



Cuicuilco

ISSN: 1405-7778

revistacuicuilco@yahoo.com

Escuela Nacional de Antropología e

Historia

México

Contreras Román, Raúl H.

El pueblo creador representado Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folclórica en Chile

Cuicuilco, vol. 23, núm. 66, mayo-agosto, 2016, pp. 197-221

Escuela Nacional de Antropología e Historia

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El pueblo creador representado Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folclórica en Chile

Raúl H. Contreras Román*

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: *En Chile la construcción del repertorio folclórico ha estado cruzada por las disputas en la elección y representación de la tradición. En las primeras décadas del siglo XX, la emergencia de la industria cultural y de un Estado desarrollista que buscó definir la identidad nacional posibilitaron la eclosión de un discurso sobre la chilenidad, articulado en torno a una tradición musical impuesta de acuerdo con criterios selectivos profundamente excluyentes. El sujeto popular quedó ausente de ese discurso de identidad a la vez que la izquierda, el sector político que buscaba ser representante de los intereses de dicho sujeto, construyó su identidad política en torno a la figura del obrero que por los niveles de desarrollo de la industria nacional representaba a un sector muy reducido del mundo popular. Margot Loyola y Violeta Parra, por su énfasis en la recopilación folclórica y su aporte en la creación del género de proyección, engrosaron el repertorio folclórico de Chile, a la par que su compromiso con la autenticidad del mismo generó condiciones para el encuentro entre la música de raíz folclórica y la izquierda del país. En este artículo se presenta y discute la historia de dicho encuentro.*

PALABRAS CLAVE: : Chile, folclor, tradición, música popular, identidad nacional, izquierda política, Margot Loyola, Violeta Parra.

ABSTRACT: *In Chile, the construction of the folklore repertoire has gone through several disputes regarding the choice and representation of the tradition. During the first few decades of the 20th Century, the emergence of the cultural industry, together with a developmental State that sought to define the national identity, made possible the emergence of a discourse on what the Chilean identity truly is, articulated around a highly exclusive musical tradition and imposed under selective criteria. The popular tradition was absent from this discourse of identity, whilst the Left, the political sector that sought to represent the interests of the 'working class,' who, due to the slow development of national industry, in reality represented a much smaller sector of the the populace. Margot Loyola and Violeta Parra, due to their emphasis on the collection of folklore, together with their contribution to the promotion of this genre, enlarged the folkloric repertoire of Chile, in the same way that their compromise to the authenticity of the said genre provided the*

*raulantu@gmail.com

optimum conditions for the folkloric musical roots, and the roots of the Left of the country, to come together. This paper presents and discusses the history of this event.

KEYWORDS: *Chile, folklore, tradition, popular music, national identity, political Left, Margot Loyola, Violeta Parra.*

INTRODUCCIÓN

La mediatización del cancionero tradicional chileno, en el marco de su inclusión —desde inicios del siglo XX— en la industria cultural, influyó en la (re) construcción de éste como representaciones en contextos urbanos de tradiciones eminentemente rurales [Ruiz 2005; González 1986]. Así, desde un comienzo, la emergencia del folclor nacional constituyó la invención de una nueva tradición, apoyada en elementos tradicionales selectivamente rescatados, bajo criterios políticos e ideológicos específicos, y difundidos en una nascente industria cultural. Pero la instalación hegemónica de esa tradición no se logró de una vez y para siempre, sino que constituyó (y constituye hasta hoy) lo que podríamos denominar una lucha por las representaciones hegemónicas.

Implícita o explícitamente, los proyectos políticos en disputa por el control del Estado en Chile durante todo el siglo XX contuvieron a su vez proyectos socioculturales, dentro los cuales se formularon contradictorias ideas en torno al folclor y su vínculo con la identidad nacional.

Existía un consenso: el país requería de una identidad nacional que sirviera de fundamento simbólico cohesionador de la modernización económica y política; el folclor, la tradición (o sus vestigios), podía servir de pilar para dicha construcción. En la definición de ese pilar fue expresándose el disenso que ya en la década de los años sesenta será correlato, en el plano musical, de las disputas por el control del Estado chileno. Es decir, al mismo tiempo que las distancias entre los proyectos modernizadores, conservadores y progresistas se extremaron, sus modelos para la construcción de la identidad nacional consecuentemente lo fueron haciendo, a la vez que parte de la música de raíz folclórica pasaba a constituir un referente fundamental en las formas de entender y socializar dichos modelos y proyectos.

UNIFICAR O DIFERENCIAR

A finales de 1968, a un año de la muerte de Violeta Parra, la Pontificia Universidad Católica de Chile organizó en su homenaje “La semana de Violeta Parra”, en la cual se desarrollaron diversas actividades culturales y

académicas centradas en la vida y obra de la compositora. Una de ellas fue la mesa redonda donde participaron destacados artistas (de la música y las artes plásticas), así como investigadores e intelectuales del folclor como Margot Loyola. En esa mesa se dio un sucinto pero importante intercambio entre dos figuras cercanas a Violeta y su obra, el investigador chileno Manuel Dannemann y el antropólogo y escritor peruano José María Arguedas [cf Arguedas *et al.* 1968].

Arguedas defendió la raíz de clase del folclor y su condición de expresión diferenciante que sólo bajo la égida de grandes artistas puede constituirse en algo universal. Este sería el caso de Violeta, según el autor, una “folclorista auténtica”, que a diferencia del folclorista testimonial, logró una identificación total y profunda con el mensaje popular, el cual recoge, incorpora a su mundo interior y luego lanza de la manera más agresiva, más lúcida y, al mismo tiempo, más trascendental. En contrapunto, Dannemann defendió la función social cohesiva del folclor. Para él, el legado de Violeta Parra fue precisamente el de unir por medio del folclor chileno, es decir, a través de la expresión y comprensión de los valores de la cultura nacional.

Dannemann tenía razón al situar a Violeta como una figura que se instaló como representante del folclor que unifica, toda vez que ella construyó un repertorio de recopilaciones y composiciones que, en conjunto, dan muestra de la diversidad de las expresiones musicales de Chile. En ese sentido, la obra de Violeta Parra ofrece una “visión integral” de la tradición musical del país, cuestión relevante si se considera el contexto histórico en el que surge esta artista, en el cual, como intentaré mostrar más adelante, se había elaborado una versión oficial y/o dominante del folclor, por medio de la exaltación de una zona geocultural específica y la consecuente exclusión de la mayoría del territorio nacional, sus sujetos y sus prácticas musicales y dancísticas.

Por el contrario, el rescate de la figura de Violeta como una constructora de unidad es discutible si se considera el compromiso social y político de su obra y, sobre todo, el tipo específico de folclor que ésta defendió y en el cual basó sus principios de legitimidad en tanto representante y creadora de tradición. En este punto, Violeta Parra emerge como una figura disruptiva; su folclor es aquel que expresa —siguiendo a Arguedas— elementos diferenciadores, pues las matrices sociales creadoras de la tradición musical retomadas por la artista son aquellas del “bajo pueblo” y su canto popular, excluido y menospreciado, que conservaba en su arte contenidos y formas de expresión diferentes y hasta antagónicas respecto del folclor oficial o del emanado de las matrices sociales históricamente dominantes.

Dicha dimensión diferenciante se extremará con la emergencia del artista de raíz folclórica políticamente comprometida, momento en el que la autenticidad del folclor ya no se basó sólo en su verosimilitud con la tradición histórica, sino que sumó a ello el compromiso social y político en torno a la representación del sujeto popular y su destino en la sociedad chilena.

En Chile la batalla por la hegemonía de la narrativa en torno a la tradición y la identidad encontró en la música tradicional y folclórica un espacio privilegiado. Los puntos retomados por Dannemann y Arguedas, a propósito de la figura de Violeta Parra, pueden considerarse iniciales en las discusiones por las cuales discurrirá la canción de raíz folclórica; especialmente en un país en que parte importante del repertorio reconocido como “folclórico o de raíz folclórica” incluye canciones de autor con una lírica políticamente comprometida, y donde la historia política nacional ha posibilitado que dicho repertorio se constituya en un referente fundamental de la memoria y la identidad de la izquierda.

IZQUIERDA Y MÚSICA TÍPICA: LA DOBLE EXCLUSIÓN DEL SUJETO POPULAR

Desde su fundación, los partidos políticos de la izquierda chilena buscaron representar los intereses del conjunto de los trabajadores del país pero, por su lenguaje obrerista, excluían de su imaginario a la gran masa popular que en las ciudades se desempeñaba en empleos precarios y en los campos permanecía atada a relaciones de explotación propias de la hacienda decimonónica. Tanto el Partido Comunista, fundado en la década de los años veinte del siglo XX, a partir de las organizaciones mineras del norte del país, como el Partido Socialista, creado en la década de los treinta con base en las agrupaciones urbanas surgidas en el marco de la crisis económica de 1929, adoptaron el discurso modernizador desde el cual se planteaban los proyectos de país en disputa. En ese marco, la cultura popular fue desdeñada y se pensó su transformación revolucionaria por medio de la cultura ilustrada que podía “liberar” a los obreros de la ignorancia y del sometimiento.

En la década de los treinta la adopción de la estrategia de los frentes populares inclinó a las organizaciones de izquierda a formar alianzas con sectores clasemedios, liberales y nacionalistas, como el Partido Radical, con los que se logró la elección presidencial de Pedro Aguirre Cerda en 1938. Desde ese año comienza a consolidarse el proyecto de desarrollo nacional que, aunque iniciado unos años antes, en lo sucesivo orientó la economía del país y remodeló las bases sobre las que se pensó la identidad nacional.

Originalmente el programa del Frente Popular incluyó a los campesinos y buscó hacer extensivo al ámbito rural los derechos laborales, sin embargo, su concreción fue bloqueada por la derecha que condicionó su apoyo a la agenda desarrollista y a la reconstrucción del país,¹ bajo precepto de no permitir la sindicalización en los campos. Este bloqueo, junto a la consolidación del discurso industrializador, mantuvo lejos de la retórica de la izquierda chilena a los habitantes rurales. Paralelamente, en el gobierno del Frente y en los sucesivos gobiernos progresistas, los marginales urbanos, emergentes de la migración campo-ciudad, fueron incluidos como sujetos de política pública, pero excluidos en su condición de sujetos políticos.

Por su parte, la búsqueda de lo tradicional, sobre la cual asentar las bases de la identidad nacional, estuvo guiada desde finales del siglo XIX por el interés académico en lo popular, impulsado por las investigaciones de Rodolfo Lenz y por la fundación, en 1909, de la Sociedad de Folklore Chileno. Dicho interés tuvo su correlato en el desarrollo de la industria cultural que hacia la década de 1920 conjuntó a un contingente de creadores e intérpretes con la denominación de Música Típica Chilena, que logró instalar en el centro de la industria cultural local un repertorio tradicional, circunscrito a la tradición musical del Valle Central² de Chile [Ramos 2011].

La Música Típica Chilena constituye un momento fundacional por su capacidad creadora en la invención de la tradición folclórica del país. Con ella se manifiesta la hegemonía cultural que logró el Valle Central como espacio privilegiado del “ser chileno” y el *Huaso* como personaje que encarna la *chilenidad*. De la tradición inventada por la Música Típica quedaron excluidos en términos territoriales el sur y el norte, mientras que en términos sociológicos desaparecieron del imaginario de lo tradicional todos los sujetos que habitaban esos territorios, incluidos aquellos que habitando en la zona central no podían ser clasificados como huasos.

El huaso reivindicado por la Música Típica Chilena, especialmente por el conjunto más exitoso y trascendental de este género musical, fundado en

¹ El 24 de enero de 1939 el país vivió un terremoto que dejó más de 24 mil muertos y derrumbó ciudades del centro sur de Chile. La derecha, con mayoría parlamentaria, apoyó a la reconstrucción y a la agenda desarrollista del gobierno del Frente, a condición de frenar la sindicalización campesina y desalentar la movilización política rural.

² Geográficamente el Valle Central o zona central de Chile se ubica desde la región de Valparaíso, al norte (aunque algunas descripciones incluyen la parte más verde y septentrional de la región de Coquimbo) hasta la provincia del Ñuble, al sur. Es, desde tiempos de la Colonia, la zona de mayor desarrollo agrícola de Chile y en sus ciudades se concentra la mayor población del país. Gran parte del Valle Central posee un clima mediterráneo por lo cual en esta zona se concentra la tradición vitivinícola chilena.

1927, Los Cuatro Huasos, corresponde a la figura del señor de la hacienda, el patrón de la gran propiedad agraria, heredero de la tradición hispana que recoge en su indumentaria, atavíos, así como en su proyección escénica.

De esta manera, el sujeto popular del campo de la zona central (peón, inquilino, gañán, roto, etc.) fue invisibilizado; a la vez que lo fueron las contradicciones y desigualdades socioeconómicas del modelo de la hacienda, pues la Música Típica expresaba en su lírica la exaltación romántica del paisaje bucólico, la vida campestre como ideal, las fiestas populares elitizadas, el amor campesino y la cultura material del campo, como tópicos descriptores de la tradición, aunados a un discurso fuertemente patriótico y reivindicativo de los emblemas patrios.

La operación selectiva de la tradición introducida por la Música Típica, además de resaltar sólo al sector patronal de la sociedad rural de la zona central y circunscribir su retórica al paisajismo romántico, se especializó en dos géneros musicales: la cueca y la tonada. Con ello se redujo la diversidad musical y dancística de la zona central, la que además en su puesta en escena desplazó formas tradicionales de canto, entonación, instrumentación y estructura lírica. Por lo general, la Música Típica era cantada por hombres en cuartetos vocales,³ acompañados la mayoría de las veces sólo de guitarras españolas en su afinación universal (aunque en ocasiones se integra también el arpa),⁴ con estructura lírica predominantemente de canción, de autoría conocida y con formatos comerciales, según los requerimientos de la industria cultural de la época.

La Música Típica Chilena inauguró una forma de representación de lo tradicional realizada desde contextos urbanos para públicos y mercados preferentemente ciudadanos. Esta condición de recreación de lo tradicional en contextos urbanos, más allá de los debates sobre la autenticidad, marcará a fuego el desarrollo del canto popular en Chile.

El éxito que logró la Música Típica Chilena desde mediados de la década de los veinte hasta entrada la década de los cincuenta, con grupos como Los Cuatro Huasos, Los Huasos Quincheros y Los Provincianos, posicionó

³ Aunque no estaba del todo ausente la voz masculina, la tonada campesina o tonada esencial era interpretada preferentemente por mujeres denominadas cantoras.

⁴ Si bien la guitarra fue el instrumento de acompañamiento por excelencia de la tonada, su uso por los conjuntos de Música Típica para la interpretación o la representación de toda la música de la zona central, desplazó a otros instrumentos propios de esta región como el guitarrón chileno y el rabel, así como formas diversas de afinación de la guitarra conocidas como guitarra traspuesta con la que se suele acompañar el canto a lo poeta. Los conjuntos de huasos, junto al uso privilegiado de la guitarra, instauraron un estilo de ejecución del instrumento en extremo estilizado, con rápidas introducciones, punteos de tercera y arpeggios.

a esta forma de evocación del folclor [González 1996] como dominante en la construcción de la identidad nacional durante esos décadas. Su lírica de añoranza del espacio rural idealizado podía, de alguna manera, representar tanto a los latifundistas de la zona central que se asentaban en las ciudades, como a los migrantes pobres que desde el campo se trasladaban a Santiago, en contexto de acelerada urbanización.

A su vez, la construcción de un discurso patriótico asentado en la tierra y la tradición fundamentó su colocación como emblema de la identidad nacional, cercana al discurso de los sectores dominantes que controlaban la vida política y cultural. Finalmente, por estos factores y por el pujante desarrollo de la industria cultural en el país, la emergencia de los conjuntos de huasos y la estilización de la tradición musical posibilitó que el repertorio de la Música Típica fuera ampliamente comercial, como música radial y de espectáculos.⁵

De esta manera, la doble exclusión del sujeto popular se dio tanto en la construcción del discurso de la izquierda chilena como en la invención de la tradición por medio de la evocación del folclor, que logró éxito en la industria nacional y se posicionó como referente de la identidad chilena. Tanto el obrerismo de la izquierda, como la exaltación del huaso como sujeto central de la tradición nacional, ponían el foco en un sujeto minoritario respecto de la composición social y cultural del país.

Ni la industria mínimamente desarrollada, ni el pujante sector minero, enclavado en el extremo norte del país, podían agrupar cuantitativa o cualitativamente la diversidad de identidades del sujeto popular nacional, por lo que el discurso de la izquierda quedaba reducido a un mínimo sector de la sociedad que, lejos de ser representativo de la realidad chilena, expresaba el proyecto político en torno a la constitución de un sujeto revolucionario proletario. Por su parte, la extrema selección emergente de la tradición musical que se instaló como representante de la *chilenidad*, a la vez que excluía territorial y sociológicamente a gran parte del país, retrotraía la identidad y lo tradicional a un espacio idílico y pretérito que se evocaba como corrompido por la modernización.

⁵ “A partir de la consolidación del artista del folclor en la década de 1930, la música folclórica se había incorporado con normalidad al mundo del espectáculo moderno. Los sellos RCA Victor y Odeón poseían una nutrida oferta de música folclórica y las *boites* y quintas de recreo contaban con conjuntos huasos que servían como intermedio nacional al tránsito del tango al foxtrot, o del bolero a la conga, impregnando de aires nacionales la cosmopolita noche bohemia nacional” [González 2005: 201].

LOYOLA Y PARRA, EL RETORNO DE LA CANTORA

Mientras que en la escena nacional se consolidaba la Música Típica Chilena, en el plano académico las investigaciones sobre el folclor se institucionalizaban, especialmente en la Universidad de Chile. La creación del Instituto de Extensión Musical en 1940, de Investigaciones Folklórico-Musicales en 1943 y del Instituto de Investigaciones Musicales emergentes de este último, en 1947, instauraron un programa estatal de fomento y promoción del folclor nacional [Ramos 2011]. En el espacio académico comenzaron a emerger figuras que fungían como colaboradores de investigadores, pero que por su origen social y su actividad musical poseían un conocimiento directo de la tradición campesina y comenzaron a desarrollar naturalmente la actividad de recolección musical. Entre estas figuras las más descolantes fueron Margot Loyola y Violeta Parra.

Margot y Violeta hicieron su aparición en el escenario musical en dúo junto a sus hermanas, formación dada por la industria cultural del momento a la mayoría de las artistas folclóricas femeninas. Durante la década de los cuarenta, tanto Las Hermanas Loyola como las Parra gozaron de popularidad junto a otros dúos, como el de Las Hermanas Orellana o Las Hermanas Acuña, que constituían la versión femenina de los conjuntos de huasos, aunque en cierta medida, algunos de los dúos femeninos era más cercanos estéticamente a la tradición de las cantoras campesinas y parte de su repertorio, como en el caso de Las Hermanas Loyola, se basaba en la interpretación de un cancionero típico.

En 1944 el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical contactó al dúo de Las Hermanas Loyola, conformado por Margot y Estela Loyola, con el fin de incluirlas entre las cultoras e intérpretes que formarían parte de la grabación de la antología discográfica *Aires tradicionales y folclóricos de Chile*. Las Hermanas Loyola tempranamente integraron a su repertorio canciones anónimas recopiladas en campo, en el Valle Central y otras de la tradición musical mapuche. Luego de la disolución del dúo, en 1950, la actividad etnográfica y de prospección de Margot se intensificó y logró sumar a su repertorio los más variados géneros y estilos del canto nacional, incluidos aquellos sobre los cuales se tenía mínimo antecedentes como los de la Isla de Pascua. La relación con la academia posibilitó que Margot se integrara como docente de música de folclor práctico y guitarra para profesores normalistas [Ruiz 2006], especialmente en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile de 1949 a 1963.

Por su parte, Violeta Parra inició en 1947 una carrera profesional junto a su hermana Hilda, con quien formó el dúo de Las Hermanas Parra que, al igual que el de las Loyola, se insertó en los parámetros de la Música Típica, pese a que en un comienzo su repertorio fue el de la música popular española y latinoamericana (especialmente del cancionero mexicano).⁶ Con dicho repertorio popular Las Parra lograron éxito en la bohemia popular santiaguina, participaron en programas radiales y accedieron a la industria disquera nacional.

En 1953, año en que ve su fin el dúo de las Parra, alentada por su hermano el poeta Nicanor Parra, Violeta comienza paralelamente la actividad de recolección y presentación de sus primeras composiciones.⁷ Por esos años se produce el encuentro de Parra y Loyola. La primera, iniciándose como cantautora e investigadora, y la segunda, consagrada como recopiladora y exponente de la música tradicional tanto en la academia como en la industria cultural nacional. Como apuntó Ruiz [2006], para Margot Loyola el encuentro con Violeta tuvo mucho de descubrimiento. Margot vio en esa mujer una creadora genuina que con su música borraba la frontera entre la cantora campesina y la compositora urbana. De ahí el interés de Margot Loyola por difundir la obra de Violeta en los espacios mediáticos donde ella ya había ganado presencia.⁸

⁶ En Chile, como en otros países de Latinoamérica, la música mexicana ganó gran popularidad de la mano de la amplia difusión que tuvo el cine de México. Parte importante de las bandas sonoras de las películas de la época de oro del cine mexicano (que puede situarse desde mediados de la década de los treinta hasta finales de los cincuenta del siglo xx) como aquellas interpretadas por Pedro Infante y Jorge Negrete, se popularizaron a través de las radios nacionales, principal medio de comunicación hasta bien entrada la segunda mitad de siglo xx. Particularmente en las zonas rurales, la radiofonía —que mantuvo su preponderancia como medio de comunicación, inclusive cuando en la ciudad la televisión ganaba hegemonía— fue el principal vehículo para la difusión del repertorio musical mexicano, así como de los exponentes criollos que inspiraron sus creaciones en éste, dando origen al nuevo género de corridos y rancheras nacionales.

⁷ En una entrevista publicada en 1958, Violeta Parra señala: “Musicalmente yo sentía que mis hermanos no iban por el camino que yo quería seguir y consulté a Nicanor, el hermano que siempre ha sabido guiarme y alentarme. Yo tenía veinticinco canciones auténticas. Él hizo la selección y comencé a tocar y cantar sola. Después me exigió que saliera a recopilar por lo menos un millar de canciones. Tienes que lanzarte a la calle —me dijo—, pero recuerda que tienes que enfrentarte a un gigante, Margot Loyola”. [Editorial Revista Musical Chilena (12), 1958: 73].

⁸ Margot Loyola, al describir su primer encuentro con Violeta, luego de escucharla cantar la tonada “La Jardinera”, señala: “Desde ese momento yo comprendí que estaba ante una mujer que cantaba con legitimidad las cosas de Chile, ante una extraordinaria compositora [...] Desde ese momento me sentí atraída por esa recia personalidad, por ese talento artístico. Me convertí en una ferviente admiradora y rompí lanzas por Violeta en todas partes. Fui

El arduo trabajo de recolección que inició Violeta Parra la llevó por sendas poco exploradas del canto tradicional, como el canto a lo poeta. Como postula Torres [2004], el legado de los poetas populares es probablemente la marca seminal del nuevo canto de Violeta. El canto a lo poeta constituye una de las formas más antiguas del canto campesino chileno, practicado casi exclusivamente por hombres.⁹ De estos cultores, como don Isaías Angulo que le regaló su primer guitarrón, recibirá una formación musical y poética que estará presente de manera trascendental en su producción como creadora, especialmente en las formas de entonación, los giros melódicos y la centralidad de la décima en su poesía.

Desde sus primeros registros como solista, Violeta Parra daba cuenta del manifiesto interés por fundir en su obra su vocación de recolectora y de creadora. En 1953 grabó para EMI-Odeón dos discos EP (*Extender Play*, discos de vinil de larga duración. *N. de la R.*) en los que incluyó tres canciones de recopilación, dos de ellas pertenecientes al canto a lo divino y una de autoría, el parabién¹⁰ “Casamiento de negros”, cuya letra construyó a partir de una cuarteta tradicional recopilada en campo.¹¹

Margot Loyola, por su presencia en el ámbito académico y en el medio artístico nacional, y Violeta Parra, por su impacto en ambos medios, lograrán ir renovando y ampliando el repertorio del folclor. Reaparecerá con ellas la figura de la cantora que la Música Típica desplazó por su invención del

a hablar con José María Palacios [...] quien le dio la primera posibilidad de un contrato en radio, lo que es una de las cosas más difíciles para la gente que canta folklore en Chile” [Arguedas *et al.*, 1968: 72].

⁹ El canto a lo poeta es la poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela. Se divide en dos grandes grupos: canto a lo divino y canto a lo humano. De este último uno de los géneros más difundidos es la paya, improvisación versificada en cuarteta y décima, la mayoría de las veces en contrapunto entre dos cantores. Las formas de cantar a lo poeta se denominan entonaciones y los acompañamientos musicales toquío, que consisten en pulsaciones rasgueadas o punteadas de instrumentos de cuerdas como el rabel, la guitarra traspuesta y el guitarrón [Astorga 2000].

¹⁰ Los parabienes son tipos de canción tradicional con motivo de casamientos que puede describir el evento o cantarse para desear felicidad y fortuna a los recién casados.

¹¹ Por el éxito que alcanzaron estas grabaciones, especialmente la de su autoría, así como su posicionamiento en el círculo de folcloristas del país, en 1954 comenzó a conducir el programa radial *Canta Violeta Parra*, en Radio Chilena, espacio donde difundía sus recopilaciones y composiciones y que, junto al reconocimiento por su EP, la hicieron merecedora ese año del Premio Caupolicán a la folclorista del año. Parte de lo difundido en su programa radiofónico quedó registrado en su primer LP (*Long Play*, disco de vinil de larga duración. *N. de la R.*) *El folklore de Chile, vol. I. Violeta Parra, Canto y Guitarra*, lanzado en 1957 por Odeón, así como en los dos EP *Chants et danses du Chili* (I y II), grabados un año antes en Francia, durante su estancia de casi dos años en ese país.

huaso cantor. La cantora era por excelencia la musicalizadora de los eventos sociales del campo del centro y centro sur de Chile, como las trillas a yegua suelta o las fiestas de vendimias, y su función fue vital en la creación y el mantenimiento de la tradición musical de estas zonas. Margot Loyola [2007: 33] señala:

La importancia de la cantora ha radicado principalmente en la dimensión social de su oficio [...] tuvo relevancia en casi la mayoría de los eventos sociales de la comunidad y su gravitación aumentaba de acuerdo con la versatilidad y riqueza de su repertorio y condiciones interpretativas.

El canto de la cueca y de la tonada fue preferentemente femenino y a quienes practicaban y practican ese arte se les denomina cantoras. El proyecto de *Enciclopedia Chilena de la Biblioteca del Congreso Nacional (1948-1971)* respecto de la casi exclusividad femenina en el canto del campo de la cueca y la tonada señala:

(La cantora) se presenta habitualmente en calidad de solista, siendo los conjuntos de dos, y por excepción de tres, más posibles de encontrar tratándose de una función doméstica [...] resulta poco usual la presencia de personas de distinto sexo, y cuando la hemos encontrado, ha sido, por lo general, a cargo de un matrimonio, en que el varón se desempeña como acompañante vocal y responsable de la obligada percusión sobre la tapa armónica del instrumento, en las cuecas y estribillos de las tonadas, especies que constituyen el acervo poético-musical de las cantoras junto con los versos de angelito, vales y corridos.

La función social de la cantora como musicalizadora de los principales eventos colectivos del campo de la zona central de Chile, se amplió y reinterpretó en las ciudades como consecuencia de la migración campo-ciudad. Con ello, la dimensión festiva de la música de cantoras se trasladó a espacios urbanos como los burdeles o casas de remolienda, los eventos sindicales, las actividades populares en la Quinta Normal de Santiago y las celebraciones de aniversarios, matrimonios, bautizos, fiestas patrias, Navidad o Semana Santa en conventillos, cités, tomas, barrios y demás sectores populares.¹²

¹² Los espacios residenciales de las clases populares en las ciudades chilenas, anteriores a la consolidación de la política nacional de vivienda social (entre los años sesenta y ochenta del siglo xx), tomaron forma de conventillos o viviendas colectivas en casas unifamiliares, la mayoría de las veces en mal estado o en condiciones precarias de construcción y habitabilidad; cités o conjuntos residenciales diseñados para la venta o el arriendo a familias obreras en las cercanías de industrias o centros de labor, y tomas de terreno u ocupaciones

La centralidad que comienzan a adquirir Loyola y Parra en la escena del folclor nacional y su difusión en los medios urbanos significó el retorno de la cantora y de su función central en la propagación y enseñanza del canto tradicional. Ambas artistas dieron a la figura de la cantora un papel central en su formación y en la conformación de sus repertorios. Se encargaban de pronunciar el nombre de las maestras cantoras que les enseñaron las cuecas y tonadas que luego ellas grababan en sus discos e interpretaban en los escenarios. Así, el anonimato con el cual se acostumbra a difundir el folclor y las piezas tradicionales era, la mayoría de las veces, reemplazado por el nombre de la cantora que enseñó la pieza a Margot o a Violeta en sus trabajos de campo.

En la práctica lo que hacían Loyola y Parra no se trataba sólo de un desplazamiento de género, pues en la Música Típica a la figura del huaso le acompañó la de la china que, pese a no tener la centralidad otorgada a la figura masculina, constituyó el referente femenino obligado para pensar a los sujetos del campo promovidos por la industria cultural urbana. La china, al igual que su contraparte masculino, lucía vistosos atuendos de señora hacendada distante de la estética de las mujeres campesinas de la zona central del país. Tanto Loyola como Parra, en sus respectivos dúos anteriores a su carrera de solista, fueron representantes de la figura de la china, la cual se resaltaba aún más en las colaboraciones que hicieron con conjuntos o dúos de huasos, como el Dúo Rey-Silva, Los Campesinos y Los Hermanos Lagos.

Por lo tanto, la recuperación de la figura de la cantora cobró una dimensión ética y política que fue configurando tanto la *performance* de Violeta y Margot, como su discurso y la influencia que posteriormente adquirirán entre las nuevas generaciones de músicos chilenos. La exaltación de la figura de la cantora y su presentación como pilar de la tradición musical del centro y centro sur de Chile, es la reivindicación de un sujeto rural y popular realmente existente, contra la invención de aquel modernizado, estilizado y elitista, representado por el huaso. En síntesis, la cantora es la presentación del sujeto popular que contradice la hegemonía de la tradición impuesta.

irregulares en las periferias de las ciudades que, en tanto fenómeno, fue masivo en las décadas de los sesenta y setenta, pero que es posible observar ya en los años cincuenta. En conjunto, las diferentes formas de construcción y habitabilidad junto a la creciente segregación del espacio urbano dan origen a los barrios pobres o populares.

CANTAR LA DIVERSIDAD

Por medio de la germinal obra de Loyola y Parra, la hegemonía de la Música Típica fue debilitándose. El repertorio que pasaba a reconocerse como tradicional y/o folclórico en Chile dejaba de dar exclusividad a la cueca y la tonada y a reducirse a la figura del huaso. Aun cuando gran parte de las recopilaciones de ambas artistas se componen de cuecas y tonadas, su preocupación en torno a estos géneros fue la de difundir formas regionales y variaciones musicales ausentes en el repertorio de la Música Típica. En la presentación y comentario inicial de su disco de 1959 *La cueca presentada por Violeta Parra* la artista señala:

Ahora que vamos hablar de la cueca yo quisiera decirles que desde el año 53 hasta hoy he podido darme cuenta que la cueca chilena no es tan sólo esta cueca que hemos escuchado siempre a través de la radio [...] hasta este momento puedo dar cuenta de cuatro tipos de cueca. En Quirihue [...] aprendí a saber que en las fiestas de Chile se cantan estos cuatro tipos diferentes de cueca chilena: la cueca corta y común que conocemos todos, la cueca valseada, la cueca larga voluntaria y la cueca larga obligatoria que también lleva otro nombre, cueca del balance.

Los trabajos de Margot fueron pioneros en la recopilación de cantos mapuche, de la Isla de Pascua, Chiloé y Tarapacá, y los de Violeta —que siguió sus pasos— aportaron recopilaciones de gran parte del territorio nacional. Ambas son responsables de llevar a la industria cultural chilena sonidos, ritmos y tipos musicales desconocidos o ausentes de lo que se reconocía como folclor, tales como el rin, las canciones y tonadas punteadas, los esquinzos, las polkas y vales tradicionales, la pericono, la mazurca, la sirilla y refalosa, el cachimbo, el huayno y el trote, además de formas rítmicas de los pueblos indígenas del norte y centro-sur del país.¹³

¹³ Durante la primera mitad del siglo xx, la música indígena tuvo muy poca influencia tanto en el desarrollo de la música popular chilena, como en el ámbito de la música docta (en que existía un dominio hegemónico de la música europea especialmente del nacionalismo y neoclasicismo). En la década de los cuarenta algunos compositores tomaron rasgos de la música indígena o escribieron canciones de la situación del indígena en la sociedad chilena, y lograron que algunas piezas se hicieran relativamente populares. Es el caso de la composición de Fernando Lecaros *A motu yanei*, canción que habla del sufrimiento indígena, pieza central del conjunto de canciones que creó este autor y que denominó mapuchinas. *A motu yanei* fue interpretada por reconocidas cantantes populares de la época como Ester Soré y Rosita Serrano. Por su parte, en la música docta aparecieron en la década de los cuarenta

Aunado a lo anterior, los aprendizajes de infancia en contextos rurales de ambas artistas, así como su apego a los conocimientos adquiridos en campo, posibilitaron la construcción de un *performance* que buscaba representar lo más genuinamente posible las prácticas musicales del Chile profundo. En este marco, como ya he mencionado, la reivindicación de la figura de la cantora campesina cobra un papel fundamental. A ésta se le recupera tanto en términos estéticos y pedagógicos (en cuanto a la forma auténtica de aprender el canto campesino), a la vez que se le proyecta en términos de la centralidad de su función social en la vida rural y en la transmisión de la tradición musical.

Una cantora no es diferente al resto de las mujeres campesinas, sino que forma parte de ese mismo universo, donde a una mujer le toca ser de todo un poco: partera, *rezadora*, *meica*, *santiguadora*, tejedora, alfarera, amasandera, *compositora de huesos*, de modo que el canto es sólo parte de su vida [Loyola 2007: 38].

La exaltación de la cantora, así como la centralidad que daban tanto Loyola como Parra a sus maestros, los cultores y cultoras tradicionales se proyectó como un compromiso ético por reivindicar la capacidad creadora del sujeto popular. Su música no requería de estilizaciones para acercarla a la música culta o a las tendencias de la música popular internacional en boga en esa época, sino que debía expresarse procurando captar el sentido y la razón de los auténticos creadores y sus contextos.

La mujer y el hombre campesino de la zona centro, el indígena del sur y del norte, el pescador de la Isla de Chiloé, emergían ahora como representantes de la *chilenidad* que antes se contuvo en la figura del patrón de la hacienda. Las tradiciones y fiestas populares y religiosas, los cantos de trabajo, los villancicos, los lamentos y las formas de expresar la vida cotidiana de esos sujetos en sus territorios, posibilitaban al folclor romper las fronteras que le contenían sólo en los valles centrales del país.

De lo anterior se desprenden otros dos posicionamientos éticos de las propuestas de Loyola y Parra. El primero, aquel que procura encontrar al sujeto popular en su diversidad de expresiones y modos de vida presentes. Esto configuraba una opción crítica sobre aquella construcción de la identidad nacional, basada en un sujeto ilusorio, que en su propia definición

composiciones como Evocaciones *Huilliches* (1945), de Carlos Isamitt y, posteriormente (ya en la década de los cincuenta), Estudios emocionales (1957), de Roberto Falabella. Ambas composiciones recuperan sonoridades y formas musicales de raíz étnicas, que corresponden a pueblos indígenas del sur de Chile, la primera, y del norte, la segunda.

constituía una negación del sujeto popular realmente existente. Como hemos visto, tanto la propuesta de la Música Típica como el discurso de la izquierda chilena compartían los ideales modernizadores que desdeñaban al sujeto popular presente en pro de exaltar un proyecto de sujeto nacional o de obrero ilustrado, que se constituiría precisamente por medio de la erradicación de la negatividad asignada a los sectores populares.

El segundo, reconocer al sujeto popular en su territorio e historia. La actividad como recopiladoras y etnógrafas de Loyola y Parra, las endilgó por sendas poco recorridas y hasta desconocidas para los descriptores del territorio nacional. Traer al sujeto popular del norte y del sur, indígena y mestizo, no sólo significaba ampliar el espacio imaginario de la tradición nacional, sino criticar el nacionalismo construido sobre la base de la herencia histórica de los linajes españoles asentados en los valles centrales del país.

Desde mediados del siglo XIX Chile experimentó una expansión territorial que reconfiguró el mapa trazado tras su independencia. De este proceso de expansión dos territorios figuran de vital importancia para entender lo que significó la apuesta por el folclor de Margot y Violeta. El primero es el territorio norte anexo a Chile después de la Guerra del Pacífico que enfrentó a este país con Bolivia y Perú¹⁴ y, el segundo, el del centro sur entre los ríos Bío-Bío al norte y Toltén al sur, mediante la ocupación militar del territorio autónomo del pueblo mapuche.¹⁵ Por su tardía incorporación a la soberanía territorial chilena, ambos espacios y sus tradiciones musicales no figuraban en el imaginario de la *chilenidad*, configurado desde la Colonia y transformado en narrativa de identidad nacional desde los primeros años de la República.

Las tradiciones del norte y del sur mapuche fueron tradiciones de indios, lejanas de las “refinadas” tradiciones que el ingenio criollo del centro del país había rescatado de la *madre patria*. De ahí que la inclusión de la tradición musical de estos territorios, en lo que se definía como folclor chileno,

¹⁴ Luego de la guerra, Bolivia perdió el Corredor de Atacama (desde 1888 denominado Provincia de Antofagasta), el cual abarca parte del desierto de Atacama y la totalidad de la costa antes boliviana. Mientras tanto Perú perdió el Departamento de Tarapacá y la Provincia de Arica.

¹⁵ Mediante diversos tratados firmados durante la Colonia entre los representantes de la corona española y los caciques indígenas, el pueblo mapuche logró independencia del dominio español. Luego de la independencia de Chile se difundió entre la élite nacional la necesidad de anexar estos territorios, pero no fue sino hasta después de terminada la Guerra del Pacífico que el ejército de Chile invadió las tierras mapuche en la denominada Pacificación de la Araucanía. El territorio anexo corresponde a parte del sur de la actual Región del Bío-Bío, la casi totalidad de la Región de la Araucanía y parte de la actual región de los Lagos.

significaba una acción contracultural que reconocía al sujeto popular diverso en Chile, colocaba su tradición al mismo nivel que aquella en la cual se reconocían las élites.

LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO POPULAR

En la academia chilena dedicada a la “ciencia del folclor” se determinó un plano activo o aplicado al que posteriormente se le denominó “proyección folclórica”. Este concepto deriva de la influencia de etnomusicólogos argentinos como Carlos Vega, Augusto Cortázar y, más tardíamente, Ercila Moreno, quien se dedicó a difundir la obra de los dos primeros en Chile en los años sesenta. La propuesta más socorrida para definir la proyección folclórica fue la de Cortázar, que la definió como:

Manifestaciones producidas fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas [...] que se inspiran en la realidad folclórica cuyo estilo, forma o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmite por medios mecánicos e institucionalizados [Cortázar 1976: 50].

El chileno Manuel Dannemann consideró la proyección como la “difusión folclórica, por lo general, concerniente a presentaciones en las cuales prevalecen los cantos y los bailes, en algunas oportunidades insertos en una escenificación ambiental” [Dannemann 1975: 25]. Si bien ambas definiciones incluyen parte del repertorio de la Música Típica, en Chile el apelativo de proyección folclórica fue asignado, especialmente desde los años sesenta, a conjuntos musicales y dancísticos surgidos en la década anterior que, ligados al trabajo de recopilación, escenificaban y difundían la tradición procurando la autenticidad en la representación de ésta. Por ello, estos conjuntos fueron herederos directos o reclamaron influencia de Margot Loyola y Violeta Parra.

La actividad de investigación y enseñanza de Margot Loyola y de otros músicos y académicos, así como el éxito que comenzó a adquirir Violeta Parra, favoreció el surgimiento de la práctica musical y etnográfica de un conjunto de folcloristas que buscaban la autenticidad por medio del montaje de un repertorio recopilado desde la tradición oral y que, en su interpretación, procuraba incluir la mayor cantidad de elementos musicales, estéticos y performativos de esa tradición.

En 1953, como producto de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, surgió el Conjunto de Alumnos de Margot Loyola. Éste representa el primer conjunto folclórico de Chile, inclinado a la recopilación y

difusión de música y danza tradicional, y de éste nacerá en 1955 —bajo la dirección de Rolando Alarcón— el Conjunto Cuncumén, al cual por primera vez se le aplicó la etiqueta de Agrupación de Proyección Folclórica. Entre los alumnos de Loyola destacó la figura de Gabriela Pizarro, quien fundó en 1958 el grupo Millaray, que junto a Cuncumén serán los más influyentes conjuntos de la música de proyección folclórica.

Desde finales de los años cincuenta los conjuntos de proyección folclórica se masificaron, no siempre vinculados a la academia ni a la industria disquera y radiofónica de la época. Gran parte de los integrantes de estos grupos fueron aficionados y muchos de ellos provenían de familias populares. En esta nueva generación de folcloristas muchas agrupaciones se alejaron del espectáculo en los espacios abiertos por la Música Típica Chilena, para dirigir sus actividades a públicos populares en los sectores marginales de las ciudades [Ruiz 2006].

En su práctica y discurso los conjuntos de proyección fueron críticos de la representación de la tradición musical realizada por los conjuntos de huasos, tanto por la extrema estilización de su música como por el reduccionismo respecto de la diversidad musical del país, de ahí que su búsqueda y discurso de autenticidad se centrara en la inclusión en su repertorio de músicas recopiladas en el norte, centro y sur de Chile. Así, por ejemplo, el conjunto Millaray —con indicaciones de Violeta Parra— concentró gran parte de su labor en la recopilación de la tradición musical de la Isla de Chiloé.¹⁶

Los conjuntos de proyección folclórica asumieron una función pedagógica en el marco de la promoción de la música tradicional rural en contextos urbanos. Como apuntaron León y Ramos [2011], el máximo cometido de estas iniciativas era mostrar las manifestaciones del folclor, de modo que el montaje escénico fue el medio objetivo para llevarlos al público. Las coreografías y las dramatizaciones formaban parte de los montajes de los grupos de proyección, de ahí la importancia que adquirió entre éstos sumar técnicas del teatro y la danza.¹⁷

Estos conjuntos expresaban la lucha por la autenticidad del folclor y la representación de la tradición, contra la precedente música típica y su

¹⁶ En la década de los sesenta el Conjunto Millaray editó dos discos: *El folklore de Chile. Volumen X*. (Odeón, 1962) y *Canciones y danzas chilenas. El Folklore de Chile vol. XII*. (Odeón, 1964), con 25 canciones recopiladas pertenecientes a la tradición musical del norte, centro y sur de Chile. En ese repertorio, ocho registros forman parte del cancionero recogido por Gabriela Pizarro y Héctor Pavéz en la Isla de Chiloé.

¹⁷ Cuncumén y Millaray contaron en sus filas con integrantes formados en las artes escénicas. En Cuncumén el aporte del teatro lo dio Víctor Jara, mientras que en Millaray lo hizo Héctor Pavéz, ambos vinculados a la Escuela de Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

transmutación en la década de los sesenta en lo que se denominó Neofolclore, tendencia que buscó modernizar la música folclórica apartándose de los referentes rurales de ésta. Los conjuntos neofolclóricos estuvieron integrados por jóvenes con preparación musical, provenientes de familias urbanas de sectores medios y acomodados, que arreglaban canciones tradicionales o de autor, la mayoría de las veces como cuarteto coral, y las presentaban con un *performance* influenciado por grupos argentinos como Los Huanca Hua o Los Trovadores del Norte [Bravo y González 2009].¹⁸

Como herederos de la obra musical y pedagógica de Loyola y Parra, los conjuntos de proyección folclórica encarnaron también los principios éticos que —en torno a la diversidad del sujeto popular y su representación— orientaron a ambas artistas. Ante el éxito que adquirió el neofolclore y al crispado ambiente político de los años sesenta, algunos de los representantes de la proyección folclórica engarzaron los principios señalados con otra dimensión desde la cual se reivindicará la autenticidad en la representación del sujeto popular: el canto políticamente comprometido, territorio en el cual Violeta Parra había abierto senda desde inicios de esa década. Víctor Jara, quien antes de iniciar su carrera solista formó parte del Conjunto Cuncumén, en entrevista de 1972 señalaba:

(El) neofolclore [...] (era un) movimiento inducido por la industria del disco y la reacción para cumplir objetivos comerciales y políticos, naturalmente. Era una música, aunque basada en ritmos chilenos, absolutamente ajena a nuestra idiosincrasia [...] los intérpretes debían ser altos, rubiecitos y bonitos, parte importante para vender mejor el producto. Mientras ellos obtenían los primeros lugares en las radios, nosotros empezábamos a cantar por ahí y por allá, así como hijos de nadie. Decíamos una verdad no dicha en las canciones, denunciábamos la miseria, le decíamos al campesino que la tierra debía ser de él, hablábamos, en fin, de la justicia y la explotación [citado en Epple 1977: 11].

¹⁸ “Los grupos característicos del neofolclore innovaron estéticamente los arreglos vocales y se tornaron, en este aspecto, más sofisticados que sus antecesores. También cambió el vestuario. La mayoría de estos grupos estaba formada por jóvenes que usaban *smoking* y descartaban la ropa de los huasos de los conjuntos de música típica. Tomaban, así, una cierta distancia de la cultura rural al no asumirse como portadores de esta tradición, de la misma manera que sus antecesores, los intérpretes de música típica” [Da Costa 2009: 23]. Estos conjuntos, entre los cuales los más representativos fueron los Cuatro Cuartos y Las Cuatro Brujas, lograron gran éxito en los años sesenta masificando el gusto por la música folclórica especialmente entre los jóvenes urbanos.

Por su extracción de clase, su propuesta estética lejana de la tradición musical de Chile y por su inocuidad política, los artistas del neofolclor aparecían como representantes no auténticos de la música chilena. Su emergencia coincidía con la eclosión de la juventud como sector social y político relevante. La industria cultural del país se volcó a este sector y los conjuntos del neofolclor se posicionaron en ella al mismo nivel que artistas del rock and roll o la balada internacional y criolla. De ahí que la batalla por la autenticidad del folclor y su contenido se manifestase también en la captación del interés juvenil.

En el plano político, en 1957 se fundó el Partido Demócrata Cristiano de Chile (DC) que vino a trastocar el esquema político establecido durante la primera mitad del siglo xx, asumiendo la representación del centro político. Con una inspiración socialcristiana, la DC tomó muchas de las banderas históricas de la izquierda pero apeló a la libertad en contraposición a los regímenes comunistas, de ahí su lema de “Revolución en libertad”. Su perfil liberal y modernizador tuvo gran impacto entre la juventud urbana, especialmente en las universidades. Para la DC las reformas modernizadoras que necesitaba el país podían hacerse paulatinamente, mediante el consenso.¹⁹ Bajo estas ideas fue electo presidente de la República el DC Eduardo Frei Montalva en 1964.

Por su parte, la izquierda chilena no había modificado en gran medida su lenguaje obrerista. Recién entrada la década de los cincuenta desplazó levemente la centralidad del obrero hacia la del trabajador para incluir a los empleados del sector público y a los trabajadores informales e independientes [Castillo 2008]. No obstante, el campesinado seguía fuera del imaginario de la izquierda, al tiempo que la DC sumaba a sus filas a miles de campesinos por medio de la sindicalización rural y con la promesa de la reforma agraria.

Ante la DC, la izquierda debió redefinir parte de su discurso e identidad a modo de diferenciar claramente su proyecto político. Así, durante el gobierno de Frei, los partidos de izquierda replantearon la autenticidad de su condición de “vanguardia” y representante del sujeto popular.²⁰ Mientras

¹⁹ Desde los años sesenta, la DC fue la principal vía de transmisión de la política de Estados Unidos tendiente a aplacar la influencia de la izquierda y la revolución cubana en Chile. Por ello, y por su identidad socialcristiana, la DC orientó su proyecto a la realización de reformas progresistas que modernizaran el país y evitaran la agudización de las contradicciones sociales.

²⁰ En el documento del XXI Congreso del Partido Socialista (1965) se asienta: “Las tareas presentes de los partidos de vanguardia son, por un lado, la reconquista de las masas enfrentando al gobierno con soluciones revolucionarias que clarifique y establezcan la alternativa: Democracia Cristiana burguesa o socialismo”. Mientras que en el correspondiente al XIII

el gobierno desplegaba un importante proceso de reforma agraria y de *chilenización* del cobre, la principal riqueza del país, la izquierda acusaba el carácter retardatario de las medidas, pues no terminaban con el latifundio ni con el dominio imperialista del mineral.

Tal y como en la música se expresaba la lucha por la autenticidad respecto de la representación del sujeto popular, en el plano político, la izquierda reclamaba su papel articulador de sus reales intereses. El sujeto popular eran las masas a las que la izquierda debía reconquistar, esfuerzo que a finales de la década de los sesenta le llevó a replantear el discurso sobre el trabajador, para señalar como sujeto central de su lucha al “pueblo”.

En este punto, la inclusión del campesinado al discurso y la práctica política de la izquierda se relacionó también con la aparición de nuevas organizaciones políticas procampesinas, algunas desligadas de la propia DC como el MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria) y otras inspiradas en la vía armada de la Revolución china y cubana,²¹ como el PCR (Partido Comunista Revolucionario) y el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario).

En el ámbito musical, si bien el concepto de pueblo estaba presente en composiciones anteriores a los años sesenta, en esta década comienza a ser más frecuente en la lírica de los cantores de inspiración folclórica, tal y como se hacía habitual en el discurso de la izquierda política. El concepto de pueblo aparecía en la mayoría de las veces para unificar a los trabajadores y a los pobres del campo y la ciudad. Esta idea puede interpretarse de la composición de Ángel Parra “El Pueblo”, incluida en su primer disco solista *Ángel Parra y su guitarra* lanzado en 1965 por el Sello Demon. En esa canción, que dos años más tarde fue grabada por Quilapayún en su primer LP, aparecen metáforas referentes tanto al campesino sin tierra como al minero del carbón, además se hace alusión al cantor que, como trabajador, avanza junto al pueblo abriendo las puertas del tiempo.

Es posible apuntar que con la idea de “pueblo” se logró la inclusión del sujeto popular campesino (en la que se incluyó tanto al trabajador agrícola sin tierra como al pequeño productor rural), en contraposición de su exclusión de la política de izquierda y del folclor, como tradición inventada a

Congreso del Partido Comunista, realizado el mismo año, se lee: “Naturalmente, frente a la Democracia Cristiana y a su gobierno hay una relación de lucha. Su política es de orientación burguesa y la nuestra es proletaria” [ambos citados en Castillo 2008: 65].

²¹ El PC chileno, en concordancia con la doctrina del PC soviético, defendía las tesis del “etapismo revolucionario” y la “vía pacífica” de conquista del poder, elementos que lo mantuvieron distante y con posiciones críticas respecto de las experiencias revolucionarias armadas tanto de América Latina como de otras partes del mundo.

comienzos de siglo. Ejemplo de ello son el sinnúmero de canciones del repertorio de los años sesenta dedicadas al campesinado y sus luchas, entre ellas, el éxito que lograron las versiones tanto de Víctor Jara, como de Isabel y Ángel Parra de “A desalabrar”, de Daniel Viglietti.

CANTAR LA DIFERENCIA

La simpatía política con los partidos de izquierda fue una constante en las carreras solistas de Margot Loyola y Violeta Parra. Si bien ninguna de las dos artistas militó formalmente en los partidos de la izquierda chilena, sus simpatías hacia el Partido Comunista fueron evidentes desde el inicio de sus carreras. Margot Loyola fue una de las figuras públicas que apoyó la candidatura presidencial del histórico dirigente comunista Elías Laferte; participó en diversos actos políticos de la izquierda y se solidarizó con los militantes comunistas perseguidos durante la vigencia de la Ley Maldita, que ilegalizó al partido y persiguió a sus militantes. Por su parte, Violeta Parra se casó con Luis Cereceda, dirigente sindical ferroviario y militante comunista, participando como artista en diversas actividades partidistas. Luego de su separación, Violeta siguió siendo una de las figuras públicas cercana a las candidaturas políticas del Partido Comunista, a la vez que su posicionamiento entre la intelectualidad del país la mantuvo unida a importantes figuras del mundo artístico militantes de izquierda.²²

Pese a que Margot Loyola se desarrolló mínimamente como letrista y su compromiso con la izquierda puede leerse por su vinculación como figura pública con el Partido Comunista, incluyó dentro de su repertorio canciones a las que ella puso música y tienen un claro contenido social y político, como las Cuecas a Manuel Rodríguez (letra de Pablo Neruda) o como las escritas por su amiga y militante comunista Cristina Miranda: “Dolor del indio” (1945) y “El triste minero” (1946).

Por su parte, como ya señalamos, Violeta Parra desde su primer disco como solista, expresó su dualidad de recopiladora y compositora de raíz folclórica. A esta dualidad Violeta sumó la dimensión que marcará a fuego el futuro desarrollo del canto popular en Chile: el de la artista políticamente comprometida con las causas de los sujetos presentes en su canto. Esto comienza a manifestarse desde la edición del LP *El Folklore de Chile vol. VIII. Toda Violeta Parra*, de 1961. Este disco marca un parteaguas respecto de la figura del folclorista en Chile. Si bien la protesta, abierta o velada, estuvo

²² Respecto del vínculo de ambas artistas con el Partido Comunista, muchas anécdotas fueron registradas por Luis Corvalán en su libro *De lo vivido y lo peleado: memorias* [Corvalán 1997].

presente en expresiones de la cultura popular chilena desde antaño (ejemplo de ellos son las Liras Populares), la mediatización del folclor por la industria cultural musical no había ofrecido una muestra tan clara de canto comprometido con las causas populares.

El disco señalado contiene 14 piezas, la mayor parte compuestas (letra y música) por Violeta, tres de las cuales expresan un fuerte sentido social y político. La primera la constituye la musicalización del poema de Neruda “El Pueblo”, en la que recupera el estilo de composición musical de anticuecas que ya había presentado en su álbum *Composiciones para guitarra* [1957]. La segunda es la tonada “Hace falta un guerrillero”, donde Violeta, mediante una alegoría al prócer de la independencia Manuel Rodríguez, toma posición respecto de los agravios de las clases dominantes contra el pueblo chileno y la nación. En esta canción Violeta hace alusión a la función reproductora y educadora de las mujeres que aportarían hijos revolucionarios para la transformación del país, reflexión presente también entre algunos círculos feministas de la época [cf. Pinochet 2010]. La letra dice:

De niño le enseñaría/ lo que se tiene que hacer/ cuando nos venden la Patria/
como si fuera alfiler/ Quiero un hijo guerrillero/ que la sepa defender [...] Me
abrigan las esperanzas/ que mi hijo habrá de nacer/ con una espada en la mano/y
el corazón de Manuel.

Finalmente, en el disco de 1961 se incluyó “Yo canto la diferencia”, canción que puede considerarse “la declaración pública de su manifiesto artístico, la toma de posición de una cantora frente a la sociedad” [Torres 2004: 69]. Esta pieza abre con el verso: *Yo canto a la chillaneja/ si tengo que decir algo/ y no tomo la guitarra/ por conseguir un aplauso/ Yo canto la diferencia/ que hay de lo cierto a lo falso/ De lo contrario no canto.*

Cantar la diferencia, la desigualdad y la explotación comenzó a ser un claro objetivo de la canción popular de raíz folclórica en Chile y tuvo su punto más álgido en la emergencia del Movimiento de la Nueva Canción Chilena, surgido a mediados de la década de los sesenta y consolidado durante los años de la Unidad Popular (1970-1973), reivindicó la figura de Violeta Parra como fuente de inspiración musical y ética.²³

²³ En la entrevista de 1972, antes citada, Víctor Jara comentó: “En la creación de este tipo de canciones la presencia de Violeta Parra es como una estrella que jamás se apagará. Violeta, que desgraciadamente, no vive para ver este fruto de su trabajo nos marcó el camino: nosotros no hacemos más que continuarlo y darle, claro, la vivencia del proceso actual” [en Epple 1977: 11].

Pese a que la herencia de Margot Loyola no ha sido lo bastante reconocida en la emergencia de la Nueva Canción Chilena, lo descrito y los aportes de Ruiz [2005, 2006] al respecto posibilitan establecer una clara continuidad histórica entre el proyecto iniciado por Loyola y la emergencia de la nueva canción, elemento presente tanto en dimensiones estéticas, como en la vital relevancia que en este movimiento tuvieron alumnos de Margot y participantes de los conjuntos de proyección folclórica como Rolando Alarcón, Víctor Jara y Héctor Pavéz.

La Nueva Canción Chilena encarnó el manifiesto de Violeta de cantar la diferencia²⁴ y sumó a ello el canto a un proyecto político que supere las contradicciones denunciadas en el canto de Violeta Parra y sus continuadores.²⁵ Los tumbos de la historia política de Chile sumaron a la labor del canto comprometido otras dimensiones (*v.g.* la memoria y los derechos humanos) que acompañan hasta hoy las luchas del pueblo chileno y constituyen parte fundamental del referente sonoro de la comunidad política de izquierda en el país.

REFLEXIONES FINALES

Si bien Chile no constituye una excepción en las disputas por el folclor y por su lugar en el relato de la tradición y la identidad nacional, una de las características que esta disputa ha cobrado en el país es la ineluctable ligazón entre la izquierda política y la música de raíz folclórica. La historia política del país ha propiciado esta conexión más allá de la sola identificación de los músicos con dicho sector político. La historia de movilización y militancia, persecución política, asesinato, exilio y exclusión relativa de la industria cultural de la música de raíz folclórica, políticamente comprometida, fue consolidando la imagen de una comunidad con experiencias colectivas similares entre varias generaciones de músicos.

La comunidad diversa —posible de definir con la etiqueta de izquierda chilena— ha encontrado en la música de raíz folclórica comprometida una

²⁴ La expresión más clara de esta continuidad está en la composición de Víctor Jara “Manifiesto” (1973) y puede observarse también en la adaptación de Isabel Parra del tradicional venezolano “Polo Margariteño”, bajo el título de “El cantar tiene sentido” (1969).

²⁵ Hay muchas obras de referir en este punto pero quizá las más representativas sean el “Canto al programa”, de Inti-Illimani y la canción “Venceremos”, de Quilapayún (que posee variadas interpretaciones, entre ellas, la del propio Inti-illimani en el “Canto al Programa”). La primera de 1970, en forma de cantata, revisa los principales aspectos del programa de la Unidad Popular, mientras que la segunda, del mismo año, constituyó el himno de campaña y de gobierno de Salvador Allende (1970-1973).

fuerza de identidad que le constituye como comunidad. Ésta comparte la experiencia colectiva de los músicos antes descrita, pero a su vez ha hallado en el repertorio de estos músicos la banda sonora que ha acompañado dicha experiencia y que hoy emerge como una de las bases fundamentales de su memoria colectiva.

En Chile la batalla por el folclor y la tradición musical, iniciada en las primeras décadas del siglo xx, ha sido abiertamente política. La construcción y defensa de un género de raíz folclórica por figuras descollantes como Margot Loyola y Violeta Parra —que basaron sus criterios de autenticidad no en la estilización vacía de la tradición musical, sino en el rescate de las sonoridades propias de esa tradición y de los sentimientos de su “pueblo creador” y, sobre todo, el compromiso con el destino de dicho pueblo— configuraron un encuentro histórico fundamental para entender la música popular en Chile y la edificación de lo que contemporáneamente se considera dentro del repertorio folclórico o de raíz folclórica en el país.

REFERENCIAS

Arguedas, J.M. et al.

1968 Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores. *Revista de Educación* (13): 66-76.

Astorga, Fernando

2000 El canto a lo poeta. *Revista Musical Chilena* (194), julio-diciembre, 2000: 5-64.

Bravo, Gabriela y González Cristian

2009 *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar* (1973-1983). LOM. Santiago.

Castillo, Mayari

2008 “Ya no somos nosotros”: identidades políticas en el Chile contemporáneo, tesis de licenciatura. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. México.

Cortázar, Augusto

1976 *Ciencia folklórica aplicada*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.

Corvalán, Luis

1997 *De lo vivido y lo peleado: memorias*. LOM. Santiago.

Dannemann, Manuel

1975 Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas, en *Teorías del folklore en América Latina*, Manuel Dannemann (ed.). INIDEF/CONAC. Caracas.

Da Costa, Tania

2009 Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista Musical Chilena*, año LVIII (212), enero de 2009: 11- 28.

Epple, Juan

1977 Violeta Parra y la cultura popular chilena, en *Literatura chilena en el exilio*, vol. 1 (2): 4-11.

González, Juan

1996 Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. *Revista Musical Chilena*, año L (185), enero-junio de 1996: 25-37.

2005 Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960. *Aisthesis* (38), 2005: 193-213.

González Rodríguez, Juan Pablo

1986 Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana. XL (165), enero-junio de 1986: 59-84.

León, Mariana e Ignacio Ramos

2011 Sonidos de un Chile profundo: Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile. *Revista Musical Chilena*, año LXV (215), enero-junio de 2011: 23-39.

Loyola, Margot

2007 *La Tonada, testimonios para el futuro*. Pontificia Universidad Católica. Valparaíso.

Pinochet, Carla

2010 Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo xx. *Revista Musical Chilena*, año LXIV (213), enero-junio de 2010: 77-89.

Ramos, Ignacio

2011 Música típica, folclore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. *Revista NEUMA*, año 4, vol. 2: 108-133.

Revista Musical Chilena

1958 Entrevista: Violeta Parra, Hermana Mayor de los cantores populares. *Revista Musical Chilena*, 12 (60): 71-77.

Ruiz, Agustín

1993 Discografía de Margot Loyola. *Revista Musical Chilena*, año XLIX (183) enero-junio: 42-58.

2005 Mediatización del cancionero tradicional chileno: ¿Folclore musical o música popular? *Resonancias* (17): 57-68.

2006 Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena. *Cátedra de Artes* (3): 41-58.

Torres, Rodrigo

2004 Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena. *Revista Musical Chilena*, año LVIII (201), enero-junio de 2004: 53-73.

