

Nociones de folklore en Chile

por

Marcelo Daniel Fuentes Gutiérrez

Magister en Artes Pontificia Universidad Católica de Chile

marcelo.fuen@gmail.com

El presente artículo es una revisión de las ideas asociadas al folk en la sociedad chilena. Se aborda las nociones generales desde comienzos de sXX para luego centrarse en la década de 1960 incorporando la visión académica, de la industria discográfica y los medios masivos.

Palabras clave: *folklore, folklorización, música típica chilena, proyección folklórica, neofolklore, nueva canción chilena*

El concepto folklore parece haber sido controversial desde siempre, y esto al menos se ve reflejado en la poli-significación tanto del sustantivo folklore como del adjetivo folklórico. El primer término designa al “Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo.”, pero posee una segunda acepción que se refiere a la “Ciencia que estudia estas materias.”. De la misma manera encontramos que el adjetivo “folklórico” se refiere tanto a lo perteneciente como a lo relativo al folklore en su primera acepción, y en la segunda encontramos: “Dicho de costumbres, canciones, bailes, etc., y de sus intérpretes: De carácter tradicional y popular.”. Toda esta amplitud de significados nos indica que es un término que tuvo un uso masivo y relativamente prolongado en el tiempo, tanto como para ser aceptados por la Real Academia Española de la Lengua. ¹ El término folklore designa tanto a una disciplina como a su objeto de estudio, y el adjetivo “folklórico” designa tanto al mismo objeto de estudio mencionado, como a todo lo que tiene que ver con él, incluidas sus influencias, lo que nos parece una amplitud demasiado grande como para brindar claridad conceptual a una disciplina que ha buscado ser científica.

En sus inicios la palabra fue propuesta por el arqueólogo William Thoms en un artículo publicado en una revista especializada en 1846, para designar a los modos y usos de los habitantes de los sectores extra-urbanos y que le parecieron arcaicos. En nuestro país también se mencionan “ya incontables búsquedas por definir el campo folklórico”, que no

¹ Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua Vigésima Segunda Edición
<http://www.rae.es/rae.html> obtenida el 17 de junio de 2008

eran de fácil solución.²

Si bien Nettl está de acuerdo en que “definir la música folklórica no es tarea sencilla” , podemos tener en cuenta una caracterización operativa del concepto, basada en varios criterios, que aclara deben ser considerados todos, pues aislados no describen bien el folklore musical: la transmisión oral, que produce variantes y normalmente desconocimiento del original; la no profesionalización de los músicos y la inexistencia de teoría o una base teórica sistematizada; la antigüedad y el estilo arcaico, pero con constante actualización, que implica cambios; asociado a otras actividades, aunque también es usado como entretenimiento; y por último Nettl da especial importancia a la vigencia y la relevancia social, que se ve en su uso y en el alcance de su impacto en la población.³

El folklore nació en plena ilustración, teñido del romanticismo de la época, y de entonces al menos hereda dos ideas de matrices lingüísticas distintas: “En los usos románticos, mientras folk tendería a significar ante todo la presencia acosante y ambigua de la tradición en la modernidad, volk significaría básicamente la matriz telúrica de la unidad nacional 'perdida' y por lograr”⁴

Por un lado la tradición dentro de la modernidad, tradición que la ilustración quería ver superada, y por otro lado, lo etnico, como identidad de origen mítico común de una comunidad, que a la luz de la idea de estado-nación moderno, se adscribió a la nación. Si el folklore provocó mucho debate, fue debido a las diferentes interpretaciones que tuvo, y esto no sólo en el ámbito académico. El folklore fue y sigue siendo de uso común, por lo cual la cantidad y potencia de los significados asociados a este es alta. Identidad, nación, región, popularidad, autenticidad, antigüedad y otros más, son ideas relacionadas con el folklore por un público que recibía esta imagen de parte de la academia, del estado y de la industria musical.

Si lo folklórico sirve para designar tanto al repertorio de tradición oral como al que fue compuesto con rasgos de aquel, no es difícil entender la confusión vivida en nuestro país. Más aún, si pensamos que los conjuntos llamados “de proyección” buscaron incorporar en su repertorio la música recopilada en terreno. Esto nos puede parecer que sí es folklore, sin embargo, la crítica más común a esta práctica es que muestran un repertorio fuera de su contexto original, acusandola de “descontextualizar” el repertorio tradicional, sin considerar que este repertorio se está recontextualizando o transcontextualizando, al ser trasladado del campo a un escenario , un auditorio radial o un estudio de grabación.

Las composiciones que merecían el adjetivo de folklórico, más que incorporar elementos del folklore, lo que incorporaban era elementos que el público identificaba con el folklore. Esta música funcionó utilizando el imaginario folklórico que ya había sido construido anteriormente, la nueva composición lo reforzaba y, por otro lado, lo renovaba, asociando otros elementos nuevos a este folklore imaginado por el público. Esto se daba en Chile, en un contexto de gran consumo de música producida en el extranjero, dentro de un mercado

² Crivillé, 2007: 16. y Barros y Dannemann, 1960: 85.

³ Nettl, 1973: 23.

⁴ Martín-Barbero, 1991: 19.

que casi no había desarrollado géneros populares propios y con una población urbana, de hijos de inmigrantes desde el campo a la ciudad, en la cual se construye una identidad basada en una imagen rural, bajo un discurso nacionalista que se opone a la “invasión” extranjera.

Cuando hablamos de la noción de folklore, nos referimos a las ideas que de él se tenía en nuestro país en la época señalada. Hoy en día, la palabra folklore se encuentra más bien desterrada de los ámbitos académicos, especialmente de aquellos que se topan con éste, como la etnomusicología. Esto no ocurría en las décadas de 1950 y 1960, en que el folklore, para la élite intelectual de nuestro país, era objeto de estudio, promoción y constante debate. Esta atención desde la élite intelectual al menos data desde comienzos de siglo, cuando “Con la fundación de la sociedad de Folklore Chileno en 1909, por Rodolfo Lenz y Julio Vicuña Cifuentes entre otros, se sentaron las bases para el estudio sistemático del folklore en el país.”⁵

Sin embargo, este término ha mantenido su uso fuera de los muros académicos, tanto en la industria musical como en su uso cotidiano y escolar. Nos interesan especialmente todas aquellas ideas que eran parte del imaginario común, es decir, que la mayoría de las personas asociaba al folklore sin necesidad de rebuscar o reflexionar demasiado. Esta imagen de folklore se debe en gran medida a las fuentes que la nutrieron, de las cuales la academia y el espectáculo son las dos principales. La primera representó la visión positivista de la época, fuertemente marcada por ideas más bien románticas. Esta visión se manifestó opuesta a la del medio artístico, más preocupada de otorgar identidad a una música popular, y desarrolló no sólo un discurso racionalista, sino también una línea de interpretación artística con un énfasis fuerte en lo pedagógico y documental, por sobre lo “espectacular”. Según González “lo que se hizo a comienzos de 1940 con el impulso otorgado a la difusión de la música tradicional, fue institucionalizar y normar la práctica del folklore en la escena, el disco y la radio” cuyas influencias fueron determinantes en el folklore que habitó los circuitos urbanos desde 1950 aproximadamente⁶.

Un tema que preocupó entonces es el de la autoría del producto folklórico, que hasta entonces había sido anónima, la cual es cuestionada, poniendo el énfasis en el hecho de que el producto fuese un “bien común”, es decir compartido por una comunidad. Como señala Dannemann, “estimamos inadecuado el mantenimiento del término ‘anónimo’ para referirse a la presunta desaparición o a la superación de su autor individual”. Esta preocupación demuestra que hasta entonces se había insistido en la idea del anonimato como determinante de folkloridad. Así, un canto que gozaba de un uso extendido en una comunidad a través del tiempo, podía no ser considerado folklore musical si su autor era conocido, más que por la relevancia social que tuviese en esa comunidad.^{7 8}

Otro aspecto destacado es el hecho de intentar sacar al folklore del énfasis en los productos y apuntar más a los procesos y contextos. Esto queda claro cuando se propone

⁵ González, 1998: 12.

⁶ González y Rolle, 2005: 409.

⁷ Dannemann, 1962: 34.

⁸ Para relevancia social ver Martí 1995.

estudiar el folklore musical, relacionándolo con los otros aspectos de la cultura tradicional, conformando un sistema general, según la propuesta de Dannemann,⁹ lo que redundaría en una visión más completa u holística del fenómeno para no centrarse en los objetos. Esta situación se contraponía a una de las características del folklorismo de Martí, que “centra sus intereses en el producto cultural estricto”, y que al parecer, fue la tónica en la visión del folklore imperante en ese momento. ¹⁰ Es decir, si se hace énfasis en la idea de inscribir el folklore musical dentro del folklore general, relacionándolo con otros aspectos de la cultura, es porque hasta entonces la práctica había sido muy centrada en los cantos y las danzas, por sobre sus alcances de significación en las comunidades específicas donde éstos tenían vigencia o la tuvieron. Se busca descosificar el folklore, en un contexto en que las ciencias sociales recién están empezando a librarse de los métodos más propios de las ciencias duras.

A comienzos de los años sesenta, Dannemann aporta la siguiente definición de folklore: “Se entiende por folklore el estudio del comportamiento integral de una comunidad manifestado funcionalmente en la práctica de bienes comunes”¹¹ En ella, llama la atención la ausencia de algunos conceptos como tradicional, oral o popular, sin embargo hay un énfasis en el concepto de “bien común”, el cual integra dentro de sí lo colectivo, la vigencia social y la pertenencia. Aquí, los productos folklóricos son presentados como medios para alcanzar el verdadero objeto de estudio del folklore, que sería el comportamiento integral de una comunidad. Con ello, Dannemann invita a los folkloristas y demás estudiosos a dejar de recopilar cantos y danzas vacíos de contenido, incorporando sus contextos, buscando porqué y para qué se canta un canto determinado o porqué una danza se practica en un momento y lugar, y no en otro; ese es el enfoque que busca Dannemann y que demuestra la primacía de aquel rasgo del folklorismo ya mencionado, el cual se centra en productos estrictos, con poca preocupación de sus usos, funciones y significados.

En 1960, el debate se centra en la eterna pretensión del folklore de ser una disciplina científica, influenciado por un positivismo aún vigente, y en la visión parcelada de los aspectos que componen el folklore:

“En síntesis, los grandes problemas de la investigación del folklore musical chileno son:

La pronunciada y frecuente carencia de un concepto científico de folklore y, por ende, de folklore musical.

La falta de aplicación de métodos adecuados.

La subestimación de lo musical en relación con los otros componentes que conforman este tipo de folklore.”¹²

En el período estudiado, se produjo un especial interés de nuestra sociedad por el folklore, que puede corresponder a dos fenómenos estudiados en otros contextos: el folklorismo

⁹ Dannemann, 1962: 31-40.

¹⁰ Martí, 1996: 209.

¹¹ Dannemann, 1962: 36. [Mayúsculas en el original]

¹² Barros, Raquel; Manuel Dannemann. 1960: 97.

que propone Josep Martí y los Revival que aborda Tamara Livingstone.¹³ Ambos estudios, tratan fenómenos que son muy parecidos entre sí y en los que se enmarca la situación chilena que tratamos. El folklorismo es “el interés que siente nuestra actual sociedad por la denominada cultura ‘popular’ o ‘tradicional’”, y se manifiesta de manera “pasiva”, a través de la actitud favorable de un público hacia las manifestaciones relacionadas con lo tradicional o folklórico. También se manifiesta de una manera “activa”, cuando se busca “reproducir fuera del contexto original (espacio, tiempo, función)” aquello que se considera folklore o cultura tradicional.¹⁴ En nuestro caso, hubo propuestas en torno al folklore que intentaban rescatar lo más genuino y otras que buscaban modernizarlo, y para ambas existió un público que respondió favorablemente a estas propuestas.

El revival musical, según Livingstone, puede entenderse como “un movimiento social cuyo objetivo es restaurar y preservar una tradición musical, la cual se cree destinada a desaparecer o ser relegada al pasado”, y sus propósitos son: “servir como oposición cultural y como alternativa a la cultura imperante, y mejorar la cultura existente a través de los valores basados en lo histórico y la autenticidad”.¹⁵ Estas características las podemos encontrar muy bien en Chile durante el período estudiado, especialmente en los grupos folklóricos, como movimiento restaurador y recuperador de aquel folklore que no había aparecido en los circuitos urbanos hasta entonces, dominado por la cueca y la tonada original, muy aggiornada a las modas musicales de la época.

La proyección folklórica busca la autenticidad y el valor ancestral del folklore que muestra, evitando los recursos que a la fuerza de repetirse, se habían convertido en lugares comunes. Así, los mismos géneros conocidos hasta entonces, se empiezan a presentar al público desprovistos del arsenal de recursos musicales que los había acompañado, y que era visto como una exageración y decadencia por la élite musical del país, y por otra parte, se dan a conocer géneros rescatados de gran antigüedad. Por otra parte, las creaciones del período, demuestran el impacto producido por la circulación de nuevos géneros en el medio urbano. La imagen de la música chilena se amplía más allá de la cueca y la tonada, componiéndose y grabándose cachimbos, resfalosas y otros géneros que una gran cantidad de recopiladores entusiastas buscaban en los campos chilenos. Muchas personas entusiasmadas con la idea de esta misión de rescate folklórico, y sin mucha preparación se dedicaron a recopilar cantos, lo que trajo otras críticas entorno al perfil del recopilador:

“Muchos opinan que el folklore es más un arte que una ciencia porque se basa en criterios subjetivos. El folklorista acierta o fracasa de acuerdo con sus conocimientos, integridad personal y sagacidad en la interpretación, aunque se estudie con rigor científico el material recogido.”¹⁶

Tradicionalmente el folklore ha delimitado su objeto de estudio en base a algunos criterios, que para el caso de las canciones: “Ellas deben ser antiguas, anónimas, deben existir en la tradición oral, deben tener variantes y deben venir de gente rural sin

¹³ Martí, 1996. y Livingstone, 1999.

¹⁴ Martí, 1996: 19.

¹⁵ Livingstone, 1999: 68.

¹⁶ *El Musiquero*, 22, 9/1965: 5

educación”¹⁷

La noción de folklore que imperó en Chile en el período estudiado, está fundamentada en varios valores que fueron atribuidos a éste. El romanticismo del siglo 19, el positivismo, la ilustración y la industria, colaboraron a formar en el medio masivo una imagen de folklore que se constituye a partir de estos valores. Los cuales, según Martí, están asociados al “valor folklórico”, que marcó tanto los estudios de folklore (demológicos si se quiere), como los de la etnomusicología, siendo parte del fenómeno del folklorismo.

El valor otorgado a lo arcaico, provoca que “Una de las características que tradicionalmente se le ha otorgado al producto folklórico para poder ser considerado “genuino” es la de su antigüedad.”¹⁸ Tal vez, la visión del arqueólogo del siglo 19, padre de la disciplina, dejó esta impronta en el concepto, que fué traspasada a la etnomusicología tradicional, dejando pasar una serie de fenómenos por su juventud. Esta valoración se refleja en las siguientes palabras del director del grupo Cuncumén: “Canto que durante décadas permaneció olvidado adquiriendo nuevos matices y sabores, como mosto cerruco enterrado en el tiempo.”¹⁹

De la misma manera que se explica en un medio masivo los alcances de la etnomusicología, señalando que es “reconstruir la primitiva canción como lo haría un arqueólogo con un jarrón del cual sólo se han encontrado dispersos trozos.” Se explica que el etnomusicólogo busca la melodía original a partir de las variantes encontradas.²⁰

Esta valoración de lo antiguo, nos parece emparentado con la idea romántica de oposición a la modernidad, de un pasado de bienestar social. Las prácticas performáticas de este pasado vienen a representar ese sentimiento de bienestar social y cultural del pasado.²¹

Una de las ideas constitutivas del valor folklórico de un producto es su antigüedad, la que a veces no necesariamente es tan comprobable, y a su vez, produce la idea de que si es folklórico, es antiguo, aunque en realidad no sea tal: “Esta idea hace que frecuentemente, y sin demasiado rigor, se inviertan los términos; es decir, que reconociendo algo como un hecho folklórico, se le otorgue una gran antigüedad a pesar de que no se tengan pruebas evidentes de ello”. De esta manera, la sentencia “si es antiguo, es folklórico” se invierte a “si es folklórico, es antiguo”, descartando otras realidades musicales con una alta relevancia social, que para Martí implican uso y significado, más que antigüedad.

En las conclusiones de la Semana del Folklore de 1962, se incluye un punto muy importante que busca establecer una diferencia entre un folklore auténtico y otro que se presenta como tal, pero no lo es:

“4º A petición del público asistente, se determina una diferencia entre música folklórica y música populista [de inspiración folklórica, según consta en nota a pie de página], caracterizada esta última por: a) conservar el sello personal del autor; b) carecer de

¹⁷ Livingstone, 75.

¹⁸ Martí, 1996: 44.

¹⁹ Jaime Rojas, director de Cuncumén, en *El Musiquero*, 46, 9/1967: 54.

²⁰ *El Musiquero*, 46, 9/1967: 70.

²¹ Livingstone, 1999: 69.

vigencia tradicional en el patrimonio de la comunidad. La música popular se folkloriza cuando alcanza la calidad de bien común.”²²

Notamos el rasgo de búsqueda de lo auténtico, que marca tanto el folklorismo de Martí como el Revival de Livingstone, en el cual “El término auténtico es el más comúnmente empleado para distinguir la práctica revivida de otras músicas y atraer la atención a su supuesta ‘antigüedad profunda’”²³. Notamos el carácter despectivo que tiene el término populista, usado para designar la música aparentemente folklórica. Otro punto destacable, es el carácter de alto consenso que se manifiesta por la expresa petición de los asistentes, quienes buscan delimitar y separar la paja del trigo, para no confundir el auténtico folklore, del falso. Hay, en este afán, una búsqueda por desenmascarar el folklore que no lo es, y que se presenta como si lo fuera. Se está buscando distinguir el folklore de lo que no lo es pero se presenta como tal, sin considerar que si el repertorio tradicional pasa a circular en los medios urbanos, puede no ser considerado folklore, en base a una visión de procesos. Al ser presentado como verdadero folklore se produciría el único engaño del folklorismo según Martí.²⁴

En las mismas conclusiones de la Semana de Folklore mencionadas, se determina en el punto 7º, la “Creación de una Comisión Técnica, bajo la tuición del Instituto de Investigaciones Musicales, compuesta por miembros de él y representantes de personas o entidades ajenas a la institución, con el fin de estudiar y establecer la autenticidad de las distintas versiones de canciones y danzas.”²⁵ Esta Comisión, demuestra el peso que tuvo la academia en la visión que del folklore se tenía. Es desde allí desde donde se determina la autenticidad del folklore que circula en los medios urbanos, autenticidad que se transforma en valor primordial del folklore. Lo auténtico se convierte en un poderoso argumento y en medida para todo lo que se presenta, determinando la validez y permanencia de alguna música sobre otra:

“El folklore es la más auténtica expresión del sentir del pueblo y ‘la voz del pueblo es la voz de Dios’; y Dios no se equivoca nunca. (...) Estamos asistiendo al declinar de muchos conjuntos de ‘folklore nuevaolero’, que en un momento ‘pegaron’ con una grabación original o un estilo fuera de lo común. (...) Las modas pasan, lo auténtico queda.”²⁶

Con esta sentencia se busca dejar en claro que el folklore no se puede arreglar porque está bien como es. Sus aparentes imperfecciones serían las que le dan su sentido y su estética particular, que los grupos folklóricos muestran en su búsqueda de autenticidad. La relación divina que se busca en la autenticidad del folklore, es presentada como un argumento incontrarrestable, que ve en él la permanencia que está por sobre lo efímero del neofolklore, el cual es acusado de ligereza y superficialidad llamándolo “moda”.

Cuando Margot Loyola dice que “El mayor mérito del ‘Conjunto Millaray’ es su autenticidad.” está diciendo que no muestran un folklore inventado, e inmediatamente

²² *Revista Musical Chilena*. 1962, 17/79: 3-14.

²³ Livingstone 1999 p. 74 (Traducción del autor)

²⁴ Ruiz, 2005: 57 y Martí 1996: 225.

²⁵ *Revista musical Chilena*, 79, 1962: 108.

²⁶ *El Musiquero* 25 12/1965: 36

señala que han mantenido un contacto directo con los cultores del repertorio que interpretan. Mientras desde la prensa se criticaba fuertemente por la falta de autenticidad a los grupos del neofolklore, diciendo que “Una cosa es montar canciones folklóricas a la usanza de otros países, que es el caso típico de Chile, y otra muy distinta hacer folklore auténtico.”²⁷

La autenticidad es una carta de presentación que valida inmediatamente a cualquier conjunto de proyección, entendiéndose esta como su fuerte contacto y fidelidad al referente tradicional. Incluso era más valorado cuando un grupo tenía un repertorio propio, ya sea que lo hubiese recopilado alguien del mismo grupo, o que hubiese sido entregado a éste por algún otro recopilador. Un conjunto de proyección que tenía a su haber un repertorio dado a conocer por primera vez por él, tenía un estatus mayor a aquel que interpretaba repertorio presentado antes por otra agrupación. De esta manera, cada grupo de proyección del circuito de los más conocidos, competía por dar a conocer repertorio nuevo, quedando en un estatus consagratorio, la presentación de un género rescatado, desconocido hasta el momento. Esto explica la idea del “repertorio de” y de autenticidad que encontramos en la prensa: “Entregamos a ustedes temas folklóricos que pertenecen al repertorio del Conjunto Ancahual, estudioso grupo dedicado a la difusión de nuestra auténtica música autóctona.”²⁸

Una idea muy arraigada en relación al folklore, es la de su identificación con un colectivo humano. El folklore supone una manera de hacer las cosas distinta de la que dictamina la modernidad, la cual estandariza y homogeniza. Se supone que en aquellos aspectos que una sociedad se moderniza, desaparecen los rasgos que la hacen diferenciarse de otras sociedades. En cambio, las formas culturales asociadas al folklore, de aquellas sociedades, mantienen los rasgos que la distinguen de otra, y es allí donde la diferencia genera identidad: “Folklore es el estudio del comportamiento de una comunidad establecida en torno a bienes comunes que les son propios y distintivos”²⁹

Según Martí, “El folklorismo está estrechamente relacionado con el sentimiento de colectividad con base étnica, ya se trate de un pueblo, ciudad, comarca o nación,” y para Livingstone, “La idea de que la música folklórica representa la verdadera música de una nación, viene en un comienzo con la raíz del estado-nación moderno y el deseo de identificar las características nacionales de las culturas”.³⁰

En nuestro caso, el mestizaje producido desde la colonia, produjo una relativa homogenización, la que asociada a la idea modernizadora de Estado-Nación, provocó una tendencia a considerarnos mucho más iguales de lo que éramos. Como señala Crivillé, en torno al folklore “se acrecienta el sentido tribal del individuo” y los nacionalismos, de acuerdo a Martí, “han recurrido y recurren todavía hoy al folklorismo para infundir espíritu de grupo a aquellos a quienes va dirigido.” Las conclusiones de la Semana del Folklore de 1962, ya citadas, establecen en su capítulo Docencia, que “el folklore debe ser incluido en

²⁷ Millaray, 1962. y *El Musiquero*, 40, 3/1967: 31.

²⁸ *El Musiquero*, 41, 4/1967: 30.

²⁹ *El Musiquero*, 44, 7/1967: 19.

³⁰ Martí, 1996: 169. y Livingstone, 1995: 75.

la enseñanza, por cuanto posee rasgos característicos que promueven la consolidación del espíritu nacional, y aspectos comunes, que llevan al recíproco conocimiento del hombre”. Es decir que el argumento para que se incluya el folklore en la educación, tanto a nivel universitario como escolar, es el de la identidad que desarrolla en los estudiantes. Por otro lado, el Instituto de Investigaciones musicales, ofrece su asesoría a las “autoridades educacionales en relación con la autenticidad y propiedad del material folklórico-musical.”³¹

Sin embargo, debemos advertir la diferencia que hace Martí al señalarnos que en el caso del folklore propiamente tal, “esta función que tiene como resultado el mantenimiento o el aumento de la conciencia de colectividad es básicamente de naturaleza latente, es decir, no es forzosamente reconocida como tal por los propios actores.”³² La diferencia fundamental sería el nivel de conciencia del grupo humano, que en el caso del folklorismo es deliberado, apelando a su función diferenciadora en caso de necesitar reforzar los sentimientos de pertenencia de grupo, y que se manifiesta muchas veces en los textos de los cantos folklóricos, en los cuales se exaltan los valores nacionales o patrios.

No estamos tan seguros de que en el caso del folklore sea así siempre, pues en algunos casos tenemos la impresión de que los modos diferenciales de otros grupos pueden ser objeto de uso intencionado también por parte de cultores, como veremos más adelante en el caso del cachimbo, que identifica a diferentes localidades del Norte Grande de nuestro país. A su vez, la tendencia en Chile fue a fortalecer la identidad nacional e incluso descartar las identidades locales al interior de ésta, tal vez vistas como un peligro a la unidad nacional:

“... si pretendemos cambiar la modalidad folklórica -afirma El Musiquero- a través de nuevos ritmos, de nuevas armonías que son más bien propias de un territorio que del país, nos parece que cometemos un grave error.”³³

La visión que se tuvo del folklore, mantenida en algunos sectores incluso en medio de la apertura a la diversidad hacia un otro histórico desde la década de 1950, fue la monopolizada por la tonada y la cueca del área campesina central, que operó con éxito la primera mitad del siglo, en la cual “se impuso una imagen arquetípica de Chile, desarrollándose una música popular urbana que evocaba el paisaje huaso como emblema de chilenidad, paraíso perdido, y lugar de origen”, en que los personajes arquetípicos del huaso y la china “constituían un referente social único e idealizado de nacionalidad, afirmando con ello una visión hegemónica y centralista que establecía en el discurso estético la unificación del ser nacional”. Sin embargo vemos que existe un empeño en sobreponer lo nacional por sobre lo local, de acuerdo a la idea de estado-nación, que marcó fuertemente nuestra idea de identidad.³⁴

Podemos ver que la idea de estado-nación corresponde al paradigma de organización político de la modernidad, y es bajo este idea que los países latinoamericanos intentan

³¹ Editorial *Revista musical Chilena*, 79, 1962: 109.

³² Crivillé, 1983: 20 y Martí, 1996: 169.

³³ *El Musiquero*, 3/1966: 3.

³⁴ González, 1997: 61. y Ruiz, 2005: 58.

homogenizar culturalmente a su población. Lo que en Europa fue la solución a los problemas geopolíticos en la transición desde el orden medieval al moderno, en Latinoamérica se aplicó para consolidar los nuevos estados en formación. Si una nación corresponde a un grupo humano con características culturales y genéticas comunes, podemos darnos cuenta que un país puede acoger a más de una nación, o que al revés, una nación habite más de un país. Sin embargo, la categoría de paradigma moderno, hizo que se tendiera a resolver en favor de lo político por sobre lo cultural o genético, considerando un valor la igualdad y homogeneidad de los habitantes de un país, pensándolos como miembros de una misma nación, aunque no fuera así. Todo lo que fuera expresión local, era considerado como menor en favor de aquello que se presentaba como representación concreta de el ideal de nación homogénea, del país. La idea del folklore como propiedad nacional en contraposición de lo extranjero, se manifiesta claramente en las críticas que sufre el neofolklore, especialmente cuando es reconocido desde el estado como un valor artístico:

“Una cosa es montar canciones folklóricas a la usanza de otros países, que es el caso típico de Chile, y otra muy distinta hacer folklore auténtico. (...) suponer, que un grupo imitador de grupos trasandinos hace labor de folklore, porque interpretan una cueca con bombo argentino, o una tonada con ritmo raro y bajo eléctrico, es simplemente estar alejado de la verdad.”³⁵

En ese entonces se había dado un mensaje radial en cadena nacional, en que se reconocía desde el Estado, la labor del grupo Los Cuatro Cuartos, a la llegada de una gira internacional. Esto demuestra que se veía en ellos un reflejo de identidad chilena moderna en el extranjero, y la crítica es principalmente por presentar una imagen de chilenidad a través de usos y recursos extranjeros.

El folklore venía circulando en los medios urbanos desde comienzos de siglo, mediado por la industria cultural y los músicos. El cine chileno transmitió melodías campesinas y la radio hizo llegar en directo a artistas del folklore hasta el ambiente doméstico. Uno de los programas radiales que generó gran impacto en el público urbano fue Aún tenemos música, chilenos, de José María Palacios, quien “el primer domingo de julio de 1958, partió a través del éter con el programa que ahora ha acaparado una innegable sintonía.”³⁶ mientras que René Largo Farías comienza el 1 de septiembre de 1963 comienza en radio Minería con Chile ríe y canta. ³⁷

Palacios condujo desde 1958 Aún tenemos música, chilenos, parafraseando las míticas palabras de Manuel Rodríguez.³⁸ Hay en este ánimo de apelar a nuestros próceres, una búsqueda de la identidad profunda, de la chilenidad en su nacimiento, que es considerada en peligro con el advenimiento de la cultura foránea, siempre con una sensación de

³⁵ *El Musiquero*, 40, 3/1967: 31.

³⁶ *El Musiquero*, 22, 9/1965: 29.

³⁷ René Largo Farías en *El Musiquero*, 22, 9/1965: 28.

³⁸ Icono de la resistencia criolla ante la ocupación realista en nuestro país, encargado de mantener el espíritu patriota en alto mientras se preparaba el ejército libertador en Argentina.

desventaja, de que nosotros somos David y lo extranjero es Goliat:

“Fue en Radio Chilena la de la ‘vieja ola’, donde el inquieto admirador de nuestro folklore se decidió a alistarse entre las filas de sus más ardientes defensores e impulsores. ‘Mi finalidad fue la misma de Manuel Rodríguez, después del desastre de Rancagua.[’] Es decir, comparando la época en que Elvis Presley y otros nuevaolistas imponían un reinado absoluto de la música norteamericana, Palacios pensó que ‘aún los chilenos tenían música.’”³⁹

Martí señala que “El folklorismo, por las mismas razones socioculturales de su nacimiento, siempre ha llevado implícita la idea del peligro cultural exterior.”, que en nuestro caso es percibido con una desigualdad de fuerzas. A través del nombre del programa, se hace referencia a una dominación en la cual, la música nuestra es la que queremos, y la extranjera la que nos imponen. Es decir, no existe la posibilidad de preguntarse si la gran cantidad de música extranjera haya estado respondiendo a un legítimo gusto del público chileno. Hay en ello una idea culturalista de identificar el alto consumo de música extranjera con algo impuesto por otros, así como parece haber una idea de que esos otros quisieran que perdiéramos lo nuestro, es decir, el folklore.

“La década del medio siglo, postguerra, significó en el mundo como una obligación de mirar a los norteamericanos y a los ingleses. (...) “Con el fenómeno 'nueva ola' se creó también el 'neo folklore'. De súbito hubo un despertar nacionalista.”⁴⁰

La idea de peligro exterior está íntimamente ligado al folklorismo de Martí, quien señala como sintomática la mirada hacia afuera como una amenaza de invasión que provoca la pérdida de lo nuestro, pues “El folklorismo, por las mismas razones socioculturales de su nacimiento, siempre ha llevado implícita la idea del peligro cultural exterior.”⁴¹

Así, se crea una idea de defensa de lo nuestro, y se cuestiona a los artistas chilenos que cultivan estilos internacionales o doctos universales, con un tono de discurso político, y una base nacionalista, declarando que “realmente es chileno quien se empapa de lo nuestro, que vibra en razón de lo propio...”⁴². Con esto se relega a una categoría de falsamente chileno a los compatriotas que no cultivan estilos relacionados con el folklore, bajo una clara visión nacionalista.

De la misma manera, se ensalza a aquellos que han incorporado el folklore de una u otra manera a su quehacer musical, quienes son presentados con una profundidad histórica, como continuadores de una labor ancestral, y a la vez son paladines populares, en cuanto crean la identidad sonora chilena: “Una vez más las semillas sembradas hace siglos han dado nuevas semillas que gracias a todos estos intérpretes, nombrados o no, exitosos o ignorados, excelsos o mediocres, están creando lo que con orgullo llamamos la música del pueblo chileno.”⁴³

³⁹ *El Musiquero*, 22, 9/1965: 29

⁴⁰ *El Musiquero*, 35, 10/1966: 39.

⁴¹ Martí, Josep. 1996:64.

⁴² *El Musiquero*, 42, 6/1967: 21.

⁴³ *El Musiquero*, 46, 9/1967: 9. Negrita en el original.

Si bien la identidad del folklore musical es algo sintomático cuando hablamos de una comunidad en la época en que las comunicaciones eran menos sofisticadas, pues la relativa aislación producía prácticas comunes a territorios geográficos, hoy en día la integración produce que las comunidades estén des-territorializadas en algunos aspectos, de tal manera que para un miembro de una comunidad geográfica-cultural, ésta sea sólo una de las comunidades a las que pertenece, pudiendo sentirse miembro de otra comunidad des-territorializada por sus gustos musicales o de vestuario. El mismo sujeto comparte intereses y rasgos culturales con cada comunidad a la que pertenece, sin embargo, en la época que analizamos, el componente de la identidad nacional era preponderante, identificándose claramente al folklore con lo propio. Pero lo propio en este caso era lo chileno, y no lo local de una región o comunidad determinada que compartiera rasgos comunes en parte del territorio nacional. Lo válido era lo que nos identificaba a todos como chilenos, aunque fuese una estandarización creada desde la industria cultural.

También se manifiesta una preocupación por abandonar posiciones más estáticas del folklore, señalando que “Un criterio ecléctico debe concederle capital importancia a las trasculturaciones, a las asimilaciones, a los trasplantes, mediante los cuales lo etnográfico se folkloriza gracias a un consenso evidenciado en prácticas reiteradas”⁴⁴. Claramente la visión del folklore que se tenía hasta entonces era más bien ontológica e inamovible, y no la visión más dinámica que Dannemann proponía. Si no fuera así, no habría sido necesario manifestar explícitamente la importancia de los procesos de hibridación, que hoy en día están tan en boga, y que entonces al parecer fueron desoídos.

En 1962, Dannemann delimita el objeto del folklore excluyendo a las culturas indígenas:

“...nos inclinamos por establecer una separación entre el comportamiento de las comunidades etnográficas y el de las folklóricas, que en las primeras se manifiesta de acuerdo con un calendario histórico retrasado en la marcha de la civilización general...” “Obtendríamos, de esta manera, una zona cultural aborígen o indígena, y otra propiamente folklórica. Esta división persigue eminentemente fines metodológicos...”⁴⁵

Esta división, aunque se aclara que no es ontológica, sino metodológica, refleja una visión evolucionista, para la cual existe una sola forma de desarrollarse de la cultura humana, y cada pueblo correspondería a distintos estadios de esta única posibilidad de “evolución”. Lo refleja el “calendario histórico atrasado” de los indígenas, quienes en unos cuantos años podrían llegar a alcanzar el grado de “evolución occidental.” Sin embargo, esta separación también se entiende si consideramos que el folklore está en aquellas formas culturales que dentro de las sociedades modernas, no responden a los cánones de esta modernidad. Es decir, existe folklore donde hay convivencia de lo moderno con lo que parece premoderno al mismo tiempo, lo que Dannemann no ve en las culturas indígenas, a quienes considera viviendo en un estado de atraso respecto de la cultura moderna, de la cual no son una especie de sub-producto. La noción de pureza hizo imposible ver entonces las influencias mutuas entre las culturas indígenas y la modernidad, que hasta hoy en día no están del todo develadas, y que permean todas las sociedades sin excepción.

⁴⁴ Dannemann, 1962: 32.

⁴⁵ Dannemann, 1962: 31.

Cuando el repertorio entregado por los medios es incorporado en el acervo cultural oral, la mirada es la de unos poderosos agentes activos que entregan a unos receptores pasivos, en vez de poner la mirada justamente en el proceso de recepción como selección y transformación de lo que recibe:

“Por último, su gran difusión por la Radio, Cine o disco esparce en el medio social toda esta mezcla de cosas, y, lo que es peor, entre los mismos conglomerados donde se produce su creación auténtica, en lamentable retorno que tiende a reemplazar o bastardizar aquélla, dado el prestigio y brillo profesional de la música popular y sus medios de extensión.”⁴⁶

La pureza como valor produce que toda mezcla sea un anti-valor, llegando a usar el término peyorativo de bastardo, como hijo ilegítimo. En la sociedad colonial, y bien entrada la república, los hijos bastardos son los ilejítimos, que en la escala social tienen un lugar muy inferior a lo lejítimos. Urrutia-Blondel aplica esta categoría de la sociedad segmentada que heredamos de la colonia, a la música tradicional con influencia de los medios, que sería la hermana ilejítima de aquella que supuestamente no tiene esa influencia. Al compositor-investigador no le parecen que las otras influencias del sainete, de la tonadilla o del cuplet, hagan considerar bastarda a la música tradicional, demostrando una visión culturalista y conservadora, pues identifica unas influencias perniciosas y otras no, primando un criterio estético y romántico más que uno puramente positivista.

La idea de pureza aplicada a la música de tradición oral es la que lleva a Domingo Santa Cruz a quejarse por que los trabajadores ya no silban las tonadas de antaño, sino la música mexicana que había empezado a llegar por la industria cultural.⁴⁷ La pureza como valor en sí mismo, sirve para presentar al grupo Cuncumén, paradigma de la proyección folclórica: “Desde su aparición 'CUNCUMÉN' se ha destacado por su inquebrantable defensa de nuestras más puras expresiones coreográficas y musicales. Y en esta línea se mantendrá inflexible.”⁴⁸

Es motivo de debate también, la idea lo popular, fundacional en el folklore y que sólo se entiende en la dicotomía culto/popular. Sobre este tema, Dannemann, en el mismo artículo, llama “errónea limitación” a “la teoría usada recalcitrantemente hasta ahora, para circunscribir los fenómenos folklóricos a determinadas capas sociales, o a una en particular, denominada convencionalmente “pueblo”, y sometida a un estado de inferioridad socioeconómica.”⁴⁹ Propone, a su vez, reemplazar el término pueblo por el de comunidad. Para ese entonces, la palabra pueblo había ya sido tomada desde el ámbito político, y estaba siendo cargada semánticamente de una manera poderosa, puesto que la política se vivía con especial pasión en Chile. Es por eso que desde la academia se busca evitarla para no identificar al folklore con una clase social. Esto, no obstante en sus orígenes, el folklore se asoció rápidamente a la idea de lo popular como lo otro, como la

⁴⁶ Urrutia-Blondel, 1962: 106.

⁴⁷ González y Rolle, 2005: 173.

⁴⁸ *El Musiquero*, 46, 9/1967: 53.

⁴⁹ Dannemann. 1962. p. 32

alteridad de lo racional ilustrado; y a que recientemente los estudios culturales y las ciencias sociales y de la comunicación han retomado el tema de lo popular como matriz cultural.⁵⁰ En todo caso, tenemos claro que si entonces quisieron desterrar el término, es porque se había usado bastante, y asociado a una clase, producto de las influencias de los alcances políticos que polarizaban al país.

Sin embargo podemos encontrar que sobre el folklore se levantaban discursos atribuyéndole un origen en una clase social determinada, de la cual no dejan de llamar la atención las que identifican a la clase media con la música con identidad chilena:

“En realidad, aunque sea exagerado para algunos, yo creo que la música chilena nace con la clase media. Porque ella es quien la interpreta con más propiedad, y porque de ella nace espontánea.(...)”

¿Y en qué queda, entonces, eso del folklore, 'la voz del pueblo'?... A esto hay que responder: ¿Y que la clase media no es pueblo?(...)

Esa alma [valores autóctonos] no podía estar en extremos contrapuestos, que a menudo se odiaban, a veces sin saberlo.(...)

La tonada es la clase media de la expresión musical nuestra. Ni autóctona, como lo araucano, ni aristocratizante, como lo europeo.”⁵¹

Resulta digno de destacar el hecho de relacionar lo intermedio, lo que no es “puro”, con la música chilena, es decir, identificar lo mestizo con lo chileno, y con la música que también es intermedia, formada por el folklore y lo internacional. Aquí encontramos una aparente contradicción, pues se contraponen los valores de pureza con los de popularidad, porque lo mestizo es inferior a lo puro, salvo que se trate de lo indígena, pues es allí donde el racismo hace dejar la última categoría en un nivel inferior, muy de acuerdo con el evolucionismo que mira lo indígena como lo atrasado respecto de lo mestizo, y lo “blanco” europeo o norteamericano.

Todas estas ideas acerca del folklore son las que formaron parte del imaginario folklórico del período, bien cercanas a la base ideacional que Martí encuentra en el folklorismo, pero en cualquier caso, muy cercana a los ideales románticos decimonónicos. Este romanticismo folklórico tiñe hasta las visiones más positivistas del folklore, concentradas en la élite intelectual de la Universidad de Chile, constituída por músicos-investigadores mayoritariamente.

⁵⁰ Ver Martín-Barbero. 1991. Especialmente el Capítulo 1

⁵¹ *El Musiquero*, 42, 6/1967: 21

Bibliografía y discografía

Acevedo, Nano. 2004. *Folkloristas chilenos. Retratos verídicos 1900-1950*. Santiago: Cantoral.

Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza. 1997. *Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discografía*. Santiago: FONDART.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann. 1960. "Los problemas de la Investigación del Folklore Musical Chileno", *Revista Musical Chilena*, 14/71: 82-100.

Barros, Raquel. 1962. "La Danza Folklórica Chilena Su investigación y Enseñanza", *Revista Musical Chilena*, 16/79: 60-69.

Bello, Enrique. 1959. "Decadencia de la música popular", *Revista Musical Chilena*, 13/ 68: 61-68.

Cáceres, Jorge. 1998. *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena. 1933-1953*. Santiago: FONDART.

Casares, Emilio ed. 1999-2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Carrasco, Eduardo. 1998. *Quilapayún, la revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: ed. del Ornitórrinco.

Crivillé, Josep. 1983. "El folklore musical" en *Historia de la música española*. Pablo López de Osaba ed. Madrid: Alianza editores.

Dannemann, Manuel. 1962. "Posición del folklore musical en el folklore general", *Revista Musical Chilena*, 17/79: 31-40.

Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua www.rae.es

González, Juan Pablo. 1996. "Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena: el papel de la performance", *Revista Musical Chilena*, 50/185: 25-37.

González, Juan Pablo. 1997-a "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta", *Revista Transcultural de Música N° 3*
<http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> [consulta 17/7/2008]

González, Juan Pablo. 1997-b "Llamando al otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena", *Resonancias*, 1: 60-68.

González, Juan Pablo. 1998 "Música popular chilena de raíz folclórica", *Clásicos de la Música Popular Chilena. 1960-1973 Raíz folclórica*. Volumen II. Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González eds. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor: 8-27.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

González, Juan Pablo. 2006. "Un siglo de música en Chile" en *100 años de cultura en Chile: 1905-2005*, Juan Andrés Piña ed. Santiago: Editorial Zig-Zag.

Livingstone, Tamara. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology*, 43/1 (Winter, 1999): 66-85.

Loyola, Margot. 1980 *Bailes de tierra en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.

Martí, Josep. 1995. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical", *Revista Transcultural de Música N° 1*
<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm> [consulta 23/8/208]

Martí, Josep. 1996. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Editorial Ronsel.

Martín-Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.

Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones.

Ruiz, Agustín. 2005 "Mediatización del cancionero tradicional chileno: ¿Folklore musical o Música popular?" *Resonancias*, 17: 57-68.

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

Nettl, Bruno. 1973. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Editorial.

Salinas, Maximiliano. 1991. *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile hacia 1900*. Santiago de Chile: Editorial Rehue.

Torres, Rodrigo ed. 2005. *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Folleto explicativo. Primera reedición. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile. FONDART [Primera edición 1944, RCA Victor – Facultad de Artes, Universidad de Chile]

Urrutia Blondel, Jorge. 1962 "Algunas proyecciones del folklore y etnología musicales de Chile" *Revista Musical Chilena*. 14/71: 94-108.