

## RESUMEN

*La fase de modernización desarrollista implicó aspectos de relieve para lo identitario y lo tradicional en Chile. Se generaron condiciones que ligan las políticas culturales del Estado con la industria cultural y con diversos actores sociopolíticos, en torno a relaciones entre lo local y lo cosmopolita, uniendo representaciones culturales con estructuras económicas y políticas. Tres importantes corrientes musicales -la Música Típica Chilena, el Folklore de Proyección y la Nueva Canción Chilena- dan cuenta de los procesos de identificación nacional y de construcción de tradición que fueron claves para la vida cultural y política chilena de parte importante del siglo XX*

*Palabras clave: folklore, identidad, tradición, chilenidad, siglo XX*

## ABSTRACT

*Stages of modern development in Chile implied supporting notions of identity and tradition. Conditions linking a State cultural policy, cultural industries, and diverse sociopolitical actors were generated, in a context of local/global relationships, mixing political and economic structures with cultural representations. Three important music currents - Música Típica Chilena, Folk Music, and Nueva Canción Chilena – stand for these processes of national identification and tradition formulation which were crucial for political and cultural Chilean life in an important span of 20th Century/C20.*

*Key words: folklore, identity, tradition, chilenidad, 20th century*

Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973  
Pp. 108 a 133

## MÚSICA TÍPICA, FOLKLORE DE PROYECCIÓN Y NUEVA CANCIÓN CHILENA. VERSIONES DE LA IDENTIDAD NACIONAL BAJO EL DESARROLLISMO EN CHILE, DÉCADAS DE 1920 A 1973

*Ignacio Ramos Rodillo\**

*Magíster<sup>®</sup>, Investigador Adjunto al Centro de Documentación e Investigación Musical (CEDIM), Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile*

El presente artículo se ofrece como un panorama histórico y crítico sobre el desenvolvimiento del folklore musical chileno, y de sus tendencias derivadas, como un escenario de constitución identitaria nacional, en el período comprendido entre la década del veinte y la caída de la Unidad Popular. Pretendo centrar mi análisis y descripciones en las escuelas consecutivas y paralelas que darán forma a este fenómeno cultural, a saber: la Música Típica Chilena, el Folklore de Proyección y finalmente, la Nueva Canción Chilena, revisando las representaciones que de lo nacional y de lo tradicional fueron instaladas en el espacio público, en relación a los cambios acontecidos en el seno de la sociedad chilena.

### ALGUNOS ASPECTOS TEÓRICOS

Una de las nociones teóricas claves para afrontar este fenómeno será la de identidad. A propósito, el crítico chileno Grínor Rojo concibe lo identitario como una discursividad expresada al menos en tres niveles de la cultura y de las estructuras sociales y políticas: una personal e individual; una segunda, colectiva o social, y una tercera relativa a la universalidad de cierto tipo de identidades, por

---

\* Correo electrónico: heliotropismo@gmail.com. Artículo enviado el 9-3-2012 y aprobado por el Comité Editorial el 10-4-2012.

ejemplo, la de Humanidad o la que es crucial para la formación de comunidades e instituciones religiosas. Se ha dado en pensar que la moderna idea de nación, en tanto manifestación de una faceta particular de lo identitario, ocupa su lugar en este segundo nivel, de modo que es entendida como un discurso articulado para el agrupamiento sociocultural de la individualidad bajo una “comunidad política imaginada”, según el decir del politólogo británico Benedict Anderson<sup>1</sup>.

La identidad en tanto discurso, se juega su efectividad en su organización y difusión, es decir, en su operatividad, de modo que, como dice Grínor Rojo, “(...) en el escenario de lo real histórico se instala diferenciadamente en las conciencias y conductas de los individuos concretos, los que de un modo u otro internalizan o todas o algunas de las características del conjunto (...)”<sup>2</sup>. Desde esta perspectiva, es necesario afirmar que en el esquema ofrecido por Rojo, hallándose la identidad nacional en el plano de lo particular o lo colectivo, ésta es siempre distinta de lo personal o individual, de modo que no podremos en ningún caso referirnos a lo nacional aludiendo a una suerte de psicologismo intrínseco, comprobable en la suposición de un carácter racial o de una estructura psíquica colectiva, homóloga a la que podría encontrarse en determinadas definiciones del sujeto individual. A su vez, esto implica una constante separación entre los individuos y las identidades, o bien, la capacidad de los primeros para vincularse total o parcialmente, a una amplia gama de referentes identitarios en base a una dinámica diádica de interrelaciones entre los polos personales y colectivos, acercándose o alejándose según las condiciones de la contingencia y de las subjetividades respectivas. De manera que toda identidad colectiva se establecería de un modo interpersonal e intercomunicativo, a un tiempo de un modo procesal e histórico<sup>3</sup>, es decir, en el ámbito de desarrollo y devenir de procesos sociales, políticos, económicos y culturales.

El ingreso de Chile en la modernidad, a partir de su inclusión en la etapa de modernización latinoamericana iniciada durante la segunda mitad del siglo XIX –caracterizada por la adaptación del campo productivo a los sectores primario y terciario, incipiente industrialización, urbanización, un campo cultural profesional en formación, ampliación del Estado y el territorio nacionales, y la aparición de clases medias y populares urbanas, entre otros factores-, y particularmente en torno al ámbito de la cultura, podría ser iluminada conceptualmente bajo el tipo “oriental” de modernidad planteada por el postcolonialista indio Partha Chatterjee. Aquel la describe como la adscripción por parte de los “nativos”,

---

1 Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 23.

2 Rojo, Grínor (2006). *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?*. Santiago: LOM Ediciones, p. 31.

3 Rojo (2006). *Globalización e identidades...*, pp. 34-35 y 43.

al proyecto civilizatorio de factura occidental, norteamericana y/o europea, a la vez que los mismos y simultáneamente, despliegan sus esfuerzos para la preservación de las peculiaridades autóctonas de cada región y colectivos sociales, como una manera de compensar esta tensa vinculación aquí entre lo local y lo cosmopolita<sup>4</sup>.

Muy coincidente con lo anterior, el sociólogo chileno Jorge Larraín da cuenta de los debates suscitados dentro de cierta intelectualidad chilena durante los siglos XIX y XX, donde la modernidad desenvuelta ha sido clara en develar sus directrices noratlánticas, nunca estado libre de tensiones por cierto, con una pretendida identidad autóctona, generándose así dos tendencias claras y contrapuestas en la historia cultural moderna de Chile: la de una adscripción total y acrítica a dicho programa civilizatorio –como la del modelo liberal-oligárquico del siglo XIX y principios del XX, o como la del actual neoliberalismo–, y otra que rechaza constantemente dicho proyecto como a algo ajeno e indeseable<sup>5</sup> para fielmente ceñirse a la “verdadera” esencia de la chilenidad, por ejemplo, en la postura de hispanistas como el historiador Jaime Eyzaguirre, o en determinadas experiencias de la izquierda nacional. En este sentido, surge un problema en su, sin duda, muy interesante exposición de Jorge Larraín. Al basarse casi exclusivamente en testimonios y fuentes de la cultura nacional pertenecientes al ámbito de la literatura, las ciencias humanas y económicas, y el ensayo chileno, no es capaz de percibir otros procesos o dinámicas particulares de la modernización local que escapan a estos campos específicos. Aspectos y dinámicas que evidencian el intento al menos de ensayar soluciones de encuentro entre lo que, volviendo a lo expuesto por Chatterjee, podríamos llamar una relación dialéctica y nunca resuelta entre cosmopolitismo y localismo. A mi parecer, dicha condición se halla muy bien expresada en ciertos momentos y propuestas presentes en el desarrollo de la música chilena durante el siglo XX.

Una propuesta más acorde a mi perspectiva es ofrecida por los comunicólogos Eduardo y Luis Eduardo Santa Cruz. Según estos autores, los proyectos modernizadores chilenos han operado según dos ejes perpendiculares: uno donde se relacionan en tensión lo propio y lo ajeno, y un segundo por el cual, toda expresión de modernidad se desenvuelve en el contexto de una etapa concreta del modo de producción capitalista<sup>6</sup>. Aquí es donde la idea de nación se vuelve un concepto clave de comprensión, pues su naturaleza moderna –

---

4 Chatterjee, Partha (2000). “El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas”, *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Álvaro Fernández Bravo (editor). Buenos Aires: Ediciones Manantial, pp. 124-135.

5 Larraín, Jorge (2001). *Identidad chilena*. Santiago: LOM Ediciones, p. 77.

6 Santa Cruz A., Eduardo, y Santa Cruz G., Luis Eduardo (2005). *Las escuelas de la identidad. La cultura y el deporte en el Chile desarrollista*. Santiago: LOM Ediciones, pp. 11-12.

según lo expuesto por Rojo, asociada íntimamente a la existencia de un Estado que es toda su expresión política<sup>7</sup>- se asocia a la conducción hegemónica y dominante del colectivo humano que comprende en su territorio determinado, para el logro de aquellos proyectos de desarrollo económico, político, etcétera, que las distintas dirigencias eventualmente otorguen a la conducción política estatal. Es así como aquella idea de totalidad colectiva que es intrínseca a lo nacional, no sería errada si se refiere a la presencia hegemónica de un conglomerado social pretendido y construido en base a las necesidades políticas de su momento histórico, para el caso que aquí reviso, que afrontase la caída del modelo liberal-oligárquico, y para luego realizar la construcción y posteriormente la fractura de un estado de compromiso clasista, todo lo anterior, obedeciendo a un programa de desarrollo hacia adentro que se manifestó con toda propiedad hacia el mentado período que va de los veinte a la caída de la Unidad Popular.

De lo anterior, en el espacio de la hegemonía, lo nacional y lo identitario figuran como recursos eminentemente políticos, pues permiten la articulación de uno o varios discursos que, dada su función persuasiva, persiguen el agrupamiento sociocultural para lo político, y cuyo fin particular durante esta época fue el de facilitar el ajuste del país a los estándares de desarrollo cosmopolita, en menor o mayor medida, en relación persistente y problemática con cuestiones que atañían a disquisiciones sobre lo propio de y lo ajeno a la chilenidad. Fue así como a partir de los cambios estructurales ocurridos desde la década de 1920, la construcción y la escenificación de la identidad nacional serían consideradas agenciamientos de vital importancia para la configuración de un imaginario social proyectable al conjunto de los habitantes del territorio.

En tanto recurso hegemónico, este proyecto identitario obviamente buscó asegurarse sus fundamentos históricos y míticos en la igual construcción y escenificación de tradiciones apropiadas, para luego ser difundidas mediante los canales ofrecidos por las nuevas políticas educativas y culturales del Estado, y asimismo, a través de los medios propios de una industria cultural en crecimiento. Como correlato teórico a lo anterior, el análisis que sobre esta dinámica realiza el crítico inglés Raymond Williams, acaba por concebirla como un proceso de configuración cultural dinámico que, en su despliegue, devela los límites y tensiones más decisivos de la conducción hegemónica, sobre todo en virtud de su índole selectiva, es decir: constituyen un intencionado acto selectivo y clasificatorio, aplicado a un pasado configurativo y a un presente precondicionado ontológicamente homologados. “Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece

---

7 Rojo (2006). *Globalización e identidades...*, p. 60.

la tradición es un sentido de ‘predestinada continuidad’ (...)”<sup>8</sup>”, afirma Williams, continuidad entre un pasado seleccionado apropiadamente y un presente con el cual resuena, y que en definitiva, es el núcleo activo de una operación que pretende incorporar, desarrollar o naturalizar actitudes, prácticas y valores en la sociedad, pues “(...) la verdadera condición de la hegemonía es la efectiva ‘autoidentificación’ con las formas hegemónicas; una ‘socialización’ específica e internalizada de la que se espera que resulte positiva pero que, si ello no es posible, se apoyará en un (resignado) reconocimiento de lo inevitable y lo necesario”<sup>9</sup>.

El historiador Eric Hobsbawm complementa los planteamientos de Williams. La emergencia histórica de lo que él llama “tradiciones inventadas” aconteció a partir del momento en que los procesos modernizadores pusieron en jaque la continuidad de ciertas características culturales caras a la hegemonía, lo cual, desde una óptica más práctica, puede ser visto como el “(...) contraste entre el cambio constante y la innovación del mundo moderno y el intento de estructurar como mínimo algunas partes de la vida social de éste como invariables e inalterables”<sup>10</sup>, por parte de determinadas elites que así perpetuarían su liderazgo en la conducción nacional. Tales procesos, atendiendo a la impronta “oriental” del nacionalismo no-occidental, resultaron en la formación de una alta cultura modernizadora, más o menos cosmopolita y dominante, que estableció una selección, previa homogeneización del campo cultural local, dando origen a su vez, a tipos específicos de culturas tradicionales autóctonas<sup>11</sup>. Por lo tanto, es en base a una descripción crítica de esta tradición nacional, expresada en prácticas y registros musicales en el período ya delimitado, que revisaré estos planteamientos en la conformación de representaciones culturales y procesos políticos que dan cuenta de, al menos, tres tendencias o escenas musicales que se disputaron la conformación de una identidad chilena para el siglo pasado, según el desarrollo estructural de un país marcado por el ascenso social de clases y proyectos mesocráticos y populares, y por una politización creciente.

## MÚSICA TÍPICA CHILENA

La década de 1920 marca una etapa de transiciones y cambios profundos en

---

8 Williams, Raymond (2000). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, p. 137.

9 Williams (2000). *Marxismo y Literatura*, p. 141. En este sentido es que Williams, de cierta manera, ratifica los rasgos históricos y procesales, interpersonales e intercomunicativos que Grínor Rojo halla en la identidad en tanto discurso, resaltando aspectos más bien políticos y sociológicos.

10 Hobsbawm, Eric.(2002). “*Introducción: la invención de la tradición*”. Hobsbawm, Eric, y Ranger, Terence (editores). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, p. 8.

11 Chatterjee (2000). “El nacionalismo...”, p. 128.

las estructuras políticas, productivas y sociales. Las consecuencias de la Cuestión Social y el crecimiento de los sectores medios y populares urbanos aceleraron el resquebrajamiento del modelo liberal-oligárquico, condenado a muerte tras la crisis mundial de 1929, en un contexto de gran conmoción política. En este marco histórico, el ascenso de Arturo Alessandri Palma a la Presidencia de la República puso en marcha un proceso que solo hacia 1938, con el gobierno del Frente Popular, supondrá la consolidación de una nueva hegemonía en Chile: el desarrollismo, el que se caracterizó someramente por la articulación de un estado de compromiso y la implementación de programas económicos de inspiración keynesiana, expresados en el modelo de Industrialización para la Sustitución de Importaciones (ISI), como única opción para optimizar productiva y socialmente el capitalismo chileno, sostenido a su vez en políticas sociales y culturales para la integración y la generación de ciudadanía.

Al respecto, Jorge Larraín sostiene que en el campo cultural, tales cambios se manifestaron a la par que el repliegue del positivismo decimonónico, para dar paso en adelante a la formación de ideas y tendencias artísticas e intelectuales de carácter anti oligárquico, antiimperialista y reivindicatorias, por ejemplo, del valor del mestizaje y la diversidad cultural<sup>12</sup>. En el caso específico de la música nacional que dio curso a la expresión de dichas problemáticas, se trata este de un período trascendental para la configuración de sus instituciones, formas y contenidos más reconocibles. Como experiencia pionera, la fundación del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile en 1889<sup>13</sup> significó el otorgamiento de un estatus científico a los estudios locales de costumbres y tradiciones, con importantes consecuencias para el devenir posterior de las músicas folklóricas y populares. Lo anterior, principalmente con la llegada del filólogo alemán Rodolfo Lenz, quien a partir de la publicación de su trabajo *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile: contribución al folklore chileno* (1895, publicado en Chile en 1919) y con la fundación de la Sociedad de Folklore Chileno en 1909<sup>14</sup>, constituirá la principal plataforma de desarrollo para una serie de tendencias académicas y artísticas sobre las tradiciones nacionales. La marca dejada tanto por sus investigaciones como por sus actividades organizativas puede resumirse en la proyección de un plan general de estudios sobre lo popular –entendido fundamentalmente como cultura oral o cultura letrada popular-, que debía superar la desorganización y la puerilidad de aquellas recopilaciones y textos decimonónicos que se produjeron al calor de la intuición y la improvisación,

---

12 Larraín (2001). *Identidad chilena*, p. 97.

13 Mellafe, Rolando, Antonia Rebolledo y Mario Cárdenas. (1992). *Historia de la Universidad de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 127-129.

14 Pereira Salas, Eugenio (1952). *Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, p. 11.

guiados en adelante por el concepto de folklore, recientemente avalado en la existencia de una comunidad mundial de especialistas<sup>15</sup> y por su pretendido carácter científico. De esta manera, la figura de Lenz y los canales de difusión y legitimación de su trabajo y el de sus colaboradores, ayudaron a la aparición de una atención creciente hacia lo popular y lo tradicional que también traería consecuencias para la actividad musical.

Lo anterior es coincidente con otros procesos. En cierta forma, el triunfalismo chauvinista visible en la sociedad chilena, fruto de la expansión del Estado nacional tras la Guerra del Pacífico y la ocupación de la Araucanía, habría exacerbado un sentimiento patriótico en la elite chilena, impulsándola a mirar con mejores ojos su herencia cultural rural, arraigada en la posición de clase hegemónica del Valle Central, núcleo originario de su chilenidad. Esta nueva "buena disposición" de la elite, por cierto, fue una concesión otorgada desde su vinculación dominante con las culturas de cuño europeo<sup>16</sup>, de la cual resultará una serie de criterios de selección y musicalidad sobre su versión de la tradición nacional. Entonces, el proceso de formación de intelectuales dedicados a la construcción de un acervo popular-tradicional se produjo paralelamente a la aparición de un contingente de creadores e intérpretes que, durante la década de 1920, conformarán la llamada Música Típica Chilena (en adelante MTCh).

La industria cultural albergó desde el temprano siglo XX a varios artistas que explotaban un repertorio de origen local, entre las primeras, Blanca Tejada de Ruiz y Camila Bari de Zañartu. En la musicalidad de estas intérpretes es evidente su origen social, en estos términos, expresado en un entrenamiento en el canto lírico del salón aristocrático decimonónico, que contrastó fuertemente con el estilo de otras exponentes como Derlinda Araya, Esther Martínez o Petronila Orellana, de un indesmentible extracto popular, que hicieron su aparición en los medios masivos poco después que las primeras, y que en cierta forma representan un tipo de intérprete más ajustada a las condiciones estéticas y temáticas de la arquetípica cantora campesina<sup>17</sup>. La tendencia de Tejada de Ruiz y Bari de Zañartu se impondrá como la más decisiva para el desarrollo que la

---

15 Pereira Salas reconoce en la celebración del Primer Congreso Mundial de Folklore (París, 1889) el hito que funda la ciencia folklórica de la cual se desprende, por vía de Lenz, el trabajo que él mismo y sus colegas desarrollarán posteriormente. Pereira Salas, Eugenio (1945). "Los estudios folklóricos y el folklore musical en Chile", *Revista Musical Chilena*, 1, pp. 5 y 10.

16 González, Juan Pablo, y Claudio Rolle (2005). **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 – 1950**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile / Fondo Editorial Casa de Las Américas, pp. 364-365.

17 Buenos ejemplos de estas diferencias pueden encontrarse en la interpretación de la tonada "Oh, noche aquella" por Blanca Tejada de Ruiz, contenida en el álbum *Otras voces, otros tiempos. Restauración sonora de cilindros y discos de acetato de 78 revoluciones por minuto* (Santiago, 2008), y en "El incendio de la Compañía", canto a lo divino por Derlinda Araya, Amanda y Olga Acuña (1944), contenido en el disco *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile* (Santiago, Universidad de Chile, 2005). Amanda y Olga Acuña, conocidas también como Las Hermanas Acuña o Las Caracolito, se destacaron desde la década de 1940 como un importante dúo de música campesina.

música de raíz folklórica chilena sostendrá hasta al menos la década del veinte, momento en que la conformación de la MTCh es consagrada con la popularidad alcanzada por el conjunto de Los Cuatro Huasos.

En esto radica la importancia de esta agrupación: la de haber logrado instalar en el centro de la industria cultural local un repertorio tradicional que siempre había estado -y seguirá estando en lo por venir- en desventaja respecto a músicas internacionales mucho más coloridas y atractivas para el público local. El conjunto inició en 1927 una carrera de proporciones que lo transformó en éxito discográfico, radial y de espectáculos, extensas giras al extranjero incluidas, carrera inédita para un grupo de música vernácula. Provenientes de un segmento social y de una educación musical similares a los de Bari de Zañartu y Tejada de Ruiz<sup>18</sup>, Los Cuatro Huasos fueron cruciales para la definición estilística y temática para la MTCh, más aún cuando el formato de grupo de huasos que acuñaron será paradigmático para otros intérpretes como Los Provincianos, Los Huasos de Algarrobal y Los Huasos Quincheros, por nombrar los más reconocibles.

Dicha efectividad provendría, desde cierto negativismo, de la experiencia moderna chilena descrita por Eduardo y Luis Eduardo Santa Cruz -mentando al filósofo norteamericano Marshall Berman-, aquella que no puede negar la destrucción de los caracteres considerados más propios a una identidad local, y a la vez que intenta compensarlos; pero que de otro lado, positivamente, hace patente la necesidad de agregar elementos idiosincráticos a las formas del desarrollo cosmopolita en Chile<sup>19</sup>. Así es como algunos aspectos de este conjunto de huasos son claves. El primero, la adaptación de géneros locales, especialmente la cueca y la tonada, a los gustos y patrones estéticos dominantes en el espacio de la industria, para de este modo otorgarle mayor competitividad dentro de una gran oferta de géneros existentes en el mercado musical internacional. Asimismo, su alternancia con la ejecución de ese mismo repertorio internacional, para hacer más atractiva su presencia en los espectáculos, y como último aspecto, la elevación de la figura del huaso como principal agente identificador en sus representaciones<sup>20</sup>.

Podría afirmarse que la identificación casi exclusiva de la chilenidad con el imaginario del Valle Central queda zanjada sin más con la aparición de Los Cuatro Huasos. Esto se dio así, no sin el antecedente de una homogeneización previa de este imaginario en el desplazamiento de clase que operó con el

---

18 Rengifo, Eugenio, y Catalina Rengifo (2008). *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo*. Santiago: Catalonia / Sociedad Chilena del Derecho de Autor, pp. 17-18.

19 Santa Cruz A. y Santa Cruz G. (2005). *Las escuelas de la identidad...*, p. 49.

20 González y Rolle (2005). *Historia Social...*, pp. 374-377. La ejecución del repertorio internacional, como necesidad performática de estos artistas, será también clave para otros importantes exponentes de este estilo, Los Huasos Quincheros, que pasaron de ser "Los Quincheros" a ser "Huasos" cuando desde el bolero, principalmente, abrazaron la música chilena.

enaltecimiento del “huaso pije” –la figura patronal, propietaria y paternalista de la hacienda-, que invisibiliza instantáneamente al subalterno –peón, inquilino- y que claramente se impone a la del roto, tanto urbano como rural. En una misma línea, dicha operación se activó también como un desplazamiento de género, al traspasar al varón en el espacio de la industria cultural, aquellos roles musicales que en el ámbito rural eran exclusivos de las cantoras. A esto deben agregársele ciertos rasgos relativos a su sonoridad, y además sus recursos temáticos, que por lo general giran alrededor de los paisajes chilenos, en un humor bucólico y sin duda, nostálgico, o de los tópicos de la fiesta campesina y de una serie de objetos concretos en los cuales la chilenidad estaría encarnada –rodeo, chamantos, cantaritos de greda, chinas, espuelas, entre otros muchos-. Esta canción de “(...) tarjeta postal a todo color con el monotema del paisaje”<sup>21</sup> que será objeto de duras críticas por parte de músicos nacionales en su fase de politización, décadas más tarde, dejó fijadas instantáneas de la identidad nacional que no fueron representativas de la subjetividad de varios otros segmentos o posiciones en la sociedad nacional. En su aparente inocuidad política, la MTCh, sin un afán programático ni de arrogarse una representatividad patente, bien podría tratarse de un incipiente proyecto identitario de la elite chilena, en el paradójico proceso de su declinación dentro de la hegemonía nacional, y de su adscripción a los medios masivos en formación, que serán uno de los fenómenos culturales más importantes para el nuevo modelo de desarrollo.

## FOLKLORE DE PROYECCIÓN

Desde la década de 1920, la sociedad nacional en sus expresiones mediáticas “(...) comienza a transitar por un nuevo camino hacia el progreso y la modernidad y éste huele a “chilenidad” por todos lados”<sup>22</sup>. En este escenario, la industria discográfica y la radio levantarán su versión de tradición, en cuyo marco el espacio rural centrino será representado como libre de conflictos sociales, y cercano a una versión domesticada de la naturaleza, inspiradora de sentimientos de nostalgia y armonía. A este patrón se adaptaron un número bastante considerable de solistas y conjuntos, como Ester Soré, Silvia Infantas, el Dúo Rey-Silva, Los Cóndores, Los Baqueanos, Los Hermanos Campos, y compositores como Raúl Gardy, Clara Solovera y Nicanor Molinare, entre otros. A su instalación en el mercado local se sumaron las medidas de protección al folklore promulgadas por los Gobiernos Radicales, medidas que aseguraban la competitividad y supervivencia del repertorio tradicional frente a una marea

---

21 Largo Farías, René. (1977). *La Nueva Canción Chilena*. México: Casa de Chile, p. 14.

22 Santa Cruz A. y Santa Cruz G. (2005). *Las escuelas de la identidad...*, p. 36.

incesante de géneros extranjeros, por ejemplo, mediante la obligatoriedad de interpretar música chilena en todo acto público o de espectáculos, a la que se agregó la sindicalización de los trabajadores y artistas del rubro<sup>23</sup>.

La institucionalización y creciente profesionalización del gremio de artistas folklóricos reafirmará su carácter urbano –lo que de cierta manera contradice sus representaciones rurales–, condición de vida de intérpretes y públicos provenientes de un espectro social amplio. Así es como la consolidación de la MTCh trae aparejada a partir de las reformas económicas y educativas del gobierno de Pedro Aguirre Cerda, la formación de un contingente de instituciones y agentes culturales que darán un giro distinto a las músicas vernáculas previas, continuándolo y a un tiempo, introduciendo innovaciones de relieve. La aparición del Estado como sujeto predominante del desarrollo local, y como instancia garante del compromiso social -motivado por la incapacidad de cada clase de llevar adelante por separado el proyecto de modernización<sup>24</sup>–, será complementado en lo cultural por la expansión de la educación pública, proceso que en el ámbito superior y de extensión tendrá su epicentro en la Universidad de Chile.

Años antes, esta institución fue declarada autónoma mediante el Decreto con Fuerza de Ley N° 4807 de 1928, resolución que además hizo realidad la incorporación del Conservatorio Nacional de Música a la novísima Facultad de Bellas Artes, fundada en 1925<sup>25</sup>. Con este antecedente, las reformas llevadas a cabo durante el rectorado de Juvenal Hernández materializarán la vocación pública de la nueva estructura universitaria, y su preocupación constante por la sociedad en su conjunto, asumida tanto desde el desarrollo económico del país como de su condición cultural, a través, por ejemplo, de las diversas actividades de extensión que en adelante serán desarrolladas. Estamos frente a un acto de interpelación hacia la sociedad que no descartó lo masivo y lo público, intentando la universidad trascender la exclusiva esfera de lo ilustrado para expandirse al espectro social y cultural más amplio posible<sup>26</sup>. La creación del Instituto de Extensión Musical en 1940, junto con la fundación del Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales en 1943, base del posterior Instituto de Investigaciones Musicales, creado en 1947, instaura un programa estatal de fomento y promoción del folklore que daba continuidad al proyecto científico instalado décadas antes por Rodolfo Lenz y la Sociedad de Folklore Chileno.

Tal continuidad fue complementada con la vinculación de los especialistas

---

23 González y Rolle (2005). *Historia Social...*, p. 385.

24 Larraín (2001). *Identidad chilena*, p. 103.

25 Claro Valdés, Samuel, y Jorge Urrutia Blondel. (1973). *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, p. 125.

26 Santa Cruz A. y Santa Cruz G. (2005). *Las escuelas de la identidad...*, pp. 53-56.

chilenos a la disciplina folklórica latinoamericana, gracias a lo cual los especialistas locales se vieron influenciados por los lineamientos teóricos de, por ejemplo, dos eminentes musicólogos argentinos, Carlos Vega y Augusto Raúl Cortázar. El último es crucial en la adopción de una serie de conceptos metodológicos que hasta el día de hoy son operativos en las manifestaciones folklóricas nacionales. Cortázar diferenció una serie de planos de ideas y actividades alrededor de lo tradicional y lo popular: el primero, el plano del “folklore-vida”, que trata de la “vida folklórica”, las diversas prácticas de los propios cultores naturales en sus medios y contextos de existencia. Al respecto, dice el folklorólogo chileno Manuel Dannemann: “este es el folklore que se obtiene y se sostiene por medio de la tradición, y cuya fuerza social cohesionada a los miembros de un conglomerado, por cuanto esta clase de cultura tradicional posee atributos fuertemente comunitarios, establecidos a partir de un proceso de reelaboración, por todo lo cual ella logra un notable valor representativo”<sup>27</sup>. A partir del trabajo sobre este patrimonio surge una disciplina de estudios, la “ciencia folklórica”, que no obstante los esfuerzos de la comunidad nacional de folkloristas, no logró articularse en un método específico ni en procedimientos comunes a todos los especialistas<sup>28</sup>. Un tercer plano, el de “folklore de proyección” (en adelante FP), era definido así:

“Manifestación producida fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspira en la realidad folklórica cuyo estilo, formas o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones, destinadas al público en general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización presente en el momento que se considere -por ejemplo, obras literarias y dramáticas, de inspiración folklórica, escritas por autores determinados; audiciones de radio y televisión; industria de estilo artesanal; la danza de salón o de espectáculo; la moda, etcétera”<sup>29</sup>.

Este último plano considera aquellos resultados de la aplicación de la ciencia folklórica bajo las formas de investigación, difusión y representación –escénica, discográfica, etcétera-, y en cuyos parámetros estarán integradas todas las actividades que de una manera u otra, serán desarrolladas en adelante por el contingente de folkloristas y folklorólogos chilenos que trabajarán

---

27 Dannemann, Manuel (1975). “Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas”. VV.AA. **Teorías del folklore en América Latina**. Caracas: Instituto Iberoamericano de Etnología y Folklore del Centro Multinacional del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA, p. 24. Manuel Dannemann ofrece aquí un resumen operativo de los planteamientos de Cortázar.

28 Un profundo análisis de este rasgo del folklore chileno se lleva a cabo en el siguiente artículo: León Villagra, Mariana, e Ignacio Ramos Rodillo (2011). “Sonidos de un Chile Profundo. Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del Folklore en Chile”, *Revista Musical Chilena*, 209, pp. 23-39.

29 Dannemann (1975). “Teoría folklórica”..., p. 25.

autónomamente o al alero de la nueva institucionalidad cultural del Estado.

Esta es la etapa de gestación de una tradición nacional oficial, avalada por gestiones, políticas y financiamientos estatales directos. El afianzamiento tanto del gremio de artistas de la MTCh como del conglomerado de investigadores y especialistas del FP, podría interpretarse como la superación de una etapa formativa, experimentada como una cierta estructura de sentimiento en torno a lo nacional y lo tradicional<sup>30</sup>, para dar paso a una época regida por la institución universitaria, y a una gestión y producción por parte importante de la industria discográfica y la radiofonía chilenas. Bajo estas condiciones, la cultura dominante se consolidó en el trabajo de intelectuales y académicos que ya habían explorado anteriormente estos temas, como el historiador Eugenio Pereira Salas, los compositores e investigadores Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel, y Carlos Lavín, y a quienes se sumaron nuevos investigadores como Gastón Soubllette, Raquel Barros, Manuel Dannemann y María Ester Grebe, entre otros.

Al unísono hacen su aparición intérpretes y recopiladores con quienes trabajaron en mayor o menor comunión en las Escuelas de Temporada y en la Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile, financiando investigaciones y viajes recopilatorio, o recibiendo material de campo, por ejemplo. De este nuevo contingente descollaron dos mujeres que marcarán época: tanto Margot Loyola Palacios como Violeta Parra Sandoval habían iniciado carrera en la década del cuarenta, trabajando insertas de los espacios y formatos de la MTCh, cada cual con su hermana – Violeta junto a Hilda, Las Hermanas Parra, y Margot con Estela, Las Hermanas Loyola-, habiendo también lanzado sus primeras grabaciones en discos de 78 rpm: las primeras por el sello Odeón, entre 1949 y 1952, y Margot junto a Estela por RCA Victor, en un álbum que fue prueba clara de los marcos institucionalizantes del FP. *Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile* (1944) fue una producción realizada en conjunto por el Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Universidad de Chile con el sello RCA Victor, bajo la supervisión de Pereira Salas y Urrutia Blondel, con el objeto de mostrar en un formato de alcance masivo, lo más destacado de las investigaciones folklóricas en curso, reuniendo cultores naturales –como Pepe Icarte, Ismael Navarrete o Rosalindo Allende- con artistas del folklore –Los Provincianos, básicamente-, en una alianza inédita entre la institución

---

30 “Estructura de sentimiento”, experiencia del presente, suma de procesos físicos, históricos y de ideas en formación que, aunando lo personal y lo colectivo, dan cuenta de las diversas tendencias en juego en el campo cultural, a un mismo tiempo que determinan las formaciones, instituciones y objetos en procesos dinámicos y significativos. De otro modo, es la concatenación de la conciencia práctica de los sujetos históricos que, en este caso en particular, tanto a un nivel personal como colectivo, trascendente como cotidiano, se esfuerzan en construir referentes locales identitarios en un proceso histórico donde “lo propio” está fuertemente cuestionado. Williams (2000). *Marxismo y Literatura*. pp. 150-153.

universitaria y un componente crucial de la industria cultural criolla, los sellos discográficos.

Por su parte, y para incluir las grabaciones de Violeta Parra en su catálogo, el sello Odeón inauguró la colección *El Folklore de Chile*, que para inicios de la década de 1970 ya reunía alrededor de treinta títulos de solistas y conjuntos del FP. La primera producción solista de Violeta, *El Folklore de Chile vol. I. Violeta Parra, canto y guitarra* de 1956, fue resultado de su trabajo radial comenzado en 1954 con el programa *Canta Violeta Parra* de Radio Chilena, donde fue contratada por Raúl Velasco<sup>31</sup>, ex Los Cuatro Huasos, y donde trabajó junto a Ricardo García<sup>32</sup>, hombre clave para lo que más tarde será el movimiento de la Nueva Canción Chilena (en adelante, NCCh). El inicio de su corta carrera radial a su vez fue fruto de una exhaustiva labor de recopilación que comenzara en el año de 1953, cuando cayera en cuenta que Chile era “(...) el mejor libro de folklore que se haya escrito”<sup>33</sup>.

Con el último ejemplo quisiera enfatizar la participación que tuvieron los medios privados en el proceso de institucionalización, pero aún más, destacar la actividad que marca la diferencia del FP respecto de la MTCh. La recopilación de especies folklóricas, ya fuera patrimonio oral, objetos, costumbres, músicas o danzas, era una actividad crucial para las investigaciones folklóricas previas a este período, y de hecho, de esta también participaron artistas como Camila Bari de Zañartu, incluso Los Cuatro Huasos. Sin embargo, para los investigadores e intérpretes de la proyección folklórica, la interpretación de la música tradicional debía realizarse sobre la base de testimonios vivos para desde allí construir un canon musical genuino, tomado directamente de los cultores. La proyección social de este acervo tuvo por objetivo conectar al público urbano con aquel enclave de la chilenidad puro y ajeno a la historicidad, el campo, especie de *Arcadia Chilensis* que en tal perspectiva, no sucumbiría a los cambios inevitablemente acarreados por la modernización. Paradojalmente, el sentido de dicha proyección fue fruto del desarrollo indiscutiblemente moderno de la ciencia folklórica bajo la supervisión de la música docta nacional<sup>34</sup>, específicamente en la Universidad de Chile, y de las sonoridades propias de la industria cultural, por lo cual una serie de patrones ideológicos fueron aplicados al patrimonio popular-tradicional como parte de la fase general de folklorización en América Latina.

Tales patrones se aplicaron sobre una homogeneización radical del campo

---

31 Rengifo y Rengifo (2008). *Los Cuatro Huasos...* pp. 62-63.

32 Parra, Isabel (1985). *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay, pp. 39-44.

33 Parra, Violeta (1957). *Comentario*. En su: *El Folklore de Chile vol. III. La cueca presentada por Violeta Parra* [LDC-36038]. Santiago: Odeón, 1:22 minutos.

34 González y Rolle (2005). *Historia Social...* p. 411.

musical bajo la idea de temple sonoro y a través de una técnica interpretativa, estrategias que venían a corregir los “errores” cometidos originalmente por personas que ejecutaban sus repertorios sin un entrenamiento musical apropiado, debido a su condición de iletrados. Lo anterior ha sido explicado por la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa, a propósito del proceso de construcción de los géneros nacionales, a partir del siglo XIX, y en Chile, enfocados en la cueca y en menor medida, en la tonada: la supresión de las diferencias regionales y el enaltecimiento de elementos identitarios que serían más representativos de “la” cultura nacional<sup>35</sup>. En este sentido, el FP por lo general, es constitutivo a la vez de su tradición y de los parámetros de valoración de esta misma, particularmente según la idea de “hispanocentrismo”<sup>36</sup>, paradigma que no obstante abrió el espectro de las músicas tradicionales chilenas más allá del Valle Central -cubriendo el territorio nacional desde el Norte Grande hasta el Archipiélago de Chiloé, en contraste con el restringido espectro de la MTCh-, no logró desprenderse completamente de una identificación con su raigambre española, destacando en muy pocos aspectos su origen mestizo, y en mucho menor medida, un eventual origen indígena<sup>37</sup>.

“Según este proyecto cultural, las culturas tradicionales del país fueron incorporadas a la cultura ciudadana de la época, aportando una mirada hacia el interior del país que podría compensar la adopción de referentes cosmopolitas, tanto en la cultura como en los procesos productivos y en los hábitos de los chilenos. Las culturas locales quedaron organizadas en una nueva perspectiva cultural, según claves cultas y cosmopolitas, las que seleccionaron algunos elementos a partir de la diversidad local, dibujando sobre ésta una imagen más homogénea y ordenada. Las segregaciones y ajustes aplicados al espectro folklórico favorecerían la provechosa inculcación de una identidad nacional hegemónica, que ponderaba valores orientados a la aceptación de un rol social

---

35 Ochoa, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, pp. 85-89.

36 Torres, Rodrigo (2005). “Prólogo”, *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*. Rodrigo Torres (editor). Santiago: Universidad de Chile, p. 14.

37 De esto hay varios ejemplos. El conflicto se inaugura en la oposición, durante la década de 1920, entre la escuela compositiva de Pedro Humberto Allende, hispana y vallecenlista, y la de Carlos Isamitt, más marginal, quien pugnaba por la inclusión de elementos de origen mapuche dentro de las obras de los compositores nacionales. Este tema también fue problemático para los folcloristas, quienes debatieron en torno a la supuesta “chilenidad” de la música del Norte Grande -la cual, para Domingo Santa Cruz, como puede verse en sus artículos publicados en la *Revista Musical Chilena*, claramente no lo era-, y quienes nunca lograron hacerse cargo del indesmentible origen indígena y mestizo de ciertas músicas locales -por ejemplo, el “sonido rajado” de los bailes chinos, verdadero enigma cultural para los investigadores-. La última gran polémica en torno a este dilema fue protagonizada por Margot Loyola y la etnomusicóloga María Ester Grebe -quien en su calidad de científica social se oponía fuertemente a los procedimientos del folklore de proyección-, entre las décadas de 1960 y 1980, en relación más que nada, a las formas en cómo debía ser enfrentado el trabajo de campo y como debían ser sus derivadas representaciones: si científicas o artísticas. Al respecto, vale la pena revisar mi texto: Ramos Rodillo, Ignacio (2011). “Construcciones y disputas en torno a lo mestizo. Canto a lo Poeta y Bailes Chinos en Chile Central, del folklore a la diversidad cultural”, *Revista Chilena de Literatura* Sección Miscelánea, 78, pp. 1-31.

ciudadano para los habitantes del país, el reconocimiento de la autoridad estatal, cuyo carácter democrático debía fortalecerse, como culminación de un compromiso con Chile y con su proyecto desarrollista. Lo folklórico señala, por un lado, la legitimidad cultural y simbólica del Estado, como agente principal de identificación, y por otro, la concreción de un espíritu nacional en construcción<sup>38</sup>.

## LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

Los efectos de lo que Jorge Larraín ha llamado expansión de postguerra en Chile<sup>39</sup>, sobre todo en relación a las políticas culturales del desarrollismo, refuerzan la potencia con que la proyección folklórica abrió canales de expresión, participación y formación sociocultural en Chile, lo que tomó forma como un esfuerzo de conciliación de cosmopolitismo y localismo. Esa apertura ayudó a un posicionamiento sociopolítico que poco a poco comenzará a generar el quiebre paradigmático de los esquemas de indagación, representación y utilización de la tradición construida. Esto fundamentalmente a causa del creciente compromiso sociopolítico dentro del quehacer musical, en vista a la enorme segregación social y económica que el desarrollismo había generado, por ejemplo, en los cinturones de pobreza en torno a las urbes del país y en la situación del agro chileno, que estructuralmente se sostenía sobre relaciones sociales y productivas cuasi-serviles.

En la preeminencia que lo político adquiere para esta nueva fase, el investigador y ensayista Fabio Salas ve un aspecto clave en la preexistencia de una "(...) alianza entre artistas, intelectuales, obreros y campesinos, una fusión del mundo proletario-rural con la clase media (...) "<sup>40</sup>, coalición que si bien fue instaurada por el Frente Popular como un proyecto exclusivamente nacional, ganaba nuevas fuerzas con el impacto continental de la Revolución Cubana. Del mismo modo, el movimiento de la NCCh basó parte importante de sus prácticas y referentes en directrices que el Partido Comunista de Chile (PCCh) se había impuesto para su acción en el campo cultural, tras el giro estratégico

---

38 León Villagra, Mariana, e Ignacio Ramos Rodillo (2011). "Sonidos de un Chile Profundo. Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del Folklore en Chile", *Revista Musical Chilena*, 209, pp. 34-35.

39 Básicamente se trata de la ampliación de la participación política, del crecimiento de la izquierda, de una progresiva modernización de la economía, y de la creciente urbanización del país, aunque inorgánica y socialmente excluyente. Larraín (2001). *Identidad chilena*, pp. 107-108.

40 Salas Zúñiga, Fabio. (2003). *La primavera terrestre. Cartografías del rock chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, p. 55.

que experimentó a raíz de su ilegalización de 1947<sup>41</sup>. Por ejemplo, el PCCh terminó por no adscribir a la doctrina del realismo socialista, al contrario, favoreció el trabajo en total libertad estética, lo que dentro de la música docta, por citar el caso, se tradujo en las propuestas de compositores militantes como Fernando García, Gustavo Becerra-Schmidt o Roberto Falabella desde la década de 1950. Asimismo, esta misma libertad estética tendió a favorecer el trabajo de los militantes comunistas que participaron de la NCCh, asunto que no obstó para que, cuando a fines de la década del sesenta el movimiento comenzara a acercarse paulatinamente al rock local –en las personas de Víctor Jara y Ángel Parra, por ejemplo-, gesto que fue altamente cuestionado dentro de la orgánica partidista.

A partir de las influyentes labores de Violeta Parra y Margot Loyola, hacia la segunda mitad de los cincuenta surgieron dos agrupaciones que serían claves para esa fractura paradigmática con el FP. La trascendencia de los Conjuntos Millaray y Cuncumén reside en que fueron formativos para un grupo de intérpretes de origen popular –Héctor Pavez, Rolando Alarcón o el mentado Víctor Jara, entre otros - que avanzando la década del sesenta, constituirán el núcleo de la NCCh, movimiento que desde esta perspectiva, se desprende de la proyección folklórica. Al respecto, se expresa la viuda de Víctor, Joan Jara:

“en Chile (...) había dos escuelas predominantes en torno al folklore: una de ellas lo consideraba algo estático, ya petrificado, que sólo debía investigarse de forma antropológica y preservarse para los museos; la otra (...) que apenas empezaba a hacerse sentir (...) lo veía como una expresión viviente que podía ser contemporánea y que era susceptible de transformaciones siempre que estuviese firmemente adherida a sus raíces originales”<sup>42</sup>.

Esta diferencia en la configuración histórica de la proyección folklórica, puede observarse en los trabajos paralelos que venían desarrollando, por ejemplo, la Agrupación Folklórica Chilena, entidad fundada hacia 1957 por Manuel Dannemann y Raquel Barros<sup>43</sup>, ligados políticamente al centro político y dueños de un estilo investigativo más científico y conservador, y los de Millaray

---

41 En relación tangencial con la materia que aquí trato, destaca el Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile, celebrado en el Salón de Honor de la Universidad de Chile los días 15 al 18 de abril de 1954, bajo la dirección del escritor Diego Muñoz y de Pablo Neruda. El evento se dio en términos generales, como una reunión que reprodujo las dinámicas políticas del partido, para la organización de los poetas y cantores populares, en vistas a la generación de un programa de acción cultural y social, básicamente por la colaboración de muchos de aquellos con la Lira Popular que comenzaba a publicarse en el diario El Siglo. Destaca asimismo, la ausencia de menciones al concepto de folklore. Véase VV.AA (1954). “Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile”, Separata de *Anales de la Universidad de Chile*, 93, 79 pp.

42 Jara, Joan. (2008). *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago: LOM Ediciones, p. 86.

43 Dannemann, Manuel (1970). “Bibliografía del Folklore Chileno 1952 – 1965”, *Latin American Folklore Studies*, 2, p. IX.

y Cuncumén, que, a partir de un patrón representativo fiel al FP, comienzan a introducir cambios significativos tanto en lo musical como en lo temático y lo escénico. En el mismo sentido, hay casi total unanimidad entre los especialistas en el origen del movimiento de la NCCh en el papel jugado por Violeta Parra. A la manera del compromiso político de García, Becerra-Schmidt o Falabella, claro que con un alto nivel de autonomía respecto de la estructura partidista, se abocó a la fusión de temáticas críticas con una creación musical de un fuerte arraigo tradicional. Entonces, es deducible un desplazamiento en el rol que jugó desde entonces: de folklorista a artista comprometida. En su LP *El Folklore de Chile vol. VIII. Toda Violeta Parra*, de 1960, hay dos ejemplos claros. En la canción *Yo canto la diferencia*, la celebración de las Fiestas Patrias es representada como un simulacro de unidad nacional, que esconde las inequidades sociales y económicas del Chile de ese entonces<sup>44</sup>. Del mismo modo, en *Qué te trae por aquí*, “tonada a lo guitarrón” que aludiendo al Canto a lo Poeta, se incluye dentro de una tradición eminentemente folklórica, ofrece un cambio con su musicalidad que indudablemente remite a su obra *El gavilán*, de innegable espíritu vanguardista.

Con el gesto de Violeta Parra hizo ingreso al campo cultural chileno la figura del cantautor<sup>45</sup>, definible como aquel artista que compone e interpreta un repertorio propio marcado por su contenido social, y en la mayoría de los casos, ligado a la tradición musical local, lo que a nivel latinoamericano acercaba la folklorista a Atahualpa Yupanqui en la Argentina, y a los cubanos Sindo Garay y Carlos Puebla, contrastando desde ya con el rol de mera intérprete y recopiladora que ella misma había desarrollado dentro de la proyección folklórica. La mayor parte de los exponentes de la NCCh seguirán una misma trayectoria, como se evidencia cuando Víctor Jara y Rolando Alarcón dejan el Conjunto Cuncumén, para sumarse a colegas como Patricio Manns, los hermanos Isabel y Ángel Parra, por nombrar los más destacados.

Las motivaciones políticas y estéticas de la NCCh necesariamente la opusieron tanto a la MTCh como al FP –aunque en menor medida al segundo– pues en la tarea de interpretar y representar críticamente la realidad nacional, debían superarse las formas líricas y musicales ajustadas a perspectivas anteriores consideradas contemplativas y descriptivas<sup>46</sup>, y asimismo, a disputarle espacios de difusión a una vasta música comercial, tanto de origen nacional como

---

44 Parra, Violeta. (1960). *Yo canto la diferencia*. En su: *El Folklore de Chile vol. VIII. Toda Violeta Parra* [LDC-36344]. Santiago: Odeón, 5 minutos aprox. En términos similares, su canción “La carta”, escrita en París hacia fines de 1962, como respuesta a la detención de su hermano Roberto Parra tras la matanza de la Población José María Caro, perpetrada en noviembre del mismo año.

45 Salas Zúñiga (2003). *La primavera terrestre...*, p. 58.

46 Barraza, Fernando. (1972). *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Editorial Quimantú, pp. 19-22.

extranjera, por ejemplo la Nueva Ola, que era percibida como productora de conformismo y alienante para una clase social que debía necesariamente ganar en conciencia<sup>47</sup>.

Ese vínculo internacional que se activa en la aparición del cantautor, se manifiesta paralelamente en el renovado internacionalismo de la época, mediante la identificación con el régimen cubano, con la batalla antiimperialista librada en Vietnam, y con la gesta americanista del Che Guevara en Bolivia. El dinamismo estético de la NCCh manifestó este cambio político-cultural con la adopción crucial de una sonoridad y de un amplio repertorio latinoamericanos, lo que se complementó con una apertura a las influencias de la *chanson française*, de las canciones española, y del trabajo de músicos norteamericanos radicales como Woodie Guthrie, Pete Seeger y Bob Dylan<sup>48</sup>. Esta nueva sensibilidad puede ser vista en un sinnúmero de casos. En el trabajo conjunto de compositores doctos y músicos populares, por ejemplo, en la *Cantata Popular de Santa María de Iquique*, compuesta por Luis Advis e interpretada por Quilapayún; en el himno *Venceremos*, creado por Sergio Ortega e interpretado por Inti Illimani, a lo que se suman innumerables versiones de temas latinoamericanos que comienzan a ser interpretados por el movimiento, y también la reivindicación musical de una chilenidad que se quiere más genuina.

Para mí, los rasgos más notables de la NCCh confluyen en *El derecho de vivir en paz*, de 1971. Es en el tema homónimo<sup>49</sup> donde se expresa una de las mayores progresiones estéticas del movimiento, debido en gran parte a la colaboración con Los Blops, una agrupación que junto a Los Jaivas y Congreso constituyen, además de hitos fundacionales del rock chileno, experiencias de dicha nueva escena que se acercaba en muchos aspectos al trabajo y los contenidos de la NCCh. Junto a ellos, Víctor Jara realiza una innovación significativa mediante una sonoridad rockera -expresión de colonialismo norteamericano, para la izquierda conservadora, por cierto- enmarcada en una canción protesta.

Junto con la integración de elementos mayoritariamente latinoamericanos, el movimiento hizo patente su arraigo local mediante una revisión de sus aspectos identitarios fundamentales. Al verse desbordado el estado de compromiso con el ascenso social y de la izquierda, en la conjunción de fuerzas que darían vida poco después a la Unidad Popular, su programa político necesitó hacerse de

---

47 Barraza (1972). *La Nueva Canción Chilena*, pp. 13-14.

48 Salas Zúñiga (2003). *La primavera terrestre...*, p. 63-64. Buen ejemplo de esto es Víctor Jara versionando *If I had a hammer* de Pete Seeger y Lee Hays -1949, *El martillo*, junto a Quilapayún en 1969-, y *Little Boxes* de Malvina Reynolds -1962, *Las casitas del Barrio Alto* en 1971-.

49 Jara, Víctor. (2001). *El derecho de vivir en paz* [8573 87606-2]. Santiago: Warner Music Chile, 54 minutos aprox. Editado originalmente por la Discoteca del Cantar Popular DICAP en 1971.

elementos para estructurar un imaginario social favorable, lográndolo la NCCh con la generación de una tradición distinta, entre alternativa y complementaria a la del FP. Esto se expresó en la natural incorporación de una musicalidad chilena, dado el origen del movimiento en la proyección folklórica, y asimismo en la reivindicación de un discurso crítico y rebelde proyectado en la voz del campesinado. Buscando ser “(...) el brazo cantado de la reforma agraria”<sup>50</sup>, como dijera el imprescindible René Largo Farías, es que puede observarse esto en un sinnúmero de canciones, a saber: *Arriba en la cordillera* de Patricio Manns, *El arado* o *Qué saco rogar al cielo* de Víctor Jara, *Porqué los pobres no tienen* o *Según el favor del viento* de Violeta Parra.

Dentro de un extenso repertorio donde se alude a situaciones de injusticia y explotación en espacios urbanos, industriales o en las faenas mineras, destaco dos canciones más claras en su arraigo tradicional, ambas pertenecientes a Héctor Pavez Casanova, antiguo miembro del Conjunto Millaray. La primera: *Despierta Niñito Dios*, a través de una estructura de tonada-villancico, resignifica social y políticamente un saludo al Nacimiento poniendo al Niño Dios como testigo de las injusticias sociales<sup>51</sup>; y la segunda, *Versos a Manuel Rodríguez*<sup>52</sup>, glosa original del poeta popular José Riel, donde se constata ese mismo discurso crítico, que se quiere poner en boca de los desposeídos del Chile contemporáneo, es hallado en el legado dejado por cantores y poetas populares de los siglos XIX y XX<sup>53</sup>.

Por lo anterior, la revisión de la tradición folklórica presente en el movimiento, en cierta forma, es distinta a la del FP y a la vez complementaria de esta, al incluir dentro de un canon más clásico elementos de la cultura popular chilena cargados de combatividad y denuncia, contenidos que no hubieran tenido cabida en las tradiciones anteriores. En tal sentido, la fractura suscitada con la NCCh no es total, sino que también integra aspectos de continuidad con, al menos, una de las restantes construcciones de tradiciones aquí revisadas, resignificando el espacio rural chileno con un discurso rebelde que resonará, asimismo, en la urbe y en las faenas productivas del país.

---

50 Largo Farías (1977). *La Nueva Canción Chilena*, p. 17.

51 Pavez Casanova, Héctor. (1967). *Despierta Niñito Dios*. En su: *El Folklore de Chile vol. XVI. Canto y Guitarra* [LDC-36250]. Santiago: Odeón, 3:30 minutos aprox.

52 Pavez Casanova, Héctor. (1970). *Versos a Manuel Rodríguez*. En su: *El Folklore de Chile vol. XX. Canto Popular* [LCD-34026]. Santiago: Odeón, 5:40 minutos aprox.

53 Dentro de lo que destaca también “Canto a la pampa”, habanera interpretada por Quilapayún, con letra que Carlos Pezoa Véliz escribió a raíz de la Matanza de Santa María de Iquique: Hasta que un día como un lamento / de lo más hondo del corazón / por las callejas del campamento / vibró un acento de rebelión; / eran los ayes / de muchos pechos / de muchas iras era el clamor, / la clarinada de los derechos / del pobre pueblo trabajador. Quilapayún. (1968). *X Vietnam* [JYL-01]. Santiago: Jota Jota, 32 minutos aprox. Poco después, el sello Jota Jota se transformará en DICAP.

Frente al rechazo casi cerrado y la censura que el movimiento debió sufrir de parte importante de los medios, sus agentes se dieron a la creación de medios difusores propios. Comenzó esta campaña con la aparición del programa *Chile ríe y canta*, producido y conducido por René Largo Farías, en 1963<sup>54</sup>, y luego con la instauración de peñas a lo largo del país, a ejemplo de los hermanos Parra. También con la fundación del Sello Arena, obra del productor Camilo Fernández, y sobre todo gracias a las diversas gestiones del comunicador Ricardo García<sup>55</sup>. Pero es con la creación de la Discoteca del Cantar Popular (DICAP) en 1968, de propiedad de las Juventudes Comunistas<sup>56</sup>, que la NCCh logra incidir con más potencia dentro de una industria cultural renuente a la politización explícita de la música nacional. El afán de alcanzar mayor presencia pública quedó institucionalizado con la nacionalización del sello RCA Victor durante el gobierno de la Unidad Popular, ahora bajo el nombre de Industria de Radio y Televisión (IRT), iniciativa a la que se suman el ingreso de Isabel Parra, Inti Illimani y Víctor Jara al Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Técnica del Estado, en 1971, y sobre todo, con las medidas tomadas un año antes por la Oficina de Informaciones y Radiodifusión de la Presidencia de la República, mediante las cuales se establecía la obligatoriedad para las radiodifusoras de todo el país de incluir un 40% de programación nacional, 15% de folklore y el restante de cualquier otro género interpretado por músicos nacionales. Baste decir que tal medida en general no fue acatada por los medios opositores al gobierno popular<sup>57</sup>.

La voluntad de poder demostrada por la NCCh se tradujo en términos generales, como una agenda que desde lo musical, aportaría a la construcción de una nueva hegemonía en Chile. Como dice un testigo de la época, Carlos Valladares, “su realismo se contraponía drástica y categóricamente con el paisaje y el arroyito perfumado de la canción tradicional chilena que, siendo bella, jamás le sirvió al hombre para darse cuenta de que tenía opciones para una vida mejor (...)”<sup>58</sup>. En tal sentido, el talante interpelativo, programático y estéticamente heterogéneo del movimiento se dio, en palabras de Fabio Salas, a la “(...) la doble tarea de definir la identidad musical de la izquierda chilena -a partir de las señas dejadas por Violeta Parra- y de elevar a través del canto el nivel de consciencia de las masas obreras, creando una sensibilidad que servía ya como sentido de pertenencia, ya como orientación en la lucha revolucionaria (...)”<sup>59</sup>. Precisamente, y en tanto movimiento organizado y programático,

---

54 Largo Farías (1977). *La Nueva Canción Chilena*, p. 17.

55 Barraza (1972). *La Nueva Canción Chilena*, p. 36.

56 Salas Zúñiga (2003). *La primavera terrestre...*, pp. 80-81.

57 Largo Farías (1977). *La Nueva Canción Chilena*, p. 19.

58 Valladares Mejías, Carlos. (2008). *La Cueva Larga del Indio Pavez*. Santiago: Editorial Puerto de Palos, p. 206.

59 Salas Zúñiga (2003). *La primavera terrestre...*, p. 63.

siendo mucho más que mero estilo o género musical, se constituyó de suyo en una intelectualidad orgánica que se sumó a las fuerzas políticas y sociales para instalar el gobierno socialista, aportando con una mirada hacia adentro que trastocó las percepciones convencionales sobre lo popular y sobre algunos aspectos importantes de lo tradicional, y con una mirada hacia afuera, eminentemente latinoamericanista, que ligó lo nacional con procesos y luchas políticas antiimperialistas y socialistas, similares a las que se daría en Chile desde la década de 1960.

## CONCLUSIONES

Tras el Golpe de Estado de septiembre de 1973, la NCCh sufrió los embates de la represión para persistir posteriormente en el exilio hasta aproximadamente la década de 1980, cuando la renovación de la izquierda chilena instalada en Europa le hizo cambiar de horizontes y perder así una serie de rasgos que le fueron constitutivos. Por su lado, el FP se vio afectado en la misma medida que todo el resto de los actores culturales e intelectuales que no habían tomado partido decididamente en la polarización social, es decir, sus exponentes debieron escoger entre apoyar el nuevo régimen u oponérsele, dándose una serie de opciones y casos individuales que hablan de cierta ambigüedad política presente en esta escuela, o diciéndolo de otra manera: de su pretendida neutralidad, que habría sido requisito político para representar más armónicamente la unidad nacional, cara al proyecto desarrollista, neutralidad que de ningún modo podría sostenerse en lo futuro. Por su parte, determinados elementos y propuestas presentes en el amplio espectro de la MTCh fueron fomentados oficialmente, volviéndose así recursos para la política cultural diseñada por la Junta Militar y la derecha civil, fenómeno cuya más clara encarnación se halla en el conjunto de Los Huasos Quincheros.

De todas maneras, la anterior conclusión sobre el período desoye todos aquellos casos excepcionales que podrían encontrarse dentro de las tres tendencias o movimientos, casos que desmentirían las afirmaciones aquí expuestas, que seguramente parecerán tajantes a la luz de la excepción. Pero en mi perspectiva, sin embargo, hasta antes del fin de la vieja era republicana chilena, la trayectoria del folklore determinó una tradición nacional relativamente unitaria, con claras tendencias de continuidad y quiebre, que con el advenimiento del movimiento político que devendrá en la Unidad Popular comenzó a resquebrajarse, a medida que se disolvía el compromiso de clase que fue crucial para la fase desarrollista.

Las tres tendencias o movimientos operaron en un mismo sentido, orientados a la construcción de tradiciones afines a sus posicionamientos sociopolíticos, y

en la implementación de referentes, representaciones y medios de identificación masivos para ganar así protagonismo dentro de un imaginario nacionalista en constante construcción. Cada una de estas levantó sus propios proyectos y representaciones en menores o mayores grados de explicitación política, pero aquí lo indudable es que tanto lo social como lo político siempre fueron factores de gran peso en sus definiciones y orientaciones tradicionales: la MTCh, una más adecuada para la preservación del *statu quo*, centrado en la preeminencia oligárquica y la preservación de la estructura de clases; el FP, dirigida hacia la integración social necesaria para llevar adelante una modernización cívica e incluyente; la NCCh, una tradición para generar una subjetividad política consciente, crítica y activa para la construcción del socialismo. La última de estas versiones es mucho más problemática en su análisis debido a su mayor heterogeneidad y complejidad, más aún en atención a su carácter eminentemente programático, rasgo que determinó una actitud distinta hacia la preservación y el rescate de un acervo popular-tradicional, considerándolos secundarios ante la exigencia de generar una vinculación con el proyecto socialista continental, y asimismo, en la necesidad de incluir nuevos sujetos y elementos locales que ampliarían su radio de identificación, sujetos y elementos que el FP solo tardíamente llegaría a reconocer<sup>60</sup>.

Ahora, lo que he expuesto a lo largo de este artículo no incluye de momento ninguna disquisición teórica ni ninguna prospección investigativa sobre la recepción de estas tradiciones, mensajes, músicas y productos culturales que resultaron de este proceso de identificación nacional. Una perspectiva sobre la recepción cultural de estas representaciones, dentro del público chileno, permitiría en lo futuro ponderar fehacientemente la influencia real que cada escuela habría ejercido en el espacio social.

Las disputas que subyacen a la coexistencia de estas tres versiones de la identidad nacional iluminan un campo de negociaciones y enfrentamientos que, mencionado someramente a lo largo este texto, constituirá un importante proceso político-cultural que acompañará el devenir de la vida nacional en su conjunto. Tales disputas, en definitiva, se dieron en torno a la instalación de diferentes e incluso contrapuestas referencialidades, orientadas de distintas maneras y en distintas intensidades, para la mantención o construcción de

---

60 Como fue el caso de la cueca urbana o "brava", género que había sido marginado tanto por la MTCh como por el FP hacia las décadas de sus respectivas constituciones históricas, y que sólo gracias al acercamiento entre algunos de sus cultores –Los Chileneros, Fernando González Marabolí, Roberto Parra- y figuras como Violeta Parra y Héctor Pavez, por ejemplo, ingresó en el disco y en la radio como un género legítimo y significativo para la cultura nacional. Esto aconteció a partir de la edición de los LPs *El Folklore Urbano vol. I. 20 Cuecas con Salsa Verde* (1965), por el Trío Los Parra, y sobre todo con *El Folklore Urbano vol. II. Las cuecas de Roberto Parra* (1965), ambos por Odeón. La NCCh comenzaba a acercarse a este género, en la interpretación de varios temas de su repertorio por los grupos Inti Illimani y Aparcoa, cuando el advenimiento de la Dictadura Militar llevó nuevamente a la cueca urbana a la marginalidad del espacio tradicional.

una comunidad nacional imaginada, pero concretamente existente y siempre comprobable en las particularidades de la contingencia. Dicho de otro modo, tales proyectos identitarios fueron organizados y operativizados en función de estructuras estables o propósitos hegemónicos, en los medios institucionales y de difusión dispuestos por el Estado, la industria cultural y ciertos sectores de la sociedad civil, como los partidos políticos. De otro modo, en las tres escuelas que he revisado, lo realizado en torno de lo tradicional y lo popular ilustra las complejas y cautivantes relaciones que, en este campo cultural en particular, se tendieron entre la fase estructural modernizadora y los esfuerzos particulares de preservación e inclusión de la chilenidad en tal proceso, tarea de los diversos folkloristas y artistas mencionados, levantándose como una solución de encuentro y continuidad en circunstancias que, a partir de otras áreas del campo cultural o desde una mirada estrictamente económica del desarrollismo chileno, no sería advertida con tanta claridad.

## BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Benedict (1993). **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. México: Fondo de Cultura Económica.

Barraza, Fernando (1972). **La Nueva Canción Chilena**. Santiago: Editorial Quimantú.

Chatterjee, Partha (2000). "El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas", **La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha**. Fernández Bravo, Álvaro (editor). Buenos Aires: Ediciones Manantial, pp. 124-135.

Claro Valdés, Samuel, y Jorge Urrutia Blondel (1973). **Historia de la música en Chile**. Santiago: Editorial Orbe.

Dannemann, Manuel (1970). "Bibliografía del Folklore Chileno 1952 – 1965", *Latin American Folklore Studies*, N°2, 60 pp.

Dannemann, Manuel (1975). "Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas", **Teorías del folklore en América Latina**. CONAC (editores), Caracas: Instituto Iberoamericano de Etnología y Folklore del Centro Multinacional del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA.

González, Juan Pablo, y Claudio Rolle (2005). **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 – 1950**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile / Fondo Editorial Casa de Las Américas.

Hobsbawm, Eric (2002). "Introducción: la invención de la tradición", **La invención de la tradición**. Eric Hobsbawm y Terence Ranger (editores). Barcelona: Editorial Crítica.

Jara, Joan (2008). **Víctor, un canto inconcluso**. Santiago: LOM Ediciones.

Largo Farías, René (1977). **La Nueva Canción Chilena**. México: Casa de Chile.

Larraín, Jorge. (2001) **Identidad chilena**. Santiago: LOM Ediciones.

León Villagra, Mariana, e Ignacio Ramos Rodillo (2011). "Sonidos de un Chile Profundo. Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del Folklore en Chile", *Revista Musical Chilena*, 209, pp. 23-39.

Mellafe, Rolando, Antonia Rebolledo y Mario Cárdenas (1992). **Historia de la Universidad de Chile**. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Ochoa, Ana María (2003). **Músicas locales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Parra, Isabel (1985). **El Libro Mayor de Violeta Parra**. Madrid: Ediciones Michay.

Pereira Salas, Eugenio (1945). "Los estudios folklóricos y el folklore musical en Chile", *Revista Musical Chilena*, 1, pp. 4-12.

Pereira Salas, Eugenio (1952). **Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno**. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

Rengifo, Eugenio, y Catalina Rengifo (2008). **Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo**. Santiago: Catalonia / Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

Rojo, Grínor (2006). **Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?** Santiago: LOM Ediciones.

Salas Zúñiga, Fabio (2003). **La primavera terrestre. Cartografías del rock chileno y la Nueva Canción Chilena**. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Santa Cruz A., Eduardo, y Santa Cruz G., Luis Eduardo (2005). **Las escuelas**

**de la identidad. La cultura y el deporte en el Chile desarrollista.** Santiago: LOM Ediciones.

Torres, Rodrigo (2005). "Prólogo", **Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile.** Rodrigo Torres (editor). Santiago: Universidad de Chile.

Valladares Mejías, Carlos (2008). **La Cueca Larga del Indio Pavez.** Santiago: Editorial Puerto de Palos.

Williams, Raymond (2000). **Marxismo y Literatura.** Barcelona: Ediciones Península.

### **Discografía y registros sonoros**

Jara, Víctor (2001). **El derecho de vivir en paz** [8573 87606-2]. Santiago: Warner Music Chile, 54 minutos aprox.

Pavez Casanova, Héctor (1967). **Despierta Niñito Dios.** En su: *El Folklore de Chile vol. XVI. Canto y Guitarra* [LDC-36250]. Santiago: Odeón, 3:30 minutos aprox.

Pavez Casanova, Héctor (1970). **Versos a Manuel Rodríguez.** En su: *El Folklore de Chile vol. XX. Canto Popular* [LCD-34026], Santiago: Odeón, 5:40 minutos aprox.

Parra, Violeta (1957). **Comentario.** En su: *El Folklore de Chile vol. III. La cueca presentada por Violeta Parra* [LDC-36038]. Santiago: Odeón Chilena, 1:22 minutos.

Parra, Violeta (1960). **Yo canto la diferencia.** En su: *El Folklore de Chile vol. VIII. Toda Violeta Parra* [LDC-36344]. Santiago: Odeón, 5 minutos aprox.

Quilapayún (1968). **X Vietnam** [JYL-01]. Santiago: Jota Jota, 32 minutos aprox.