

CONVERSANDO CON MARGOT LOYOLA

por

AGUSTÍN RUIZ ZAMORA

Pontificia Universidad Católica de Chile

Introducción	3
Infancia y formación musical	3
Investigación y ética prof	3
Premio nacional, identidad y patrimonio	6
Viajes y personajes	7
Mujeres	10
Ética y proyección folklórica	11
Identidad y cambio musicales	12
Inicio de carrera artística y música chilena años 30-40	13
Escuela de temporada, conjuntos y ballets folklóricos	15
Folklore y Universidad	20
Folklore y festivales	22
El presente	23
Notas	24

Introducción

A fines de septiembre de 1994, Margot Loyola recibió el Premio Nacional de Arte, mención Música. Se conquistaba así una tierra incógnita para nuestra historia musical y cultural. Musical, porque nunca antes se había otorgado este galardón a una mujer, y cultural, porque tampoco antes se le había reconocido al arte popular tan alto sitio.

Es esta mujer, de encanto campesino y aire sencillo y aire sencillo, la que ha logrado que tanta gente se sienta en el legítimo derecho de celebrar la esperada premiación. Porque esto, más que Premio Nacional, es el reconocimiento al alma popular que anda suelta en las calles, o que se levanta al despuntar el alba; es lo más cercano a la intuición de un tiempo con ventanas abiertas.

Conversar con Margot es reencontrar al amor que hemos empeñado como único sentido posible. Escucharla es recuperar las muchas veces que parecían no llegar; es ubicar el mapa de los caminos plagados de viajes lentos.

Por eso, esta entrevista ha sido como cortar el paño blanco de los sueños más preciados.

Gracias Margot y gracias Osvaldo (1) por el largo afecto de este conversar sereno y la posibilidad de agradecer. Y gracias también a Revista Musical Chilena (2) por el espacio brindado a lo más querido de nuestro canto.

Infancia y formación musical

¿Margot, cómo fue su infancia?

No fue muy tranquila. Mi madre trabajó toda su vida como farmacéutica y estuvimos poco a su lado. No hubo mucha alegría en mi niñez porque a los diez años perdí mi hogar; mis padres se separaron.

Mi padre era un personaje. Inquieto, compraba y vendía propiedades en los alrededores de Linares, así que estábamos un tiempo en el pueblo y otro en los campos. De este modo recorrimos toda la zona. Mis primeros recuerdos son los caminos, los árboles, la música de la naturaleza y del silencio.

¿Se hacía música en su familia?

Mi madre fue aficionada; cantaba, tocaba guitarra y piano. También la tía tocaba piano y cítara. Eso era algo propio de los Palacios de Linares, todos eran aficionados a la música.

Además, mi madre fue una mujer muy estudiosa y de una gran sensibilidad. Le gustaba pintar. En la última etapa de su vida tuvo de profesor a Pedro Luna. Eso por el lado de la mamá.

Por el lado del papá, eran chinganeros puros. Ahí estaba la otra parte. Los galleros más importantes de toda la zona de Putú eran los Loyola. Tres generaciones de galleros y cantoras. Yo creo que de ahí viene mi amor por la cosas de la tierra.

Investigación y ética profesional

Margot, ¿Cómo y cuándo empezó a tomar contacto con las culturas regionales?

Fue en el tiempo en que hacía clases en las escuelas de temporada de la Universidad de Chile.

Estas escuelas me permitieron conocer las manifestaciones que teníamos en nuestro territorio. Mis propios alumnos me contactaban con personas que sabían cantos y bailes antiguos. De este modo fui conociendo manifestaciones genuinas que hasta ese momento me han desconocidas. Varias veces que estuve en Arica e Iquique pude ir a La Tirana, o Andacollo en el

Norte Chico. Así descubrí y comencé a estudiar la danza ritual.

¿En qué año comienza el estudio de las danzas ceremoniales del norte?

La primera vez que me encontré frente a estos grupos fue en año 1952. En Iquique comencé a estudiar con Rogelia Pérez del baile Las Cuyacas. Ella me ha enseñado mucho y hasta hoy día es mi maestra. También trabajé con los Morenos de Cavanca.

¿Fueron esos los inicios de su trabajo de investigación en terreno?

No, yo pienso que el trabajo de terreno lo empiezo mucho después. Medio quedada he sido para esto.

Hará unos 25 o tal vez 30 años que yo comienzo a tomarle el peso al trabajo de investigación.

Sólo entonces empiezo a profundizar en este campo. Antes era como un juego. Por lo demás, no me considero una investigadora. Creo que el único libro en que se ha investigado algo es el cachimbo. Me parece que es un buen libro. Son 30 años de trabajo paciente y acucioso, en los que tuve que recorrer el Norte Grande y varias regiones de Perú.

Muchas veces le he oído decir que no se considera una investigadora porque no trabaja para la elaboración teórica. Sin embargo Ud. investiga. ¿Para dónde apunta su investigación?

Todo lo que yo investigo está relacionado con el hombre. Por eso, cuando voy al medio que pasan dos cosas: primero vivo, no pienso. Vivo el paisaje, me emociono. Descubro al hombre y aprendo de él todo lo que pueda y quiera enseñarme. Gozo viendo caminar a una mujer. Me gusta oírlas, mirarlas, tocarlas, me gusta descubrir la dimensión humana. Así aprendo cosas que ni he pensado preguntar. La observación directa y el acercamiento personal son lo primero que experimento. Luego grabo y posteriormente estudio. Indago, veo parámetros musicales, rasgos estilísticos, etc. Después, pienso.

Sin embargo, últimamente he descubierto que estoy sintiendo y estudiando simultáneamente.

Eso fue lo que me ocurrió en México estudiando la chilena.

Después aplico lo aprendido en la interpretación. Ahora... ¿Cómo sale la interpretación? Eso en mí es un problema muy largo. Ya sea que se trate de una danza o una canción, tiene que haber en mí previamente una compenetración, sólo entonces puedo proyectarla. Pero ese es un proceso demoroso. Llegar a bailar el cachimbo me tomó 5 años. Para interpretar una machi fueron 7 años.

Y no crea que puedo internalizar todo lo que encuentro de las cosas que yo veo y oigo y de los personajes que conozco, sólo entre 10% y 20% quedan dentro de mí.

Usted centra su investigación en el hombre...

Sí, pero se debe tener muy presente que hay una gran diversidad de identidades. Por eso en cada parte uno debe adaptarse a la gente y a las condiciones. Es necesario ser empático con quién se está tratando.

¿Comparte la idea de que el investigador musical deba ser capaz de interpretar la música que estudia?

Lo fundamental es que cuando nosotros hablamos de música, ésta debe sonar. Lo otro es algo árido.

Resulta que hay grandes investigadores musicales que no cantan ni practican lo que aprenden.

Entonces llegan menos. Nosotros que somos aficionados (a la investigación), recogemos la música y ¡la ha-ce-mos! Le pongo el ejemplo: cuando estaba estudiando el cachimbo en una región aislada del Norte, anotaba los ritmos del bombo y después los tocaba. Entonces el informante me hizo el siguiente comentario: "Aquí venía una señorita de la universidad que decía cosas que yo no le entendía mucho, pero fíjese que no podía tocar porque no practicaba". Al investigador le ayuda muchísimo el cantar y viceversa, al intérprete le ayuda mucho investigar, o al menos, estudiar.

¿Y cuándo surge en usted esta necesidad de rescatar lo nuestro?

Yo no creo que mi trabajo sea tan necesario para el estudio. Más bien pienso que soy yo la que necesito del pueblo y de las cosas maravillosas que tiene. No creo que para mí sea tan imprescindible rescatar.

Tal vez sea bueno para escribir la historia musical. Pero para mí lo más importante es vivir. De todo lo que yo hago, lo que más me gusta es vivir en el contexto que estudio.

¿Con qué materiales trabaja usted?

Siempre trabajo con lo que veo. A veces dicen que Margot Loyola estudia cosas de museo, cosas antiguas. No, yo bebo de lo presente. Lo que pasa es que aún queda mucha gente que recuerda la música que se cantó y bailó en otras épocas. Son repertorios que de una u otra manera están siempre presentes.

¿Dónde radica la belleza de las cosas que usted estudia?

Antes hablaba de estética. Ahora no, porque he descubierto que todo lo que es auténtico y representativo del hombre de mi país es bello e interesante, por todos los símbolos y los signos que van detrás de eso. Por tanta vida, por tanto dolor y alegría que hay bajo eso.

Cuando va a investigar, ¿cómo orienta su proceso? ¿Va a tener encuentro o va a buscar algo específico?

Las dos cosas, pero mucho menos la segunda. Cuando estudiaba el cachimbo iba especialmente a las fiestas donde lo bailaban. Debido a la distancia, el costo y dificultad de acceso, yo iba especialmente a observar el cachimbo. Pero como siempre ocurre, salían otras cosas que yo también aprendía. Por eso, ni siquiera voy con cuestionarios o preguntas hechas, porque generalmente el informante entrega los antecedentes que uno requiere y también cosas que uno tiene que preguntar algunas cosas específicas.

Para mí, la investigación no es un trabajo propiamente tal, sino simplemente un acercamiento al otro. Y esto es importante, porque uno aprende en la convivencia con el cultor. Así no se le explota pidiéndole diez mil cosas. Son ellos los que determinan qué, cuándo y cuánto aportar. Así las cosas fluyen como de un manantial.

¿Y cómo hace usted cuando trabaja en terreno?

Como ellos. Sin necesidad de imitar, me voy asimilando y me siento una más. Así trabajamos con Osvaldo. Y después, cuando nos vamos, la gente llora. Dicen: "¡Por Dios que lo he pasado bien!". A veces riendo se descubren ellos mismo: "No me había dado cuenta que esto lo sabía".

Yo no sé qué pasa, pero la gente se encariña tanto con nosotros y nosotros con ellos. Por eso,

la partida es siempre un momento difícil. Siento que seme acorta un poco la vida. Aunque todo lo vivido queda en mí, después queme voy quedo con una sensación de pérdida. Eso siempre me pasa.

¿Cree usted que el investigador debiera asumir algún compromiso que retribuya a las comunidades o a la gente con la que está estudiando?

Sí, por lo menos crear conciencia de los valores que posee el cultor y su grupo. Sin embargo, debería haber mayor ayuda. No se puede llegar a sacar cosas, a estudiar y después no acordarse nunca más. Nosotros tenemos un compromiso ético: las comunidades tienen que dolernos porque es la única forma que esto valga la pena. Hay que estar dentro, hay que querer, ayudar y defender a las comunidades. La investigación debería principalmente ser una actividad orientada por la ética. Lamentablemente, esto no se enseña. Hay que tener presente que así como nosotros estudiamos al hombre, el hombre también nos estudia a nosotros. En los campos he oído cosas no muy buenas del proceder de grandes investigadores y eso es inaceptable, porque ellos sí que tiene escuela. Avasallan, no les interesa el hombre sino la cosa que andan buscando.

Premio nacional, identidad y patrimonio

La noticia de su premiación ha causado un gran revuelo en nuestra sociedad. ¿Cómo ha visto a la gente de tantas localidades que ha querido honrarla?

He sentido la autenticidad y generosidad de mi pueblo. Ha habido lágrimas, flores, mucha alegría en el hombre común y en el no común, en los homenajes y no homenajes. Hace pocos días viajaba en un taxi y el chofer me dijo: "Gracias por todo lo que nos ha dado". Voy a un banco y me sacan de la fila. Este premio ha tenido una repercusión como nunca la tuvo antes y eso es muy bueno para nuestra música y nuestra identidad.

Ha sido una sorpresa y un descubrimiento ver el cariño con que tantos medios acogieron este premio. Cartas elogiosas de los evaluadores y los postulantes felicitaciones de tanta gente anónima, homenajes públicos, en fin. Hemos ganado alegría para mucha gente. Personalmente, me siento plena y agradecida de todos y de Dios también.

También creo que hemos ganado credibilidad y reconocimiento de gente que no valoraba nuestra labor. Sólo espero que se nos abran puertas.

Lo que temo es que todo esto quede en nada. Por eso, es tarea de todos cuidar este premio.

¿Usted siente que la tarea de los folkloristas es desacreditada?

Muchos músicos doctos piensan que el folclore es para los incapaces, pero eso es una falsedad. En La Unión Soviética realicé dos discos bajo un estricto régimen de trabajo: cuatro personas corregían todos los aspectos estilísticos. Cuando Blanca Hauser los escuchó, exclamó: "Ahora puedo morir tranquila porque he formado una gran cantante".

Si uno desea llegar a ser una buena intérprete tiene que trabajar como cualquier profesional y eso es independiente del repertorio.

Han pasado casi 50 años desde que usted grabó el primer disco y la tecnología ha cambiado. ¿Cómo afecta esto a la calidad musical de la grabación?

Antes, grabar era muy fácil. Todo se hacía directamente y las cosas salían muy rápidas. Hace mucho tiempo grabamos para RCA un long play con 16 temas de música pascuense. Empezamos a las dos de la tarde y terminamos a siete. Participó un conjunto de isleños que en el estudio no hizo nada de la ensayado pero salió tan bien, que en el sello quedaron

fascinados. Uno escucha la grabación y se siente algo vivo, muy testimonial.

Ahora la cosa es muy complicada. Se trabaja para obtener un sonido perfecto, pero se sacrifica la interpretación. Es horrendo. Hay que repetir tantas veces, no están los músicos presente, ellos graban aparte y todo separado; no me puede gustar como se está grabando ahora. Yo siento que es un sonido sin alma.

En su largo trabajo usted ha reunido diversos materiales, todos de relevancia para la comprensión de nuestra cultura. ¿Qué pasa con todo ese material?

Yo creo que el mayor material está dentro de mí, porque es parte de mis vivencias y mi historia personal.

Sin embargo, se ha juntado material —que no es mucho— y pienso que debería quedar en una fundación. No quiero que quede tirado a los cuatro vientos como pasó con María Luisa Sepúlveda o con otras personas que, una vez muertos, el valioso material que habían reunido se aventó.

Tengo entre mis cosas un libro de gran investigador Jorge Urrutia Blondel. Un obrero lo encontró en el patio de una casa, ¡ibotado! Sería tremendo que mis cosas —que he recogido con tanto amor y sacrificio— quedaran dispersas. Bueno, y creo que es usted, Agustín, el que tiene que poner orden en esto. Eso quiero que se diga.

Viajes y personajes

Pasemos a otro tema. ¿Le gusta viajar al extranjero?

No me gusta porque me alejo de Chile y eso como cortar el cordón umbilical con mi tierra.

No tengo una gran incapacidad de vivir mundos ajenos. Me gusta el mío, no más. Así que cada viaje ha sido como un desgarró. Además, les tengo pánico a los aviones y más pánico a los barcos.

No me gusta la velocidad. Prefiero los viajes por caminos de tierra, ojalá chilenos.

¿Cuándo fue su primer viaje fuera de Chile?

Si mal no recuerdo, fue el año 1951. Viajé a Buenos Aires en tren. Cuando llegué nadie me esperaba. Llevaba una dirección, tomé un taxi y me fui a un hotel. Iba con mi guitarra y un trajecito de percala...

¿Y cómo fue que hizo para tomar contacto con gente del medio bonaerense?

Fui a ver a Marta Brunet, que en ese momento era agregada cultural de la embajada. Yo llevaba una carta de Oreste Plath. Con esa carta él me abrió las puertas en Buenos Aires. Le presenté esa carta y ella organizó una reunión en la embajada. Ahí llegaron todas las notabilidades: Carlos Vega, Escalada Ezcurra, Rafael Gijera Sánchez, Antonio Barceló, Augusto Raúl Cortázar, entre otros. Fue una reunión muy amena donde canté y toqué mi guitarra. Esa fue la gran oportunidad que tuve en Buenos Aires. Después, todos ellos me invitaron a sus casas a compartir y cantar.

¿A quién visitó primero?

Carlos Vega. Estaba preocupada porque todos decían que era muy terco y frío. Pero a mí me pareció un hombre bellísimo y acogedor. Era un gran conocedor de nuestras tradiciones, así que le gustó mucho lo que yo hacía. Vega había realizado cientos de grabaciones y fotos de músicos campesinos. Recuerdo especialmente las fotos de una acordeonistas chilotas.

Luego, di un recital en la Escuela de Danza Folclórica, donde Isabel Aretz me recibió con palabras muy cariñosas. En ese momento ella trabajaba con Carlos Vega... ¡Qué increíble! No sabía lo que se me estaba dando.

¿Qué repertorio llevaba a Buenos Aires?

En ese momento cantaba algunas canciones mapuches que me había enseñado don Carlos Isamitt y canciones pascuenses. El resto eran tonadas y cuecas. Gustó bastante y dijeron cosas muy bonitas.

¿Recorrió alguna otra ciudad, además de Buenos Aires?

Alguien hizo gestiones para que viajara a Montevideo. En la capital uruguaya canté en el SODRE. Ahí estuve en casa de Sofía Arsarello, una gran maestra.

En esa ocasión conocí a Lauro Ayestarán, quien sería una persona muy importante en mi carrera. Posteriormente, le llevé mi primer long play como solista. Comenzó a leer cuidadosamente los títulos de los temas y reparó en uno de ellos: El automóvil, género corrido.

Entonces, me mostró una partitura y me dijo: "Eso no es un corrido, es un couplet de Torregrosa y Valverde que aparece en la zarzuela El último chulo". Se trataba de un couplet folklorizado. Ahí empecé a darme cuenta de lo que había en los campos de Chile.

En otra oportunidad que visitaba Uruguay, le llevé a Ayestarán un libro que había escrito sobre la danza tradicional en Chile. ¡Qué vergüenza! "He escrito este documento" le dije. Y él con mucha generosidad me respondió: "Déjemelo una semana". Cuando regresé me dijo lo siguiente: "Mire, todo lo que usted dice aquí, está en estas publicaciones", y me mostró un alto de libros.

"Pero fíjese —le contesté yo— que son mis propias observaciones y vivencias en fuente de origen". Ayestarán me respondió: "Ah, eso tiene que mencionarlo. Usted tiene que decir con sus palabras si en sus trabajos pretende ser una campesina o una intelectual". "Bueno —le digo—, yo quiero ser lo que soy, una campesina". Entonces, me recomendó que cambiase el leguaje y fuese yo misma. Esas fueron las primeras guías que yo tuve para escribir lo poco y nada que he escrito después.

Y este trabajo que usted menciona, ¿fue editado?

Imagínese, se alcanzó a editar en la Unión Soviética. Era un libro inmenso realizado entre cuatro notabilidades nacionales y en el cual se trataban varios aspectos de Chile. Después de este encuentro con Ayestarán, yo envié un cable a Moscú con el fin de que no se incluyera mi sección, pero fue tarde, pues ya se había editado. Así que mi primera publicación fue en ruso.

¿Cómo fue su relación con Carlos Vega?

Yo lo veía como un genio. Nunca le refutaba nada porque para mí su palabra era santa. Una vez me dijo algo de lo que no estaba muy seguro. "No he visto eso, pero si usted lo dice debe ser así, porque yo creo en usted" le contesté. "¡No! —me dijo él—, usted debe discutirme, porque puedo estar equivocado". Ahí estaba la otra cara de Carlos Vega. Realmente, él fue como un padre, un hombre muy generoso que, incluso, me entregó material de su archivo. La

gente me decía: "Vega no le va a dar nada", pero no fue así. No era tan frío como decían. Yo creo que en su país no lo conocieron mucho, eso me parece.

¿Realizaron algún trabajo juntos?

Sí, fue un trabajo relacionado con una danza. En una oportunidad yo llevé un sombrero, danza que estaba perdida desde hacía más de 60 años. Pero encontré una campesina de Hualqui (cerca de Concepción) que cantaba, tocaba la guitarra y recordaba el baile perfectamente. Esa fue la primera danza que yo había recogido en terreno. Apareció completita. Entonces, Vega me pidió que se la entregara. No me di cuenta de lo que eso significaba: él estaba confiando en mi trabajo.

Primero me hizo cantar y luego transcribió la música. Después bailamos, anotó los pasos y la coreografía. Me preguntó muchas cosas: dónde la había encontrado, qué tipo de persona me la había enseñado, de quién y dónde la había aprendido esa persona, hasta cuándo se había bailado, etc. Y bueno, con todas estas preguntas que él me hacía yo también aprendía.

¿Aprendió metodología con Vega?

No, la metodología es algo que aprendí sola y de manera muy intuitiva. Empecé en Perú, cuando estudiaba una variante de la marinera en Trujillo. Ahí la empleada de una casa de gente rica que me invitaba a comer (porque mis viajes han sido siempre muy pobres) me enseñó una marinera de su tierra natal. Yo almorzaba sola y todos los días llegaba con las coreografías mal anotadas. Fingía entender mal y así insistía. Se reía conmigo porque todos los días tenía más de algo incorrecto y esto durante un mes. De este modo yo podía verificar la autenticidad de la información que ella me aportaba. Bueno, así fui haciendo una metodología que aprendí de modo más empírico que teórico.

A usted generalmente se le relaciona con el canto. Sin embargo, ha desarrollado una gran actividad en torno al baile, sus publicaciones así lo demuestran. ¿Cómo descubre la danza tradicional?

En 1952 me fui al Perú a estudiar la resbalosa (3) y marinera para establecer comparaciones con la refalosa y la cueca chilena. Entré a estudiar a una academia. Al poco tiempo, la directora se mostró muy conforme con mis avances. Cuando me sentí segura, me hice invitar a una jarana. Ahí estaba don Porfirio Vásquez, el patriarca de la música negra. A media noche me atreví a decirle que yo sabía cantar, tocar y bailar marinera y resbalosa. Entonces, me hizo cantar y tocar. Después bailé. Cuando terminé me dijo: "Usted no canta, no baila ni toca marinera ni resbalosa. Es más usted tiene todas las fallas de la academia de doña Rosa Elvira Figueroa", "¿Y que puedo hacer?" —le pregunté—, "Estudiar conmigo" me contestó. Me empezó a hacer clases a domicilio. Estudié dos meses y ahí entendí lo riesgoso que es el estudio de estas manifestaciones fuera de su medio.

En torno a la metodología para la enseñanza de la danza tradicional, ¿Qué pudo aprender de Antonio Barceló? ¿Cómo fue esa amistad?

Un día conversaba con un grupo de intelectuales en Buenos Aires y les conté que estaba estudiando danza tradicional con Antonio Barceló. Entonces, alguien comentó: "con Barceló puede aprender algo en la academia". Me quedó dando vueltas ese "algo". Pasó esto y siguieron las clases.

Más adelante, estando en su peña, observé que todos sus alumnos bailaban igual. Así que le pregunté a Vega a qué se debía eso y él me contestó: "Porque todos vienen del mismo profesor".

El problema, es que ahí se bailaban danzas ajenas a la cultura porteña; en Buenos Aires la gente se identifica hasta hoy con el tango y no con la zamba. Cuando conversé este asunto con Barceló, me dijo que era imposible introducir los rasgos del carácter de una determinada danza en un ambiente extraño. Ahí empecé yo a descubrir cosas relacionadas con el carácter de la danza.

Sin embargo, a mí no me enseñó estereotipos. A Osvaldo y a mi nos enseñó todo. Nos enseñó lo relacionado con el pañuelo, lo referente al estilo individual y tantas cosas que él había observado en infinidad de personas.

Pasando a otro tema. Usted siempre ha centrado su interés en el hombre, el sujeto. ¿Quiénes han sido los latinoamericanos que más la han impresionado?

Uno en particular: José María Arguedas, ¡qué tremendo! A ese hombre la mató el dolor del indio, la angustia de toda su vida.

Fue muy generoso conmigo. Recuerdo que íbamos a los famosos coliseos populares donde llegaban indios de diferentes localidades del Perú a bailar sus danzas, lugares donde generalmente había muy poca gente mestiza. Yo no podía resistir el ímpetu y subía a los escenarios. Eso llamaba la atención porque se notaba que no era peruana y que tampoco era india. Estábamos tardes enteras... ¡Ay! Esos rostros de los indios que no podían entrar al coliseo por falta de dinero quedaron en mí como la angustia misma de José María Arguedas.

Íbamos todos los domingos y él me orientaba. Ahí vi la propuesta del hombre que lo hace por vida y la del que lo hace sin alma, donde sólo hay canto y movimiento repetitivo. Así aprendí a distinguir lo auténtico de lo falso que puede haber en esto. José María Arguedas me enseñó eso.

Fue una persona muy leal. Cuando vio cómo trabajaba yo en la marinera y resbalosa peruana, escribió un artículo muy lindo sobre mí que causó molestias en Perú, porque se lamentaba que Ima Sumac no hubiese seguido un camino similar al mío.

Sin embargo, este artículo me valió una invitación al Cuzco por parte del gobierno. Estuve un mes viviendo con los lugareños y no hice más que eso. ¡Qué iba a tomar de sus bailes, si un huayno tenía como 80 variantes! Me impactó el hombre de la sierra y su capacidad para expresar su dolor en la danza y la música. Un dolor salvaje que llega a ser como un opio. El indio canta y baila echado fuera todas sus antiguas penas. Eso es de una fuerza impresionante. Parece alegre, pero detrás de esa apariencia está el dolor. El mismo dolor y angustia que por siempre acompañó a José María Arguedas.

Mujeres

Margot, quiero preguntarle por Violeta Parra, ¿Cómo fue su relación con ella?

CONVERSANDO CON MARGOT LOYOLA Roberto y salían cosas bien bonitas: se bailaba cueca de tres. Ya en ese tiempo estaba muy sola. Era una mujer muy vehemente e intransigente, por eso muchos la abandonaron y éramos muy pocos los que llegábamos a la carpa.

Yo conocí el lado que muchos no vieron, porque ella no confiaba en cualquier persona.

Recuerdo que después de la presentación del año 1960 en el Teatro Municipal, ella fue a saludarme al camarín y me dijo: "Margot, eres la gran intérprete de Chile".

Fue una mujer genial y a pesar que llevó una existencia muy dolorosa, era capaz de imaginar y crear cosas bellas.

¿Y Cristina Miranda, Margot?

Fue una de las cuatro personas que contribuyeron a darle un camino recto a mi vida. La conocí en 1936, cuando yo estudiaba piano en el conservatorio. Mi madre estaba en Curacaví y yo tenía que tomar pensión en Santiago. Ahí la conocí. Ella era de Valparaíso, había estudiado leyes pero no pudo terminar por la súbita muerte de su padre. Entonces se vino a trabajar al diario La Hora.

Tempranamente, comenzamos a viajar a localidades rurales relativamente cercanas. Así realicé mis primeros viajes de prospección.

¿Qué lugares visitaron?

Alhué fue la primera localidad visitada. Ahí apareció el tema El Diablito de Talamí. Además, recorrimos Pomaire, Cantentoa, Quinchamalí, Rari, Colliguay y Caleu. Yo aprendía canciones y ella recogía versos, leyendas, cuentos, chascarros y adivinanzas. Cristina se inspiraba en todos

los paisajes y personas que conocía y después escribía versos que yo musicalizaba. A Violeta Parra le encantaban sus creaciones y siempre me pedía que le cantara sus cuecas El pescadito y El volantín.

¿Cómo hacía para recolectar las canciones?

Lo primero que yo hacía era cantar con la campesina. Después, transcribía la melodía con guitarra en mano. Cristina me ayudaba anotando los textos y reuniendo antecedentes. Así trabajaba en aquel tiempo. Recién el año 1958 tuve mi primera grabadora: una máquina pesadísima que compré en la Unión Soviética. Era tan pesada, que yo tenía que arrendar un caballo para poderla transportar. Ya he sido un poco enemiga de todos estos aparatos.

¿Qué otras actividades realizaron con Cristina Miranda?

Ambas trabajábamos en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Comenzamos nuestras labores el año 1949, en las primeras escuelas que se realizaron en Santiago.

Otras dos mujeres que usted destaca mucho son Leda Valladares y Ercilia Moreno.

No recuerdo muy bien cómo conocí a Leda, pero sabía de ella desde que integraba el dúo Leda y María, con María Elena Walsch. Ella es una mujer que ha realizado una gran tarea de recolección e interpretación de la música tradicional argentina. En el disco Entre valles y quebradas aparecen dos de sus recopilaciones más conocidas en Chile: La cocinera y Las obreras, que posteriormente grabó Víctor Jara. Leda las recopiló en Humahuaca.

En una de las giras que hice por Argentina pedí conocerla, pero no hubo caso, no pudimos encontrarnos. Sería Julio Mariángel quien finalmente lograría contactarnos. Él la trajo a Chile para que diera unos recitales en la Universidad Austral. Ella pidió a cambio que se le facilitara conocerme. Esto ocurría el año 1985. Leda es para mí la gran intérprete argentina.

Bueno, y a Ercilia Moreno la conocí cuando vino a dictar un curso. Después de ese curso toda la gente habló de proyección, concepto que hasta entonces no se conocía en nuestro medio. Ercilia fue la que introdujo el concepto C.P.F. (conjunto de proyección folclórica). Ella vivió tres años en Chile y realizó una serie de trabajos en la Universidad de Chile. También nos acompañó por el norte cuando comenzamos a estudiar el cachimbo.

¿Qué cambios hubo después que se introdujo este concepto?

Nada más que el término, pues todo siguió igual.

Ética y proyección folklórica

¿Y qué diferencias habría entre proyección e interpretación?

La interpretación y la proyección están íntimamente ligadas. Para mí la proyección es lograr revivir aquella emoción que los maestros empíricos y el paisaje dejan en uno. Eso siempre está en mí. Pero para que la proyección se dé, es muy importante además, contar con un público receptivo. Si no se da la comunicación con el público, sólo habrá una interpretación fría y superficial.

Sin embargo, en la proyección no sólo se juega lo estético, sino también lo ético o al menos así debería ser. Esto es muy importante. Hay informantes con los que he trabajado, que no les agrada que ciertas cosas sean llevadas al escenario porque son profundas e íntimas. Por eso, en la proyección debe plantearse cómo y qué presentar.

Cuando yo digo que ética y estética están ligadas, me refiero a esto. El que proyecta debe tener respeto por el otro. El caso de Sofía Painiqueo es claro. Ella es mapuche, pero no es machi, así es que no interpreta canciones de machi. Ella no canta lo que no le corresponde.

Cuándo trabaja en terreno, ¿la gente sabe antemano, cuál es su finalidad?

No siempre. Por ejemplo, la última vez que estuve con una machi ella no sabía. Entonces, se le ocurrió preguntarme: "¿Y usted, por qué está aprendiendo esto, señora?" Le contesté: "Porque

quiero darte a conocer en los escenarios de Chile y del mundo entero". "¡Ah! Que bonito... ¿Y por qué no me lleva?" Me dijo ella. Ahí se enteró de los escenarios y me pidió que le contara. Sin embargo, hay personas que se niegan a enseñar y sólo acceden bajo el compromiso que el material no será mostrado en público. Es lógico que haya quienes no deseen entregar eso que es su vida misma.

¿Pero qué pasa con la gente después que ven sus propias costumbres presentadas en programas televisivos?

Muy rara vez se sienten identificados con lo que hacen los conjuntos. Todos se quejan de no ser bien representados: "Están haciendo risión de nosotros, señorita. No somos así, por favor diga usted cómo somos". Eso está ocurriendo en todos los lugares donde ha llegado la televisión; ahí se ven y se sienten defraudados. Este es un asunto muy delicado.

¿Y a qué cree usted que se debe este hecho?

Siempre me ha interesado conocer las motivaciones de los que trabajan en proyección. Les pregunto. ¿Por qué suben a un escenario? ¿Cuál es la finalidad? He llegado a la conclusión que a la mayoría no le interesa interpretar el hombre. Sólo le interesa ganarse la aceptación del público sin importar cómo. Entonces, se recurre al aplauso barato que muchas veces sale de las cosas cómicas o de la ridiculización. En nuestro folklore hay cosas cómicas, pero son las menos, porque la mayoría de las manifestaciones son muy serias. El problema se origina en que no se logra una identificación con lo que hacen porque no se tiene en cuenta que la proyección es un trabajo difícil y demoroso.

Yo creo que todos deberíamos hacer un acto de conciencia y preguntarnos por qué nos dedicamos a esto. ¿Sirve...? Yo creo que a veces hace mucho daño.

Margot, ¿Por qué ha dedicado su vida a hacer todo esto?

Por vocación. Y creo que con esto se nace. Mi vocación es un amor casi enfermizo, neurótico tal vez, por la tierra. Yo no lo puedo explicar, pero es un amor que me hace llegar a las lágrimas, porque siento todo el país dentro de mí, todos los caminos, todas las desesperanzas y esperanzas, los sufrimientos.

Yo tuve otras oportunidades. Me inicié tocando piano. En la Unión Soviética querían que hiciera Carmen y en Chile algunos músicos me sugirieron lo mismo. Pero nunca pude cambiar la tonada o la cueca por la Carmen, porque la habría cantado unas cuantas veces y habría perdido todo lo que me identifica. Nunca he cantado unas cuantas veces y habría perdido todo lo que me identifica. Nunca he pensado cambiar lo que tengo, porque lo amo intensamente y porque es mío.

Eso es innegable y yo creo que por lo mismo su persona ha hecho una marca profunda en nuestra sociedad

Ultimamente, en todas partes donde me presento, la gente aplaude de pie y llora. Y yo creo que esto pasa porque las personas se identifican conmigo, porque sienten que en mí hay algo de ellos que es muy querido. Yo creo que ese es mi más grande éxito. Yo doy alegría y fuerza a través de lo que hago.

Identidad y cambio musicales

Usted que ha estado en otros países de América ¿Cómo ha visto a la sociedad chilena respecto de la valoración de sus tradiciones e identidades?

Pienso que dentro de Latinoamérica, Chile es el país más pro europeo. Esto comienza en el colegio. Yo recuerdo que se me enseñó tanta cosa: que los griegos, que los romanos, pero no se nos enseñaba mucho de lo chileno. La educación nunca le ha dado un verdadero valor a lo nacional.

A mí me pasó algo muy significativo con unos músicos alemanes. Hace unos 10 años llegó a mi escuela (Universidad Católica de Valparaíso) un grupo llamado Ensamble Modern. Sólo interpretaban música contemporánea y como todos eran grandes maestros, realizaron una semana de talleres con alumnos de diversas cátedras de interpretación.

Sin embargo, la gente que estudiaba canto no pudo hacer Sprenchgesang. Estaban enfrascados en el Pierrot Lunaire de Schönberg y no les resultaba un modo de cantar que es muy común en nuestra cultura mapuche.

Cuando terminaron los talleres, la gente mostró lo aprendido y a mí se me pidió que interpretara una cueca para los visitantes. Pero hice canciones de machi, que causaron una gran admiración entre los alemanes. Elogiaron mi técnica y las capacidades de Blanca Hauser como maestra.

Shönberg no inventó ese recurso vocal. Ya existía desde mucho antes en nuestros pueblos.

¿Y cómo ve los procesos de adquisición que al parecer se han ido tradicionalizando? Me refiero a la cumbia, la canción mexicana y otros géneros?

He terminado por aceptarlos para que no me duela tanto. Cuando yo era más joven no quería aceptar nada de esto. Yo tengo un tremendo sentido de la permanencia y eso me dificulta aceptar los cambios. Pero no saco nada con negarme.

Sin embargo, en todos estos nuevos ritmos se puede percibir el inconfundible sello nuestro. En la cumbia veo lo chileno. Y esto lo puedo decir después de haber visto en su tierra cómo la baila el pueblo colombiano.

Ahora, en los extremos de nuestro país, se han incorporado una serie de elementos interesantes, especialmente en lo coreográfico. En la Patagonia ha entrado el chamamé argentino. ¡Maravilloso! Desde Bolivia se ha desplazado una serie de danzas como el taquirari, la tuntuna y el huailar. En el centro, sur y Norte Chico la música mexicana está presente desde mucho antes que la cumbia. Se están incorporando muchos ritmos latinoamericanos y eso tenemos que aceptarlo, porque es un proceso que se está dando a nivel continental. Un buen ejemplo es lo que ocurre al sur de los Estados Unidos con la música mexicana.

Inicio de carrera artística y música chilena años 30-40

¿Cómo fue que se dio a conocer el dúo Hermanas Loyola?

Fue en la época que mi madre regentaba la botica de Curacaví. Ahí vivimos tres o cuatro años y fue entonces que empezamos a cantar con Estela, ya como profesionales.

Un día que estábamos cantando en la "trasbotica", pasó un señor que viajaba en su auto a Viña del Mar. Entró a comprar algo y nos oyó cantar. Le preguntó a mi mamá: "¿Quiénes cantan?" Y ella le contestó: "Mis hijas". "Qué hermosas voces, —comentó el joven—, ¿no han intentado ir a la radio?"... "Ahí está, fíjate que sería bueno que fuéramos a la radio" dijimos. ¡Y a Santiago los boletos! Nos presentamos en Radio del Pacífico, en un programa en vivo donde el auditorio elegía su preferencia. Toda la gente votó por nosotras. Ganamos el concurso, la radio nos contrató y ahí empezamos nuestra carrera.

Pero antes de llegar a la radio, ¿tenían ya alguna experiencia en los escenarios?

El primer escenario que recuerdo es el teatro de Curacaví. Eramos muy jóvenes cuando comenzamos a presentarnos ahí. Yo tocaba piano y mi hermana cantaba con su guitarra.

Además bailábamos. Estudiaba danza con Cristina Ventura así que yo misma creaba las coreografía. Inventé un vals con la música de Nelly, donde hacíamos sonar unos palos. Después se me ocurrió lo de las Mariposas durmientes. Dos mariposas, una flaca y la otra gorda, bailaban con música del Danubio azul. También bailé los Momentos musicales con una corneta y toda vestida de blanco. Pero mi primer estreno en este teatro fue Czardas, de Monti, con un vestuario que diseñé con una cortina de la casa.

Hacíamos las leseras más grandes que se han visto sobre la tierra. Yo no sé como iba público.

¿Y cómo lo hacía con la música?

Conseguía los discos con mi profesora y una persona manipulaba una victrolita detrás de las cortinas.

Además de la radio y el teatro de Curacaví, ¿qué otras experiencias tuvieron en el mundo artístico?

Cantamos y bailamos en algunas películas, como *La hechizada*, por ejemplo. Ahí bailé una refalosa con Alfonso Unanue, el primer compañero de baile que tuve en los escenarios. Imagínese: bailar refalosa con un bailarín de ballet. Ahora me río de eso... yo era tan niña.

Y después trabajamos en los rodeos. Nos contrataron para los rodeos de San Fernando, de Rancagua y Osorno. Ese sí que es un trabajo duro. Fue en los rodeos donde me formé como bailarina de cueca. Mi madre y mi padre bailaban muy bien, pero yo era muy chiquita entonces y no alcancé a aprender de ellos.

El rodeo es una excelente escuela; es donde mejor se baila la cueca.

Tengo entendido que ustedes integraron un cuarteto.

Sí. Después de nuestro debut en radio conocimos a las hermanas Cabrera. Cantaban bonito y formamos el cuarteto *Las Criollitas* con el fin de participar en un concurso organizado por una revista. Y ganamos. Claro que fue gracias a que mi papá compró no sé cuántas revistas para llenar los cupones.

En esa época cantábamos muchas cosas de estas hermanas que tenían tonadas, valeses y cuecas muy hermosas. Ellas eran del barrio de Ñuñoa.

Sin embargo, ese grupo duró muy poco, porque Donato Román Heitmann formó un cuarteto con ellas. Así que nosotras seguimos solitas.

¿Qué repertorio hacían Las hermanas Loyola?

Teníamos un repertorio bien estrecho. Algunas tonadas tradicionales que nos había enseñado mi madre. Luego, en Santiago y Valparaíso, nos tomaron personas que nos entregaban composiciones que no se ceñían a los parámetros del estilo tradicional. También cantamos algunas cosas de Donato Román. Nosotras éramos muy jóvenes para discernir qué era lo que estábamos haciendo.

¿Cómo continúa la carrera del dúo?

Más adelante, nos vinimos a Santiago. Mi madre había comprado la farmacia Venus, en la Calle Santos Dumont. Un día llegó hasta ahí un señor precioso con un sombrero muy alón: Don Carlos Isamitt, acompañado de otro señor, Carlos Lavín, a escucharnos, nada menos! No tenía la menor idea de quiénes eran ni lo que iba a pasar. Nos oyeron cantar y dijeron: "sí, estas niñas nos sirven". Nos llevaron al Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile —mire usted la suerte—, y empezaron a orientarnos. Ahí conocí a Pablo Garrido, a Eugenio Pereira Salas, y tanta gente importante.

Tiempo después grabamos Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile junto a Las Hermanas Acuña, Elena Moreno y algunos cultores que don Carlos Isamitt trajo del sur. Fue un álbum con 10 discos de 78 r.p.m. Así, con la guía del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical realizamos las primeras grabaciones.

Margot, ¿qué pasaba con la música tradicional de esa época?

De aquel tiempo recuerdo a Las Cuatro Huasas, un cuarteto dirigido por Ester Martínez, guitarrista formidable, cantante y compositora. Las recuerdo en una emisora. También alcancé a conocer a Las huasas andinas, cuatro mujeres con una voces maravillosas, voces que yo echo de menos en estos tiempos.

Conocí a Las hermanas Orellana, Petronila y Mercedes. Tocaban arpa y guitarra y cantaban con una voces muy potentes. Impresionaba la recepción que tenían de su público.

Lamentablemente, las oí cantar en la que sería la última presentación de este dúo. Desde ese día nació una gran amistad con la Peta (Petronila) y pude aprender su repertorio. Ella me decía: "A la única que le enseño es a Ud. , porque nadie más se la puede con mis canciones". Y cantábamos tardes enteras, ella con su arpa y yo con mi guitarra. Ella Vivía en Pila del Ganso, donde tenía una casa de canto. Ahí llegaban Pablo Garrido y una serie de intelectuales de la época a oírlas cantar.

También estaban Los Cuatro Huasos que aún cantaban. Precisamente iban a la farmacia de Santos Dumont a enseñarnos. Y después aparecieron Los Provincianos con Mario Oltra y mi amiga Isabel Fuentes, una excelente cantora, con una voz realmente prodigiosa que le ha permitido seguir animando hasta el día de hoy.

¿Y qué estilo era el que imperaba por los años 40?

Se oía algo de música campesina, pero el estilo predominante eran canciones y tonadas de corte ciudadano chinganero. Era el estilo de estas mujeres que le mencioné.

Después apareció un nuevo estilo de rodeo, donde se lucía una primera voz femenina acompañada de segundas voces masculinas. Este estilo lo iniciaron Los provincianos y luego lo impuso magistralmente Ester Soré.

En los escenarios se hacían cuadros costumbristas de Antonio Acevedo Hernández, por ejemplo, que hoy ya no se realizan. Esa era una línea "criollista", representante de otra época y otra identidad; una línea muy chilena que desapareció con la llegada de los conjuntos folklóricos.

Escuela de temporada, conjuntos y ballets folklóricos

¿Existían ya los conjuntos folclóricos, Margot?

No. Los grupos de aquella época eran dúos, tríos, cuartetos o bien, pequeños grupos que cantaban valeses, tonadas y cuecas en los cuadros costumbristas. Se destacaba mucho el trabajo vocal individual... había que tener mucha voz para cantar en esos tiempos.

Estos conjuntos masivos que interpretan canto y danza aparecen después, como resultado de las escuelas de temporada de la Universidad de Chile, cuando su directora era doña Amanda Labarca y don Juvenal Hernández, rector.

¿Cómo eran esas escuelas de temporada?

Mucho más largas que las actuales, duraban un mes y se trabajaba casi todas los días. Ahora duran menos tiempo. La gente que asistía a esas escuelas era más madura. Hoy día asisten más universitarios, gente más joven.

Era impresionante la cantidad de personas que participaban. Hasta 300 alumnos llegamos a tener. ¡La locura! Desde las 9 de la mañana hasta las 9 de la noche; éxito rotundo en todo el país.

Yo trabajaba con Matilde Baeza, que fue una maestra extraordinaria. Ella venía del campo y bailaba una cueca preciosa. Me acompañaba enseñando guitarra y canto.

Como ya le decía, los cursos eran muy numerosos y cuando terminaban, tenía que presentar a mis alumnos mostrando lo que habían aprendido. Venían treinta y más señoras a cantar y tocar guitarra y todas tenían que presentarse. Era tanta la gente y tan poco el tiempo de presentación, que surgió la idea de hacerla cantar en coro. Esta forma coral de cantar tonadas y cuecas, pronto se generalizó en todo Chile con la labor de los conjuntos folclóricos.

¿Cuándo llegó usted a trabajar en las escuelas?

Fue por una invitación que don Juvenal Hernández me hizo después que me vio bailar cueca.

Me dijo: "Esa cueca tiene que enseñarse en las escuelas de temporada". Yo le repliqué: "¿Pero cómo, si yo no sé lo que hago?". "No importa —me dijo— Ud. tiene algo de los campos, así que va allá, se para, enseña lo que puede y aprende". Me contrató para la escuela de temporada en Santiago. Me fui donde Oreste Plath, que en esa época también hacía clases en

las escuelas de temporada. Él sacó de mí lo que ya había aprendido en los campos y rodeos y así me orientó para comenzar esta nueva etapa.

Me inicié como maestra de estos cursos que tuvieron un éxito extraordinario. Cursos que en 1949 empezaron en Santiago y después se hicieron en todo Chile.

Usted ha desarrollado un importante trabajo docente que inició a fines de la década del 40...

Si, algo más de cuatro décadas de escuela. Primero fueron 14 años en la Universidad de Chile. Luego, el año 1972 comencé a trabajar en la Universidad Católica de Valparaíso. Hace diez años que estoy trabajando en las escuelas de temporada de la Pontificia Universidad Católica, en el Departamento de Estética además de algunos cursos esporádicos que ha realizado en otras universidades.

¿Cuáles han sido los frutos de este trabajo?

Bueno, mis alumnos están en todo Chile, claro que hay alumnos y alumnas, Indudablemente que el alumno más persistente ha sido Osvaldo Cádiz, que llegó a trabajar conmigo el año 1958.

Él ha sido absolutamente leal. También Matilde Baeza. Esos han sido los dos ayudante que he tenido en las escuelas de temporada.

Pero hay muchas otras personas. René Carreño, actual rector de un liceo de Rancagua. Él estuvo mucho tiempo trabajando conmigo. Juan Pérez Ortega, que realizó sus primeros trabajos de terreno en la tierra de Osvaldo Cádiz. Con estas dos personas y Osvaldo formamos un equipo de trabajo que fue importante porque todos llegaron a ser destacados maestros y estudiosos.

Pero también hay muchos conjuntos folclóricos que algo han aprendido conmigo. Primero el conjunto Cucumén, luego el Millaray. De ahí que Gabriela Pizarro también se considera mi alumna. Ella es Un caso muy especial; siempre ha estado cerca de mí y hemos compartido la misma línea. También los miembros del Ancahual tomaron algunas clases. El conjunto Palomar siempre ha estado en constante relación conmigo y con el conjunto de la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso he desarrollado un trabajo permanente. Este último grupo ha sido importante porque desde 1974 nos ha permitido formar muchísimos maestros que hoy están a través de todo el país. Todos ellos son alumnos de nuestra escuela.

Ya que ha mencionado a los conjuntos folclóricos, ¿Cuándo aparecen en escena?

El origen de los conjuntos folclóricos chilenos se remonta al año 1953. En ese tiempo se formó el Conjunto de Alumnos de Margot Loyola, un grupo que nació al alero de las escuelas de temporada de la Universidad de Chile. Alrededor de 1955 este conjunto realizó una gira por Brasil y a su regreso tuvieron un quiebre. El grupo se disolvió. Posteriormente, se reagrupó una parte adoptando el nombre de una pequeña localidad cercana a Melipilla: Cuncumén.

En sus primeros tiempos, Cuncumén sólo hacía repertorio entregado por Matilde Baeza y por mí. Todo esto ocurría alrededor de 1957. Con ellos se impone la modalidad de cantar en coro las cosas que tradicionalmente eran interpretadas por solista, dúos o tríos. Siempre dije que Cuncumén fue el artífice de esto, pero Mariela Ferreira me dijo lo siguiente: "No Margot, ese es el estilo impuesto por usted". Y es cierto, fue una de las consecuencias de aquellas de temporada.

¿Cómo ve la labor de los conjuntos folklóricos en relación con la línea criollista?

Si comparamos la cantidad de gente que participaba antes con la que participa ahora, es evidente que hoy el número es mucho mayor y esto se ve en la cantidad de grupos que existen a nivel nacional. Pero creo que casi la totalidad de este trabajo necesita orientación. Actualmente, hay demasiados conjuntos folclóricos en Chile y no todo lo que se hace es de valor.

Otra cosa que contrasta: la gente de los conjuntos folclóricos, generalmente es muy joven y tiene otro tipo de motivaciones y ahí hay una gran diferencia con los criollistas, pues como ya no señalé, era gente mayor con una propuesta muy diferente.

¿Podría precisar más este contraste generacional?

Yo pienso que esta actividad inevitablemente está muy relacionada con los procesos sociales. Por eso, en un momento hubo una relación muy cercana entre los conjuntos y el movimiento de la Canción protesta, lo que no ocurrió con los criollistas.

Sin embargo, quiero aclarar algo: el canto protesta empieza en Chile alrededor de 1920 con el vals El dolor del minero de Ester Martínez y Carlos Ulloa (grabado por mí en 1972). Ahora, estas primeras canciones de denuncia social se mantuvieron fieles a todos los parámetros estilísticos de la canción tradicional. La canción protesta de los años 60 se desligó de esos parámetros para dar paso a una expresión mucho más rica en el aspecto melódico y armónico. Este canto, con una diferencia de la primera canción de denuncia, no trascendió a los campos debido a su complejidad armónica, melódico y textual.

¿Cuál fue el primer repertorio que abordaron los conjuntos folclóricos en Chile?

Al principio sólo tonadas, canciones, cuecas y refalosas. La primera refalosa que se interpretó, fue una que dieron a conocer Los Provincianos. Antes sólo se conocía la versión de Australia Acuña, una antigua refalosa de salón muy diferente de la que se había conservado en los campos.

Después, las danzas rituales del norte grande fueron estrenadas en el escenario por el Conjunto Margot Loyola. Eran danzas totalmente desconocidas en el centro del país.

¿Y otras danzas rituales?

Se habían mostrado los bailes chinos de la provincia de Valparaíso gracias al trabajo de investigación de Jorge Urrutia Blondel. Él traía cofradías originarias y las presentaba en los escenarios. La primera cofradía que vi fue en la casa del propio Urrutia Blondel, en una once que nos dio junto a este grupo de chinos. Yo he visto a pocos conjuntos tomar este baile, que es —a mi juicio—, la más importante entre las danzas rituales. Y quizás sea para mejor, porque es demasiado profunda.

¿Ud. cree que el trabajo de los conjuntos folclóricos sea de provecho?

Los conjuntos folclóricos —algunos mejores que otros—, han desarrollado trabajos de recolección en los campos. En sus primeros tiempos, el Festival de San Bernardo fue muy importante en esta tarea. Ahí se les pedía a los conjuntos participantes que recogiesen sus materiales en las regiones y así pudimos conocer muchas manifestaciones locales a través de las puestas en escenas que se hacían en el festival.

¿Pero no cree que puede ser riesgoso confiar el trabajo de terreno a personas que muchas veces ni siquiera tiene una formación ética?

Bueno, ese es el reverso de la medalla. En realidad, hay demasiada gente en esto y no siempre tienen la preparación ética y profesional para realizar trabajo de campo. Generalmente esta gente llega de forma muy abrupta a la casa del cultor y muchas veces se le avasalla. En este campo hay que ir lento y tener un gran respeto por la gente con quien se está tratando. Y —¡cuidado!— que el campesino está preocupado por esta situación y en muchas ocasiones se niega a entregar información. Esto es grave y debiera hacernos reflexionar.

Margot, ¿no cree que el trabajo de los conjuntos pasó de una labor de rescate e identidad a una actividad de espectáculo?

En buena medida ha ocurrido eso. Se ha desvirtuado el espíritu que inicialmente animó todo esto.

Aunque sé que es muy difícil detener estos procesos, creo que es el momento de revisar estas ideas. En la actualidad existe la tendencia a presentar un Chile que no es real.

Sin embargo, hay conjuntos que han hecho cosas de valor. Cuando Palomar presentó el primer carnaval que yo viví, el comentario generalizado fue ¡qué tristeza! Y yo dije ¡qué bueno! Porque era lo que se quería proyectar, la tristeza que realmente había en ese carnaval.

Lo que ocurre es que la gente no quiere ver drama en los escenarios, no se quiere ver realidades. La gente quiere ver un Chile de fantasía: todos felices y contentos. Eso es lo que el público espera.

¿Y a qué se debe esto?

Al principio había más mística y los conjuntos realizaban trabajos de un nivel y profundidad que yo echo de menos por estos días. Esto se debió a que muchos de los grupos de los años 50 y 60, se formaron al alero de las escuelas de temporada, tanto de la Universidad de Chile como de la ex Universidad Técnica del Estado. Muchos grupos estaban integrados por profesores, de modo que había un real interés por nuestra cultura tradicional. Pero más tarde, esto cambió radicalmente y el folclore se transformó en un elemento de entretenimiento. Así fueron surgiendo toda esta infinidad de conjuntos folclóricos que hoy tenemos a lo largo del país.

¿Y los ballet folclóricos, cómo se originaron?

Es una larga historia. Al regresar de mi primer viaje a Europa, Mario Baeza me invitó a trabajar con gente de la carrera de Educación Física de la Universidad de Chile. Ahí se había formado un grupo folclórico llamado Loncurahue. Esto ocurrió en 1958, el mismo año en que Osvaldo Cádiz comenzó a estudiar conmigo. En este grupo había gente que destacó mucho: su fundador Arnaldo Lattes, Claudio Lobos, Mirella Gallinato, Ricardo Palma, Mariela Ferreira y Nancy Báez.

En 1960 presenté un gran recital en el Teatro Municipal de Santiago. Para esa ocasión necesitaba mucha gente y Mario Baeza facilitó las cosas para que el Loncurahue acudiera. Fue tan bueno el nivel técnico y artístico de este montaje que quedé muy motivada para formar el gran conjunto folclórico de Chile. Pero estaba en vísperas de mi segundo viaje a Europa, así que dejé formado un equipo a cargo de Claudio Lobos y Mirella Gallinato, quienes dirigirían la parte baile y la parte musical, respectivamente.

Sin embargo, la línea cambió durante mi ausencia y el trabajo se orientó hacia el ballet.

Cuando regresé, Claudio Lobos fue a verme para que tomara la dirección de un ballet folclórico integrado por el equipo que yo había dejado más otras personas que él había ingresado. Yo le dije: "gracias Claudio, pero el ballet no es mi línea." De ese modo, Loncurahue se constituye en el primer ballet folclórico de Chile.

En 1965 este ballet entra en crisis dando origen a dos nuevos grupos: el Aucamán liderado por Claudio Lobos y el Pucará por Ricardo Palma. Pero Arnaldo Lattes siguió con el Loncurahue y después de esta crisis presentó en el teatro Municipal de Viña del Mar una gran obra llamada Camahueto, en la cual yo había de machi.

Más tarde, Aucamán va a pasar al Ministerio de Educación y se llamará Ballet Folklórico Nacional, BAFONA.

¿Qué opinión le merece los actuales ballet folclóricos chilenos?

Algunos ballet tienen un nivel aceptable, como el Antumapu y el Bafusach. Pero la mayoría no alcanzan a ser ballet porque el nivel técnico que poseen es muy bajo. Tampoco son conjuntos folclóricos.

¿Y el BAFONA, Margot?

Me parece que es el mejor ballet folclórico de Chile. Claro que ellos cuentan con academia. Algunas montajes han sido excepcionales, como El grito de la sangre, una obra basada en la cultura mapuche que preparó Rodolfo Reyes, ese gran coreógrafo mexicano que le dio el ballet un nivel extraordinario. Su método era riguroso. Para esa realización, primero se vinculó en Santiago con quienes teníamos antecedentes sobre la cultura mapuche: luego revisó toda la bibliografía disponible, estuvo mucho tiempo enfrascado en eso; después, fue a las comunidades a participar con ellos; finalmente montó la obra; después, fue a las comunidades a participar con ellos; finalmente montó la obra. La música fue hecha por cultores que llegaron del sur con instrumentos.

Pero me da la impresión que ese espíritu hoy día no está, al menos, en la música que hace.

Tiene razón. Yo he asesorado el trabajo coreográfico. Últimamente, hemos abordado la zamacueca de tres países, logrando junto a Osvaldo Cádiz, una interpretación llena de carácter, donde los bailarines han llegado a una danza muy personal. Eso es una cosa que nunca imaginé posible en un ballet.

Sin embargo, la parte musical no está en el mismo espíritu, se halla escindida del resto y con ella se pierde la unidad que necesariamente debe haber. Hay muchas cosas de la música que se alejan de la raíz.

Hablemos de los grupos urbanos que ha traído a nuestras ciudades la llamada música andina.

Esa es otra cosa... tú estás tocando todas las cuerdas y algunas más o menos duras.

Los grupos andinos han realizado una innegable labor. Pero lo que han interpretado es un estereotipo de la música andina. Yo he oído al niño pastor aymará que cuida el ganado, que duerme entre sus animales donde les sorprende la noche. Ese niño que sólo tiene su pinkillo.

¿Pero, cómo suena ese pinkillo? ¿Qué hay detrás de quien lo toca? Lo que hacen estos conjuntos es de un gran valor musical, pero les falta un sonido capaz de transmitir el dolor del hombre andino. En la sonoridad está el problema.

Lo que ha ocurrido es que la música andina fue tomada para la denuncia. Indudablemente que la denuncia no se hace suplicando, sino peleando y eso lo entiendo. Por eso los conjuntos andinos poseen un sonido agresivo.

¿Y qué está pasando con la interpretación de las músicas de otras culturas indígenas?

Actualmente es algo riesgoso que la música de culturas indígenas sea interpretada por personas ajenas a ellas. Cuando no había ninguna mapuche mostrando su música (fuera de su contexto cultural), estaba bien que yo lo hiciera. Mi trabajo significó un gran aporte tanto para el público nacional, como para músicos de otras latitudes que tenían muy pocas posibilidades de conocer esta música.

Sin embargo, hoy existe una Sofía Painiqueo y creo que es ella y no yo la que debe cantar. Yo contribuí con algo, pero quienes están haciendo una real difusión de estas músicas son las propias comunidades indígenas. Yo no discrimino, pero pareciera que los más desvalidos son los que tienen cosas más hermosas que decir.

Folklore y Universidad

Durante gran parte de este siglo, las universidades han tenido un papel importante en la promoción del arte tradicional. ¿Cómo evalúa la actual gestión de la academia en el campo?

Hay muchas universidades que se han preocupado de incluir la asignatura de folklore. Desgraciadamente, gran parte de los profesores que la imparten no son idóneos. Muchas veces son personas con buena disposición, pero carentes de una formación académica adecuada en lo interpretativo y teórico. En investigación el panorama es más delicado.

En estas condiciones, la formación que recibe el alumno es mediocre. Hay excepciones, como es el caso del profesor Julio Mariángel, de la Universidad Austral de Chile en Valdivia; Juan Pérez, de la Universidad Educare; o Teresa Gachón, en la Universidad de La Serena. Pero estos son casos aislados. Lo común es que la cátedra de folklore sea una actividad muy improvisada y exenta de todo rigor. La asignatura de folklore tiene presencia en la universidad actual. Pero falta preocupación de las autoridades por elevar el nivel académico de esta cátedra.

Sin embargo, este es un terreno difícil. Fíjese usted que desde hace muchos años, nosotros venimos propiciando un encuentro entre todos los profesores de folklore en la educación superior, con el propósito de aunar criterios frente a este problema. Lamentablemente, nos hemos encontrado con verdaderas murallas. Al parecer, hay mucha gente que no quiere que esta iniciativa se concrete. De esta manera los errores se seguirán cometiendo.

¿Y en qué consiste la presencia del folklore como cátedra?

Generalmente con dos las carreras que cuentan con esta cátedra: Educación Musical, donde la asignatura está orientada a entregar un repertorio que el profesor aplicará en el colegio. La otra carrera es Educación Física, donde los maestros son preparados para enseñar unos cuantos bailes tradicionales. Y eso es todo. Nuevamente lo mismo, nadie quiere nadar en aguas profundas.

¿Cómo era la gestión académica en los tiempo del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile?

¡Extraordinaria! Había grandes iniciativas. Se hicieron cosas muy importantes, como el primer álbum de Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile. También se hacían programas excelentes en grandes teatros a lo largo de todo el país, empezando por el Teatro Municipal de Santiago. La Sala Cervantes —que era un lugar para la música de cámara— también presentó programas de folklore.

Y la gente que había era de un gran nivel. Recuerdo a su director don Eugenio Pereira Salas, a Pablo Garrido, Carlos Isamitt y Carlos Lavín.

¿Y hoy día, existe algo parecido?

En nuestra universidad (Universidad Católica de Valparaíso) se hacen temporadas de conciertos organizadas por la Escuela de Música. Ahí tenemos un espacio. Siempre estamos presentando nuevos programas. Claro que la presencia de la música tradicional es poca, pues gran parte de los programas están orientados a la música docta. Ahora, el fenómeno que últimamente se observa en nuestra escuela, es el ingreso de la música popular, cosa que me parece muy bien, por la profunda relación que existe entre lo folklórico y lo popular.

Ya que ha mencionado su actual casa de estudios, ¿cómo llegó a la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso?

Don Fernando Rosas —a quien le debo mucho—, me dijo: "Margot, ¿se atrevería a hacer clases en la universidad?" Yo le pedí que me aclarase qué tipo de clases, porque una cosa era la Escuela de Temporada y otra, muy distinta, era hacer clases a futuros profesores en un programa sistemático.

El primer ofrecimiento fue para la Universidad Católica de Chile, pero esa escuela tuvo que cerrar por falta de alumnos. Fue en 1972 que Fernando Rosas me llevó a la Universidad Católica de Valparaíso. Iba con mucho miedo porque mis alumnos serían personas con una sólida formación musical. El primer día de clases les dije a mis alumnos: "Tengo mucho miedo y necesito que ustedes me orienten". Entonces, ellos me ayudaron y orientaron. Me hicieron preguntas sobre diversos géneros tradicionales, parámetros estilísticos y posibles variantes. Así comencé a descubrir, por ejemplo, todas las variantes de tonadas. Yo estoy muy agradecida de ellos porque en este plano, a mí me han hecho mis alumnos.

¿Cuáles han sido las tareas de estas dos décadas de labor?

Hemos hecho muchas cosas con Osvaldo y algunos alumnos. Lo principal ha sido dictar la asignatura de folklore para Educación Musical, Licenciatura en Ciencias y Artes Musicales y Educación Física. También dictamos un curso general de danza tradicional para todos los alumnos de la universidad.

El conjunto folclórico de la universidad lo fundamos en 1974 y desde entonces ha funcionado ininterrumpidamente. Ahora hemos iniciado un taller de interpretación vocal. En este trabajo hemos retomado la tradición y estilo de nuestra cantoras. Para ello he contado con la valiosa cooperación del maestro René Verger.

Se han desarrollado varios proyectos de investigación. Nos ha tocado dirigir varias tesis de grado y estamos muy felices porque con esto se abre una importante ventana a la investigación.

Hemos incursionado en los talleres de egreso con muy buenos resultados. También tenemos un proyecto de Departamento de Estudios Etnomusicológicos que funcionó por un tiempo y que hoy queremos recuperar, porque hay muchos desafíos y tareas pendientes.

Además, la Universidad me ha dado la posibilidad de hacer difusión a través de UCV Televisión. Ahí hemos contado con el apoyo del director de programas Carlos Godoy, con quien se han realizado cosas muy valiosas.

¿Cómo es la relación con sus actuales alumnos?

Yo tengo muy presente que la corriente que más pesa en nuestra escuela es la composición. Por eso es que estamos muy interesados en aportar a nuestros alumnos, formación y material que contribuyan a una línea de composición con carácter nacional. Creemos que es importante que el compositor chileno conozca sus propias raíces musicales.

¿Y hay interés por parte de esta generación de músicos nuevos?

Interés siempre hay, pero tengo la impresión que antes era más fácil motivarlos, teníamos cuatro semestres para trabajar con los alumnos; hoy sólo tenemos uno. Los alumnos llegan a nuestra cátedra después de siete semestre de estudios de música docta. Se nos va buena parte del tiempo en ubicarlos, tanto en la disciplina como en nuestra cultura. Pero esto no es un obstáculo para hacer cosas interesantes.

Lo que queremos es que nuestra cátedra vuelva a tener mayor presencia curricular, porque es el momento de mirarnos, valorarnos y querernos. Yo acabo de viajar a Suiza y ahí estuve con un ex-alumno que se radicó en Europa. Nos decía que sólo ahora puede valorar realmente toda nuestra tradición, después de ver que lo que al europeo le interesa del músico latinoamericano es su propia música.

¿Cómo evaluaría el trabajo de estos 18 años como docente de la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso?

En algunos aspectos no estoy conforme. En este momento yo necesito ayudantes y sólo tengo alumnos que se interesan mientras están en la escuela, pero después se van y se esfuman: unos se casan, otros se van del país o de la ciudad. Yo necesito gente de peso que continúe con esto que es tan importante, pero esas personas no están en la escuela y no sé si algún día podré contar con ellas.

En otros planos me siento más satisfecha. A pesar de que la mayoría de nuestros alumnos llegan con una ignorancia supina frente al folklore, todos salen con luz, alegres y enriquecidos.

Muchos alumnos se sorprenden al descubrir en ellos mismo nuestra cultura musical. Les tocamos el corazón y eso es muy bueno.

¿Mantiene contactos con su primera universidad, la Universidad de Chile?

Siempre he mantenido una excelente relación con la Universidad de Chile y muy especialmente con la gente de Musicología. Ahí tengo amigos: Luis Merino, Magdalena Vicuña, Cristina Álvarez, Rodrigo Torres, Adriana Barba, Fernando García, toda gente muy valiosa. Con ellos he mantenido lazos que han crecido, más que por intereses académicos — que evidentemente los hay— por la amistad.

Además, creo en ellos porque siempre he visto un gran respeto por la música tradicional y muchísimo interés por lo chileno. Hace poco, asistí a la clausura de un taller del programa del Magister en Musicología que se ofrece en la Universidad. Los alumnos presentaron música chilena de salón del siglo XIX y me pareció extraordinario el resultado obtenido. El año pasado (1994) fue invitada a las actividades de término de otro curso de música chilena y latinoamericana realizado en este magister. Ahí vi un trabajo musicológico de gran nivel y con mucha satisfacción pude nuevamente comprobar el interés por lo nacional.

Creo que últimamente la musicología ha revivido. Estoy muy contenta por el nuevo archivo de música popular recientemente creado en la Universidad. Iniciativas como éstas deberían contar con todo el apoyo.

Folklore y festivales

¿Qué ha estado haciendo últimamente?

Varias cosas. Sigo estudiando en terreno, hace poco estuve en México indagando sobre la chilena. Estamos preparando una antología del canto tradicional femenino en Chile, un material fonográfico que será un buen aporte a la historia musical del país.

Además, estamos desarrollando con Osvaldo, un método novedoso para trabajar con cultores. Es un programa donde ellos pueden compartir con un determinado auditorio.

Y lo último que hice fue presidir los jurados del Festival de San Bernardo y Viña del Mar.

Muchos opinan que la música tradicional ya no debiera estar en Viña del Mar, ¿Cree que este festival efectivamente estimule la producción musical de raíz tradicional?

No es pueden desconocer los aportes que este festival ha hecho a nuestro patrimonio musical.

Temas seleccionados como: *Mocito que vas remando; ¡Ay! Fernanda; A la ronda ronda; La torcacita; La reina del Tamarugal; La consentida* o canciones eliminadas y descalificadas como la refalosa *Doña Javiera Carrera* y *La violeta y la parra*, son todas canciones que gozan de vigencia. Incluso, algunas de ellas están en los campos. Son composiciones con identidad que, en mayor o menor grado, tienen algo de nuestros rasgos estilísticos.

Pero el problema es bien complejo. Hay ciertos principios que no pueden perderse de vista. Ganar un premio no puede ser el objetivo de un certamen. Este tipo de festivales tiene sentido en la medida que las creaciones trasciende y se tradicionalizan. Esto lo deberían tener siempre presente los concursantes y también los preseleccionadores de los temas.

¿Y esto puede revertirse?

No lo sé, pero las cosas pueden mejorar si se cuenta con jurados idóneos. También sería bueno publicar las bases y propósitos de la competencia.

Ahora, la SCD (Sociedad Chilena de Derecho de Autor) me ha pedido un curso para compositores donde dé a conocer las características de los diversos estilos y géneros que han existido en Chile.

Sin embargo, el **Festival de la Canción de Viña del Mar** no es el único ni ha sido el mejor.

Tal vez su importancia radica más en su capacidad de comunicación que en la calidad de lo presentado. Hay otros festivales que sí han sido de un alto nivel. El **Festival de San Bernardo**, en su época, y el **Festival de Angol** han sido, tal vez, los mejores que se hayan hecho en Chile.

¿Hay alternativas a los festivales? ¿No sería más valioso promover actividades con los cultores?

Depende de qué sea lo que se haga con los cultores, porque eso es algo muy delicado. Se puede causar un daño irreparable. En 1960 tuve algunas experiencias con un grupo pascuense y otro mapuche y creo que fue muy nefasto. Ellos no pudieron entender el propósito de mi trabajo e inesperadamente cambiaron su comportamiento frente al público. Así que después de tres años de trabajo terminé con eso.

Sin embargo, hay que buscar alternativas, porque el escenario divierte y las manifestaciones que se quieren promover no tienen esa finalidad.

Fondart y desarrollo de la cultura popular

Últimamente, usted ha mantenido una relación muy interesante con el Ministerio de Educación, ¿Cómo ve la gestión estatal en la promoción cultural?

Es evidente que en estos años el Estado ha mejorado la ayuda para el desarrollo cultural. Lo estamos viendo en el FONDART*, una iniciativa que, al menos en el área de lo tradicional y popular, ha permitido realizar excelentes proyectos, cosa que antes no ocurría.

Ahora, existen algunos problemas: la selección de proyectos, postulantes que no quedan satisfechos con las asignaciones, pocos evaluadores para tantas postulaciones, en fin. Pero es natural que esto ocurra, pues todo el país quiere participar y todos mandan proyectos.

Sin embargo, esto es bueno: lo lamentable sería que se restringiera la participación. Solamente al área de Cultura Tradicional y cultura local, el último año, se enviaron cerca de 700 proyectos y, por supuesto, el financiamiento fue insuficiente. Es lamentable ver que excelentes proyectos se pierden sólo porque los recursos no alcanzan.

¿Y cómo ha sido el trabajo que ha desarrollado en FONDART?

A mí me deja conforme porque he podido defender proyectos que a mi juicio son los más valiosos. Eso me ha permitido, además, interiorizarme mejor de lo que se está haciendo en las regiones del país.

Sin embargo, creo que hay que mejorar algunas cosas: las comisiones evaluadoras deberían tener más tiempo para la selección y se deberían aumentar los plazos para la ejecución de los proyectos. También debería darse prioridad a los proyectos que ya tienen trabajo adelantado.

¿Qué le falta al FONDART?

Más medios económicos.

El presente

Margot, atendiendo a los aspectos personales de su trayectoria, ¿a qué le atribuye el éxito que ha tenido: a la suerte, a la perseverancia o el talento?

Si las Loyola hubieran nacido en esta época no habrían llegado ni a la esquina. Nosotras pudimos comenzar, sobrevivir y avanzar, gracias a la época. Y tal vez a la Violeta le habría pasado igual.

Yo tengo muchas limitaciones, pero soy modesta, no tengo apuros ni ambiciones. Las cosas que he realizado creo haberlas hecho bien. Por eso me siento una mujer realizada, que ha

tenido mucha suerte a pesar que mucho me ha costado. Me siento muy agradecida de Dios y pese a que nunca quedo totalmente conforme con lo que hago, no me siento frustrada.

¿Cómo vive el presente, Margot?

He tenido que esperar una vida entera para esto (refiriéndose a su vida familiar). Se puede decir que tan sólo hace cuatro años he recuperado mi hogar, cuando nos casamos con Osvaldo.

Para tener esto que usted ve, tuve que esperar toda una vida. Antes tenía el hogar de Cristina Miranda, que era su hogar pero no el mío. Seguramente, por eso siempre soñé con casas vacías.

Esos fueron mis sueños de siempre, casa vacías, vacías. Y del momento en que nos casamos se terminan las casas vacías... y usted ve que esta casa está llena... y soy muy feliz.

Notas

1. Osvaldo Cádiz, esposo y compañero de caminos de Margot Loyola. Contribuyó en este trabajo aportando interesantes documentos que enriquecieron las conversaciones.
2. Originalmente, esta entrevista fue publicada con el mismo título en Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, Nº 183, pp.11-41
3. El término resbalosa corresponde a la especie bailable cultivada en el Perú. En Chile, esta especie se popularizó con el nombre de refalosa.
4. Fondo de Desarrollo del Arte y la Cultura del Ministerio de Educación