folklore es la cultura tradicional, la que vive dentro de una comunidad como un permanente encuentro de “[...] los signos del presente con los del pasado y desde aquí proyectar el futuro”³³⁰. Puso énfasis en la relación existente entre lo antiguo y lo nuevo, permitiéndose así a una cultura re-crearse, re-producirse y proyectarse al futuro sin perder sus tradiciones. Esa pérdida no se produce porque las tradiciones siempre están presentes. Lo que sucede con ellas es que van adquiriendo otro lenguaje según los cambios que experimenta la comunidad.

Para comprender la forma de funcionamiento de la cultura tradicional, Fidel Sepúlveda planteó que de los tiempos vitales en que se mueve el ser humano, la tradición vive el más lento: la “transhistoria”, el tiempo de las cosmovisiones culturales y sus ejes³³¹. La permanencia en este tiempo le otorga la categoría de tradición, al permanecer invariable, pero

³²⁹ “Fidel Sepúlveda: filólogo, ensayista y académico” en *Página Abierta* N° 20. 6 agosto 1990. Págs. 32-33. Los datos biográficos del autor, además fueron recopilados de los documentos de la Sección Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional.

³³⁰ Sepúlveda, Fidel: “Folklore y cultura regional. Una aproximación estética” en *Aisthesis*, N° 18. 1985, Pág. 45.

³³¹ El investigador nos planteó que existen tres tiempos: la intra-historia, que es el tiempo personal de cada individuo, su cronología humana; la historia, que es el tiempo interpersonal, que selecciona hechos importantes para la sociedad; y la trans-historia, que corresponde al movimiento que ‘trasciende’ al tiempo histórico real. Forman parte de este tiempo, los mitos y la religiosidad de los pueblos. Aquello que compone este último, son las “invariantes”, la tradición. En entrevista sostenida con la autora, 18.03.2005, en el Campus Oriente de la Universidad Católica

siempre en contacto con lo nuevo. El folklore es una forma de acontecer la tradición. Para estudiarlo, es necesario entenderlo en ese contexto.

Fidel Sepúlveda reivindicó el estudio del folklore como estudio del arte. Presentó una división de las expresiones artísticas en dos categorías: el ‘arte-objeto’ moderno, “obra individual presuntamente perfecta, autónoma y cotizable en el mercado según criterios no siempre artísticos”; y el ‘arte-vida’, “entendido como comportamiento de una comunidad que encarna realidades humanas esenciales a la manera como las acontece el arte”³³². De estas categorías, el folklore pertenece al ‘arte-vida’, pues son comportamientos humanos los que caracterizan la cultura folklórica y no “el texto, ni la partitura, ni la coreografía o la decoración”³³³. Con estas definiciones, se descolgó del estudio de los “hechos folklóricos” por sí mismos, y defendió el folklore como “experiencia humana”, como “comportamiento”, como arte dinámico que está en permanente proceso de creación y recreación.

Para entender esta interpretación del folklore, Sepúlveda argumentó que había que eliminar los cánones del arte occidental para entender el arte folklórico. Señaló que en el arte occidental, existió una permanente búsqueda de la originalidad, debido a que el autor era conocido y se daba una relación muy estrecha entre él y su obra, reflejo de las ideas, sentimientos y estados de ánimo del mismo. Un crítico de esta obra y el espectador debían enfocarse a descubrir las emocionalidades que el autor dejó impresas en ella, teniendo ésta un solo significado. En cambio —reivindica Fidel Sepúlveda—, el arte folklórico tiene un autor comunitario, la obra artística trasciende a una generación y pasa a formar parte de la comunidad, siendo por lo tanto, también el destinatario colectivo quien va reinterpretando dicha obra en la medida que la adquiere. Por consiguiente, no tiene sólo un significado, sino que son símbolos, que adquieren coherencia según quiénes lo conciben. Por esto el folklore es esencialmente una “experiencia humana”³³⁴.

Se advierten las siguientes distinciones entre el “arte occidental” y el “arte folklórico”: el primero es de autor conocido y el segundo de autor colectivo, de creación sucesiva; el arte occidental crea obras acabadas (por lo tanto, cerradas) mientras que el folklórico son obras

³³² Sepúlveda, F. “Folklore y cultura regional...” Op. Cit. Pág. 43.

³³³ Sepúlveda, Fidel: “Valor estético del folklore chileno: el canto por angelito” en *Aisthesis*, N° 16. 1983. Pág. 11

³³⁴ Sepúlveda, Fidel: “Notas para una estética del Folklore” en *Aisthesis*, N° 15. 1983. Págs. 13-17.

haciéndose, por lo tanto abiertas; en la primera el destinatario es individual y en el segundo, es colectivo, y finalmente el occidental es sincrónico mientras el folklórico es diacrónico:

“La obra folklórica ocurre por una creación sucesiva. Su condición óptica es el ser proyecto-trayecto, ser siendo lanzado adelante permanentemente, análogo al proyecto-trayecto que es el hombre como especie, en diversas comunidades, lugares y tiempos.

A este modo de ocurrencia concurren respectivamente el productor y el consumidor. Pierde relevancia el papel del creador porque no importa la “perfección” de la proposición. Pierde vigencia, también, la intocabilidad del significante. En cada “ocasionalidad” éste es “tocado”, “alterado” o puede serlo. No es su misión ir terminando, a incentivar al respecto a lo “hecho perfecto” de una vez y para siempre.”³³⁵

Salta a la vista la posición que tomó Fidel Sepúlveda al entender la cultura folklórica en su dinamismo, apartándose de las versiones ‘esencialistas’ que buscaban objetivizar el Folklore a partir de la selección de ciertos elementos. También se apartó completamente de las disposiciones planteadas por el gobierno militar sobre la cultura. La configuración de un “deber ser nacional” no calzan con las características atribuidas por Sepúlveda a la cultura folklórica³³⁶. El dinamismo y la creación sucesiva no se pueden esencializar para adecuarlos a los objetivos de la ‘nación’. El concepto de ‘nación’ no aparece dentro de las categorías planteadas por Fidel. El grupo al que hace referencia siempre, es la comunidad: local, regional, provincial que libremente se auto-crea, se reproduce. La imposición de elementos culturales sólo daña el proceso de la libre creación del pueblo, del libre encuentro con su tradición³³⁷.

Para Fidel Sepúlveda, uno de los grandes daños causados por el régimen militar y su “dirigismo cultural” fue el alejamiento de la población con respecto al folklore, en su estudio y vivencia. Junto a Juan Uribe Echevarría, en 1985 plantearon que es un error que no se enseñe Folklore en las escuelas —primarias, secundarias e incluso universitarias—, y que no haya gente con preparación en el tema para educar a los niños en la cultura folklórica³³⁸.

³³⁵ *Ibíd.* Pág. 16.

³³⁶ Sobre el ‘deber ser nacional’, Capítulo 3, Sección 2: La unidad nacional y la visión conservadora del folklore.

³³⁷ Este tema fue planteado en la entrevista sostenida con la autora el 18.03.2005, en Universidad Católica de Chile, Campus Oriente.

³³⁸ VV. AA.: “Mesa redonda: el folklore” en *Aisthesis* N° 18, 1985. Pág. 31-36.

De esta misma preparación carecieron los directores de los conjuntos folklóricos, quienes “no se dan el trabajo de analizar los textos para ver las imágenes y los símbolos que están insertos en una canción; y para de acuerdo con eso, hacer la reinterpretación musical y vocal, como la actoral”³³⁹. La crítica apunta a que los conjuntos folklóricos sólo “memorizan formas: formas de canto, formas de música y formas de baile, etapas del acontecer; y lo ponen en el escenario de acuerdo a un estereotipo”³⁴⁰; y no hacían (hacen) un trabajo de interpretación de la cultura folklórica como “comportamiento”, como “experiencia”. Se limitan a tomarla como “objetos”, como hechos desarraigados de su entorno, de su situación humana, de su sujeto creador: el pueblo.

Según nos comentó Sepúlveda, esta problemática lo motivó a desarrollar actividades relacionadas con la educación y la enseñanza del folklore y sus formas de estudio. En 1982 se incorporó al proyecto “Escuela Nacional del Folklore” que se desarrollaba modestamente en la ciudad de Concepción. Esta escuela buscó generar un espacio para la formación de profesionales en el estudio y la proyección del folklore, creando cursos libres en forma de seminarios; un curso intermedio de dos años y que tenía como finalidad formar monitores; y un curso superior, que concluiría en la realización de una tesis, luego de tres años de estudios. Como profesores participaron investigadores como Juan Estanislao Pérez, Hiranio Chávez, Patricia Chavarría, Raquel Barros, Jorge Cáceres, Oreste Plath, María Ester Grebe, los que como hemos apreciado a lo largo de esta investigación, adhirieron a distintos tipos de interpretaciones y de métodos de trabajo en torno al folklore³⁴¹.

Esta escuela, también buscó abrir el debate académico en torno al folklore, que hasta ese momento estaba completamente silenciado. Sólo se podían visualizar diferencias en las interpretaciones del folklore en las publicaciones de los investigadores académicos como Manuel Dannemann, Juan Uribe y Pablo Garrido. Sin embargo, dicha discusión no se producía en los espacios universitarios. No existían cátedras universitarias que consideraran el folklore como tema importante de estudio. Estaba considerado sólo como asignatura paralela a algunas carreras como Antropología, Educación Física, o ramos electivos de cantos y danzas

³³⁹ En entrevista sostenida con la autora.

³⁴⁰ *Ibíd.*

³⁴¹ Datos entregados por Fidel Sepúlveda Llanos en entrevista sostenida con la autora el 18.03.2005, en el Campus Oriente de la Universidad Católica.

folklóricas, que sólo aludían a los ‘objetos’ y no profundizaban en un estudio reflexivo en torno a la cultura folklórica.

Esta carencia fue uno de los motivos por los cuales existió mucha ignorancia en el ambiente artístico vinculado al folklore. No habían espacios de formación mínima para los directores de pequeños conjuntos y talleres folklóricos. Por lo tanto, fue necesario hacer clases de “todo”, de teoría, estética, ética, elementos para la proyección escénica, etc. Incluso, se hicieron profundas reflexiones en torno a qué se debe entender por proyección, ideas que fueron madurando hasta convertirse en un seminario en la Universidad Católica en 1994³⁴².

Para Fidel Sepúlveda, la proyección artística del folklore debía hacerse con responsabilidad y conciencia. El estudio previo debía orientarse a descifrar lo trascendente del arte folklórico. Sólo al entenderlo desde ese punto de vista, se podía proyectar y re-interpretar el ‘arte-vida’:

“Así, la primera operación para originar una proyección responsable es la decodificación de los indicios, síntomas y signos del ser profundo, que subyace a los cambios históricos, circunstanciales, periféricos; tales datos están cifrados simbólicamente en la palabra, imagen, música, danzas, tecnologías tradicionales, comportamientos profanos y sagrados. Ahí están grabadas y ratificadas centenariamente las huellas digitales, el tejido cualitativo del momento en que vivamos a la luz de un referente más amplio, profundo y trascendente. Esta cosmovisión pasa por superar el inmediatez y el sonambulismo orbitado planetariamente en la actualidad”³⁴³

Por lo tanto, la función de la proyección no era presentar un ‘espectáculo folklórico’, sino contribuir al encuentro de lo nuevo con lo antiguo. Asumir ese rol, era necesario para la cultura folklórica.

En el año 1986, Fidel Sepúlveda fue expulsado de la Escuela Nacional del Folklore, la que siguió funcionando, al parecer, con un currículum mucho más liviano y menos exigente. A pesar de su retiro de esta importante y ambiciosa instancia, los impactos de ella se reprodujeron en las Escuelas de Temporada de la Universidad Católica que comenzaron en el

³⁴² Sobre la ética y estética de la proyección artística del folklore, ver: Sepúlveda, Fidel (ed): *Estética de la Proyección del Folklore*. Colección Aisthesis, Nro. 13. Universidad Católica, 1994. También ver: Martínez, Nelson: “Crítica al Folklore como espectáculo y a los Conjuntos Folklóricos como sus protagonistas”. Tesis Licenciatura en Estética, Universidad Católica de Chile 1994.

³⁴³ Sepúlveda, Fidel: “La Proyección: un derecho un deber” en *Estética de la Proyección del Folklore*. Colección Aisthesis, N° 13 1994. Pág. 9.

verano de 1987, organizadas y dirigidas por el Instituto de Estética de dicha casa de estudios, a cargo del investigador.

A su salida de Concepción, el grueso de los profesores que conformaban la Escuela Nacional, se instalaron con Sepúlveda en la Universidad Católica. Se hicieron con una modalidad monográfica, en cada temporada se trató un tema específico, que era estudiado por los alumnos según las distintas interpretaciones dadas por los profesores. Nuevamente, se buscaba abrir espacios para la discusión y el debate.

Según Sepúlveda, las clases fueron realizadas (sobre todo en la primera escuela), bajo un estricto control de las autoridades regionales, incorporándose entre los alumnos ‘informantes’ que vigilaban si en las clases habían críticas al gobierno. Este punto fue uno de los más complicados, porque obligaba a la autocensura, pero no enfocada a temas políticos – según Fidel–, sino a definir a la cultura folklórica, como la entendía él: “el folklore era una expresión del pueblo, y que por tanto ocurre con libertad, con espacios para desplegarse en el tiempo y el espacio”³⁴⁴. Por lo tanto, desde la teoría misma del folklore, fue imposible percibir y aceptar un régimen autoritario que pretendía mantener el control absoluto de la sociedad. Definir Folklore como ‘arte-vida’ connotaba una lucha por la vida del pueblo en un contexto de torturas y muertes. La resistencia a los elementos culturales impuestos por el régimen se llevó a cabo desde las características mismas de la cultura folklórica, y sin necesidad de recurrir a la oposición política.

Fidel Sepúlveda Llanos en sus estudios y reflexiones académicas, siempre aludió a las manifestaciones culturales del pueblo chileno y a su fuente de sabiduría tradicional. Esta parte de la sociedad fue reprimida por el régimen militar, y ‘ninguneada’ por la cultura oficial. “La elite conservadora siempre quiso ser blanca” —nos planteó Fidel—, por lo tanto, siempre quiso eliminar los rasgos no-blancos de la imagen de la sociedad que pretendía proyectar. Y la cultura popular conserva rasgos de la cosmovisión indígena, en su forma de relacionarse con lo trascendente. Sin embargo, no habla de una cultura reprimida. No busca su reivindicación desde la opresión, sino por la riqueza creativa que tiene por sí misma la cultura tradicional popular. Al igual que Pablo Garrido, Violeta Parra y el propio Juan Uribe, logró captar la capacidad creativa del pueblo, para desde ahí reivindicar el estudio del folklore:

³⁴⁴ En entrevista sostenida con la autora el 18.03.2005, en el Campus Oriente de la Universidad Católica

“[la cultura tradicional] no es subalterna sino principal, no es periférica, sino central, no está caduca sino que es modo permanente de encuentro del hombre con su sentido, al concordar la lectura de los signos del presente con los del pasado y desde aquí proyectar su futuro”³⁴⁵

4. 4. La cultura tradicional del pueblo. Reconocimiento y proyección del folklore de campesinos y pobladores: Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría.

Aquí estudiaremos la actividad desarrollada por dos investigadoras del folklore: Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría. La primera fue maestra y compañera de la segunda, y en conjunto lograron conformar una interpretación del folklore que resistió las imposiciones de la elite conservadora y el gobierno militar.

Encontramos en ellas puntos en común que nos llevan a considerarlas una nueva interpretación: las nociones sobre folklore, el método de investigación y las técnicas de presentación artística indican que nos encontramos frente a una forma particular de comprender, vivir, investigar y enseñar el folklore.

Como vimos en el más arriba, Gabriela Pizarro participó activamente en la campaña y el gobierno de Salvador Allende. Se sentía políticamente de izquierda y recuerda aquella etapa como un contexto favorable para el estudio y proyección del folklore, debido a las políticas culturales que incentivaron el desarrollo de este tipo de actividades:

“Entonces nos entregamos a la campaña de Salvador Allende. Trabajamos a lo largo de todo el país... yo estuve en varias campañas de él... La primera donde él no salió, y después seguimos trabajando hasta que él salió. Estuvimos en los momentos del triunfo... éramos los 2 conjuntos de música chilena que hacían bailar... Cuncumén en un escenario y Millaray en otro, y en uno de esos escenarios, recuerdo que nos juntamos los dos grupos, y la gente rompió el escenario bailando cueca.... ¡se partieron las tablas bailando cueca! [...] Fue una fiesta en toda la Alameda... era una época de mucha efervescencia, con muchos deseos de trabajar... nosotros anduvimos por todo Chile”³⁴⁶

“En aquel tiempo, nuestros recitales eran en los teatros más importantes de Santiago, íbamos a las ciudades como cosa oficial, con

³⁴⁵ Sepúlveda, F. “Folklore y cultura regional...” Op. Cit. Pág. 45.

³⁴⁶ “Gabriela Pizarro en la historia de nuestro canto II” en *Chile Ríe y Canta* N° 3, mayo-junio 1992. Pág. 21

motivo de inauguraciones o de aniversarios [...] Tuvimos muchas oportunidades, grabamos hasta dos discos por año. Estábamos vinculados a un organismo de difusión oficial, como fue 'Arte para todos' de la Facultad de Música, y a otros programas que se realizaban a nivel de organizaciones del campesinado, lo que nos permitía llegar directamente al campo”³⁴⁷

En este contexto trabajó también Patricia Chavarría quien recuerda su participación como cantora en los “choclones políticos” de Concepción:

“la participación en choclones... fue un encuentro con la cultura popular, cantábamos en la calle y teníamos contacto con la gente. Interactuábamos a veces con puras cuecas...”³⁴⁸

Tras el golpe de Estado, sus vínculos con los sectores políticos de la Unidad Popular le trajeron ‘consecuencias’. Gabriela Pizarro fue exonerada de la Universidad de Chile donde hacía clases en la Facultad de Artes y en la Escuela de Economía. Tal como se cuenta en su biografía, el impacto de la muerte de algunos de sus amigos y el exilio de otros, la dejó muda por un tiempo, se negó a cantar por “el dolor y la impotencia frente a los actos inhumanos provocados por el aparato gubernamental”³⁴⁹. Patricia Chavarría fue detenida en 1974. Además fue expulsada de su trabajo en la Compañía de Acero del Pacífico donde dirigía un taller de folklore.

A estas dificultades se sumaron la precaria situación económica en que quedaron; ambas madres separadas, debieron reiniciar su vida personal. Aun así, no abandonaron el estudio y la difusión del folklore, a pesar de la permanente vigilancia que se mantuvo sobre ellas. Lo tomaron como bandera de lucha. Debieron cantar en la calle para conseguir el sustento diario y también se sirvieron del espacio entregado por las Peñas y la Vicaría de la Solidaridad donde pudieron trabajar por un tiempo, hasta que lograron retomar sus clases de guitarra y música folklórica.

“A mí me dieron más ganas de hacer cosas después de la detención, como una forma de darle la pelea, a mi no me iban a parar [...]”

³⁴⁷ “La mujer chilena y la cultura. 1. Gabriela Pizarro: la lucha por una cultura popular”. *Araucaria de Chile*, N° 38 1987. Pág. 79.

³⁴⁸ Declaraciones de Patricia Chavarría, en entrevista con la autora. 02.02.2005, Pelluhue. Región del Maule.

³⁴⁹ González, Exequiel; Sepúlveda, Elda: *Gabriela Pizarro Soto, y su andar en el folklore chileno*. FONDART, 2001. Pág. 52.

La Gabriela siguió trabajando y la vigilaban mucho. Cuando iba a mi casa, grabábamos en la Radio de la Universidad de Concepción, y siempre la seguían. A uno lo conocía porque me había tomado presa. Primero me ponía nerviosa, después ya lo saludaba”³⁵⁰

La década de 1970, fue de trabajo silencioso para ambas. El periodo de la “reconstrucción” para sus vidas personales, del canto callejero pero a la vez de la investigación en terreno. Si bien se vio disminuida su actividad en los escenarios, no disminuyó así su trabajo de investigación en terreno, incluso llegando a ser esta etapa muy productiva.

Tanto Gabriela como Patricia no se formaron profesionalmente en el ambiente universitario. Iniciaron sus investigaciones en el folklore a partir de su vínculo familiar con las tradiciones populares. Gabriela recuerda que junto a su nana Elba cantaba e iba a las ramadas y fiestas campesinas de Lebu. Ella fue su primera informante.

“No se tocaban discos, solamente el canto en vivo. Había solistas, dúos y tríos y no faltaba un buen tañador, un caballero que se hincaba y con el permiso de la cantora tamboreaba, tañaba en la caja de la guitarra porque la gente decía ‘cueca bien tañadita para llevar bien el compás’ ”³⁵¹

Así se vinculó al mundo del canto popular desde pequeña. Cuando se trasladó a Santiago y participó de las Escuelas de Temporada con Margot Loyola, comprendió que todas esas canciones y costumbres eran valiosas, y volvió a su tierra natal a recopilar material musical. Su amistad con Violeta Parra y los consejos de Elías Lafferte le hicieron comprender la importancia de captar la cultura popular como un todo y no sólo como ‘cantos y bailecitos’. Violeta la motivó a viajar a Chiloé y la apoyó en la realización de sus primeras grabaciones junto a Héctor Pavez y Millaray. Lafferte le enseñó que había que representar todas las manifestaciones de los sectores populares:

“Y nosotros no somos del aire ¿no? Porque pertenecemos a una clase social, y estamos conectados con el campesinado, la experiencia del pueblo y del trabajador, a nosotros nos ubicó en una posición política en una posición social... Nosotros luchamos por los trabajadores porque ellos

³⁵⁰ Declaraciones de Patricia Chavarría, en entrevista con la autora. 02.02.2005, Pelluhue. Región del Maule.

³⁵¹ Gabriela Pizarro: “El 18 era verde y fragante” *El Siglo*, 18.09.1993. Pág. 18.

nos enseñaron y la música de ellos es la que estamos cantando, y los bailes de ellos es lo que estamos mostrando”³⁵²

Patricia se formó también a partir de una tradición familiar. Fue directora del conjunto *Aucán* muy joven (a los 16 años) y en el verano de 1964 Gabriela viajó a Concepción para hacerles un curso. Se hicieron muy amigas, y desde ahí Patricia comprendió que no sólo valía recopilar ‘lo antiguo’ sino también se debía apreciar la cultura completa del cultor, el entorno de las cantoras, las ocasiones y la emocionalidad expresada. Sus primeras recopilaciones las hizo entre la familia y luego en los alrededores de Concepción³⁵³.

Por lo tanto, el aprendizaje y la formación en torno a conceptos como folklore y cultura popular se hicieron en el campo, en la convivencia con la cultura folklórica y no en reflexiones académicas y teóricas. Patricia nos declaró que estaba tan entusiasmada aprendiendo con las ‘viejitas’ que no se interesó en tomar cursos, hasta la década de los 80’.

Concientes de las manipulaciones que se habían realizado del concepto folklore, y de la imposición de una interpretación de la cultura folklórica desde las alturas del régimen militar, optaron por reivindicar sus nociones de folklore y definirlo de acuerdo a sus propias experiencias.

Gabriela Pizarro afirmó que “el folklore es mantenido por las clases marginadas, por el pueblo”³⁵⁴ y las escuelas donde ella aprendió repertorio musical y el sistema de vida tradicional popular fue en la población La Faena y en el campo. Reconoció que en la década de 1970 recopilaba textos, adivinanzas, experiencias y ‘un cuanto hay’ hasta en la fila para sacar agua, y que ella se convirtió en la ‘cantora’ de la población, que era llamada para cantar en los velorios, para animar los casamientos y hasta para curar enfermos: “muchas veces le hacía una caricia a una señora que estaba enferma, le ponía un poco de agüita y me decía que ya se había

³⁵² “Gabriela Pizarro en la historia de nuestro canto II” Op. Cit. Pág. 21. Sobre las influencias de Violeta Parra ver González, Exequiel; Sepúlveda, Elda: *Gabriela Pizarro Soto, y su andar en el folklore chileno*. Op. Cit. Pág. 43. Su amistad con Elías Lafferte fue conversada con Patricia Chavarría en entrevista con la autora. 02.02.2005.

³⁵³ “Patricia Chavarría: el folklore como forma de vida” Boletín Informativo AMFOLCHI, N° 7 agosto 1985. Pág. 12.

³⁵⁴ “Gabriela Pizarro en la historia de nuestro canto II” Op. Cit. Pág. 22.

mejorado... porque la cuestión psicológica, el cariño, el apoyo, es muy importante en la gente del pueblo”³⁵⁵.

Gabriela logró revivir el lazo entre la cultura campesina y los pobladores. Éstos últimos en gran parte provenientes del mundo rural y emigrados a la ciudad fueron parte importante en su repertorio: “todo mi trabajo sobre los recitales, han sido consultados con los pobladores, con esa gente que es del campo”³⁵⁶. El personaje que aparece constantemente para Gabriela es la mujer campesina, que aunque se traslade a la ciudad, sigue manteniendo sus rasgos rurales.

“Aquí se valora a la cantora humilde del campo, la que ya ha fallecido, porque son de mucha edad, en condiciones de pobreza extrema. En su comunidad, dentro de los pobres, ellas son autoridades, son personas respetadas”³⁵⁷

Entendió que el folklore vivía en los sectores sociales más pobres y de manera muy perceptiva, estimó que se debían usar los medios de la tecnología para recuperar y revitalizar el canto campesino:

“[...] y por esto hago clases a algunos grupos de jóvenes y eso es lo que les inculco. Yo enseñé lo antiguo y uds. tienen que crear lo nuevo. Para que perdure, para que pase al siglo que viene. Para que los trabajos se analicen y uds. hagan la fuerza suficiente, hagan buenos trabajos y se ocupen de los medios tecnológicos para la defensa de la música de los más modestos de Chile, que son los cantores, los poetas populares que están en el campo, que están aislados porque su propia cultura musical ya no es tomada en cuenta, ya no son convidados para animar una trilla porque todo ahora se hace con máquina. Para que esa música no se pierda; y porque esa fuerza de la tierra que tiene el canto campesino da seguridad, da firmeza para crear”³⁵⁸

De manera muy similar Patricia concibió el folklore como “una forma de vida que involucra un todo, lo espiritual, lo material, lo que conforma una herencia que nos identifica

³⁵⁵ *Ibidem*. Pág. 22.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ “Bello oficio el folklore” (entrevista a Gabriela Pizarro) *Pluma y pincel*, N° 181. Abril 1999, pág. 52.

³⁵⁸ *Ibid.*.

como pueblo”³⁵⁹ y declaró que se inspiró en trabajar en la actual octava región por la gran variedad de tipos humanos que se encuentran: “En Concepción por ejemplo, tenemos a los mineros con mucha influencia campesina, los obreros de las industrias, los pescadores, etc.”³⁶⁰, es decir, la misma clase trabajadora aludida por Gabriela, que vivían una cultura popular con gran arraigo en la tradición.

El vínculo del folklore con un sector social específico y el menosprecio que sufrió ese vínculo por parte de la ‘cultura oficial’, hizo que el estudio y la reivindicación del folklore haya sido un trabajo de alto compromiso con la cultura popular. Se estaba estudiando y difundiendo una parte muy profunda de ella, la que tenía relación con la tradición, y que además había sido manipulada y manoseada de tal forma, que se desvirtuó su sentido original. De esta situación estaban concientes las investigadoras aludidas. Patricia comentó:

“Nosotros [con Gabriela Pizarro y Osvaldo Jaque], tenemos muy claro que nuestra misión en este momento es de rescatar, estudiar, proyectar, dignificar y dejar testimonio de lo que es la cultura folklórica y mientras más dificultades tengamos, más responsabilidades sentimos frente a esto que hacemos por conciencia y por amor a nuestro Pueblo. Más que motivaciones, existen muchas dificultades, no hay apoyos ni medios”³⁶¹.

Este compromiso estaba relacionado con el estudio y la proyección del folklore. En el estudio y la investigación del folklore Gabriela Pizarro inculcó la necesidad de poner ojo a todo aquello que rodeaba al cultor, para interpretar los contenidos y significados de las expresiones tradicionales. Y también en establecer lazos de amistad con los cantores.

Las dos investigadoras que estamos estudiando resaltaron la imagen de un sujeto particular, portador de la tradición campesina: la **mujer cantora**. Ella fue su principal fuente de información, con ella establecieron amistad, compartieron penas y alegrías, y luego se hicieron sus discípulas. Escucharon, aprendieron y muchas veces participaron con ellas en sus labores cotidianas. La gran compañera de la cantora campesina es su guitarra, la que no es sólo un instrumento musical, sino que aparece como su medio de comunicación con el mundo, por el cual expresan sus emociones.

Patricia Chavarría nos comentó que lo primero que le dijo Gabriela fue “tienes que dormir con tu guitarra”, como una forma de hacerle entender la importancia que tiene este

³⁵⁹ “Patricia Chavarría: el folklore como forma de vida” Op. Cit. Pág. 12.

³⁶⁰ *Ibíd.* Pág. 13

³⁶¹ “Patricia Chavarría. El folklore como forma de vida” Op. Cit. Pág. 13.

instrumento en la vida de una mujer campesina. Recordando las ramadas de Lebu y el oficio de la cantora, Gabriela Pizarro comentó:

“Las cantoras, algunas eran del pueblo, señoras del pueblo, y otras eran famosas cantoras de los alrededores [...] Las guitarras eran en su mayoría hechizas, en la localidad, y con cuerdas metálicas. Recuerdo que con mucho cuidado se afinaban las guitarras. Las cantoras volvían la cabeza hacia la derecha y atrás para que las cuerdas, en caso de cortarse, no les dañaran su cara. También remojaban la clavija con un poquitito de clery, o de traguito, o con saliva. Las guitarras estaban adornadas, algunas con cinta tricolor y con flores. Y de ese modo, se mantenía afinadita. Mantener la fiesta y tocar guitarra tres días lo lograban tumbándose porque no podía bajar de interés la fiesta. Tocaban valeses, marchas punteadas por la orilla, con afinaciones traspuestas y acompañadas del tiempo fuerte con el bordoneo de las cuerdas entorchadas”³⁶²

Patricia Chavarría destacó que la guitarra es compañera y tiene voz y sentimiento igual que la cantora. Cuando ella está de luto, también lo está su guitarra. Si no está siendo usada, la guardan en una bolsita, y le aplican una gotitas de licor para que se entone. Una cantora no puede tocar con cualquier guitarra, tiene que ser con la suya, o si no le hace la ‘desconocida’ ³⁶³. Además es un oficio que se hereda:

“Heredado de sus antepasados, el oficio de cantora es considerado también como un don otorgado por Dios que no todas las mujeres tienen. Por esta razón el canto es asumido con emoción, alegría y fuerza, para ponerlo al servicio de la comunidad. Aprendido empíricamente desde muy niñas, escuchando el canto en fiestas y momentos importantes de la vida colectiva como trillas, casamientos velorios, finalización de novenas, etc, o en el hogar, de sus mayores, las cantoras van heredando un repertorio, formas de toquíos, afinaciones de la guitarra. Ellas seleccionan y adecuan este aprendizaje de acuerdo a su época y a los gustos de su localidad”³⁶⁴

Gabriela y Patricia pusieron a la mujer campesina en el centro del ciclo vital agrario. La mujer como dueña de casa, compañera del hombre trabajador, pero también como madre que se pudo quedar sola. Animadora de velorios, de las fiestas familiares y de la comunidad

³⁶² Gabriela Pizarro: “El 18 era verde y fragante” Op. Cit. Pág. 18.

³⁶³ Patricia Chavarría: “Guitarra campesina: testimonio de tradiciones”. FONDART, VHS Concepción 1999.

³⁶⁴ Patricia Chavarría: “Cultura tradicional. Región del Maule” Documento de trabajo, Taller de Cultura Tradicional. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional. Santiago, 2005. Pág. 3. Inédito.

como la Cruz de Mayo, las trillas, la de San Juan, etc. Y también la mei'ca, la contadora de cuentos y canciones de cuna a sus niños, relatora de romances y de juguetonas adivinanzas. A través de ella, se puede hacer un viaje por el calendario festivo del campo.

Una fiesta donde su presencia fue importante la constituyó el velorio de angelito, verdadero ritual de entrega del niño muerto a las puertas del cielo. El rol de la cantora era consolar a la madre y además interpretar el sentir del angelito, del niño que va camino directo al Paraíso según la tradición popular. Este tipo de velorio era una fiesta, pues el niño va camino a la felicidad, a encontrarse con Dios que lo ha mandado a llamar, motivo de alegría y festejo para sus familiares³⁶⁵.

Angelito florecí'o³⁶⁶

*Angelito florecí'o
Sentadito donde está
Parece un botón de rosa
Cuando reventando está.*

*Se despide el angelito
Con sus luces cristalinas
Adiós mis queridos padres
Adiós dichosa madrina
[...]
Adiós pecho de mi madre
Que el alimento me dieron
Cristo me manda a llamar*

Goza tu dicha angelito³⁶⁷

*Goza tu dicha angelito,
que Dios vino a buscarte
de la hora en que yo supe
yo he'i venido a celebrarte*

*Que dichosos son tus padres
que echan sus angelitos al cielo
más dichosos tus padrinos
que buenas manos tuvieron*

*Adiós mamita querida
ya no me ve ni mi sombra
y en el cielo nos veremos*

³⁶⁵ Ver el libro escrito por Gabriela Pizarro y Romilio Chandía *Veinte Tonadas Religiosas*. Fondart, 1993. Pág. 49-51.

³⁶⁶ Tonada recopilada por Gabriela Pizarro, en Pizarro, Gabriela: "Gabriela Pizarro y conjunto" CD Sello Alerce, 1999. Pista n° 10. *Ver anexo discográfico, pista n° 14.*

³⁶⁷ Tonada recopilada por Patricia Chavarría en El Canelillo, VII Región. En Chavarría, Patricia: "Esta guitarra que toco" CD Fondart, Santiago 1999. Pista n° 10. *Ver anexo discográfico pista n° 15.*

En este viaje postrero.

Y en cuenta de una paloma

Otra fiesta estudiada por las investigadoras fue la Fiesta de la Cruz de Mayo, que se celebraba en la víspera del 3 de mayo. Se viste la cruz con flores y ramas, y se pasea por el pueblo pidiendo una limosna: “La ‘dueña’ de la cruz, para peregrinar, convida sus vecinos inmediatos, busca entre los recursos sociales y culturales del sector, una cantora, un portador de la Cruz y una persona que va recibiendo la limosna”³⁶⁸. La cantora y sus acompañantes interpretan el paseo de la Cruz y el agradecimiento a quienes dan la ofrenda. También hay versos para quienes la niegan:

Canto a la Cruz de Mayo³⁶⁹.

*Aquí anda la Cruz de Mayo
Visitando a sus devotos
Con un cabito de vela
Y un cantarito de mosto
[...]
Si lo tiene no lo niegue
No le sirve de algún daño
Para darle la limosna
A la santa Cruz de Mayo*

*Muchas gracias señorita
El cielo le pagará
Por la limosna que ha dado
De tan buena voluntad
[...]*

*[Si es negada la limosna]:
Esta es la casa ‘e la esquina
Donde viven las mezquinas
Esta es la casa del rancho
Adonde viven los chanchos*

Las dos fiestas aludidas, donde participa la cantora en contacto con la comunidad, poseen un sentido religioso. Pero también son importantes en festividades terrenales, como los

³⁶⁸ Pizarro, G; Chandía, R. Op. Cit. Pág. 46.

³⁶⁹ Tonada entregada por Patricia Chavarría a la autora, en entrevista sostenida el 02.02.2005. Estos versos son los que actualmente se interpretan en el pueblo de Pelluhue, VII Región. *Escuchar la versión de Gabriela Pizarro en anexo discográfico, pista n° 16.*

casorios, las trillas y en las ramadas. En las tres ocasiones, la cantora era la encargada de animar la fiesta o en el caso de la trilla, de animar la faena. La cantora era puesta sobre el montón de paja del centro de la era, y animaba con cuecas y tonadas la corrida de los huasos tras las yeguas:

Si la yegua sale a l'era³⁷⁰

*Si la yegua sale a l'era
Echen la yegua a trillar
A la primera carrera
Todos a una voz gritar
[...]
Vivan trilla y borquetero
Verde cogollo de rama
La trilla se terminó
Pero le queda la parva.*

En el casorio, la cantora tiene la misión de recibir a los novios a la salida de la Iglesia y en la llegada a la fiesta. Los parabienes son cantos que sirven para desearles felicidades a los novios, y también consejos para su futura convivencia:

Cierto que para casarse³⁷¹

*Cierto que para casarse
Voluntad hay que tener
Que el mari' o salga bueno
No está mal que la mujer*

*Ella es una bella dama
Que la debes de estimar
Como cristalino espejo
En ella te has de mirar*

Los novios vienen llegando³⁷²

*Los novios vienen llegando
ya vienen en gracia 'e Dios
recibieron los sacramentos
que el sacerdote les dio.*

*Dentro de un templo sagrado
recibieron los ceremoniosos
a donde fue bendecido
este feliz matrimonio.*

³⁷⁰ Patricia Chavarría: “Mujer Cantora” Documento de trabajo, Taller de Cultura Tradicional. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional. Santiago, 2005. Pág. 127. Inédito

³⁷¹ Pizarro, G.: “Gabriela Pizarro y conjunto” Op. Cit. Pista n° 1.

³⁷² Chavarría, Patricia y Taller Curarrehue: “Cantos por amor y naturaleza”. CD Fondart. Santiago, 2004. Pista n° 12. Escuchar anexo discográfico, pista n° 17

*Si quieres pasarlo bien
Eso en una soledad
Si tu mari' o te manda
No le contradigas na'*

*Vivan novios y padrinos
con espíritus sagrados
vivan parientes y amigos
vivan suegros y cuñado.*

Lo que encontraron Gabriela y Patricia en terreno fue el vínculo que unía a la cantora con la comunidad, pues las ocasiones en que ésta se desenvuelven son de encuentro con el resto del pueblo, en festividades de distintos tipos. Por lo tanto, no se puede entender el oficio de la cantora, sin comprender la forma de vida de la comunidad, y los códigos con los cuales se maneja. Códigos tradicionales, dados desde hace muchos años, y que Gabriela y Patricia lograron captar.

La amistad que establecieron con las ‘viejitas’ no se orientó sólo a que ellas les entregaran material musical, sino también a que cada cantora asumiera su condición dentro de la sociedad en la que vive, y continúe desarrollando su trabajo. Ellas les hacían tomar conciencia de la importancia de su trabajo y la necesidad de darlo a conocer. Era fundamental que cada cultor se diera cuenta que la entrega del material era para la conservación y la difusión hacia otros sectores. Por lo tanto, no se trataba de esconder la grabadora para captar la ‘naturalidad’ del cantor. En este tipo de investigación fue clave que la cantora quisiera participar y entregar su experiencia y legado. Es por ello, que muchas de las cantoras también participaron en las charlas y conciertos ilustrados que dieron las investigadoras.

Gabriela estaba tan conciente de esta situación, que pensaba que el mejor recital había que hacerlo frente a las cantoras, para que ellas evaluaran si estaba bien interpretado:

“Uno quisiera llegar al mismo terreno de donde salió la música, y homenajear a las cantoras, porque en el fondo ésa es mi intención: devolver lo que me han enseñado, en forma estudiada, en forma de un recital donde yo no imito a la cantora”³⁷³

En las investigaciones de Gabriela y Patricia se aprecia que las manifestaciones folklóricas no correspondieron sólo a hechos del pasado. Estaban en una permanente búsqueda por revitalizarlos; tal vez no se podía revivir una fiesta como la trilla, pero el sentido de trabajo comunitario, para la reproducción material de una familia permanece en la cultura campesina hasta la actualidad. Como sostuvo Gabriela sobre los romances, quizás muchos de aquellos ya no se interpretaban, pero el contenido y las temáticas que trataban —que

³⁷³ “Bello oficio el folklore” Op. Cit. Pág. 52.

principalmente eran tragedias— aún sucedían en las familias más pobres. El ‘encuentro de lo viejo con lo nuevo’ según dijo Fidel Sepúlveda, se hizo carne en las recopilaciones de estas investigadoras.

Por esto mismo estuvieron pendientes de la situación de los sectores populares durante el régimen militar. A pesar que su trabajo de investigación se vio complicado en este periodo, por la falta de financiamiento, buscaron instancias donde desarrollar su trabajo. Patricia regresó a la Corporación Cultural de la CAP, y Gabriela buscó espacios como las Peñas y la Vicaría de la Solidaridad. En la década de 1980 surgieron nuevas formas de organización, como la Asociación Metropolitana del Folklore de Chile (AMFOLCHI) y también sellos discográficos que prestaron sus estudios para la grabación de sus recopilaciones como Alerce, Círculo Cuadrado y Raíces.

Gabriela Pizarro desarrolló varias actividades en la población donde vivía con sus cinco hijos. Contó que luego de la depresión que le vino a raíz del golpe de Estado, fueron los niños de La Faena quienes la motivaron a realizar el tradicional recital de Navidad:

“los niños chicos del barrio que como yo todos los años los hacía cantar para la Pascua, dijeron: ‘¿vamos a cantar ahora? ¡Ya puh!... y yo no tenía guitarra... tuve que salir a pedir una guitarra prestada y con eso comencé a formar un grupo de niños... y salí adelante con mi grupo, y fue la primera vez que saqué a los niños de la Población a cantar un recital de 5 villancicos, nada más, con instrumentos de percusión, a Cumming con la Alameda... a la Sala de San Juan Bosco, y de ahí salí con los niños... Entonces todos los años, yo he preparado –del 73 para adelante-, todos los años yo tengo un grupo de niños pobres que cantan, o bailan, o cualquier cosa...”³⁷⁴

Con esos mismos niños y con parte del *Millaray*, en 1978 Gabriela armó la obra “Pasión y muerte de Manuel Jesús” que estaba compuesta con tonadas y cantos relacionados con las fechas de Semana Santa y la muerte de Jesús. Lo que a primera vista fue para la prensa oficialista una “larga recopilación de temas anónimos”, era la interpelación a “el sentido y sin sentido de tanto dolor en Chile”³⁷⁵. Gabriela recordaba que “para el 11 caían pobladores muertos a la orilla del Canal San Carlos, se tomaba un pedacito de su ropa, un pedacito con

³⁷⁴ “Gabriela Pizarro en la historia de nuestro canto II” Op. Cit. Pág. 23.

³⁷⁵ La primera cita fue obtenida del artículo “Se estrena ‘Pasión de Manuel Jesús”, en *La Tercera* 18.06.1978, Pág. 43. La segunda pertenece al homenaje póstumo realizado por Maximiliano Salinas “Recuerdo de Gabriela Pizarro” en *La Nación*, 11.01.2000 Pág.

sangrecita, y se lo enterraba. Se le ponían unas piedrecitas y una cruz, y el nombre de la persona. Poníamos dos fonolas y poníamos ‘muerto el 11 de septiembre por los militares’ »³⁷⁶ El afiche de la obra era precisamente una de estas ‘animitas’, pues intentaba representar la muerte de los cientos de ‘Manuel Jesús’ que habían en el país.

Cuando al Señor lo enclavaron³⁷⁷

*Cuando al señor lo enclavaron
La corona le han prendido
Se apilaron los judíos
En una cruz lo clavaron*

*Todas las piedras lloraron
Toda la tierra tembló
De luto se vistió el cielo
La Virgen se desmayó.*

*Cierra la puerta San Pedro
Se puso a llorar por Dios
La Virgen Santa María
Llora con grande pensión.*

*Lágrimas del corazón
Derrama todos los días
De pena y melancolía
De ver a su hijo enclavado*

*De verlo tan azota’o
No tenga ninguna enmienda
Pongan cuidado y atiendan
Que el señor está enclava’o*

*Ya con esta me despido
Reverdecido alelí
Y en la puerta de la gloria
Lo salen a recibir
Y a tomarlo de la mano
Y ayudarlo a bien morir.*

Esta tonada religiosa y tradicional fue también una forma de reclamo y de protesta por la situación actual de los sectores populares³⁷⁸ La Virgen de este verso, puede ser cualquier

³⁷⁶ “Gabriela Pizarro ha muerto. Y está de duelo el alma popular” en *El Siglo*, 07.01.2000 Pág. 15.

³⁷⁷ Tonada obtenida del libro “Veinte tonadas religiosas” Op. Cit. Pág. 79

madre o esposa de detenido desaparecido. El folklore, lo que Fidel Sepúlveda definió como ‘arte-vida’, fue interpretado en esta ocasión para denunciar la muerte del pueblo. Una muerte física, pero también cultural.

La manera en que el régimen militar ahogó las expresiones culturales del pueblo, fue en una primera instancia sólo por medio de la represión. El hecho que los militares representaran el proyecto de una clase social y que nacionalistas y conservadores logaran ubicarse en los puestos clave de los primeros años del régimen, permitió que se ejerciera un férreo control a las actividades culturales de los sectores populares. “En este momento cualquier manifestación folklórica se considera revolucionaria o extremista” declaró Patricia Chavarría en 1985³⁷⁹. Posteriormente, luego que se consolidó el modelo económico neoliberal, el ahogamiento de las expresiones culturales populares vino por parte de las presiones del mercado y la incorporación del arte y la cultura dentro de esta lógica.

El folklore estudiado por Gabriela y Patricia no estaba a la ‘venta’. Por esencia no fue un producto comercial, sino una necesidad de expresión del pueblo. Con pena vieron cómo pequeños conjuntos folklóricos fueron imitando la fórmula de “espectáculo” del Ballet Folklórico Nacional, y de lo que se estaba creando en el Festival de San Bernardo. Ellas, con sus alumnos y compañeros, captaron que los medios de comunicación difundían sólo el folklore que ‘vendía’ y a los conjuntos que lamentablemente “[su] única orientación es el espectáculo más que el estudio del folklore, y aquí se cae en el criterio de lo que es espectáculo, tomando muchas veces lo que nos entrega la televisión en folklore, con muchas lucecitas y mucho brillo, un espectáculo bastante superficial...”³⁸⁰. En este contexto fue importante prescindir de los medios de comunicación masivos y crear organizaciones y medios independientes, como lo fue la AMFOLCHI y su boletín *El Arado*, desde donde se criticó fuertemente el modelo social, político y económico desplegado por el régimen.

Lo ‘folklórico’ estaba ya totalmente desvirtuado, y el concepto englobaba muchas apreciaciones e interpretaciones, como hemos visto a lo largo de este estudio. La manipulación de este concepto llevó a que las investigadoras citadas, pusieran atención en los problemas que esto acarrearó, provocando confusiones y dislocaciones en gran parte de las personas, que no

³⁷⁸ “Veinte tonadas religiosas y una investigación esperanzada” en *Mensaje*, N° 426. Enero-febrero 1994. Pág. 59.

³⁷⁹ “Patricia Chavarría. El folklore como forma de vida” Op. Cit. Pág. 17.

³⁸⁰ *Ibíd.* Pág. 14.

siendo ni académicos ni investigadores de profesión, tomaban las interpretaciones entregadas desde la institucionalidad estatal, que obviamente tenían más espacio de difusión y de repetición a través de los medios de comunicación. Por esto Patricia Chavarría y Gabriela se alejaron del concepto de “folklore”. El ingreso al campo de los conjuntos folklóricos que reproducían los cánones estéticos propiciados por la dictadura, hizo que los cultores se diferenciaron de lo que estos conjuntos hacían, calificando eso como ‘folklórico’ y no la cultura que los mismos campesinos heredaron³⁸¹.

Por esta razón se optó por distanciarse de este concepto, y prefirieron ampliar su estudio al campo de la “cultura tradicional”, donde folklore era sólo una parte de ella. Cultura tradicional popular fue un concepto que le acomodó más a Patricia Chavarría para calificar sus estudios. Creemos que en estos conceptos influyeron las ideas de Fidel Sepúlveda Llanos, pues para la década de 1980 estableció relaciones académicas con Gabriela y Patricia, compartiendo e interpretando sus análisis, conclusiones y material recopilado. Ambas investigadoras fueron invitadas por Fidel a las Escuela Nacional del Folklore y también a las que se realizaron posteriormente en la Universidad Católica.

Desde las críticas realizadas al modelo impuesto, y las consecuencias tuvo en el estudio y difusión del folklore, ambas investigadoras consideraron que la mejor opción era participar de las actividades de los sectores populares; captar las nuevas experiencias que estaban viviendo, y observar la cultura que se desarrollaba en un contexto político-social desfavorable. Sobre esto, Patricia y Gabriela comentaron:

“[...] los medios de comunicación, para ellos Folklore es lo que se vende (Los huasos quincheros). Darle cabida a nuestra cultura popular significa darle cabida a nuestro pueblo y eso es algo que no se va a dar en estos momentos, a pesar de que el pueblo está creando un testimonio de lo que está sucediendo y está sintiendo en forma acallada, llegado el momento es algo que va a aflorar, porque el pueblo está vivo y es él quien está escribiendo su propia historia”³⁸²

“[...] hay que resguardar parte de la cultura tradicional, o sea, todo lo que es nuestra tradición, y hay una gran riqueza de creación durante el tiempo de la dictadura, que se estuvo dando en todo Chile. La sensibilidad de la gente llevó a crear toda una cultura subterránea y eso no se ha

³⁸¹ Este tema fue conversado con Patricia Chavarría, en entrevista sostenida con la autora. 02.03.2005, Pelluhue.

³⁸² “Patricia Chavarría: El folklore como forma de vida” Op. Cit. Pág. 17.

descubierto. Tenemos una parte que está escondida bajo la tierra, lo más íntimo de cada chileno que sufrió, y esos son testimonios y a la vez son testimonios de mucha importancia y trascendencia, porque es la historia de Chile, escrita por el pueblo y además, tenemos que realizar ese encuentro donde emerja una propuesta alternativa a la oficial”³⁸³

No sólo estudiar sino también ser participe de la cultura del pueblo fue una de las grandes enseñanzas de Gabriela a Patricia y que ella recuerda con mucho cariño. Ir a las fiestas, participar en la preparación, cantar en los velorios, estar con el pueblo en sus alegrías y sus penas. Así lo hizo Gabriela con “Manuel Jesús”, así lo hizo también en las jornadas de protesta nacional de los años 83 y 84. También lo hizo junto a los exiliados en Europa y Norteamérica. Ambas mujeres, reivindicaron el canto campesino como el folklore de Chile. Una interpretación del folklore que buscó desenterrar al pueblo, reprimido y silenciado durante el régimen militar, que buscó a ese “roto desaparecido”.

Las actividades sociales de ambas investigadoras fueron desarrolladas y acompañadas con otros folkloristas en la AMFOLCHI.

³⁸³ “Gabriela Pizarro. Una mujer ejemplar” en *El Siglo*, 11.02.1995. Pág. 16.

4. 5. **La Agrupación Metropolitana del Folklore de Chile (AMFOLCHI). Una organización social de los folkloristas contra la dictadura.**

En septiembre de 1979 se reunieron tres organismos que agrupaban a conjuntos folklóricos, la Federación de Folklore del Magisterio, la Federación Nacional de Cueca y la Confederación de Conjuntos Folklóricos. Acordaron agruparse en la Confederación de Folklore de Chile (COFOLCHI), como organismo único que coordinara el trabajo de estos grupos. También se acordó crear asociaciones provinciales y regionales para organizarse de manera local³⁸⁴.

Así nació la Asociación Metropolitana de Folklore de Chile, en el año 1980, y que rápidamente tomó camino propio independiente de la COFOLCHI. Se convirtió en una férrea opositora al régimen militar, lo que se puede apreciar en los boletines que emitió dicha organización desde 1982.

Según Osvaldo Jaque, la AMFOLCHI fue gestionada por ‘gente ligada a la izquierda’ que vieron la necesidad de reorganizar a los folkloristas y crear un organismo paralelo con la gente que no se había incorporado al trabajo de la Confederación de Conjuntos Folklóricos en la década de 1970.³⁸⁵

Su primer presidente fue Osvaldo Jaque quien se mantuvo en el cargo por un breve tiempo, hasta que asumió la directiva definitiva liderada por Lucy Casanova en el mismo año 1980. En 1984 asumió Alejandro Hermsilla como presidente, hasta 1986 cuando fue reelegido Osvaldo Jaque. De 1988 hasta 1991 Gabriela Pizarro dirigió esta organización.

Los objetivos principales de AMFOLCHI fueron velar por el bienestar social de sus asociados e integrarse directamente al movimiento de oposición cultural al régimen militar. La educación y formación sobre el estudio del folklore entre los asociados también fue un objetivo importante, desarrollando parte del legado de Gabriela Pizarro y su interpretación del Folklore.

La formación de esta Asociación se gestó en un momento importante para la oposición al régimen militar, cuando el movimiento de folkloristas disidentes y excluidos de la cultura oficial, se reorganizaron para alzar la voz luego de siete años de silencio y de exclusión

³⁸⁴ *AMFOLCHI, Boletín Informativo*. N° 1, Mayo 1982. Pág. 2.

³⁸⁵ En entrevista sostenida con la autora. 04.01.2006, Cerro Navia. Santiago.

de los medios de comunicación. Si bien hubo espacios y actividades en que podemos encontrar a folkloristas disidentes, éstos se realizaban según el contexto, para asegurar un medio de sobrevivencia en condiciones económicas muy aflictivas (por ejemplo, cantores como Hernán Nano Nuñez, Nano Acevedo, Santos Rubios entre otros, participaron en los festivales de la Secretaría de Relaciones Culturales con composiciones, las cuales fueron premiadas con un buen incentivo económico).

Pero en realidad, el espacio de trabajo de los artistas ligados al folklore (ya sea como cantores populares, como proyección artística, como composición o recreación artística) fue siempre la marginalidad, las peñas establecidas y de poblaciones, y algunas actividades que lograron ejecutarse, bajo control policial. Sólo a partir de la década de 1980 el trabajo de difusión y proyección artística se acentuó.

La AMFOLCHI contribuyó a este proceso de reorganización, emprendiendo una serie de actividades orientadas a satisfacer distintos objetivos interrelacionados, como lo fueron la difusión del trabajo de sus asociados, la enseñanza y capacitación de los mismos, y ligado a esto, la creación de espacios de discusión más teórica en torno al folklore y al cultura tradicional; y por último, espacios de reivindicación de los derechos gremiales de los artistas y la oposición a un régimen autoritario.

La AMFOLCHI tuvo la oportunidad de encontrarse con otro tipo de Agrupaciones Culturales, las que congregaban a los músicos del “Canto Nuevo”. Participaron en la “Noche del Folklore”, evento realizado por el Sello Alerce en el Teatro Caupolicán con la intención de premiar con una estatuilla de madera a los artistas e investigadores más importantes del año³⁸⁶.

El tema de los sellos discográficos, también fue relevante para comprender cómo se difundía la actividad de los artistas del folklore, es por eso que debemos mencionar la presencia de los sellos Raíces, de propiedad de Ramón Andreu; del Sello Cantoral, de propiedad de Nano Acevedo y el Sello Círculo Cuadrado, los cuales sirvieron de soporte para la difusión —en pequeña escala— del trabajo de los asociados a la AMFOLCHI y también a los integrantes del Canto Nuevo. Según el estudio de Paulina Gutiérrez, estos sellos podrían ser considerados como verdaderas agrupaciones culturales, que no teniendo —y no pudiendo tener— ganancias económicas importantes, más que competir con la industria cultural foránea que tenía sus

³⁸⁶ *Pluma y Pincel*, Nro. 12. Enero 1984, Pág. 51-52.

inversiones en Chile, se organizaron para difundir el canto y la música que había sido excluida de los medios de comunicación³⁸⁷.

Otra instancia de encuentro con los artistas de oposición, fue la ‘Peña Chile Ríe y Canta’, que se reorganizó cuando su gestor, René Largo Farías regresó al país en el año 1982, luego de su prolongado exilio en México. Tras el golpe de estado René continuó haciendo actividades relacionadas con la Peña pero en el extranjero, haciendo giras por Europa y el resto de América³⁸⁸. En estas actividades, que en Chile se establecieron en la “Casa Chile Ríe y Canta”, la asociación participó activamente.

Otra actividad importante para la difusión de sus asociados, fue la “Noche de AMFOLCHI”, la cual tenía un sentido similar a “La Noche del Folklore”, pues se hacía la entrega de premios a los asociados destacados durante el año, y se acompañaba con la presentación de conjuntos de proyección folklórica. Se estableció como una tradición desde el año 1984 y se realizaron generalmente en la Estación Mapocho.

También se gestaron otros espacios que nacieron de la programación anual de actividades de la AMFOLCHI, como por ejemplo la celebración del Mes del Folklore en agosto, con la realización de misas para los asociados en el Santuario de Lourdes (en el año 1983, esta misa fue celebrada por el Cardenal Raúl Silva Henríquez³⁸⁹) y también la realización de los “Encuentros Metropolitanos con el Folklore”, que se realizaron desde 1980 en el mes de agosto.

El segundo objetivo que se propuso la AMFOLCHI para el desarrollo de sus necesidades, nació de una necesidad que sus dirigentes visualizaron desde un primer momento: la ignorancia y el desconocimiento en cuanto a las definiciones teóricas y artísticas del folklore. Este punto es sintomático para comprender la carencia de íconos en cuanto a la proyección artística en los medios masivos, pues los existentes no congregan las características que debiera tener según los asociados: no representan los ideales de la cultura folklórica. Los íconos presentes en los medios de comunicación y en los eventos de trascendencia nacional, como el

³⁸⁷ Gutiérrez, Paulina: *Agrupaciones culturales: una reflexión sobre las relaciones entre política y cultura*. CENECA, 1983.

³⁸⁸ Escuchar el interesante testimonio de René Largo Farías en “Entrevista a René Largo Farías por Carlos Valladares” Montreal, California EE. UU. 29.12.1985. Disponible en cassette en Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional.

³⁸⁹ *El Arado*, Nro. 2. Pág. 3.

Festival de Viña, sólo repiten modelos estéticos de estilización del canto y la danza folklórica, lo que hemos denominado folklore-espectáculo en el capítulo anterior; y esto para la AMFOLCHI, desvirtúa y confunde los valores de la cultura folklórica³⁹⁰. En declaración pública plantearon:

“1. El Festival de Viña del mar, no constituye aporte alguno a nuestra cultura popular, ya que no está planificado para ello. Bajo este contexto, este evento no debiera constituir motivo de preocupación nuestra, pero no podemos desconocer la repercusión que el aludido festival tiene en los distintos segmentos de nuestra vida nacional.

[...]

3. En lo que se refiere a la parte mal denominada “*folklórica*” del Festival, lo que ahí se presenta no es tal, sino que es una competencia de creaciones basadas en raíces folklóricas; en este sentido, el Festival de Viña del Mar, se constituye en un elemento distorsionador de nuestra cultura.”³⁹¹

Uno de los principales propósitos de la Asociación es resolver el problema de la carencia de formación de los conjuntos de ‘proyección folklórica’, para lo cual iniciaron intensas campañas de capacitación –creando una Comisión para eso–, a través de cursos y talleres temáticos como Poesía Popular dictado por Pedro Yañez en 1983, Danzas Folklóricas por Margot Loyola en el mismo año; Folklore General dictado por Onofre Alvarado en el año 1984; Folklore Infantil por Gabriela Pizarro en el año 1986, entre otros. Para potenciar la creación artística de los asociados, se dictaron cursos relacionados con técnicas escénicas: de danza, teatro, diseño y vestuario. Hacia 1986 surgió la iniciativa de crear la “Escuela Permanente del Folklore”, de la cual no tenemos mayores antecedentes, pero si reforzó las intenciones de entregar material educativo a sus asociados, ampliando sus atribuciones como organismo gremial.

AMFOLCHI también dio espacio para la realización de Seminarios y Mesas Redondas de discusión y debates más teóricos con respecto a los conceptos de folklore, cultura tradicional y cultura nacional, poniendo énfasis en cuestionar la situación de la investigación y la proyección artística del folklore. Aquí se dieron seminarios como el organizado y registrado por CENECA en el año 1983 “Cultura y recolección folklórica”, donde se reunieron Gabriela Pizarro, su compañero de labores Romilio Chandía, el investigador de Valparaíso Juan

³⁹⁰ *El Arado*, Nro. 13. Mayo 1988, Pág.20 a 24. A esta conclusión se llega luego de una mesa redonda donde participaron Gabriela Pizarro, Osvaldo Jaque, Osvaldo Cádiz y Honoria Arredondo, para discutir la influencia del Festival de Viña en la difusión de los valores de la cultura tradicional.

³⁹¹ *Ibíd.* Pág. 24.

Estanislao Pérez, el director del conjunto Chamal y discípulo de Héctor Pavez, Hiranio Chávez; el director del conjunto Paillal y discípulo de Gabriela Pizarro, Osvaldo Jaque; Germán Concha, director de la parte musical BAFONA; Margot Loyola, entre otros.

El tema del Seminario fue la discusión en torno al “estado actual del folklore”, la cultura folklórica y su vínculo con el medio campesino y la metodología en la investigación: “el hecho folklórico y el problema del método”.

Uno de los temas que se discutió fue la distancia que existía entre los académicos y los ‘folkloristas’. Recordemos que este seminario fue realizado en 1983, cuando se estaba recién gestando la Escuela Nacional del Folklore, uno de los espacios de encuentro entre ambos grupos. Este seminario fue una de las primeras instancias en que se pudo debatir en torno al folklore y las definiciones que este concepto implicaba. Anteriormente no hubo posibilidades de discutir y debatir. También dejó patente la necesidad de diálogo entre la academia y los ‘folkloristas’ pues los vasos de comunicación habían estado quebrados durante más de 10 años.

El trabajo de AMFOLCHI consistió también en presentarse como oposición al régimen militar, y desde las “trincheras” del arte y de su publicación periódica, se hizo una constante denuncia al autoritarismo, al sistema cultural que impuso y también hay un especial énfasis a la defensa de los Derechos Humanos.

Desde la primera edición del *Boletín Informativo de AMFOLCHI*, se plantearon impugnaciones en cuanto al autoritarismo del gobierno y la represión ejecutada contra los artistas. Cuando se revocó la autorización para el ingreso a Chile de Patricio Manss e Inti-Illimani, desde el boletín se aseguró que “Todo chileno tiene derecho a vivir en su patria”³⁹², y citando la Declaración de Derechos Humanos AMFOLCHI afirmó que “La Asociación piensa que ninguna razón es lo suficientemente fuerte como para negar el derecho fundamental de las personas de vivir en su patria, y si presuntamente existieran motivos de sanción, éstos debieran ser dictaminados por los Tribunales de Justicia en base a un proceso en que los afectados tengan la posibilidad defenderse (pilar básico de todo estado de derecho)”³⁹³. Junto con eso, AMFOLCHI colocó dentro de su programa actividades vinculadas con los presos políticos y con la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, realizando anualmente visitas a la

³⁹² “Los tiempos del cantor” *El Arado*, Nro. 3. Mayo 1984. Pág. 8.

³⁹³ “Chile, el hogar de todos” *El Arado*, Nro. 4. Agosto 1984, Pág. 8.

Penitenciaria para compartir con los presos de la dictadura y realizando Foros de discusión y debate en torno a su condición.

Otro punto de crítica fue al sistema cultural impuesto por el régimen militar, resultante de la economía neoliberal que había hegemonizado todos los ámbitos sociales, afectando directamente (como hemos visto) a la actividad del arte y la cultura:

“El actual modelo social, político y económico, impuesto de manera brutal por una dictadura que no se ha detenido ante nada, ha llevado a nuestra sociedad a valorar lo banal por sobre lo cultural, lo exclusivo por sobre lo popular, lo extranjero por sobre lo nacional, lo superficial por sobre lo auténtico. Ha incorporado criterios de eficiencia económica en ámbitos donde ésta es absolutamente extraña. Nos ha encerrado, atomizado, nos ha vuelto desconfiados y egoístas. Nos ha vuelto patrioterros.”³⁹⁴

La asociación planteó que los medios de comunicación habían desvirtuado los valores de la cultura folklórica, imponiendo modelos y símbolos que sólo eran estilizaciones de la cultura tradicional y que eran funcionales a la cultura oficial. Se hizo una fuerte crítica al “folklore de los huasos” que se difundía por Televisión en la época de las “fiestas patrias” del 18 de septiembre. Para la asociación, la proyección del folklore debe enfocarse no sólo a mostrar ciertos elementos, sino que el artista se debe comprometer con las causas del pueblo y con su sistema de vida:

“El folklore es mucho más que cantar y danzar, es una forma de vida del pueblo [...] Cuando en nuestra Asociación decimos que estamos reunidos bajo su alero por el compromiso de rescatar y defender nuestro folklore, debemos asumir esa responsabilidad y meditar sobre lo que significa esa palabra. Una proyección sin ese compromiso de una verdadera defensa de los valores culturales es un trabajo artístico paternalista, cómodo y flojo, y carece de validez porque le falta la relación con el hombre y su medio ambiente [...] Un trabajador de la cultura que no comprende y plantea al hombre folklórico en todo su universo será sin duda descalificado por los propios cultores. El artista no sólo debe estar en las fiestas del pueblo, sino también en sus luchas por conseguir sus derechos”³⁹⁵

En este sentido, denunciaron en varias ocasiones las prohibiciones del sistema económico al desarrollo libre de la cultura, como las que imponía “el IVA a los libros, discos,

³⁹⁴ “Informe de AMFOLCHI al Seminario ‘Comunidad, folklore y cultura popular’” *El Arado*, N° 17 Enero 1990. Pág. 3.

³⁹⁵ “El artista: un comunicador social” *El Arado*, Nro. 7. Agosto 1985, Pág. 3.

casetes, espectáculos, etc.”³⁹⁶, y que había generado que las manifestaciones culturales populares y los artistas que se inspiraban en ellas, “han sido sistemáticamente postergadas, silenciadas o proscritas de toda difusión y apoyo”³⁹⁷, y en los medios de comunicación han sido reemplazadas por valores “chabacanos”, funcionales a la industria musical y proclive a todo lo que venga del extranjero. Es así como cuestionaron la fidelidad del Festival de Viña y la competencia folklórica que ahí se realizaba, la que había desvirtuado los reales valores de la cultura popular chilena, pues “mas allá de las ideologías, el folklore es vida y es la expresión cotidiana (no reducida sólo al canto y al baile) de los sectores más humildes de nuestros pueblos y que por cierto no se ven reflejados en los medios de comunicación”³⁹⁸

Asimismo se denunció la política educacional del gobierno, pues en las escuelas y colegios no existía una responsabilidad de enseñar a los niños a partir del folklore. La creación de cursos para profesores y la capacitación de los asociados se tomó como tarea importante en este sentido, para “tapar gran parte del vacío cultural que hay en estos momentos por falta de una buena política educacional”, y el objetivo a conseguir fue “entregar a los asociados la mayor cantidad de elementos para armarse y luchar contra el desconocimiento de los valores culturales de nuestro pueblo. Armas que hagan brotar terrenos estériles, ablandar duros pensamientos y lograr entrar en áreas poco aceptadoras de la educación a través del arte”³⁹⁹

De esta manera, apreciaron cómo las distintas festividades se habían desvirtuado y habían sido reinventadas con fines comerciales, para sobrevivir en la nueva sociedad de consumo. Por ejemplo, la fiesta de Navidad —la que año a año los asociados celebraron cantando villancicos en la Capilla de Lourdes—, se comercializó negando los valores de amistad y solidaridad difundidos por la cultura tradicional popular. Se transformó en un evento meramente mercantil, de consumo, compra de juguetes a los niños, los que lentamente iban perdiendo su herencia y legado patrimonial de su pueblo⁴⁰⁰.

Los temas y preocupaciones expresados a través del medio de comunicación de AMFOLCHI, nos sirven para percibir parte de la situación del folklore en la década de 1980.

³⁹⁶ “Los hombres del futuro” *El Arado*, Nro. 6. Mayo 1985, Pág. 3.

³⁹⁷ “Editorial” *El Arado*, Nro. 9. Noviembre 1986, Pág. 3.

³⁹⁸ *Ibíd.*

³⁹⁹ “Por la educación a través del folklore” *El Arado*, Nro. 10. Marzo 1987, Pág. 3.

⁴⁰⁰ “La Pascua de Navidad” *El Arado*, Nro. 5. Diciembre 1984, Pág. 2-3.

Sin duda, nos encontramos con un espacio de apertura del debate, pero como ya hemos afirmado, las versiones disidentes de la oficialidad perdieron mucha ventaja luego del periodo de represión y censura de los 70. Fueron sintomáticos los objetivos expuestos por la asociación, pues las nociones de un folklore-vida, de un esfuerzo por comprender el ciclo vital del mundo campesino como cultura y de reivindicarla a partir de sus propios valores, no sólo fueron ignorados por los medios de comunicación oficiales, sino que también fueron excluidos del círculo de la educación, recuperando espacio apenas en algunas universidades, pero sin repercusión en el medio educacional masivo: las escuelas y colegios.

El rol de AMFOLCHI, según nuestro parecer, fue de proponer una fórmula de organización autónoma con respecto a las instituciones culturales oficiales, manteniendo una oposición social y dando la lucha por ganar el terreno perdido. El trabajo de este organismo ha continuado hasta el presente, transformándose en 1994 en la Asociación Nacional del Folklore Chileno, debido a la gran amplitud de sus actividades y relaciones con las distintas regiones y provincias del país.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de esta investigación, hemos querido visualizar un conflicto en torno a las interpretaciones del folklore y su inclusión dentro de la cultura nacional. Según las primeras definiciones entregadas por Rodolfo Lenz, folklore era la cultura del “pueblo bajo”, por lo tanto, el conflicto se presentó desde la perspectiva de aceptar la cultura popular dentro de las nociones de cultura nacional.

Según analizamos, la elite conservadora no estaba de acuerdo en incorporar y hacer estudios de lo que hacían “los bajos fondos sociales”, por lo tanto, el estudio del folklore no fue bien visto. Luego, avanzado el siglo, se hizo una interpretación desde la propia elite, para canalizar el interés que se estaba gestando en torno a las manifestaciones culturales tradicionales. Se buscó eliminar la raíz popular del folklore. Contra esta manipulación se dio la gran “batalla del folklore”, conflicto que se mantuvo durante todo el siglo XX y que osciló entre versiones desde la ciencia y desde la proyección artística, influyendo fuertemente el contexto socio-político.

En la primera parte visualizamos cuáles eran las versiones en conflicto y cómo se fueron configurando. De una interpretación original que establecimos en la Sociedad del Folklore Chileno, se desplegaron las distintas versiones. La primera tendencia fue emanada desde la elite conservadora, la que se opuso radicalmente al estudio de las tradiciones populares. Por medio de sus intelectuales, no aceptaron que la literatura y la filología se preocupara de las “degeneraciones del lenguaje del vulgo”. Sin embargo, una tendencia más nacionalista visualizó en estos estudios una forma para canalizar los fundamentos de la identidad nacional. El folklore, desde este punto de vista, era incorporado como elemento constitutivo de la ‘chilenidad’, pero con ciertas precisiones. Se retomó la división de los tipos humanos de Chile, estableciendo la existencia del “roto” y del “huaso” como seres que provienen del mismo mundo rural, pero que tienen características psicológicas y raciales que los diferencian. Según un historiador, el roto sería el ‘mestizo descendente’, más ligado a las culturas indígenas; el huaso sería el ‘mestizo ascendente’ ligado a la cultura hispánica. La diferencia en el mestizaje marcó el carácter de cada tipo humano: el roto sería anárquico, y el huaso sería el ejemplo del orden social buscado y resguardado por la elite. De esta división se rescató la imagen del huaso, y se hizo - 159 - extensivo a nivel nacional. No era sólo un tipo humano, sino que se convirtió en un prototipo, en un modelo a seguir. Esto se

mantuvo hasta la década del 70, cuando desde la prensa se pedía que ya no se hablara más del roto chileno, que ésa no era la imagen que representaba la idiosincrasia del país.

La opción por el huaso hispanizado, conllevó la omisión y la negación de las influencias indígenas en la constitución de la cultura chilena. Se habló de un desarrollo paralelo entre la cultura del huaso y de la hermética cultura mapuche. En torno al folklore, se dieron justificaciones teóricas para omitir el estudio de lo indígena dentro de esta disciplina. “Ello correspondería a otra ciencia”, se dijo. Y en la historia de Chile, la comunidad folklórica no tuvo mayor vínculo con los grupos originarios. La herencia de la cultura tradicional provino de la España occidental.

La negación de lo indio, relacionado siempre con la imagen del roto, se debió al miedo de la élite a este sujeto disruptivo del orden social conservador. El pensamiento de izquierda afirmó, por su parte, que el roto dejaba de ser el peón sumiso ante el patrón y se iba sublevando en el desarrollo de la historia de Chile, alterando el orden social e imponiendo su estilo de vida. Su momento culmine fue la Unidad Popular, la que fue vista por la elite conservadora como un proyecto de los ‘rotos alzados’.

Impugnando estas definiciones conservadoras y nacionalistas, se fue gestando una interpretación del folklore a partir de la reivindicación de este sujeto omitido. El ‘roto’ representa al mestizo que heredó las tradiciones indígenas, en su forma de vida y en su modo de relacionarse con lo trascendente. Mantuvo el vínculo pagano con la divinidad, alterando el orden cristiano-occidental. Las primeras alusiones al interés por estudiar al indio se dieron en la Sociedad del Folklore Chileno. Luego fueron retomadas por sujetos específicos, quienes a través de la ciencia del folklore o de la investigación y proyección artística buscaron reivindicar la base popular y mestiza del folklore de los chilenos. Pablo Garrido inició su búsqueda en la década de 1930, luego Violeta Parra por caminos totalmente distintos también incursionó en el rescate de la cultura popular. Ambos personajes no tuvieron una relación de trabajo directa. Garrido admiraba a Violeta, pero no influyó en sus investigaciones ni creaciones, sin embargo, ella supo interpretar y hacer carne los postulados y propuestas del músico.

Hay que hacer música desde el pueblo, dijo en 1940, y Violeta se fue al campo a aprender y a componer junto a los ‘abuelitos’. Garrido también planteó que se debía rescatar la tradición indígena y reconocernos como mestizos. Violeta supo ponerse en los zapatos de los indios y vivir como ellos. Así, logramos visualizar una compenetración entre las versiones del

folklore defendidas por ambos personajes, y que hacia la década de 1960 ya estaba armada como una verdadera reivindicación de la cultura popular.

Las formas que adquirió esta defensa estuvieron influidas por los proyectos políticos que levantaron los sectores de la izquierda política. Camino al poder gubernamental, la vía chilena al socialismo puso como tema la creación de la ‘cultura popular’ para el hombre nuevo. Este proyecto captó la potencia cultural del ‘roto’ en cuanto ha sido el ícono representante del pueblo trabajador, del ‘proletariado’. Sin embargo, dentro de la izquierda se buscó ilustrar a este ‘roto’, institucionalizar su comportamiento y para eso también le sirvió el folklore. La oposición entre cultura popular y cultura burguesa hizo mella en esta interpretación del folklore.

En la segunda parte, analizamos cómo las interpretaciones gestadas entre 1910 y 1970 se desarrollaron durante la dictadura militar. Las fuerzas armadas irrumpieron en el poder político para satisfacer los deseos de una clase, que no estaba de acuerdo con el gobierno de la Unidad Popular. La coalición de izquierda llegó a la ‘frontera de la democracia’. La derecha, que no respetaba mayormente este principio, optó por el golpe de estado y por golpear a la cultura popular. El proyecto cultural que impuso el régimen militar estuvo nutrido por las concepciones conservadoras nacionalistas, por lo tanto, la interpretación del folklore que se impuso de manera hegemónica, fue la de los “huasos”. Para esta interpretación, comprendimos que hubo dos conceptos que se impusieron de manera hegemónica: el ‘folklore-espectáculo’ y el ‘folklore-objeto’. Ambos desarrollados antes de 1973, fueron funcionales para conciliar los principios nacionalistas y neoliberales con respecto al folklore.

Éste debía contribuir a la unidad del alma nacional y ser representativo de los valores seleccionados y depurados de la identidad. Desde la ciencia se legitimó la negación de lo popular como característica fundamental del folklore, argumentando que lo folklórico debía definirse por su capacidad de generar sentido de pertenencia a la comunidad nacional. En lo artístico, se impuso la imagen del huaso como el prototipo a seguir: se traspuso este personaje de una realidad regional a todo el país, a través de distintos mecanismos. Además, se reforzó la búsqueda del espectáculo por medio del propio ícono del huaso, y también a partir del Ballet Folklórico Nacional. Más que el reconocimiento de la cultura popular, se impuso el entusiasmo por el baile y la danza como un ‘show’, en donde resaltaban los colores, luces y disfraces ‘típicos’. La hegemonía y potencia que obtuvo esta interpretación fue de tal envergadura, que

sus consecuencias permanecen hasta la actualidad. Se entiende por 'folklore' lo que hacen los 'conjuntos folklóricos', y éstos sólo se limitan a imitar, copiar, y re-elaborar con los objetivos del 'show' una serie de bailes y cantos que fueron recopilados en la década de 1960. Sólo basta indagar en la red 'Internet' y buscar 'conjuntos folklóricos' para darse cuenta que las imágenes son las mismas y el repertorio también. La espectacularidad de los trajes y las variaciones coreográficas de los bailes folklóricos, han quedado a la imaginación de cada director/a.

Esta interpretación dispuso todos los canales a su haber para difundirse: medios de comunicación, financiamiento institucional y la educación primaria. Creemos que esta es la razón de su potencia y preponderancia hasta la actualidad.

Frente al contexto de opresión social y de imposición de este modelo cultural, se levantó una interpretación del folklore que retomó la matriz popular de la cultura tradicional. Existió una interpretación a partir del trabajo de sujetos que desde la academia y la investigación en terreno, buscaron la reivindicación del folklore popular y mestizo a partir de su capacidad creativa, y no sólo por su condición de cultura oprimida. Se rescataron los valores del pueblo, como la libertad y sus manifestaciones como arte-vida, experiencia esencialmente humana. También se planteó la vigencia de las tradiciones, entendiendo ésta como el encuentro entre lo antiguo y lo nuevo, y que no se materializa sólo a través de objetos específicos, sino mediante la idiosincrasia y la forma de comprender el mundo.

Fidel Sepúlveda y Juan Uribe propusieron una forma de interpretar el folklore, desde lo popular. Con ello, retomaron el legado de Rodolfo Lenz y en cierta medida el discurso de Pablo Garrido. Las relaciones entre los cuatro académicos mencionados no nos constan, sin embargo, se puede encontrar una coherencia en las propuestas de cada uno. Fueron formados en medios académicos y se desarrollaron en ellos, pero fueron defensores de la cultura folklórica como cultura popular, y se relacionaron directamente con ella. La entendieron desde sí misma, y rescataron su herencia indígena. Entendieron que el 'indio' andaba adentro como mencionó Gabriela Mistral, y que sólo había que descubrirlo. Garrido lo encontró en las festividades religiosas, Sepúlveda en la forma de relacionarse con lo trascendente, y Lenz en el lenguaje popular. Juan Uribe rescató la matriz popular ibérica. La comprensión de la cultura folklórica como un real mestizaje fue uno de los principales aportes de estos académicos. También tuvieron importancia las definiciones de Fidel Sepúlveda sobre el "arte-vida" durante la dictadura militar. Él definió la identidad como un "modo de ser", como la forma en que se desarrolla, vive y se reconoce una comunidad. Captar las características de aquello, sería el

reconocimiento de su identidad. Desde el régimen se postuló que la identidad estaba dada por un “deber ser”, por la selección de ciertos valores que debían representar a la comunidad nacional. Para Fidel la identidad fue algo que se iba construyendo; para los militares y nacionalistas ésta fue una esencia dada, y que se debía respetar.

Reflexiones en torno a la identidad hay variadas y en todos los ámbitos de las ciencias sociales. Según nuestra apreciación, la identidad se ha difundido como una condición del ser chileno, que tiene ciertas características, definidas y reforzadas por el régimen militar. Se suele indicar que ‘no tenemos identidad’ porque los chilenos ya no sintonizan con los elementos que la definen. Siguiendo lo postulado por Jorge Larraín, la identidad es esencialmente cultural, se va adquiriendo a partir de las tradiciones y del medio; y la identidad nacional sería sólo una de ellas.

El rescate de las identidades regionales en un contexto de fuerte difusión de la “identidad nacional”, es un acto de rebeldía frente a esta imposición. En este sentido, el estudio de las características locales de la cultura folklórica estaría trucando esta imposición. Desde la concepción militar-racial de identidad, se extiende una homogeneización de las características de la sociedad. Fidel Sepúlveda postuló la aceptación de la diversidad para comprender lo nacional.

En el ámbito de la representación artística, aparecen dos tremendas mujeres que buscaron reivindicar no sólo lo popular del folklore, sino también su vínculo con las tradiciones rurales, del campesinado pobre. Es representativo que frente al huaso, estas mujeres hayan rescatado la imagen de la ‘mujer campesina’, como centro del ciclo de vida rural.

El problema central de los sectores populares durante la dictadura fue la ‘desaparición del roto’, física y culturalmente. Es un tema-actividad que refleja la actividad del folklore popular. El rol ejercido por las mujeres que formaron en la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos fue una revitalización del rol de la mujer campesina. Tras la desaparición de sus parejas, tras la dislocación que sufrió la familia popular, se levantó la imagen de la mujer. Este tema ha dado pie a varios estudios sobre género en el siglo XX. Para nuestra investigación nos interesó rescatar este hecho como un simbolismo, y su vínculo con el folklore. No es casualidad que la agrupación haya formado un conjuntos folklórico para dar cauce a sus emociones más profundas. Tampoco que Gabriela Pizarro haya intentado siempre conectar el mundo campesino rural con el mundo de los pobladores de la ciudad. El eje de la cultura tradicional popular se trasladó hasta la mujer, cantora, madre, arregladora de angelitos,

curandera, partera: portadora de la tradición del pueblo y también punto de conexión entre el folklore tradicional y la situación social de los sectores populares.

El trabajo realizado por Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría consistió en rescatar esta relación, entre la cantora y la comunidad, la cual había sido obviada por las anteriores interpretaciones. También tomaron el legado de Violeta Parra, siendo sorprendente las características comunes que se encuentran entre ellas. El vínculo que se establece con el cantor en la investigación, la responsabilidad asumida, el convencer a los cultores de la importancia de su trabajo, el interés por ‘devolver la cultura al pueblo’ y la pasión entregada en su labor, es característica de estas tres mujeres que entregaron su propia definición de lo que es folklore y cultura tradicional.

La forma de entenderlo está dada como experiencia humana, experiencia que se vive y que ellas vivieron junto con el pueblo. Su misión no fue sólo recopilar manifestaciones folklóricas, sino revivir y vivir la tradición con la comunidad. Ellas asumieron el rol de las cantoras, pero su misión fue traspasar todo el conocimiento campesino a las generaciones venideras.

El legado dejado por Gabriela Pizarro y que continúa dejando Patricia Chavarría es de gran valor histórico, y sirve para entender el sistema de vida del pueblo campesino y poblador. Fuentes de indudable importancia para la historia cultural dejaron en sus archivos.

La batalla del folklore por recuperar su matriz popular la dieron con desventaja, desplazadas de los medios de comunicación y del financiamiento institucional, no pudieron disputar terreno a las versiones nacionalistas ni se ‘vendieron’ al mercado. Los espacios en que lograron difundirse fueron compartidos con la oposición política al régimen, en el movimiento del Canto Nuevo y las agrupaciones culturales. La AMFOLCHI fue expresión de esta alianza, pero sólo funcional al derrocamiento del régimen. Luego del plebiscito de 1988, esta organización no adquirió hegemonía a nivel nacional. Se mantuvo como reducida, al igual que el Sindicato de Folkloristas, y oscilante antes las fuertes oleadas de las condiciones de la economía de mercado. El apoyo institucional fue obtenido a través de la participación en fondos concursables, pero AMFOLCHI no logró ni institucionalizarse y ni reorientar el trabajo de los cientos de pequeños ‘conjuntos folklóricos’ existentes en el país, que optaron por reproducir los elementos del folklore-espectáculo.

En esta investigación, intentamos realizar un análisis general de lo sucedido con este esquivo concepto: folklore. Buscamos comprender cuál fue el origen de su gran variedad de

definiciones en la actualidad, y creemos que aportamos en parte a dilucidar esta problemática. Lo que pareció un pequeño mundo dentro de la historia cultural, se nos abrió como un gran espacio de estudio, y un medio para comprender las interpretaciones de la cultura desde los distintos grupos sociales. Queremos que éste sea sólo el primer estudio que se realiza sobre este tema, y que genere discusiones y debates. Queremos aportar a la historia con un enfoque distinto del siglo XX y también motivar la reflexión teórica de los folkloristas que aún trabajan por difundir sus propias definiciones. El debate aún permanece abierto.

FUENTES

FUENTES IMPRESAS

- BARROS, Raquel; DANNEMANN, Manuel: “Los problemas de la investigación del folklore musical chileno”, en *Revista Musical Chilena*, n° 71, mayo-junio 1960. Págs. 82-100.
- BARROS, Raquel; DANNEMANN, Manuel: “Guía metodológica para la investigación folklórica” en *Revista Mapocho*, tomo II, n° 1. 1964.
- DANNEMANN, Manuel: “Los estudios folklóricos en nuestros ciento cincuenta años de vida independiente” en *Anales de la Universidad de Chile*, n° 120, 1960. Págs. 203-217
- DANNEMANN, Manuel: “Estudio preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile”. En *Revista Musical Chilena*, n° 106, enero-marzo 1969. Págs. 7 a 34.
- DANNEMANN, Manuel: “Situación actual de la música folklórica chilena. Según el Atlas del Folklore de Chile”. En *Revista Musical Chilena*, N° 131. Julio-Septiembre 1975.
- DANNEMANN, Manuel: “Proyecto UNESCO sobre edición de música tradicional chilena”. En *Revista Musical Chilena*, N° 131. Julio-Septiembre 1975.
- DANNEMANN, Manuel: “Plan Multinacional de Relevantamiento Etnomusicológico y Folklórico. Misión Chile 1977”. En *Revista Musical Chilena*, N° 141. 1978.
- DE LA BARRA, Eduardo: *Ensayos filológicos americanos. Carta al profesor Rodolfo Lenz, sobre su Estudio del lenguaje vulgar en Chile*. Rosario de Santa Fé, 1894.
- FLORES, Eliodoro: “Adivinanzas corrientes en Chile” en *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo 128, enero a junio 1911. Págs. 765 a 844.
- GARRIDO, Pablo: *Biografía de la Cueca*. Ercilla. Santiago, 1943.
- LAVÍN, Carlos: *Nuestra Señora de las Peñas*. Colección de Ensayos N° 5, Instituto de Investigaciones Musicales. Santiago, 1949.
- LAVÍN, Carlos: *El Rabel y los instrumentos chilenos*. Colección Ensayos, Instituto de Investigaciones Musicales. N° 10. 1955.
- LENZ, Rodolfo: *Ensayos Filológicos Americanos I: Introducción al estudio del lenguaje vulgar en Chile*. Imprenta Cervantes, Santiago 1894.
- LENZ, Rodolfo: *Ensayos Filológicos Americanos II: Observaciones generales sobre el estudio de los dialectos y literaturas populares*. Imprenta Cervantes, Santiago 1894.

- NOLASCO CRUZ, Pedro: "Doctrinas gramaticales peligrosas. Una conferencia de don Rodolfo Lenz [1913]" en *Estudios sobre la literatura chilena*. Tomo III, Editorial Nascimento, Santiago, 1940.
- PARRA, Violeta: *Cantos Folkloricos Chilenos*. Editorial Nascimento. Santiago, 1979.
- PEREIRA SALAS, Eugenio: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Imprenta Universitaria, Santiago. 1941.
- PEREIRA SALAS, Eugenio: "Los estudios folklóricos y el folklore musical en Chile" en *Revista Musical Chilena*, nº 1, mayo 1945.
- PEREIRA SALAS, Eugenio: "Guía Bibliográfica para el estudio del folklore chileno", publicado por el Instituto de Investigaciones Folklóricas Ramón Laval, en su serie *Archivos del Folklore Chileno*, fascículo 4. 1951.
- PEREIRA SALAS, Eugenio: "La música chilena en los primeros 50 años del siglo XX" en VV. AA: *Desarrollo de Chile en la primera mitad del siglo XX. Tomo II*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago, 1957.
- SALAS VIU, Vicente: *La creación musical en Chile. 1900-1951*. Editorial Universitaria, Santiago, 1952.
- SEPÚLVEDA, Fidel: "Folklore y cultura regional. Una aproximación estética" *Aisthesis* Nº 18, 1985.
- SEPÚLVEDA, Fidel: "Valor estético del folklore chileno: el canto por angelito" *Aisthesis*, Nº 16. 1983.
- SEPÚLVEDA, Fidel: "Notas para una estética del folklore" *Aisthesis*, Nº 15. 1983.
- SEPÚLVEDA, Fidel: *Estética de la proyección del folklore*. Colección Aisthesis, Nº 13.1994.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan: *Contrapunto de alféreces en la Provincia de Valparaíso*. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1958.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan: "Cancionero de Alhué" *Revista Mapocho* Nº 3, 1964.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan: "Manuel Garrido, cantor glorioso" en *Estudios Filológicos* Nº 1, 1965. Págs. 81-107.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan: "El tema de la Tierra de Jauja en la poesía tradicional chilena" en *Lengua, Literatura y Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*. Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile. Santiago, 1967.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan: "La glosa política en la poesía popular del siglo XIX". En *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Nº 87. Santiago, 1973.

- URIBE ECHEVARRÍA, Juan: *Tipos y cuadros de costumbre de la poesía popular chilena*. Editorial Pineda Libros. Santiago, 1973.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan: *La Fiesta de la Tirana de Tarapacá*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1973.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan: *Flor de canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral. Santiago, 1974.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan: *La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1974.
- VEGA, Carlos: *La Ciencia del Folklore*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1959.
- VV. AA.: "La Cultura Chilena durante la dictadura". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 482-483. Agosto- Septiembre 1990.

DOCUMENTOS:

- *Declaración de Principios del Gobierno de Chile*. s/e. Santiago, 1987.
- *Recopilación de Decretos Leyes*. Edición Oficial Contraloría General de la República. Tomos 64 a 66. s/f.
- *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Asesoría General de la Junta de Gobierno. 1975.
- *El Arte recorre Chile*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. 1989.

PRENSA:

- *Araucaria de Chile*. 1979-1989.
- *Boletín Informa*. 1986-1989.
- *Chile Ríe y Canta*. 1991-1992.
- *El Arado*. 1982-1990.
- *Ercilla*. 1973-1989.
- *Informativo RC. Secretaría de Relaciones Culturales*. 1978-1984
- *La Segunda*. 1973-1975.

- *Proyección de la Cultura*. 1989.
- *Que Pasa*. 1973-1989.
- *Revista del Folklore Chileno*, Tomo I-IV. 1909-1914.
- Archivos Departamento Musicología Universidad De Chile:
 - “Pablo Garrido: Programas, críticas, entrevistas, conciertos, composiciones, conferencias, libros. Chile-exterior”: Tomo 1, 1923-1949.
 - “Pablo Garrido: Escritos”. Tomo 1. 1923-1945; Tomo 2: 1943-1955, Tomo 3: 1956-1960; Tomo 4: 1960-1971.

MATERIAL AUDIO-VISUAL

- **Conferencias y documentales:**
 - Chavarría, Patricia: “Guitarra campesina: testimonios de tradiciones” FONDART, 1999. (VHS)
 - “Cueca larga para don Juan” Homenaje a Don Juan Uribe- Echevarría”. Concierto y conferencias, Sala América, Biblioteca Nacional 28.06.1989. En Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares (VHS).
 - “Entrevista a René Largo Farías por Carlos Valladares”. Montreal, California, Estados Unidos. 29.12.1985. (cassette)
 - Sepúlveda, Fidel: “La identidad, eje de la creación de Violeta Parra”. Conferencia realizada en Sala América, Biblioteca Nacional. 01.09.1994. En Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares (cassette).
 - “La belleza de pensar: Fidel Sepúlveda Llanos” Programa UC Televisión, conducido por Cristian Warnken. 07.01.2002.
- **Discografía:**
 - Chavarría, Patricia: “Esa guitarra que toco” CD FONDART, Santiago 1997.
 - Los Chileneros: “Cuecas Centrinas” LP Sello Emi Odeon, 1967.
 - Los Chileneros: “Los Chileneros en vivo” CD Sello Warner Music, 2001.
 - Jara, Víctor: “Canto por travesura” CD Sello Warner Music, 2001.
 - Millaray: “La Ramada” Serie el Folklore de Chile vol. XXVI, LP Emi Odeon, 1971.
 - Parra, Violeta: “Canto y guitarra” CD Sello Emi, 1992.

- Parra, Violeta: “Las últimas composiciones de Violeta Parra”. Primera grabación Sello RCA Víctor, Santiago 1967. Reedición, Sello Warner Music, Santiago, 1999.
- Parra, violeta: “Canciones reencontradas en París”. Primera grabación Sello Arion, París 1962-1963. Reedición Sello Alerce, Santiago 1999.
- Pizarro, Gabriela: “Gabriela Pizarro y conjunto” CD Sello Alerce, 1999.

ENTREVISTAS:

- Hiranio Chávez. Universidad de Santiago de Chile, 11.07.2005.
- Fidel Sepúlveda Llanos. Campus Oriente, Universidad Católica de Chile. 18.03.2005.
- Patricia Chavarría. Pelluhue, VII Región. 02.05.2005
- Osvaldo Jaque. Cerro Navia, Santiago. 04.01.2006
- Nano Acevedo. Sociedad de Escritores de Chile. Santiago, 12.04.2006.

PÁGINAS WEB:

- www.afdd.cl
- www.cuncumen.scd.cl
- www.cuecachilena.cl
- www.folkloristasdechile.cl
- www.margotloyola.ucv.cl
- www.memoriachilena.cl
- www.orestepath.cl

BIBLIOGRAFÍA:

- ADVIS, Luis; CÁCERES, Eduardo; GARCÍA Fernando; GONZÁLEZ, Juan Pablo (eds.): *Clásicos de la Música Popular Chilena. Vol. II. 1960-1973*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998. Pág. 12.
- ANDRADE, Hugo: *Recuerdos Conversando*. s/e, Viña del Mar, 2000
- BRAVO, Anne: “El Mercurio: un discurso sobre la cultura. 1979-1980”. Tesis Licenciatura en Sociología. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1984.
- BRUNNER, José Joaquín: *La cultura autoritaria*. FLACSO-Chile. Santiago, 1981.

- CÁCERES, Jorge: *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena*. FONDART. Santiago, 1998.
- CATALÁN, Carlos: *Estado y campo cultural en Chile*. Material de Discusión n° 115. FLACSO, 1988.
- CATALÁN, Carlos; MUNIZAGA, Giselle: *Políticas Culturales Estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Documento de Trabajo N° 49 CENECA. Santiago, 1986.
- CATALÁN, Carlos; GUILISASTI, Rafael; MUNIZAGA, Giselle: *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973*. Documento de Trabajo, CENECA. Santiago, 1987.
- CAVALLO, Ascanio; SALAZAR, Manuel; SEPÚLVEDA, Oscar: *La Historia Oculta del Régimen Militar*. Ediciones La Época. Santiago, 1988.
- CONTRERAS, Eduardo: *Violeta Parra, el origen del canto*. Cuadernos Casa de Chile. México, s/f.
- DANNEMANN, Manuel: *Enciclopedia del Folclore de Chile*. Editorial Universitaria. Santiago, 1998.
- ESCUDERO, Alfonso: *Rodolfo Lenz*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá. 1963.
- FIGUEROA, Lorena; SILVA, Keiko; VARGAS, Patricia: *Tierra, indio, mujer. Pensamiento Social de Gabriela Mistral*. Ediciones LOM, Universidad Arcis y Dibam. Santiago, 2000.
- GARRETÓN, Manuel; GARRETÓN, Roberto; GARRETÓN, Carmen: *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Ediciones LOM. Santiago, 1998.
- GARRIDO, Pablo: *Historial de la Cueca*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso, 1979
- GODOY, Álvaro; GONZÁLEZ, Juan Pablo (ed.): *Música Popular Chilena, 20 años. 1970-1990*. División cultura, Ministerio de Educación, Santiago, 1995.
- GONZALEZ, Juan Pablo: “Cronología Epistolar de Pablo Garrido” en *Revista Musical Chilena*. N° 160, Julio-Diciembre 1983.
- GONZALEZ, Juan Pablo: “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la *performance*”. En *Revista Musical Chilena*, N° 185. Enero-Junio 1996.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio: *Historia Social de la Música Popular en Chile 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago, 2005.
- GONZÁLEZ, Exequiel; SEPÚLVEDA, Elda: *Gabriela Pizarro Soto y su andar en el folclore chileno*. FONDART. Santiago, 2001.

- GRAMSCI, Antonio: *Cultura y literatura*. Editorial Península. Barcelona, 1968.
- GUTIÉRREZ, José del Carmen: *Datos para una biografía de Rodolfo Lenz*. Imprenta Santiago 1920.
- HARVEY, Edwin (ed.): *Legislación cultural andina. Tomo IV-Chile*. Convenio Andrés Bello. Bogotá, 1981.
- HOBSBAWN, Eric; Ranger, Terence (eds.): *La Invención de la Tradición*. Editorial Crítica, España 2002.
- JARA, Joan: *Víctor Jara, un canto truncado*. Ediciones B. Barcelona, 1999.
- LAGOS, Andrea: “Neoliberales, nacionalistas y estatistas: Derecha política y hegemonía en el proyecto educacional del autoritarismo. 1979-1988” Tesis Licenciatura en Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1996.
- MACKENNA, Benjamín (et al): *Quincheros: Andanzas de cuatro guitarras*. Editorial Edebé. Santiago, 2003.
- MANN, Patricio: *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Ediciones Júcar, Madrid 1978.
- MARTÍNEZ, Nelson: “Crítica al folklore como espectáculo y a los conjuntos folklóricos como sus protagonistas”. Tesis Licenciatura en Estética, Pontificia Universidad Católica. Santiago, 1994.
- MASSONE, Juan Antonio: *Homenaje a Oreste Plath. 1907-1996. Una vida dedicada a Chile*. Editorial Universidad de Talca. 2001.
- MILOSEVIC, Ximena; ZERDA, Guillermo: *Margot Ilustrada*. Fondart, Santiago, 1997.
- MORALES, Leonidas: *Figuras literarias, rupturas culturales. Modernidad e identidades culturales tradicionales*. Ediciones Pehuén. Santiago, 1993.
- MOULIAN, Tomás: *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Ediciones LOM. Santiago, 3ª edición 2003.
- MUNIZAGA, Giselle; OCHSENIUS, Carlos: *El discurso público de Pinochet. 1973-1976*. CLACSO. Santiago, 1983.
- OVIEDO, Carmen: *Mentira todo lo cierto. Tras la buella de Violeta Parra*. Editorial Universitaria. Santiago, 1990.
- PARRA, Isabel: *El libro mayor de Violeta Parra*. Ediciones Michay S. A. Madrid, 1985.
- PINTO, Julio (comp. y ed.): *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Editorial LOM. Santiago, 2005.

- RENGIFO, Catalina; RENGIFO, Eugenio: *Los de Ramón, un arreo en el viento*. Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Santiago, s/f.
- RIVERA, Anny: “Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile, 1973-1982”. Tesis Licenciatura en Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1983.
- RIVERA, Anny: *Notas sobre el movimiento social y arte en el régimen autoritario. 1973-1983* Documento de trabajo, CENECA. Santiago, 1983.
- SÁEZ, Fernando: *La Vida Intranquila. Violeta Parra, biografía esencial*. Editorial Sudamericana. Santiago, 1999.
- SALINAS, Maximiliano: “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX” en *Revista Musical Chilena*, N° 193. Enero 2000.
- SALVAT, Manuel: “Juan Uribe-Echevarría Uriarte”. *Boletín de la Academia de la Historia*. N° 99. Santiago, 1988.
- SANDOVAL, Rodrigo: “Música Chilena de raíz folklórica (1964-1973). Neofolklore y Nueva Canción Chilena”. Tesis Licenciatura en Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1998.
- SCARPA, Roque (comp.): *Gabriela anda por el mundo* Editorial Andrés Bello. Santiago, 1978
- SEPÚLVEDA, Fidel (ed): *Estética de la Proyección del Folklore*. Colección Aisthesis, N° 13. Santiago, 1994.
- TORRES, Rodrigo: “Músicas Populares, memoria y nación” en VV. AA.: *Memorias para un nuevo siglo. Chile, mirada a la segunda mitad del siglo XX*. Editorial LOM. Santiago, 2000.
- VALDIVIA, Verónica: *El golpe después del golpe. Leigh versus Pinochet*. Ediciones LOM. Santiago, 2003.