

Géneros musicales y masificación del folklore

por

Marcelo Daniel Fuentes Gutiérrez

Magister en Artes Pontificia Universidad Católica de Chile

marcelo.fuen@gmail.com

El presente artículo revisa el proceso de adaptación al medio masivo chileno de dos géneros folklóricos como son el cachimbo y la resbalosa en la década de 1960

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

El folklore ha circulado en los medios urbanos chilenos, participando en la construcción de una imagen de identidad, generada a partir de los géneros cultivados en la tradición oral. Éstos han sufrido un proceso que incorpora nuevos usos a los mismos géneros, en un proceso de adaptación que los lleva desde la tradición oral a la cultura de masas. Los estudios del folklore, fomentan una labor de difusión del repertorio recopilado, a través de conciertos y clases, formando intérpretes en una línea artística documentada y didáctica del folklore musical y coreográfico. Por otro lado, la industria cultural incluyó en sus circuitos, tanto a esta línea interpretativa, como también a las propuestas modernizadoras del folklore, a través de la radio, las producciones discográficas, y las actuaciones en vivo.

Entonces el folklore circula en una cultura de masas que contiene dentro de sí una matriz cultural popular, y que comenzó a generarse mucho antes del siglo XX y su revolución tecnológica, a partir de teorías burguesas sobre “una imagen de una masa ignorante, sin moderación, que sacrifica permanentemente la libertad en aras de la igualdad y subordina cualquier cosa al bienestar”. El devenir histórico de la cultura de masas está teñido de desprecio y asco por una franja social que de campesinado se transformó en masa popular urbana. El proceso de massmediación es posterior al surgimiento de la masa urbana.¹ “*La nueva cultura, la cultura de masa, empezó siendo una cultura no sólo dirigida a las masas, sino en la que las masas encontraron reasumidas, de la música a los relatos en la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo.*”²

Damos por superada la visión de la masa como una multitud inerte que se “traga” todo lo que los medios y la industria quieren darle para lograr los objetivos comerciales o políticos, ambos fines de poder, para asumir una visión de la cultura de masas como un fenómeno

¹ Martín-Barbero, 1991: 31-32-33.

² Martín-Barbero, 1991: 173.

propio de la modernidad que incluye dentro de sí la matriz cultural popular, y que establece con los medios una negociación de sentido y significado, que “media” entre ellos y la cultura de masas.³

Al masificarse el folklore, hay elementos que se traspasan desde la tradición oral a la cultura masiva, en un proceso de adaptación. Esto, a veces incluye una verdadera construcción de la tradición, producto de la “puesta en escena” de la cultura tradicional, que incluye tanto a los elementos estrictamente musicales, como aquellos del ámbito performativo. Prueba de ello son los más antiguos grupos de huasos con guitarra, que en las imágenes aparecen con un atuendo propio de rodeo, cuyo uso en un escenario se explica más bien desde un punto de vista folklórico, apelando a rasgos de identidad, de autenticidad y de tipo estético, más que a una función práctica.

Este uso folklórico contrasta con un uso funcional, que sería el dado a los mismos atuendos en el caso del folklore propiamente tal, donde todo obedece a una función práctica específica, o bien a una función de tipo trascendente en el caso de las expresiones religiosas. A través de los géneros tradicionales como la tonada y la cueca se generó una música con identidad chilena en la primera mitad del siglo XX, los que a su vez que construyeron una música con identidad a partir del folklore, excluyeron las otras expresiones tradicionales, monopolizando tanto la imagen de chilenidad, como la de folkloridad: *“Desde la cultura huasa entonces, 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.”*⁴

En la segunda mitad del siglo, la música popular chilena con raíz folclórica incorpora los géneros recuperados desde los estudios del folklore y difundidos por los grupos de proyección: *“Esta situación cambió hacia 1963 con la re-inserción de géneros folklóricos recolectados en Chile desde los años cuarenta.”*⁵ Esta re-inserción fue operada en un comienzo desde la academia, en el contexto de una búsqueda por consolidar el folklore como disciplina, depurar el folklore circulante en el medio urbano, resistir la invasión musical extranjera, y establecer una visión restringida del folklore en la población: *“Cuando en 1943 el Departamento de Investigaciones folclóricas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, dirigido por el profesor Eugenio Pereira Salas, inició una serie de conciertos de música folclórica, el público empezó a oír hablar de otras danzas que no eran la cueca”*⁶

Dos hitos fundamentales en la masificación de los géneros recuperados, fueron por una parte, la grabación del álbum Aires Tradicionales y folklóricos de Chile, y por otro la llegada de Margot Loyola a las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Desde 1930, Camila Bari había incluido música mapuche recopilada por Lavín y repertorio de Chiloé, sin embargo el impacto no había llegado a nivel masivo.⁷ En el álbum citado, que *“reúne más*

³ Martín-Barbero, 1991: 247-259.

⁴ González, 1997-b: 61.

⁵ González, 1997-a: 1.

⁶ Barros, 1962: 62.

⁷ González y Rolle, 2005: 374.

de 18 especies folclóricas distintas, casi integrando el repertorio de la música vernácula de Chile”, encontramos géneros prácticamente desconocidos hasta entonces a nivel masivo.⁸ Podemos encontrar cantos a lo pueta, la porteña, dos resfalosas, una secudiana y una sajuria, el aire, el cuándo, dos zamacuecas, el zapateo, el pequén, y el costillar, entre otros. Algunos de estos géneros, como la resfalosa, se masificaron posteriormente gracias a una labor de recopilación, proyección y creación, y otros fueron los únicos ejemplares de su género, como el cuándo o el aire, que igualmente pasaron a formar parte del imaginario común de identidad sonora chilena de tipo histórica, gracias a la proyección, la radiodifusión, la industria discográfica, y el sistema escolar.

Margot Loyola, por su parte, participa desde 1949 en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, enseñando danzas folclóricas en todo el país. Hasta entonces, las danzas distintas a la cueca que habían sido enseñadas en estas escuelas eran de salón o estrado, a cargo de Emilia Garnham y Camila Bari.⁹ Todos estos factores, sumados al momento político, produjeron una apertura para que nuevos géneros desconocidos pasaran a formar parte de nuestra imagen de folklore y de chilenidad: *“A mediados de este siglo, se produjo una nueva circulación de géneros de raíz folclórica en la región, ahora revitalizados por el movimiento folklorista, diseminados por la industria musical, y acogidos por el sentimiento americanista de la época.”*¹⁰

Esta apropiación de los géneros folklóricos por parte del medio artístico popular urbano, parece ser un fenómeno común en nuestro continente, producto de nuestras realidades sociales, según comenta González: *“En América Latina, la transformación de géneros folklóricos –locales y tradicionales– en géneros populares –masivos e históricos–, se ha producido al menos por tres factores: la migración del campesino a la ciudad, la acción de la industria musical, y la práctica del propio músico urbano.”*¹¹

La afinidad del público urbano con la música folclórica durante la primera mitad del siglo XX, puede estar relacionada con las fuertes migraciones campesinas a la ciudad, sin embargo en la segunda mitad esta migración es menor. A pesar de ello, la construcción de una música con identidad chilena, sigue apelando al folklore, a sus géneros que son proyectados y modernizados.

Una vez rescatados y difundidos los géneros folklóricos por la proyección folclórica, que buscaba fidelidad al repertorio de tradición oral, los músicos urbanos comenzaron a realizar creaciones en base a los mismos géneros recuperados, en un proceso de modernización de los mismos: *“La proyección folclórica repercutió de inmediato en la MPC, otorgándole al músico urbano nueva 'materia prima' folclórica desde la cual desarrollar una propuesta musical popular, moderna, y con raíces.”*¹²

El público de la década de 1960, además de estar integrado por los inmigrantes del campo en la ciudad, está conformado por los hijos de éstos, lo que puede ser una razón de la gran

⁸ Lavin en Torres, 2005: 10.

⁹ Barros, 1962: 63.

¹⁰ González, 1997-a: 2.

¹¹ González, 1997-a: 1.

¹² González, 1998: 14.

incidencia de la música asociada al folklore en la época, que en gran medida fue a través de los géneros folklóricos mediatizados.

Tanto en la música popular chilena como en el folklore musical, el género sigue siendo un elemento importante de identidad del repertorio, más aún en las décadas de 1950 y 1960, y en las músicas populares de raíz folclórica. Tanto es así que en las carátulas de las producciones discográficas, además del título y los autores de texto y música, el género es otro elemento expresado claramente.

Un género puede ser definido por varios elementos, pesando en algunos casos unos más que otros, como rasgos poéticos, musicales, coreográficos, performativos, e incluso discursivos.¹³ En el primer elemento encontramos la temática y la métrica como dos aspectos importantes, en lo musical podríamos mencionar la forma, la base rítmica de acompañamiento, el modo, y las cadencias. Lo coreográfico está íntimamente ligado a lo formal, además de la pulsación, que puede ser más rápida o más lenta. Lo performativo incluye muchos elementos:

“En este concepto [performance] entran en juego, por ejemplo, el desempeño del músico sobre el escenario, su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, la ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo. Asimismo, aspectos composicionales como el arreglo y la improvisación están íntimamente ligados al proceso de performance.”¹⁴

En el caso del género en su estado folklórico, podemos pensar que operan otros rasgos definitorios como el significado, el uso, la ocasión y la función, que para la música popular y la proyección no necesariamente pueden tener el mismo peso. Además, de todos estos elementos propios de una caracterización de un género específico, podemos mencionar los meta-discursos del género, es decir, todo lo que se dice acerca de éste, y que lo definen tanto o más que lo que manifiesta el mismo género a través de sus textos y su performance.

Para nuestro estudio, hemos escogido dos géneros tradicionales presentes en la proyección y el neofolklore, el cachimbo y la resfalosa. Ambos tuvieron un alto nivel de circulación en el medio masivo, a través de las creaciones de músicos populares en la década de 1960 en Chile, refrendado por los datos estadísticos aportados por González, quien muestra los géneros incorporados a la música popular circulante en la década de 1960 en base a las creaciones de los músicos populares.

Al descontar los géneros latinoamericanos y la dupla tonada-cueca más el vals, que venían circulando paralelamente en la tradición oral y en el medio masivo, nos quedan los géneros que nos interesan para este estudio, que son los recuperados desde la extinción o la “agonía” del uso restringido. Dentro de estos, el ranking nos mostraría que luego de la sirilla (15,7%), vendría inmediatamente el cachimbo junto al parabién (5,7%), y la resfalosa junto al rin, el canto a lo humano, y el “estilo nortino” (2,8%).¹⁵

¹³ González, 1997-a: 1.

¹⁴ González, 1996: 25.

¹⁵ González, 1997-a: 3.

Resfalosa

La resfalosa es una “danza de pareja suelta, independiente, y con pañuelo”, su nombre lo debe a un paso característico que parece resbalar los pies en el suelo. Según Pereira Salas “es un aire danzado, que tuvo cierto auge hacia 1845” y al parecer llegó con la zamacueca desde Lima a principios del siglo XIX. Según Loyola “*pudo ser una derivación de la zamba, y pensamos que si no lo fue, por lo menos heredó de ella algunos de sus elementos: su paso saltado, su vivacidad y ciertos otros diseños coreográficos.*”¹⁶

Según Loyola y Jaque, pertenece a la familia de las danzas “picarescas y apicaradas”, lo que nos indica ya su carácter festivo, jocoso y de goce sensual y corporal, que pudo traerle problemas con la autoridad eclesiástica en algún momento. La resfalosa “alegró fondas populares y reuniones familiares en centros urbanos y campesinos”, y “los escenarios chilenos fueron visitados por esta danza en programas de las compañías de ballet, ópera y zarzuela hacia 1845-50 y en adelante hasta finales del s. XIX”. Los nombres con los que se le conoce son “Zamba-refalosa, cabra, cahoe caramba y zamba, moza mala, puta maire, refalá, refalá y zamba, refalosa, resbalosa, resfalosa”.¹⁷

La resfalosa fue divulgada a nivel masivo por el Instituto de Investigaciones Folklóricomusicales, a través del álbum Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, en cuyo folleto explicativo, Pereira Salas señala en 1944 que “*Ya desde 1837 los documentos citan la resbalosa como danza popular comparable a la zamacueca*”, y que se incorporó al espectáculo de tabladillo escénico desde 1842 dándonos antecedentes de la temprana incorporación de la resfalosa a la cultura urbana.¹⁸ También señala que entre las dos danzas, resfalosa y zamacueca, primó la segunda por sobre la primera. En esta producción se incluyen dos resfalosas: una recopilada por Amanda Acuña en San Carlos, e interpretada por las Hermanas Acuña (Las Caracolito), y la resfalosa “La luna estaba en el cielo”, recopilada por Adelina Parra de Montero e interpretada por Los Provincianos.

Este cuarteto masculino con guitarras, refuerza la idea de antigüedad del género mediante comentarios realizados durante la introducción instrumental: “*Para nuestras abuelitas, vaya la resfalosa, al compás característico de esta música de antaño, palpitarán sus corazones evocando aquellos momentos alegres de lejana juventud*”¹⁹. Lo histórico es un aspecto que aparece en la colección, como un valor de permanencia por sobre el cambio vertiginoso que la modernidad produce en nuestra sociedad, con la consabida pérdida de lo tradicional, que es percibido como más verdaderamente nuestro. Así, la interpelación a las abuelitas, es una comunicación que se salta una generación, la de los padres, hacia atrás, hacia el origen nuestro, lo que nos deja en una posición de poseedores de un capital histórico.

Recién después de doce años, en 1956, Casa Amarilla publica una partitura doble para voz y piano de Margot Loyola: “Güen dar con la refalosa” con texto de Leucotón Devia, y “Diablito de Talamí”, con texto de Cristina Miranda. La primera de ellas, se popularizó con

¹⁶ Pereira en Torres, 2005: 26. y Loyola, 1980:143.

¹⁷ Loyola y Jaque en Casares, 1999, v. 10: 1083-84.

¹⁸ Pereira en Torres, 2005: 46.

¹⁹ Transcripción del autor.

el nombre de “La gotera”, lo que nos indica el alto nivel de masividad alcanzado por esta resfalosa entre el público urbano. Por su parte, la resfalosa “Diablito de Talamí”, fue compuesta en torno a 1946, en un viaje de prospección de Margot Loyola y Cristina Miranda a Alhué, posteriormente fue registrada en disco de 78 Rpm. por Esther Soré con RCA-Victor, y a comienzos de 1950 era parte del repertorio utilizado en las escuelas normales para la enseñanza musical.

Este largo período que va desde 1944 a 1956, en que al parecer no aparecieron al público nuevas resfalosas, parece ser un fenómeno común a todos los géneros que aparecieron en el Álbum Aires Tradicionales, pues aunque causaron gran impacto, no fue sino hasta la llegada de Margot Loyola a las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile que comienzan un franco proceso de masificación.²⁰

Un año más tarde, en 1957, el grupo Cuncumén graba el LP El folklore de Chile Volumen V, su primera producción discográfica con Odeon, en el cual incluye “El naranjito”, resfalosa tradicional. La enorme similitud de esta resfalosa con la grabada por las hermanas Acuña en Aires Tradicionales el año 1944, puede deberse al fenómeno conocido como las “variantes folklóricas”, bastante común en la música de tradición oral, y que consiste en que desde una matriz a veces no conocida, se generan otras versiones que serán distintas por las características de cada uno de los portadores, tanto de memoria, como de capacidad instrumental y vocal, además de sus gustos musicales. La otra posibilidad es que sea por una interpretación distinta hecha por Cuncumén, más conocido como versión, de un mismo repertorio, al cual el conjunto parece haberle aplicado los conocimientos del género aprendidos con Margot Loyola, respecto a la forma, la métrica y la base rítmica.

A mediados de 1960, Violeta Parra con su conjunto, realiza una presentación folklórica en la Biblioteca Nacional, con el auspicio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, incluyendo entre otros géneros, una resfalosa de Lautaro, un recital de poesía popular, y una exhibición de vestuario campesino. El mismo año, el sello RCA edita el LP Margot Loyola y su guitarra, donde incluye “A la resfalosa, mi alma”, que es una muestra del trabajo recopilatorio de la artista-investigadora.²¹

En 1961 es nuevamente Cuncumén quien entrega una resfalosa, “El colchón”, en Folklore por el conjunto Cuncumén, con el mismo sello. Al año siguiente, el grupo Millaray, en su primera producción El folklore de Chile Volumen X, entrega “Zamba y sí”, *“Refalosa campesina, recogida en Bio-bio de don Filemón Cid, cantor popular de la zona, quien además tiene en su repertorio innumerables cuecas, tonadas, y cantos a lo Humano y a lo Divino.”*²²

En septiembre de 1965, El Musiquero menciona la resfalosa “El guerrillero”, de Rolando Alarcón, en un artículo que anuncia la reaparición del conjunto neofolklórico Los de Las Condes; se comenta la “Refalosa del indio” de Hector Soto, que interpretan Los del Pillán participando en el festival de la canción universitaria; se señala que Los de Santiago han reeditado “La respuesta del soldado”; se publica el texto de la “Refalosa del recuerdo” de

²⁰ Astica, 1997: 26; y Osvaldo Cádiz, 09/2008.

²¹ *Revista Musical Chilena*, 72, 1960: 116. y Margot Loyola, 1960.

²² Millaray, 1962.

Luis Bahamonde, y se enseña a bailar resfalosa en dos páginas, señalando: “Pese a su antigüedad, aún se baila en apartadas regiones rurales chilenas. María Elena Infante [de Las cuatro brujas] y Rolando Alarcón nos dan, a continuación, una lección de resfalosa, bailando “Adónde vas soldado”²³

Este pequeño curso ilustrado de resfalosa, explica brevemente cada sección, con apoyo de fotografías de estas dos estrellas del folklore, en las posiciones correspondientes, a la manera de los manuales de baile con dibujos, como el de Franco Zubicueta, y que posteriormente fueron editados con fotos, los cuales sirvieron a los maestros de baile en su tarea de difundir los nuevos bailes de moda. Ambos artistas, aparecen en las fotos con atuendos cotidianos, es decir, no están con un vestuario de huaso y china, ni ataviados como campesino, sino que presentan un vestuario con el que podrían haber asistido a una reunión social con sus amigos, demostrando el ánimo de actualizar y modernizar la resfalosa.²⁴



El Musiquero, 22, 9/1965: 40-41.

Debemos señalar que en otros números de la misma revista, aparecen habitualmente cursos para enseñar bailes que son presentados como la última novedad en el extranjero.

²³ *El Musiquero*, 22, 9/1965: 4, 10, 18, 22, 40-41.

²⁴ González y Rolle, 2005: 450, 540, 543.

Es así como un género recuperado a través de la recopilación, con antecedentes profundos de historicidad y ruralidad, es puesto en un circuito propio de lo moderno, actual y urbano. Se enfatiza el carácter histórico y rural al señalar que “pese a su antigüedad, aún se baila en apartadas regiones rurales chilenas”, y se muestra a través de dos rostros conocidos del circuito artístico folklórico local, artistas que reflejan los valores de belleza y juventud, pero que a su vez son iconos de identidad.

Es lo “nuestro” que se está tratando de poner en igualdad de condiciones con lo “otro”, con eso “ajeno” que viene a instalarse entre nosotros, a través de estos jóvenes con un vestuario que no quiere representar un otro, sino a ellos mismos; de hecho, el atuendo que presentan podría servirles para enseñar cualquier baile de moda llegado del extranjero. No hay en la forma de vestir una búsqueda de representar ni lo antiguo ni lo rural, sino de actualizar un baile antiguo.

Este intento de modernización, nos parece que refleja una tensión que tiene al centro la identidad, que se siente amenazada por lo que viene desde afuera y desde la modernidad. La idea que podemos leer en este tipo de acciones, es que la preferencia del público por la música internacional, se debe a cuestiones de forma y no de contenido. Por lo tanto, si la música nacional es presentada en la misma forma que la internacional, el consumo de ambas tendría que ser más equitativo.

Al presentar un género rescatado como si se estuviese presentando el último baile de moda en Estados Unidos, se está poniendo al folklore en una competencia en igualdad de condiciones con la música internacional. Esta visión otorga un valor secundario al gusto del público masivo, y en ese entonces formó parte de una visión bastante militante del medio musical folklórico. De acuerdo con esto, su visión es culturalista y paternalista, demostrando que si a la gente no le gusta, no es porque realmente no le gusta, sino porque ha sido víctima de una desigual lluvia de información que presenta lo internacional como lo mejor, lo moderno, y lo bueno, es decir como un valor en sí mismo.

En este mismo contexto, Ricardo García, presenta un “resumen de la actividad discómana de 1965” en *El Musiquero* de diciembre de ese año, en el cual muestra un ranking por ventas y otro por votación de los lectores, quienes escogían enviando un cupón que recortaban de la revista con su preferencia. En los resultados de los “super ventas 1965”, la “Refalosa del adiós” de Los Cuatro Cuartos, ocupa el cuarto lugar para el sello Demon, mientras que en la “encuesta de popularidad”, llega al tercer lugar dentro de la categoría “El mejor disco nacional - repertorio folklórico”. Para validar su muestra, García incluye una interesante nota que demuestra lo representativa que puede ser: *“Nota: Estos son los resultados finales correspondientes a toda la votación recibida en el curso del año. Por lo tanto, este resume el trabajo de cada artista, de cada audición, de cada especialidad, no por uno o dos meses, o por un éxito ocasional, sino por todo lo hecho durante 1965.”*²⁵

Esta aclaración resulta de especial importancia para nosotros, puesto que demuestra el grado de masividad que logró el género estudiado, en su versión modernizada por el neofolklore. A la vez, el separar al repertorio folklórico del internacional, concuerda con la

²⁵ *El Musiquero*, 25, 12/1965: 49.

idea de la competencia en igualdad de condiciones, puesto que asegura votación para el folklore y un ranking que no estaría asegurado si compitieran en un mismo grupo. Esto es una mirada proteccionista de la música chilena de corte folklórico en cuanto a cobertura medial.

Para saber la visión que se tuvo de la resfalosa desde el medio masivo, un indicador importante son las ideas que los músicos populares asociaron a ella, que como ya hemos visto se le atribuye una profundidad histórica comparable con la de la cueca, pero en un estado de fragilidad ante lo extranjero producida por la disminución de su práctica.

El ritmo de la resfalosa es percibido como alegre por Vicente Bianchi, quien lo incluye en el “Gloria” de su Misa a la chilena:

*“El Gloria está presentado por un ritmo de refalosa tradicional y exalta la alegría de este momento religioso en que se canta a la Gloria del Señor, seguido de una segunda parte en compás de tonada campesina, que el solista y el coro llevan en tono suplicante. Vuelve el tema con otro pie de refalosa, que termina brillante y jubilosamente.”*²⁶

Debemos aclarar que la expresión pie se usa en el ámbito tradicional, y por extensión en el ambiente de la proyección, para referirse a una vez que se baila o interpreta una pieza de un género determinado. Es así que algunos géneros tienen por tradición un determinado número de pies, como en el caso de la cueca, que deben ser tres pies seguidos, o el cachimbo que deben ser dos, pudiendo repetir el repertorio o ser el mismo género, pero repertorio distinto. De la misma manera, en Perú la marinera está asociada a la resbalosa, de tal manera que cada vez que se toca una marinera, de inmediato viene la resbalosa.²⁷

Al parecer, la forma rápido-lento-rápido proveniente de la música escrita de origen europeo, está aplicada a este *Gloria*. De acuerdo al carácter de cada parte, en el *Gloria in excelsis Deo* (Gloria a Dios en las alturas) que es la primera, se ocupa una resfalosa para expresar la alegría y el júbilo de la grandeza de la divinidad; para la parte central, *Domine Fili unigenite* (Hijo unigénito de Dios), se ocupa una “tonada campesina” para expresar el ruego y la súplica al hijo de Dios en un momento de constricción; en la tercera y última parte, *Quoniam tu solus Sanctus* (Porque sólo tú eres santo), vuelve el ritmo vibrante de la resfalosa.

Para producir el contraste entre distinto carácter aquí se opone la resfalosa a la tonada campesina, donde el carácter íntimo de la tonada se lo da el adjetivo de campesina, pues la tonada urbana ya era bien conocida. Debemos recordar que la apertura de la Iglesia Católica el año anterior con el Concilio Vaticano II, produjo el entusiasmo y la creación de misas en lenguas locales en varios lugares del mundo, dado que se autorizó entre otras cosas a officiar misa en lenguas locales, distintas al latín.

En 1967, El Musiquero publica la resfalosa “Unos ojitos que vide”, como parte del repertorio del Conjunto Ancahual, señalando:

²⁶ Bianchi, 1965: Carátula del LP.

²⁷ En el caso del género en Perú, parece haber un mayor consenso en el uso de la voz resbalosa, a diferencia de Chile, donde predomina refalosa en el ámbito masivo.

“La resfalosa emigró a Chile desde el Perú entre los años 1835 y 1840, teniendo luego su período de esplendor entre los años 1841 y 1842, bailándose desde Coquimbo a Peñaflores, se extendió luego hasta Cautín hacia el sur, encontrándose después en Chiloé.”²⁸

El texto de esta resfalosa es el mismo del “Naranjito” de Cuncumén, de 1957 y de la resfalosa de las Hermanas Acuña de 1944. A diferencia de Cuncumén, este grupo incluye la copla inicial de la primera versión.

En cuanto al carácter de la resfalosa, los meta-discursos desarrollados por Loyola y por Bianchi, describen a la resfalosa como vivaz, brillante y “jubilosamente”, por lo que Bianchi la incluye en el “gloria” de su Misa, y no en un tropo de carácter íntimo o doliente.

La edición Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile, de 1944, realizada por el Instituto de Investigaciones folklóricas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile a través del sello RCA-Víctor, proporcionó las resfalosas que marcarán dos visiones distintas pero no excluyentes, respecto a este género en las dos décadas siguientes. La resfalosa “La luna estaba en el cielo”, sirvió de referente para una línea creativa en torno el género, y la resfalosa de las Hermanas Acuña, fue reinterpretada por una línea proyeccionista del folklore más apegado al referente tradicional.

Para revisar este fenómeno de apropiación de la resfalosa en el ámbito masivo chileno de entonces, tomaremos una muestra que a nuestro juicio es representativa del género en el período, las cuales serán analizadas comparativamente con las dos resfalosas de los Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile, constatando cuál fue la influencia mayor en cada una de las resfalosas de la muestra.

En primer lugar consideraremos el registro que Cuncumén hace de la resfalosa de Las Caracolito, considerando el impacto del grupo Cuncumén, llegando a ser un referente dentro del ámbito de la proyección. Lo mismo podemos decir de “Zamba y sí”, resfalosa grabada en su primera producción por Millaray. También incorporamos las dos resfalosas compuestas por Margot Loyola, considerando tanto el alto nivel de relevancia social y el impacto que causaron entonces las dos composiciones, como el alto impacto que tuvo la creadora como artista y precursora del movimiento folklorista chileno.

Por otro lado, tenemos el ejemplo de “Doña Javiera Carrera”, incluida en la antología Clasicos de la Música Popular Chilena Volúmen II, en la cual es la única representante del género, además de la canción-resfalosa “Cantores que reflexionan” de Violeta Parra, destacando dentro de los temas que han alcanzado la categoría de “clásicos” por su relevancia social. Esta resfalosa ha llegado hasta nuestros días tanto por la industria discográfica, como por las radioemisoras, que han seguido programándola en sus transmisiones habituales. Sin embargo, debemos destacar el papel de la educación formal en la transmisión de este repertorio, especialmente a partir de la reforma de 1955:

“Las ideas centrales que guiaban esta reforma eran el desarrollo integral del educando y la flexibilidad del currículo, a las que se sumaba la valorización del folklore como elemento formador y articulador de identidad gracias al rescate, estudio y difusión que venía

²⁸ *El Musiquero*, 41, 4/1967: 30.

*experimentando desde la década anterior*²⁹

En las salas de clase ha sido transmitida una memoria sonora y un legado musical que ha sido reforzado por los medios y las disqueras, quienes dan un espacio pequeño a lo folklórico, comparativamente con la música de estilo internacional, pero conservan la costumbre de incluir un programa al menos, de lo que denominan folklore.

Como ya señalamos anteriormente, la resfalosa “El naranjito” grabada por Cuncumén en 1957, es la misma que grabaron Las Hermanas Acuña en 1944 con los Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, incluso la resfalosa “Unos ojitos que vide”, presentada como repertorio del grupo Ancahual en 1967, también corresponde a la misma resfalosa. En primer lugar podemos constatar el impacto duradero que tuvo esta resfalosa, puesto que luego de su aparición en 1944, el primer grupo de proyección la graba en 1957, y en 1967 aún tiene presencia en el ámbito de la proyección a través del grupo Ancahual. Sin embargo, podemos darnos cuenta que existen diferencias en algunos aspectos que, como ya señalamos, son parte de la identidad genérica de un repertorio.

El texto del “Naranjito” de 1957, omite una primera parte completa, que corresponde a una copla completa o cuarteta octosílaba. Al comparar los dos textos, esta copla inicial de la versión original parece ser ajena al resto de la resfalosa, porque en lo musical usa una melodía propia, y en lo literario su métrica corresponde a una cuarteta octosílaba, mientras que las demás son hexasílabas. Esto a los ojos de Pereira, consiste en una forma A B A', sin embargo, la versión de Cuncumén nos confirma que no hace falta la primera parte. Por lo demás no encontramos otro caso de resfalosa con tres partes.

Unos ojitos que vide	
tan lindos, claros y bellos	(ahora sí - ahora no - lindos tus ojos - y adiós, adiós)
ellos se burlan de mí	
y yo por ellos me muero	(ahora sí - ahora no - lindos tus ojos - y adiós, adiós)

En la cordillera	
planté un naranjito	
:porque ahora se usa	(que sí, que no)
querer poquitito:	

A la zamba refalosa	
a la misma veleidosa	(ahora sí - ahora no)
lindos tus ojos	
y adiós, adiós	

Podemos ver que esta copla inicial de la versión de 1944, incluye los versos “lindos tus ojos - y adiós, adiós” del estribillo de la resfalosa, usándolos como parte de las muletillas intercaladas del repertorio. Sobre estas frases tan comunes en el cancionero tradicional de los valles centrales como “ahora sí, ahora no” y “que sí, que no”, y su sentido

²⁹ González, 2006: 37.

contradictorio al manifestar afirmación y negación simultáneamente, debemos señalar que Martín-Barbero considera que en Latinoamérica es parte de la matriz cultural popular que habita en el fondo de la cultura de masa:

“Choque que se sitúa básicamente en el conflicto entre el racionalismo de la cultura eclesiástica –separación tajante del bien y el mal, de lo verdadero y lo falso, los santos y los demonios- y la equivocidad, la ambigüedad que permea toda la cultura folklórica por su creencia en fuerzas que son ahora buenas y después malas, en un estatuto movedizo y cambiante puesto que más pragmático que ontológico de lo verdadero y lo falso.”

Esta “equivocidad, ambigüedad y contradicción” es entendida como parte de una estrategia de resistencia popular a la enculturación operada desde la cultura hegemónica. El decir si y no a la vez, deja sin piso a la racionalidad, la descoloca, quedando desarmada cualquier posibilidad de argumento racional para convencer o seducir, y afirmar la supremacía de la cultura dominante, que se vale de la racionalidad para su gobierno.

El si y no a la vez, hecha por la borda la base fundamental sobre la cual se sustenta toda la lógica cartesiana moderna, y deja sin armas a la cultura hegemónica.³⁰ Por otro lado, tenemos la interpretación que González hace de estas muletillas contradictorias como una indecisión, parte del coqueteo femenino. Si bien en algunos casos esta interpretación es más posible por la relación temática amorosa de algunas tonadas tradicionales, nos parece que este “coqueteo” indeciso no obsta a la interpretación de contradicción como táctica de resistencia a la razón ilustrada, ubicándose ambos significados en distintos niveles o ámbitos de la expresión popular.³¹

Volviendo a la copla inicial, notamos que su texto tampoco nos brinda unidad respecto de la temática del resto de la resfalosa, ni tampoco encontramos expresiones comunes. En cuanto a lo musical, notamos que “El naranjito”, de 1957, mantiene una métrica más regular, además de hacer notar el cambio rítmico entre la estrofa y el estribillo, siendo más vivaz este último. De este ejemplo podemos colegir que la forma de la resfalosa corresponde a la forma canción en que la primera parte o A, corresponde a la estrofa, con un texto nuevo cada vez, y B corresponde al estribillo, con el mismo texto siempre, cuestión que nos confirma Pereira en su análisis de “La luna estaba en el cielo”³².

Esto no se cumple con el ejemplo de 1944, producto de la copla inicial, cuya estructura no aparece más que al principio, lo que nos parece una señal más de que esa porción no forma parte de la resfalosa. El carácter más regular en lo musical, del “Naranjito”, lo hace más susceptible de ser bailado, asunto importante en un género danzado, lo que sería muy difícil con el ejemplo de 1944, en el cual podemos encontrar frecuentemente compases de 3/8 en un ambiente general de 6/8, lo que haría tropezar o dudar a los bailarines.

La base rítmica de la parte A o estrofa, corresponde a un ritmo similar a los chapecaos³³ de

³⁰ Martín-Barbero, 1991: 72-77.

³¹ González y Rolle, 2005: 392.

³² Pereira en Torres, 2005: 26.

³³ Danza lúdica en que los bailarines se entrecruzan *chapecando* (trenzando). Chapecar: del mapudungún o lengua mapuche.

la zona central y sur de Chile, que en la guitarra marca una célula rítmica ♩ ♪♪♪ en compás de 6/8, marcando la negra con un rasgueo abierto hacia abajo, y las corcheas 3 y 6 con un chasquido, mientras que las corcheas 4 y 5 van con rasgueo abierto hacia abajo y hacia arriba respectivamente. Esta base rítmica demuestra que la primera sección está en 6/8 y no en 3/8, como señala Pereira Salas, dejando esta parte y la introducción con un carácter menos fluido.³⁴ En la sección B, que corresponde al estribillo, la célula rítmica preponderante es ♪♪♪ ♩, en que las corcheas 1 y 2 son con rasgueo abierto descendente, la corchea 3 con rasgueo ascendente, la corchea 4 con chasquido descendente y la negra final con rasgueo abierto descendente.

Esta es la base rítmica que usa de acompañamiento Cuncumén en “El naranjito”, que demuestra su preocupación por la unidad y coherencia de la resfalosa, tal vez debido a la guía recibida en sus comienzos por Margot Loyola, y a una preocupación del aspecto coreográfico.

<p>Sección A</p> <p style="text-align: center;">↓ ↓ ↓ ↑ ↓</p> <p style="text-align: center;">m m m p m</p>	<p>Sección B</p> <p style="text-align: center;">↓ ↑ ↓ ↓ ↓</p> <p style="text-align: center;">m p m m m</p>
---	---

Llama la atención de la propuesta interpretativa de “El naranjito” que hace Cuncumén, el hecho de que la melodía instrumental de la introducción sea la misma de “La luna estaba en el cielo”, en circunstancias de que la resfalosa que ellos interpretan es la otra que se dio a conocer en la misma producción de 1944. También notamos que la resfalosa interpretada por Las Hermanas Acuña, además de su irregularidad rítmica y su copla agregada del comienzo, utiliza de introducción una secuencia propia del estribillo, que está con este énfasis rítmico y no el de la estrofa A. El resultado es que Cuncumén interpreta una resfalosa, pero incorporando aspectos performativos de la otra, en este caso, incorpora elementos de “La luna estaba en el cielo” a la resfalosa “El naranjito”.

Si Cuncumén “arregla”, o pone en estilo “El naranjito”, que había sido defectuosamente interpretado en la grabación de 1944, puede deberse a que la línea interpretativa de ellos no es comparable con la de Las Hermanas Acuña. Ellas son parte de lo que Margot Loyola llama las “precursoras del canto criollo”, mujeres con un fuerte contacto con el campo, pero que su quehacer está en el llevar el folklore desde el campo a la ciudad, son parte de una urbanización del folklore.

En esta labor, que incluía tanto cantar en rodeos, como en espectáculos costumbristas, el

³⁴ Pereira en Torres, 2005: 26.

énfasis está en llevar lo que ellas conocen del campo a la ciudad más que en una recopilación de lo antiguo de la manera más original posible, en cambio en Cuncumén está la idea restauradora del folklore, propia de la proyección. Ellos buscan mostrar el folklore en su forma más auténtica, haciendo eco de la “santidad de texto” que citara Pereira Salas en 1944, de Ralph Steel Boggs, erudito norteamericano del folklore, al parecer bastante influyente en nuestros investigadores criollos³⁵. Esta interpretación de Cuncumén tiene que ver con la forma adecuada para su función coreográfica, que nos pone inmediatamente en una visión más culturalista, en que la función es primordial en el repertorio recopilado. Podemos señalar que las hermanas Acuña, como parte de los Artistas del folklore, en palabras de González buscan evocar el folklore, en cambio Cuncumén busca su restauración y enseñanza.³⁶

Los textos de las dos resfalosas de 1944, que llamaremos modélicas, poseen métricas distintas. Mientras “La luna estaba en el cielo” presenta una métrica de cuarteta octosílaba en la estrofa (A) sin una rima constante, mientras en el coro (B) usa una cuarteta en que los primeros dos son octosílabos y los otros pentasílabos, en rima cruzada, (uno con tres y dos con cuatro):

Estrofa: | |:La luna estaba en el cielo
 redonda como una lata:| |
 | |:así tengo mi corazón
 largo como una escupeta:| |

Estríbillo: | |:A la resfalosa y zamba
 y a la que se resfaló:| |
 | |:tu madre es zamba
 la mía no:| |

Un aspecto característico de esta resfalosa es la acentuación de las sílabas en su musicalización, que contradice la acentuación normal de la palabra hablada. Así, la última sílaba del verso siempre es acentuada: cieló, latá, escupetá. A nuestro parecer esto es una característica de broma, que le agrega ludicidad a la interpretación. Por otra parte, la temática corresponde a situaciones aisladas y jocosas, que parecen características “coplas sueltas”, que pueden irse agregando en una situación festiva informal, en que cada participante puede agregar alguna copla que se sepa y que luego de cantarla, los asistentes disfrutan con las situaciones jocosas que narra la copla recién cantada. Esta situación corresponde a una de las características de la cultura popular:

“La risa no en cuanto gesto expresivo de lo divertido, de la diversión, sino en cuanto oposición y reto, desafío a la seriedad del mundo oficial, a su ascetismo por el pecado y su identificación de lo valioso con lo superior. La risa popular es, según Bajtín, 'una victoria sobre el miedo', ya que nace justamente de tornar risible, ridículo, todo lo que da miedo, especialmente lo sagrado –del poder, de la moral, etc.-, que es de donde procede la

³⁵ Pereira en Torres, 2005: 13.

³⁶ González, 1996: 25.

*censura más fuerte: la interior.*³⁷

El triunfo sobre el miedo, especialmente a lo sagrado se puede apreciar claramente en las siguientes coplas:

||:Ánima que andái penando
por detrás del cementerio: ||
||:comiendo ciruelas verdes
arriesgando una lipiria: ||
||:En la puerta de San Francisco
estaba la muerte pará': ||
||:y le dijo al sacristán
agarre este trompo en la uña: ||

La muerte, el sacristán, un santo, y un ánima³⁸ se ponen en situaciones jocosas y ridículas, despojándolos de los elementos que causan “respeto”, un respeto que tiene mucho de miedo. Otro aspecto propio de la matriz cultural popular es el hecho de que las estrofas no posean una unidad discursiva, de forma tal que cada una es una situación distinta, asumiendo la forma del relato breve, pues esta se caracteriza por un resto definido por Certeau como: *“memoria de la experiencia sin discurso, que resiste al discurso y se deja decir sólo en el relato. Resto hecho de saberes inservibles a la colonización tecnológica, que así marginados cargan simbólicamente la cotidianidad y la convierten en espacio de una creación muda y colectiva.”*³⁹ Este se presenta en la misma serialidad de las teleseries, de la producción en serie, que es propio de la cultura de masas.

La resfalosa interpretada por Las Hermanas Acuña, presenta una métrica hexasílaba en la estrofa, con rima de los versos dos y cuatro. Mientras que el estribillo tiene una cuarteta de dos versos octosílabos y dos pentasílabos, que coincida con “La luna estaba en el cielo”. Sin embargo, tanto en estrofa como en estribillo, esta resfalosa incluye los expletivos y ya comentados, con su carácter contradictorio, de claro sentido popular.

Estrofa: En la cordillera
 planté un naranjito
 ||:porque ahora se usa (que sí, que no)
 querer poquitito: ||

Estribillo: A la zamba refalosa
 a la misma veleidosa (ahora sí - ahora no)
 lindos tus ojos
 y adiós, adiós

La temática de esta resfalosa también demuestra un carácter tradicional, pues las estrofas parecen coplas sueltas, pero guardando un carácter común. Dos estrofas comienzan con

³⁷ Certeau en Martín-Barbero, 1991: 76.

³⁸ El alma de una persona que murió.

³⁹ Martín-Barbero, 1991: 94.

En la cordillera, planté..., y las otras dos comienzan Río caudaloso...En las primeras dos, hay una queja por la liviandad con que se trata el amor en la actualidad, al decir: porque ahora se usa querer poquitito, y quererme olvidar respectivamente. Por otro lado, las otras dos estrofas presentan una idea de marginalidad y clandestinidad: que me llevan preso, a la policía y que con lanzas de acero me quieren matar. Quien canta esta encarnando a un fugitivo de la fuerza represiva, de la oficialidad, tal vez cometió algún delito, es decir hizo algo que es castigado desde el estado controlador que dictamina el bien y el mal. Por otro lado, el otro encarnado posee una idea melancólica del amor, añora un pasado mítico en que las relaciones amorosas eran largas y duraderas.

Debemos recordar que no hemos considerado la copla inicial de esta resfalosa, porque nos parece extraña al resto, además comparativamente con las demás no existe otro caso así, y formalmente no coincide con ninguna otra. Estas razones nos hacen excluirla como elemento ajeno e inserto en un lugar por razones que desconocemos.

Después de estas resfalosas, las que conoce el público chileno son las de Margot Loyola, y que son editadas en partitura para piano en 1956, “El Diablito de Talamí”, y “Güen dar con la refalosa”. La primera de ellas está en coplas tanto estrofa como estribillo, sin embargo, este último tiene un cuarto verso de nueve sílabas, situación que ya habíamos observado en la primera estrofa de La luna, en su tercer verso. La temática es amatoria, intercalando ideas jocosas y pícaras, primando en algunas estrofas la rima por sobre la unidad de ella, en que los primeros dos versos se refieren a algo que no se concluye en los dos últimos:

Dicen que el diablo nació
entre Pichi y Talamí
no me hagai sufrir ahora
si es cierto que me querís
En Alhué planté un olivo
en Colina un duraznito
si a otra le dai tu amor
siquiera dame un besito

Esta técnica de rimar sin un sentido es muy común en los versos tradicionales improvisados, buscando muchas veces en la naturaleza para poder rimar con el verso que el cantante o recitador quiere terminar. El estribillo, en cambio, posee un sentido completo, realiza un gesto común a la tradición también, y de acuerdo con los rasgos de jocosidad popular antes mencionados, se pone al diablo, encarnación del mal, en jaque, al decir que el “otro” encarnado, un ser humano que ama, puede superar en bromas (diabluras) al mismo demonio:

A la refalosa 'el diablo
diablito de Talamí
no me vengai con diabluras
que en eso te las gano a tí

Un elemento que destaca en la edición de 1956, es una nota que aparece sobre una estrofa, en la cual se define el género del que canta, dando la opción de un verso distinto dependiendo de si quien canta es hombre o mujer:

Dicen que en la casa 'el cura
crece una higuera bendita (Para hombres es: crece un pimiento bendito)
arrímate más pa' acá
que no puedo estar solita

Esta nota indica la masividad que se buscaba generar a partir de la partitura, o bien la que ya se había obtenido, y que se daba una alternativa para que la mayor cantidad de personas, independiente de su género pudiera participar cantando esta resfalosa. “Güen dar con la refalosa”, que como ya señalamos, fue conocida popularmente como “La gotera”, posee características de tradicional, como el énfasis en la rima por sobre el sentido de la copla. Su temática, aunque amatoria, también está lejos de ser dramática, riéndose del desamor sufrido por quien habla. En el estribillo, el enamorarse de quien no correspondió es identificado con el resbalar, y se interpela a éste riéndose de sí mismo:

Güen dar con la refalosa
por vos yo me rafalé
cómo te reiríai
si me refalara otra vez

Posteriormente, Cuncumén graba la misma resfalosa que las hermanas Acuña interpretaron en 1944, con las correcciones performativas mencionadas. Esta resfalosa aparece en la primera producción del grupo, que se convierte en referente del movimiento folklorista de proyección. Otro grupo pionero en este estilo, Millaray, presenta en su primera producción también una resfalosa “campesina” que llama “Zamba y sí”, con unas estrofas en cuartetos octosílabos rimando los versos pares. El estribillo corresponde a una cuarteta pentasílabo que rima versos pares.

La temática tiene una mayor unidad constructiva, puesto que todas las estrofas comienzan con el verso anoche me resfalé, otorgando a la vez la misma impresión de libertad para poder seguir creando otras coplas con el pie forzado del primer verso, y relacionándolo con la idea de resbalar:

- A) Anoche me resfalé
 | |:en una barra 'e jabón:| |
 | |:como la barra era angosta
 nos resfalamos los dos:| |
- B) | |:Zamba, ay sí
 zamba, ay no
 zamba, ay sí
 te quiero yo:| |

Su carácter es festivo y con jocosidad también, puesto que pone a personajes serios en situaciones ridículas:

Anoche me confesé
||:con el cura 'e Santa Rosa:| |
||:y me dio por penitencia
que bailara resfalosa:| |

El estribillo destaca por la aparición del vocablo zamba, que no encontramos en los otros, salvo el estribillo de “La luna estaba en el cielo”, en el cual aparecen dos ideas, una en la cual la zamba es también resfalosa, que Carlos Vega explica se trata de lo resfaloso de los movimientos de las zambas peruanas al bailar.⁴⁰

||:A la resfalosa y zamba
y a la que se resfaló:| |
||:tu madre es zamba
la mía no:| |

Por otra parte tenemos los últimos versos, en los cuales se realiza una burla, recordándole a otro su estirpe zamba. Debemos recordar que la sociedad colonial americana era muy estratificada y que los hijos de negro e indio eran llamados zambos. Si tanto los indígenas como los africanos estaban en un lugar muy bajo de la escala social, tanto o más la mezcla entre ambos, considerando la valoración de la pureza que ha existido en nuestras sociedades. En este sentido es una provocación recordar a alguien su origen socialmente bajo, sobre todo cuando luego quien se lo dice se ufana de no tener el mismo origen, por lo tanto, uno superior en la escala social.

Por supuesto que dentro de la burla, está el probar la resistencia del otro, a ver cuánto aguanta sin enojarse, situación que se da en un contexto festivo popular, y que hemos podido comprobar en varias oportunidades.⁴¹

En la “Zamba y sí”, el término aparece en el estribillo, con las afirmaciones y negaciones contradictorias que ya comentamos, pero en las estrofas, aparece la resfalosa, pero como verbo conjugado, señalando haberse “resfalado” el personaje que habla a través del cantante, en diversas situaciones, salvo la última estrofa en que en vez de resfalar, se confiesa:

Anoche me confesé
||:con el cura 'e Santa Rosa:| |
||:y me dio por penitencia
que bailara resfalosa:| |

⁴⁰ Vega en Loyola, 1980: 143.

⁴¹ Recordamos una ocasión en que las bromas se transformaron en un verdadero duelo entre el cantante de tangos y cuecas Jorge Montiel y el cantautor Carlos Arredondo (El ajuerino) en 2007 en El Rincón de las Guitarras, una peña informal de Valparaíso en que los músicos porteños comparten directamente con el público en un ambiente íntimo.

En este caso se juega con la autoridad del cura, quien en vez de dar una penitencia de otro tipo, prescribe bailar resfalosa, en una broma que por una parte ridiculiza la autoridad y por otro valida la actividad festiva de bailar resfalosa, que puede haber sido visto como una actividad poco pulcra e incluso lasciva, en un contexto religioso tridentino. Es decir, la afirmación es una contradicción abierta que causa risa a través de la inversión del mundo y la ridiculización de lo sagrado.⁴²

Tal vez, la resfalosa más conocida hasta hoy día sea “Doña Javiera Carrera”, que presentó Rolando Alarcón en una producción homónima de 1966, con el sello RCA-Victor. El texto de esta resfalosa está en coplas tanto las estrofas como el estribillo, el cual tiene una excepción en su último verso de nueve sílabas. La temática es completamente diferente a las anteriores, de corte histórico y nacionalista, además de presentar una unidad temática característica de la música de autor. Esta temática está muy de acuerdo al momento que vivió Chile entorno a 1960, por conmemorarse el sesquicentenario de la independencia, con lo cual se exacerbaban los valores patrios.

A la identidad chilena se le otorgó profundidad histórica a través de los temas de la independencia y de la guerra del Pacífico, y cultural a través del folklore. Considerando que la resfalosa poseía antecedentes históricos bastante pretéritos, pero posteriores a la independencia, Alarcón la utiliza para su creación, en la cual una de las próceres de la independencia, baila resfalosa.

Debemos destacar el hecho de que es una mujer quien baila y no un hombre. Esta situación nos parece de acuerdo a dos aspectos primordiales: la seriedad de los próceres hombres no soportaba que Alarcón los hiciera bailar, y la tradición salonera, en la cual eran las mujeres quienes coordinaban y eran las anfitrionas de las tertulias. Nos parece que en esos momentos, la imagen de un héroe de la independencia bailando le bajaría el perfil si éste era hombre, sin embargo, a una mujer no, debido a la larga tradición en la cual, eran ellas quienes gobernaban en el espacio doméstico, incluido el de las tertulias. Sin embargo, cuando el hombre aparece, no baila, sino que anima pero a la vez lanza una consigna patriótica:

||:Doña Javiera Carrera
bailaba la resfalosa: ||
||:hermosa, fina, valiente
y su mirada orgullosa: ||

||:A la resfalosa niña
gritaba José Miguel: ||
||:viva la patria que nace
vamos a ver, vamos a ver: ||

⁴² Salinas, 1991: 26-29.

En esta creación, la palabra resfalosa aparece en el estribillo, pero como una animación como ya comentamos, sin embargo, también aparece en la primera estrofa, permitiendo que el auditor se grabe rápidamente el término y sepa que lo que oye es efectivamente una resfalosa.

En un ámbito más musical en sentido estricto, nos parecen elementos importantes la base rítmica y la forma, considerando que estamos frente a un género danzado. La primera considera un patrón rítmico de acompañamiento normalmente dado por la guitarra que va rasgueada, cuyo pulso es parte importante de su carácter y un elemento determinante en la posibilidad de realizar los pasos que corresponden. En cuanto a esto, las dos resfalosas modelo de 1944, presentan tanto formas como bases rítmicas distintas: “La luna” presenta para la primera parte, correspondiente a la estrofa, el acompañamiento de chapecao que ya comentamos, en cambio “la refalosa” de las hermanas Acuña presenta una base rítmica de , con chasquido en las corcheas 1 y 4, es decir en los dos tiempos fuertes del 6/8, y con un pulso más lento.

Ya mencionamos el hecho de que el acompañamiento de esta resfalosa no es regular métricamente, sino que de vez en cuando se producen cruzamientos, resultando una heterometría con compases de 9/8 intercalados cada cierto tiempo entre los de 6/8, lo que dificultaría más aún bailar un género supuestamente danzado. En cuanto a la forma, “La luna” posee dos partes, con una introducción-interludio instrumental, de acuerdo a la forma canción A-B, en que A es la estrofa y B el estribillo. “La resfalosa” de las hermanas Acuña tiene tres partes, producto de la inclusión de la copla inicial que comentamos anteriormente, de esta manera: B'-B'-A-B-A-B...

Las primeras dos B' corresponden a la musicalización de esta copla inserta a través de incluir los dos primeros versos con el consecuente de la parte B, y luego los dos últimos de la misma forma.

Versos	Parte musical	Estribillo
A la zamba refalosa a la misma veleidosa	C	B
(ahora sí - ahora no) lindos tus ojos y adiós, adiós	D	

Relación música-texto en B o estribillo

Versos	Parte musical	Estrofa
Unos ojitos que <i>vide</i> tan lindos, claros y bellos	E	B'
(ahora sí - ahora no) lindos tus ojos y adiós, adiós	D	
ellos se burlan de mí y yo por ellos me muero	E	B'
(ahora sí - ahora no) lindos tus ojos	D	

Relación música Texto en B'

Si bien podría parecer una contradicción nominar B' a una sección que aparece antes de B, lo hemos hecho de esta manera porque esta sección no vuelve a aparecer nunca más, y por las razones expuestas anteriormente, que demuestran que tanto el texto como la música de esta sección, son ajenos a la resfalosa.

Las resfalosas de 1956, están escritas para piano, y no tienen indicación de tempo ni carácter, salvo la denominación de “baile popular”, que aparece tanto en la tapa como en el sub-título de cada partitura. Esta denominación de popular puede ser una indicación del carácter, pues lo popular no nos parece que quiera decir que es un baile muy conocido, sino más bien a que es un baile propio de los sectores populares y no de las élites u oligarquías. Esto nos sugiere un carácter fresco, alegre, espontáneo y como ya verificamos, pícaro y juguetón. Debemos recordar que en ese momento el término popular era disputado por los dos significados antes mencionados, masivo y folklórico.

El hecho de editar estas resfalosas para piano, demuestra que el relevo de los instrumentos musicales por victrolas y tocadiscos fue bastante paulatino, existiendo un mercado importante de consumidores que contaban con un piano para ejecutar la música editada en la década de 1950.

Las bases rítmicas están dadas por la mano izquierda, que en la estrofa de “Diablito” corresponde a $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ y en “Güen dar” a $\text{♩} \text{♩}$ en los versos y entre ellos $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ con la salvedad que la segunda está en 3/8 en vez de 6/8. Los estribillos de ambas resfalosas comparten la base rítmica del acompañamiento de $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ | $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$.

The image shows two pages of a musical score. The left page is titled "DIABLITO DE TALAMI" and is identified as a "RESBALOSA - BAILE POPULAR". It credits the lyrics to Cristino Miranda and the music to Margot Loyola. The right page is titled "GÜEN DAR CON LA REFALOSA", also a "RESBALOSA - BAILE POPULAR", with lyrics by Leucotón Leiva and music by Margot Loyola. Both pieces are written in 3/8 time. The score includes vocal lines with lyrics in Spanish and piano accompaniment. A circular logo for "CASA AMARILLA" is visible in the center of the spread.

Partitura editada por Casa Amarilla en 1956

Estas dos creaciones de Margot Loyola muestran frescura a través de versos y temáticas populares, con acompañamiento adecuado al baile, además ambas son presentadas como “baile popular”. Es probable que esta edición de cuenta de la masificación que este repertorio ya tenía en la época.

Cuadro comparativo de las resfalosas:

Nombre	La luna estaba en el cielo		Diablito de Talamí		Güen dar con la refalosa		DoñaJaviera Carrera	
Intérprete o creador(a)	Los Provincianos		Margot Loyola		Margot Loyola		R. Alarcón	
Métrica	Cuarteta octosílaba y 8-8-5-5		Cuartetas octosílabas		Cuarteta octosílaba y 8-8-5-5		Cuartetas octosílabas	
Temática	Cómica lúdica		Cómica amatoria		Amatoria pícara		Histórica patriótica	
Forma	A a+a+b+a'	B c+c+d	A a+a+b+a	B c+c+a+a'	A a+a	B b+c	A a+a+b+b	B c+c+d+d
Dimensiones	4+4+4+4	4+4+4	4+4+4+4	4+4+4+4	16+16	8+8	4+4+4+4	4+4+4+4
Metro	6/8		6/8		3/8	6/8	6/8	
Tonalidad	La M	Mi M	Sol M		Sol M		Mi m	
Armonía	Funciones Transitorias		Funciones Transitorias		Funciones Transitorias		Paso a la relativa Mayor	
Base rítmica	A	B	A	B	A	B	A	B
Melodía	Gradual descendente		Gradual descendente		Gradual descendente		Ondulante descendente	

En el cuadro notamos los rasgos comunes y a la vez aquellos que aparecen una sola vez, como la tonalidad menor y la temática histórica-patriótica de “Doña Javiera Carrera”, o la forma “ternaria” de la resfalosa de Las Hermanas Acuña. No dejan de llamar la atención el carácter popular de las composiciones de Margot Loyola que no encontramos en Rolando Alarcón ni en Raúl de Ramón.

Cachimbo

El cachimbo es un género cultivado en algunos sectores del norte chileno, como los pueblos de Tarapacá, Pica, Matilla y Mamiña. Es conocido también con el nombre más antiguo de “Baile y tierra”, y está clasificado como baile de pareja mixta, suelta, con pañuelo. En Tarapacá ya era popular a mediados del siglo XIX, período en que esta ciudad formaba parte de Perú. Se caracteriza por el aire señorial de los bailarines, la ausencia de saltos, y la estructura ternaria de su forma.⁴³

Aún hoy en día, el género cachimbo se cultiva en la zona del interior de Iquique, en los pueblos de Tarapacá, Pica, Mamiña y Matilla. Está definido como “Danza de pareja mixta, individual, con pañuelo, (...) Es bailado en salones, campos y pampa, con gracia, garbo y donaire”⁴⁴ y está emparentado con la zamacueca. Es recordado como un género cultivado en los salones, interpretado con instrumentos como piano, violín, mandolina o flauta. Se le reconoce una etapa posterior de popularización en que es interpretado con bandas de bronces, agrupaciones de zampoñas o quena.

En el ámbito masivo, el cachimbo se dio a conocer por primera vez en el ambiente urbano santiaguino por Calatambo Albarracín, pampino que junto a otros nortinos residentes en Santiago forman el conjunto Sierra Pampa, y presentan el cachimbo en el Teatro Ópera, de la compañía de revistas Bim-Bam-Bum.⁴⁵ En junio de 1956, RCA Victor ofrece un Disco de 78 rpm de Calatambo Albarracín con el “Cachimbo tarapaqueño” y el lamento “Oración al viento”⁴⁶.

La música nortina debe recorrer un difícil camino de validación ante el público, que identificaba estos sonidos con otras identidades como la boliviana o la peruana. El primer disco que presenta Albarracín ya mencionado, es anunciado por La voz de RCA Victor dentro de la sección “Música boliviana”, cuestión que al menos en agosto se corrige, incluyendo la producción del artista, con la canción “Tamboril en la Tirana” y el trote “Trote tarapaqueño”, en la sección “Música nacional”, al igual que en el mes siguiente, ofreciendo el trote “Pastorcita” y el lamento “Roto pampino”.⁴⁷

Héctor Soto da cuenta del problema que debió enfrentar la música del norte de Chile, cuestionada desde el punto de vista de la identidad en el público masivo:

“La llamada ‘música nortina’ chilena, hasta ese momento, sufría un serio cuestionamiento acerca de si era o no parte del folklore chileno. A mediados del siglo XX, esta música era considerada totalmente extraña a nuestra idiosincrasia. Con el propósito de chilenizar estas formas musicales al huayno se le llamó trote, la cueca chilena se convirtió en la “cueca nortina”, se incorporó al ‘cachimbo’ como danza tradicional del ‘norte de Chile’, a la fiesta de la Tirana se llevaron lo ‘chinos’ de Andacollo para que ‘chilenizaran’ esta celebración. Por un decreto en 1912 se cambió oficialmente la celebración de las

⁴³ Loyola en Casares, 1999, vol. II: 235.

⁴⁴ Loyola, 2000: 487.

⁴⁵ González, 1998: 19.

⁴⁶ La voz de RCA-Víctor, 89, 6/1956: 12.

⁴⁷ La voz de RCA-Víctor, 91, 8/1956: 13. y 92. 9/1956:15.

fiestas patrias bolivianas por el de la Virgen del Carmen".⁴⁸

Los géneros centrinos y sureños, más allá de la cueca y la tonada, ya habían sido validados desde la academia, a través de conciertos folklóricos usando los mismos circuitos de la música docta, la edición del álbum Aires Tradicionales y folklóricos de Chile en 1944, y la llegada de Margot Loyola a las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile desde 1949. Es así como Calatambo debe validar este folklore como chileno, dentro del público santiaguino, y para ello la principal estrategia fue a través de la identidad del pampino, presentado como distinto del habitante de altura.⁴⁹

La identidad pampina es mostrada por Calatambo y la industria cultural como chilena, distinta a la altiplánica que estaba asociada a bolivianidad e indigenidad; el pampino no es ni indio ni boliviano, sino un chileno que también se diferencia del huaso de la zona central, identidad que había monopolizado la chilenidad hasta ese momento. Calatambo y su conjunto Sierra Pampa son mostrados como los difusores de un folklore chileno desconocido hasta entonces, señalando que *"Es el conjunto típico chileno más original del año. Ha hecho posible que los sureños conozcamos lo que es la música nortina en nuestro país"*. El huayno o huayño tradicional fue presentado como trote, del cachimbo se dice *"baile cuya coreografía es netamente chilena"* y Calatambo señala: *"Cuando estudiaba, mis compañeros me decían que en el norte era 'pura cosa de indios'. Eso hiere mi amor propio y me impulsa a investigar y componer música pampina."*⁵⁰

No obstante esta negación de indigenidad, el atuendo que presenta en la foto del catálogo de RCA-Victor, sus músicos aparecen con unos tocados de plumas propios de los sikuris, ejecutantes de flautas de pan llamadas sikuras, en el contexto de las fiestas rituales de la cultura aimara, pueblo indígena que habita las zonas altiplánicas y de precordillera de Bolivia, Chile, Perú y parte del noroeste argentino. A su vez, el mismo Calatambo y parte de su comparsa viste atuendos de los trabajadores de las empresas salitreras de la pampa chilena, exhibiendo un vestuario ecléctico de elementos que en su conjunto creaban un nuevo atuendo inexistente en el mundo real, pero que en el ambiente revisteril del Santiago de los cincuenta funcionaba como exótico y novedoso, cumpliendo con la función de llamar la atención, interpelando al público.

Tal vez las plumas de los tocados indígenas, en un ambiente de vedettes emplumadas del Bim-bam-bum, no provocaba el rechazo inmediato que hubiese provocado en otro contexto. El público rechazaba lo indígena como inferior y en el caso de lo nortino se asociaba a lo boliviano, dos alteridades que no cabían entonces en el imaginario folklórico chileno, ocupado por el huaso y la china del área de los valles centrales de Chile.

⁴⁸ Soto en www.charango.cl/paginas/charango_en_chile.htm [15/4/2008]

⁴⁹ Soto en www.charango.cl/paginas/charango_en_chile.htm [15/4/2008]

⁵⁰ *La voz de RCA-Victor*, 92, 9/1956: 15. Los de Ramón, 1964: 3. y Acevedo, 2004: 15.



La voz de RCA-Víctor, 89. 6/1956: 12.

Posteriormente, el cachimbo es incorporado por los grupos de neofolklore, manteniendo esta identidad chilena, distinta de las otras conocidas hasta entonces: “El ‘trote’, ‘el cachimbo’ y la ‘cueca nortina’ constituían una mixtura en que percibían dos esencias, la del calichero y la del hombre centrino. Es imposible advertir en estos grupos y compositores una identificación con la música proveniente de los pueblos andinos del altiplano.”⁵¹ El cachimbo, junto a otros géneros, es tomado como símbolo de una chilenidad distinta, la chilenidad del nortino que es pampino, emigrante de la zona central y aclimatado a la pampa, en las salitreras del norte grande.

En 1962, el sello Odeón presenta la producción *El folklore de Chile Volumen X* del grupo Millaray, incluyendo un cachimbo. Poco después, algunos creadores como Raúl de Ramón, Rolando Alarcón y Violeta Parra componen cachimbos que van grabando en sus producciones, y cada uno de ellos aplicará su visión respecto a la identidad de este género.⁵² Una vez entrada la década de 1960, Margot Loyola comienza un trabajo de reconstrucción del cachimbo en su uso folklórico, a partir del diálogo establecido con algunos cultores, quienes le manifiestan sus dudas frente a la imagen del cachimbo presentada desde los medios, pidiéndole “que lo reivindique entregando su verdadero rostro.”⁵³

Basándonos en algunos cachimbos de la época, realizaremos una comparación de elementos distintivos de género. Los ejemplos son: “El cachimbo tarapaqueño” (RCA Víctor 1956) de Calatambo Albarracín y el conjunto Sierra Pampa; “El cachimbo” (Odeón

⁵¹ Soto, 2008: 5.

⁵² Millaray, 1962.

⁵³ Loyola, 1994: 59.

1962) presentado por Millaray; “Rosa colorada” (Odeón 1964) de Raúl de Ramón; “Si somos americanos” (RCA Víctor 1965) de Rolando Alarcón y “Camanchaca” (Odeón 1965) de Violeta Parra.

Estos cachimbos han sido elegidos basándonos en la idea de relevancia social desarrollada por Martí, concepto que hemos aplicado no tan sólo al repertorio específico, sino también en el caso de Violeta Parra, a la trascendencia y el impacto social provocado por el artista que creó el cachimbo. Los cachimbos de Alarcón y De Ramón están incluidos en la antología de Advis y González, junto a “La burrerita” y “La tropillita”, ambos de Sofanor Tobar, y representan el género en su estadio más masificado, en el ámbito de la música popular.

El “Cachimbo tarapaqueño” merece nuestra atención debido a que fue el primer cachimbo conocido en el ámbito masivo en 1956, a través de la industria discográfica, y desde 1955 en el ámbito del espectáculo santiaguino. Todos ellos serán comparados con el cachimbo grabado a Enrique Luza en Pica en 1966, por Margot Loyola, como muestra de su uso folklórico, complementando los antecedentes etnográficos con la publicación *El cachimbo* (1994) de la misma folklorista.⁵⁴

En primer lugar debemos recordar que el cachimbo es un género danzado, que como ya comentamos anteriormente, determina la forma y el pulso, por la correspondencia de la coreografía con la forma y de los pasos y coreografía con el pulso. Esta relación determinante se ve refrendada en este caso cuando en 1966 Margot Loyola, folklorista especialmente dedicada a los referentes tradicionales, presenta a los cultores un cachimbo compuesto por ella misma, quienes sólo después de bailarlo, lo consideran perteneciente al género, aceptándose a tal punto por la comunidad, que con posterioridad, se realizó una edición discográfica auspiciada por la Municipalidad de Pica⁵⁵.

El cachimbo posee tres grandes secciones, con una introducción previa. La primera parte alcanza treinta y dos compases, la segunda diez y seis y la tercera posee una longitud indeterminada, con una fórmula de dos compases que se repiten ad libitum. La primera sección que podríamos llamar A, está constituida de dos partes (a y b), cada una de cuatro compases que se repiten, lo que suma diez y seis, que al repetir toda la sección, completa treinta y dos. Su coreografía se realiza en base a tres evoluciones: “saludo”, “hecha” y “deshecha”, (S, H y D) en el mismo orden o bien hecha-deshecha-saludo.

Normalmente los bailarines alcanzan a realizar una vez estas tres evoluciones y mientras comienza la segunda parte repiten las mismas. La sección B, también tiene dos partes (c y d), repitiéndose cada una, y sin repetición del todo, completando diez y seis compases. Su coreografía contiene dos evoluciones nuevas: encuentro por la derecha (ED) y encuentro por la izquierda (EI), posteriormente un S o una H, si alcanzan los bailarines.

La tercera sección es el toreo, “momento de mayor intensidad expresiva”⁵⁶. Es importante

⁵⁴ Registro depositado en el Fondo Margot Loyola de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso con el código CR-022

⁵⁵ Osvaldo Cádiz, comunicación telefónica de Cecilia Astudillo el 30 de abril de 2008.

⁵⁶ Loyola, 1994 : 73-74.

señalar que cada sección no tiene un esquema rígido de figuras, sino más bien un mínimo de ellas, que en la primera parte es una vez cada una, en la segunda ED, EI, y una tercera figura que puede ser H o S si alcanza el tiempo antes de pasar al Toreo (T).⁵⁷

Respecto del metro del cachimbo, debemos mencionar que corresponde a un 6/8, que en no pocas ocasiones pasa abiertamente a un ¾ y en otras puede ser percibido indistintamente en cualquiera de los dos metros, especialmente por su base rítmica  que podemos también escribir . Esta ambigüedad métrica que produce a veces alternancia rítmica horizontal o vertical, es posible encontrarla en otros géneros como la cueca, o la zamba argentina, además de muchos otros géneros latinoamericanos de la tradición oral, y en última instancia, el escribir un ritmo de la tradición oral siempre trae consigo estos problemas que pasan por la percepción auditiva del transcriptor.

Cachimbo tradicional grabado a Enrique Luza en 1966 (♩. = 82)

Introducción		1ª sección (A)		2ª sección (B)		3ª sección (C)		
a	a	b	b	a a b	a a b b	c c	d d	e e e e...fin
I-V-I	IV-I-V-I	a = I-V-I b = IV-I-V-I		II:VII-III:II (V-I)	IV-I-V-I II	I-V		
16 compases 4+4+4+4		32 compases II: 4+4+4+4 :II		16 compases 4+4+4+4		16 compases 2+2+2+2...		
Posicionamiento de los bailarines		H - D - S - H...		ED - EI - H...		Toreo		

El cachimbo grabado por Albarracín en 1956 conserva la forma, salvo que agrega una breve introducción instrumental previa a la introducción propiamente tal. Esta se explica por la presencia de un texto en la melodía que ya incluye su propia introducción, quedando a la manera de una canción, con la introducción instrumental que precede al canto.

El contenido del texto refiere al género mismo, en una especie de “auto-referencia genérica” que lo asocia a ideas como chilenidad, norte, pampa y que invita a conocer y gustar del baile. Su pulso es bastante más rápido que el de Luza, acercándose a la cueca conocida entonces en Santiago, aunque el patrón rítmico del acompañamiento en las cuerdas es  más característico de cachimbo. Sin embargo, en la grabación el ritmo que más se escucha es el de un tamborilero con el ritmo  y variaciones que producen una sensación de acuecamiento del cachimbo, muy útil para acercar el género nuevo a un público familiarizado con la cueca. La última sección es un poco más breve, este aspecto y

⁵⁷ Los *encuentros* por la derecha e izquierda también son llamados *desprecios*, según las clases dictadas por Margot Loyola en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

la rapidez dificultarían un poco su baile por lo apurado de los pasos y el poco tiempo para “torear” a la pareja en la sección final. Sin embargo podemos notar que la idea de que el toreo es largo está a través de las repeticiones de la célula de dos compases, que supera las cuatro, dando al auditor la sensación de que es una sección larga. Armónicamente incluye un paso a la relativa mayor en la primera parte de A, y en la segunda reemplaza un acorde menor por uno mayor (IV por VI). Esto sumado al rápido pulso imprime un carácter vivaz y alegre, más acorde al espectáculo santiaguino que al salón tarapaqueño.

Cachimbo tarapaqueño grabado por Albarracín 1956 (♩. = 98)

Introducción	1ª sección (A)		2ª sección (B)		3ª sección (C)
a a	a a b b	a a b b	c c	d d	e e e e...fin
I-V-I	a = I-III-V-I b = VI-III-V-I		VII V-I-V-I	IV-I-V-I II	I-V
8 compases 4+4	32 compases II: 4+4+4+4 :II		16 compases 4+4+4+4		14 compases 2+2+2+2...
Posicionamiento de los bailarines	H - D - S - H...		ED - EI - H...		Toreo

El año 1962 Millaray graba un cachimbo con un pulso un poco más lento que el de Albarracín, con un texto parecido y una “pre-introducción” instrumental con la música del toreo. Formalmente modifica la primera sección omitiendo su repetición completa, lo que eventualmente podría impedir a los bailarines marcar todas las evoluciones que corresponden a la sección, especialmente con un pulso rápido. La última sección se repite sólo cuatro veces, lo que a nuestro juicio no expresa la idea de longitud indeterminada, sino que da la impresión de una parte con duración fija, porque los compases corresponden a la mitad de cualquiera de las dos secciones anteriores.

El patrón rítmico del acompañamiento rasgueado es , mientras la percusión también nos acerca a la cueca con una base rítmica de , de acuerdo a una idea de “chilenización” del cachimbo. En este caso, el canto empieza con la sección A, y no en la introducción como en Albarracín.

En la primera parte a de la sección A, ambos presentan dos versos hexasílabos, que en el caso de Albarracín en la repetición cambia “de Tarapacá” por “tan tradicional”, sin embargo en la parte b de la misma sección, Albarracín incorpora tres versos de 7, 5 y 6 sílabas, acercándose a la seguidilla, en cambio Millaray usa dos versos de 8 y 7

Albarracín

Ya empezó este baile
de Tarapacá
Ya empezó este baile
tan tradicional

II: Mira mi negra linda
Que bien nos vemos
Bailando los dos :II

Millaray

Ya empezó el cachimbo
de Tarapacá
Ya empezó el cachimbo
de Tarapacá

II: Baile de las salitreras
Fiesta tradicional :II

En la sección B, en ambos casos la primera parte está constituida por cuatro versos de 8, 7, 8 y 7 sílabas que incluso son prácticamente los mismos. Mientras que la segunda parte de Millaray incluye un ripio o estribillo al finalizar los versos uno y tres, “mi vida”, de tal manera que la métrica es 7, 6, 7 y 6 sílabas. En el caso de Albarracín esas tres sílabas están incluidas en los versos, quedando con 10, 6, 10 y 6 sílabas. En este caso la inclusión de texto en la cantidad de notas de la melodía original fue resuelto de manera distinta, utilizando el tradicional recurso del ripio, muy común en la cueca, por parte de Millaray.

Albarracín

Baile de las salitreras
Baile ‘e Tarapacá
Baile de las salitreras
Baile ‘e Tarapacá

Baile de todo el norte chileno
Que les va a gustar
Baile de todo el norte chileno
Que les va a gustar

Millaray

Baile de las quebradas
[Siente] Tarapacá
Baile de las quebradas
[Siente] Tarapacá

A bailar el cahimbo, mi vida
Que será inmortal
A bailar el cahimbo, mi vida
Que será inmortal

Cachimbo grabado por Millaray en 1962 (♩. = 90)

Introducción	1ª sección (A)	2ª sección (B)		3ª sección (C)
e e e e	a a b b	c c	d d	e e e e
V-I	a = I-III-V-I b = VII-III-V-I (V- I)	II:VII-III:II (V-I)	VI-III-V-I (IV-I)	I-V
10 compases 2+7+1	16 compases 4+4+4+4	16 compases 4+4+4+4		8 compases 2+2+2+2
Posicionamiento de los bailarines	H - D - S - ¿H...?	ED - EI - H...		¿Toreo?

Los de Ramón graban en 1964 un cachimbo de Raúl de Ramón llamado “Rosa colorada”, con un pulso más lento que los de Albarracín y Millaray, con un patrón rítmico de acompañamiento de  que nuevamente hace referencia a la cueca, pero en este caso, por la sonoridad del bombo y el uso de los dos sonidos básicos de aro y parche, nos recuerda algunas interpretaciones de malambo argentino; no obstante, debemos advertir que la percusión no se escucha por sobre los otros instrumentos en la grabación, sino que queda detrás de las cuerdas y la flauta travesa.

El texto ya no es una auto-referencia genérica y habla del desamor de un arriero a través de variadas figuras literarias. No tiene introducción cantada, sino una instrumental con una secuencia armónica que pasa por la relativa mayor. La sección A tampoco es repetida, al igual que el cachimbo de Millaray, y la sección destinada al toreo simplemente es omitida. Armónicamente, pasa por la relativa mayor en A, pero reserva la dominante de esta para el primer compás de la sección B, rasgo que es común a los dos ejemplos anteriores y al cachimbo tradicional.

En este ejemplo el género se binariza en cuanto a su forma, pues A con su repetición posee las mismas dimensiones que B y C juntos, produciéndose una especie de cancionización del cachimbo.

Cachimbo “Rosa colorada” de Raúl de Ramón. 1965 (♩. = 86)

Introducción	A	A	B	C
a a puente	a b	a b	c c	d e
VII-III-V-I (V- I)	I-III-IV-I-V-I		VII V-I-V-I	IV-I-V-I
10 compases 4+4+2	16 compases 4+4+4+4		16 compases 4+4+ 4+4	
Posicionamiento de los bailarines	H - D - ¿S -H...?		ED - EI - H...	

Rolando Alarcón incluye un cachimbo en su producción de 1965 Rolando Alarcón y sus canciones. Este se titula Si somos americanos, y su texto expresa ideales de fraternidad entre los pueblos latinoamericanos, nombrando géneros folklóricos danzados de nuestros países y categorías raciales coloniales, invitando a la integración étnica.

El pulso empleado es muy cercano al de Millaray, omite la introducción propia del cachimbo y la secuencia armónica de la introducción instrumental es la misma de De Ramón. Formalmente está mucho más cercano a una canción, a pesar de distinguirse tres secciones como en el cachimbo. Cada parte es breve, de tan sólo ocho compases, demostrando la imposibilidad de ser danzado cumpliendo con el mínimo de figuras por sección mencionado anteriormente.

Armónicamente se mantiene sin pasar a la relativa mayor en la sección A, rasgo tradicional que los anteriores cambiaron, e instala la dominante de la relativa mayor al comienzo de la sección B al igual que todos los anteriores incluido el tradicional. El toreo es breve, pero levemente mayor que las secciones anteriores, y a pesar de la diferencia en las dimensiones de las dos partes, podemos decir que también en este cachimbo hay una tendencia a la cancionización de un género tradicionalmente danzado y ternario en su forma.

Cachimbo “Si somos americanos” de Rolando Alarcón 1965 (♩. = 90)

Introducción	1ª sección (A)			2ª sección (B)	
a a a puente	a a	B	a	c	d d
VII III-V-I V- I-	I-V-I	II:VII-III:II (V - I)	I-V-I	IV-I	I-V-I
15 compases 4+4+4+3	8 compases 4+4	8 compases 4+4		12 compases 4+4+4	
Posicionamiento de los bailarines	H - D - S - H...?			ED - ¿EI - H...?¿Toreo?	

En 1965 Violeta Parra graba junto a Gilbert Favre para el sello Odeon un EP llamado El tocador afuerino, que incluye los cachimbos “Camanchaca” y “El moscardón”, el estilo nortino “tocata y fuga” y el ritmo indígena “Galamito temucano”. El primer cachimbo usa un pulso casi tan rápido como el de Albarracín pero con una base rítmica que provee Violeta en el cuatro venezolano de , que también hace referencia a la cueca. La armonía parece ser más simple, sin embargo, el sustento armónico recae sólo en el cuatro, un instrumento de cuatro cuerda en alturas medias, cuyos acordes muchas veces están constituidos por notas duplicadas al unísono o a la octava. La ausencia de algún instrumento grave enrarece aún más una ambigüedad armónica que Violeta parece ocupar para dar un aspecto arcaico, que reafirma aún más con un acorde de cuarto grado mayor, que de acuerdo con la melodía ubica en un modo dorio. El acompañamiento introduce el acorde que después será usado de manera más evidente con una nota larga de la quena en la sexta nota subida.

La forma se aleja del cachimbo, puesto que tampoco incluye una tercera parte, salvo por una pequeña coda al final de la segunda vez que se ejecuta completo. La introducción es simplemente la misma secuencia armónica de A repetida, completando ocho compases, la sección A tiene los diez y seis tradicionales, pero B alcanza sólo doce, mientras que la coda que aparece la segunda vez alcanza siete compases. Por la duración de la coda, podríamos pensar que esta composición está a medio camino entre la forma binaria y una forma ternaria, ubicándola a una distancia de la cancionización de los otros cachimbos originales.

Cachimbo “Camanchaca” de Violeta Parra. 1965 (♩= 92)

Introducción	1ª sección (A)	2ª sección (B)		Coda
a a	a a'	c	d d	d'
I-IVM-I-IVM-I	I	III-IVM	III-IVM-III-I	I
8 compases 4+4	16 compases 4+4+4+4	12 compases 4+4+4		7 compases 2+2+2+1
¿Posicionamiento de los bailarines?	H - D - ¿S -H...?	ED - ¿EI - H...?		¿Toreo?

El texto es otro elemento importante de considerar, ya que en las primeras entrevistas de Margot Loyola a los cultores, éstos enfatizaron la idea de que el cachimbo no lo tenía; sin embargo, luego de profundizar, se da cuenta de que ellos se referían a que el texto con el cual se había masificado no era el que correspondía, pues antiguamente habían existido versos que se aplicaban a la melodía, incluso entrega un cachimbo cantado, llamado “Las heladas” tanto en su libro como en la grabación de Palomar de 1997⁵⁸. No obstante, los textos con los que se masifica en un comienzo parecen estar emparentados. Tenemos informaciones de dos autores, Calatambo Albarracín y Enrique Luza, a quien un coro de la primera región le solicitó un texto con ocasión de un encuentro cuyos requisitos incluía la presentación de música de su región.

Por su semejanza con el de Albarracín, nos inclinamos a pensar que la recopilación de Gabriela Pizarro en Iquique corresponde a una oralización del texto de Albarracín o de Luza desde los medios o del espectáculo, además de la auto-referencia genérica que tiene un aspecto más propio de una creación original que tradicional, pues utiliza un discurso de difusión del género, muy de acuerdo con las necesidades de validación de este en el medio santiaguino de la época, retisente a lo nortino. Los cultores que enseñan a Loyola no reconocen ese texto como tradicional, y la métrica no coincide con el texto del único cachimbo reconocido como tradicional por los cultores.

La métrica del único cachimbo tradicional con texto presentado por Loyola corresponde a una seguidilla, mientras otros textos recolectados corresponden a la métrica de la cueca, lo que demuestra su parentesco con la familia de la zamacueca.

Primera estrofa del cachimbo “Las heladas”

“Dicen que las heladas
 Secan los yuyos
 Así se van secando
 Amores tuyos”⁵⁹

⁵⁸ Palomar, 1997.

⁵⁹ Loyola, 1994: 118-119.

El texto de Millaray y el de Albarracín coinciden en su métrica, la cual es muy libre y está dada por la melodía, que a todas luces es preexistente a aquella. Los dos ejemplos no incluyen texto en el toreo y llama la atención la inclusión de la frase “que les va a gustar” en Albarracín, que describe muy bien la idea que el expresa de difundir estos géneros entre el público santiaguino de la década de 1950, y muy de acuerdo a la autorreferencia genérica que mencionamos. Además es una idea recurrente y queda de manifiesto en el huayno presentado como Trote tarapaqueño al incluir el mismo verso:

“vengan a cantar
Vengan a bailar
Que les va a gustar”⁶⁰

El texto de ningún cachimbo masificado está en seguidilla, destacando la ausencia de texto de “Camanchaca”. El de Alarcón está en cuartetas octosílabas en su totalidad, mientras que De Ramón utiliza estrofas en cuartetas octosílabas y estribillo con cuatro versos hexasílabos:

II: Rosa colorada
¿Quién te deshojó? :II
II: ¿Porqué no esperaste, (mi vida,) Raúl de Ramón
Que llegara yo? :II

Los ejemplos nos muestran cuál fue la recepción del cachimbo y de su identidad como género. Quienes componen dejan plasmada su idea de identidad del género que ocupan, y dan a éste las características que lo identifican como tal. Quizá el ejemplo más lejano en su uso tradicional, sea el de Parra, sin embargo no podemos dejar de recordar su genio creador que re-elabora y re-ordena los elementos del folklore con una gran libertad.

Sin embargo, en el caso de Camanchaca debemos mencionar que en su imagen auditiva del género -además del modelo reinante entonces brindado por Albarracín- debió haber influido un encuentro con Margot Loyola quien estaba comenzando a investigarlo y a quien inquirió acerca de sus características.⁶¹ Loyola menciona algunos datos, entre ellos que tiene cierto parecido rítmico a la cueca y que no tiene texto. Parra compone entonces un cachimbo con un ritmo más parecido al de la cueca que al cachimbo de Albarracín, y sin texto, a pesar de que también influye la idea de mostrar el virtuosismo de Favre en todo el EP. El patrón rítmico común en todos los demás es un ritmo que enfatiza el tres contra dos con una figuración de negra, dos corcheas y negra en compás de 6/8 que eventualmente puede sentirse en ¾.

6/8 

Ya señalamos que el cachimbo, al ser mostrado en sociedad por primera vez, tuvo que ser

⁶⁰ Pucará. 1978.

⁶¹ Osvaldo Cádiz, 22/4/2008.

vestido de chilenidad, y de esa manera fue recibido e integrado a la creación en los años cincuenta y sesenta. Sin embargo cuando Margot Loyola comienza a investigar en los pueblos del norte, muchos cultores lo identificaron como “el baile peruano”, que después de la guerra se prohibió, de acuerdo a la política de chilenización del territorio recién incorporado.

Por otra parte, el cachimbo según sutiles diferencias de estilo, identifica localidades distintas. Tal es así que con ocasión de una actuación del grupo Palomar, luego de bailar en el escenario Osvaldo Cádiz, se acercó a él una persona del público manifestándole que el cachimbo presentado no era el de Pica, sino el de Mamiña y el de Matilla, se identificó como piqueño y le dijo que el de Pica era el “verdadero cachimbo”.⁶²

⁶² Osvaldo Cádiz, 22/3/2008.

Cuadro comparativo de cachimbos

Nombre	Cachimbo	Las heladas	Cachimbo tarapaqueño	El cachimbo	Rosa colorada	Camanchaca	Si somos americanos
Intérprete	Enrique Luza	Palomar	Albarracín	Millaray	R. de Ramón	Violeta Parra	R. Alarcón
Métrica	-----	Seguidillas	Dependiente del fraseo musical	Dependiente del fraseo musical	Cuartetas hexasílabas	-----	Cuartetas octosílabas
Temática	-----	Desamor	Auto-referencia genérica	Auto-referencia genérica	Paisajista-amatoria	-----	Americanista
Forma	A-A-B-C...	A-A-B-C...	A-A-B-C...	A-B-C	A-A-B-C	A-B-coda	A-B-C
Dimensiones	16+16+16+n	16+16+16+n	16+16+16+n	16+16+8	8+8+8+8	16+12+7	8+8+12
Pulso	♩. = 82	♩. = 82	♩. = 98	♩. = 90	♩. = 86	♩. = 92	♩. = 90
Base rítmica	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩
Armonía	menor-Mayor-acelerada	menor-Mayor-acelerada	Vuelta “andina”-Mayor-acelerada	menor-Mayor-acelerada	menor-Mayor	Modal, estática, arcaica	menor-Mayor-acelerada
Melodía	Arpegial-gradual	Gradual, ondulante, descendente	Arpegial-gradual	Arpegial-gradual	Escalonada	Ondulante, modal.	Por planos

Al menos reconocemos tres identidades distintas asociadas como significado al cachimbo: Para el público y los compositores que conocieron el modelo entregado por Albarracín, incluyendo el neofolklore, el cachimbo está asociado a la chilenidad. Para los cultores mayores, entrevistados por Margot Loyola, este baile es símbolo de peruanidad, mientras que para los actuales cultores de las localidades donde el cachimbo tiene larga data de vida, está vinculado con la identidad local, piqueña, matillana, mamiñana o tarapaqueña, aunque no exista una división tajante entre la visión de los cultores.

Existen algunas características que todos identificaron con el cachimbo, como la tonalidad menor con paso a la relativa mayor. Se conserva fuertemente el carácter binario que posee su repetición completa, que está presente en toda la muestra y proviene de la tradición de bailar dos “pies” seguidos.

La forma parece ser importante para los cultores y para la proyección. Aunque para esta última pareciera pasar a un segundo lugar, pues ya vimos que Millaray omite la repetición de la sección A. Así también nos damos cuenta que el cachimbo más cercano a su uso folklórico es el de Albarracín, y sorprendentemente no el de Millaray, a pesar de ser un conjunto de proyección de la época, más preocupado del referente tradicional.

Para los creadores como Raúl de Ramón o Rolando Alarcón, parecen ser definatorios el patrón rítmico de acompañamiento, la tonalidad menor y el paso a la relativa mayor, reservando la dominante de esta para el comienzo de la segunda sección. Podemos darnos cuenta que desde el punto de vista formal, armónico y melódico es Parra quien más se aleja del modelo tradicional, sin embargo nos encontramos con la paradoja de que Camanchaca es el único cachimbo que no tiene texto, constituyéndose en el más cercano al uso folklórico desde este punto de vista.

Finalmente podemos constatar que el cachimbo comenzó su proceso de masificación desde el espectáculo artístico, donde buscó validarse ante el público como folklore nacional a través de un fuerte componente de identidad utilizando como caballo de troya el exotismo explotado en este ambiente. Desde allí pasa a formar parte del movimiento folklorista por un lado, pero produce también un gran impacto entre los creadores de música de raíz folclórica, en especial del neofolklore. Una vez masificado, comienza un proceso de reconstrucción por parte de Margot Loyola apoyada por los cultores de las pequeñas localidades de cultivo de este género, a quienes últimamente les ha enseñado lo mismo que aprendió de ellos antaño, llevando este proceso de restauración incluso a las mismas fuentes.

La recepción del cachimbo mediatizado, causa en los cultores, una tensión entre dos realidades: la tradición y la mediatización, pues perciben que la imagen mediatizada del cachimbo no corresponde con la tradicional. La tensión se produce porque ellos perciben que esa imagen entregada por los medios debiera ser la misma que ellos tienen de su cachimbo, y bajo ese punto de vista, el cachimbo mediatizado es falso, y el tradicional verdadero. Esta visión nos entrega también la investigadora, pues hace hincapié en que es un género local, y que está en vías de extinción: “Su área de expansión es reducida. Pueblos, valles y quebradas del interior de Iquique acogieron su ejercicio, ya debilitado y a punto de desaparecer. Sobrevive en fiestas de santos patronos, carnavales y

esporádicamente en fiestas familiares.”⁶³

Podemos darnos cuenta de que el que es percibido en peligro es el cachimbo tradicional, a merced del mediatizado, o al menos eso perciben los cultores y la investigadora. Mientras el cachimbo una vez mediatizado, mantiene y acrecienta su significado histórico-nacionalista.

En 1965 aparece en *El Musiquero*, el cachimbo “Si somos americanos” de Alarcón, con indicaciones de cómo acompañarlo en guitarra, usando el rasgueo de tonada como punto de referencia, demostrando un alto nivel de masividad del género y su refuerzo por parte de este medio.



El Musiquero, 22, 9/1965: 35.

El proceso de masificación de este género produjo por un lado, una pérdida de rasgos genéricos como la forma, el pulso, la coreografía y el estilo señorial. Por otro lado se produjo un cambio de las identidades asociadas, reemplazando la peruanidad y localidad por la chilenidad. La recepción desde el ámbito de la música popular chilena le adscribió un valor de chilenidad, a partir de los primeros discursos que se levantaron entorno al cachimbo.

El cachimbo, a partir de su asociación a una cultura criolla pampina, se asoció a la chilenidad, se usó para cantar a los triunfos militares, al chileno errante y finalmente a nuestra pertenencia a la cultura latinoamericana. Debemos decir que de alguna manera el latinoamericanismo manifiesto de Alarcón busca revertir el uso que se hizo anteriormente del cachimbo por Guillermo Bascuñán en *Al séptimo de línea*, con “Las bombachas coloradas”, además de la canción-cachimbo “La toma del morro” y el cachimbo triste

⁶³ Loyola en Casares, 1999, vol. II: 235.

“Batallones olvidados”, en un contexto nacionalista, al recordar el triunfo militar sobre los países vecinos.⁶⁴

Frente al cachimbo se despierta el imaginario folklórico de los músicos populares, aplicando a éste como plataforma para sus composiciones, las ideas de etnicidad, historicidad, ruralidad y autenticidad. Son estos valores los que se buscan integrar a una música popular con identidad, interpelando al mismo imaginario folklórico en el público chileno, quien al reconocer estos valores, se sintió identificado con el repertorio que los encarna.

Los dos géneros estudiados corresponden a los que se recuperaron en los años cincuenta, a raíz del interés de nuestra sociedad en el folklore, uno proviene del ámbito académico y el otro del revisteril, pero ambos son apropiados por una sociedad que busca en el folklore una identidad y una profundidad histórica. La resfalosa es vista como parte del acervo nacional por sus antecedentes históricos, y el cachimbo es vestido de chilenidad para presentarse en sociedad por falta de antecedentes, lo que produce un énfasis nacionalista que posteriormente Alarcón intenta revertir a través de un americanismo. Ambos géneros son incorporados al imaginario folklórico y por ello al sistema educativo, en el cual tiene un gran peso la proyección, así también en el ámbito mediatizado, el neofolklore difunde los cachimbos dentro del marco de música a la moda pero con raíz.

⁶⁴ Los cuatro cuartos, 1966.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos estudiado la música de tradición oral en el medio urbano moderno mediatizado, o dicho de otro modo, la forma en que el folklore es integrado al amplio ámbito de la música popular urbana. Lo primero que debemos acotar es el sentido en que entendemos el folklore, pues podemos mencionar dos visiones, una centrada en productos y otra en procesos. La primera es parte de lo que Martí llama folklorismo, que, por ejemplo, considera folklore a una canción determinada, aunque esté fuera del contexto de la oralidad y haya pasado al ámbito mediatizado moderno. Para la segunda visión, esta canción es folklore mientras esté en el contexto de la tradición oral, en la cual posee usos y funciones determinadas, además de una valoración estética particular, que en el contexto de su mediatización, se pierden, ocupando su lugar otros usos, funciones, valores y significados, que lo convierten en parte del fenómeno propio de la música popular urbana más que del folklore.

En este marco, nuestra investigación abordó el tema preguntándose qué elementos del folklore musical son los que se integran al ámbito mediatizado moderno, y cuáles no, además de intentar dar una explicación de porqué se produce esta selección y no otra. Para realizar nuestro análisis de la transformación de un elemento propio del folklore en su adaptación al medio urbano mediatizado, nos hemos centrado en el género musical, pues es una realidad común en la música popular latinoamericana la adopción de géneros de la tradición oral para crear una música masiva con identidad local.

A su vez, hemos intentado analizar estos géneros en tres realidades distintas, tratando de que una de ellas sea el referente de la tradición oral, o bien el más cercano a éste, como puede ser una reconstrucción apegada a la fuente. El otro contexto en que quisimos revisar estos géneros es el de la proyección folclórica, como una propuesta centrada en la fidelidad al referente tradicional, más que en la elaboración estética. Y por último, hemos querido contar con ejemplos del género en su estadio más mediatizado, en el cual se desarrollan creaciones originales basándose en él, como plataforma sobre la cual construir una creación con identidad. Es el caso del neofolklore, que emplea cachimbos y resfalosas para sus creaciones, entre otros géneros.

Nos pudimos dar cuenta de la fuerte impronta romántica que presenta el concepto de folklore en el período estudiado, dentro de la intelectualidad chilena. El significado de folklore fue bastante controvertido, y estuvieron en constante debate sus alcances y definiciones. Esta intensa actividad crítica pudo haber resultado en un gran avance en sus aspectos conceptuales y epistemológicos, sin embargo no fue así, es más, incluso el concepto ha sido abandonado en los ámbitos académicos, siendo reemplazado por el de cultura tradicional o patrimonio, bajo el argumento de que es menos excluyente que el término folklore y tiene menos carga semántica.

Esta “carga”, está asociada a muchos significados, entre ellos no deja de ser llamativo aquel que en el uso coloquial es sinónimo de pintoresco, cuando el juicio de valor que se está emitiendo más que ser positivo, es el de considerar algo menospreciado de una forma amigable, como “simpático”, que posee también, dependiendo del énfasis y el contexto, una fuerte carga peyorativa. En los casos en que este juicio de valor es menos velado, y

menos encubierto, el adjetivo folclórico es usado como sinónimo de informal, desorganizado, o abiertamente mediocre.

Por otro lado, también encontramos que el folklore fue asociado a la proyección folclórica, de tal manera que los cultores identificaban como folklore lo que hacen los conjuntos en un escenario o a través de los medios, mientras que la música que ellos mismos cultivan por tradición oral, no la consideraban folklore. En un ámbito más pequeño, en la élite intelectual que estudiaba el tema, la impronta romántica mencionada se manifiesta en su asociación con ideas como la ruralidad, la autenticidad, la pureza, la etnicidad o el anonimato, todos conceptos que perjudicaron las pretensiones constantes del folklore para consolidarse como disciplina científica. Especialmente la idea de pureza marcó la crítica de la academia a la música popular de raíz folclórica mediatizada, pues se le acusaba de ser una mezcla de folklore y música popular, y no de ser folklore puro o verdadero.

La idea de que lo comercial es malo y está en contra de lo cultural es muy fuerte. Desde allí, sólo la música docta y el folklore son considerados como cultura propiamente tal, pues la cultura de masas, la que consume música popular y construye con ella sus identidades y significados, y a través de ella obtiene visibilidad social, no parece ser considerada siquiera como cultura. Esta visión anti-comercial y anti-popular ve al público común como un ente pasivo que acepta todo lo que la industria cultural le quiera ofrecer. Llama la atención la idea de pureza preconizada por la intelectualidad chilena, especialmente después de que esta idea aplicada al ámbito de la genética llevara a Europa a una guerra fratricida con consecuencias tales que generaron discursos anti-modernidad en el ámbito de las ciencias sociales.

Curiosamente después de que la búsqueda de pureza racial llevara al genocidio a Europa, la academia chilena buscaba la pureza musical mediante la depuración del folklore. ¿Hubo en los intelectuales del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, apoyados especialmente por las ideas conservadoras de Domingo Santa Cruz, una inconsciencia de los extremos a los que llevó la idea de pureza como valor a la cultura occidental? No lo podemos saber, pero esta idea les llevó a impulsar una nueva propuesta musical entorno al folklore, que pusiera el énfasis en el producto folclórico por sobre la creación artística, y se diera por tarea restaurar el imaginario folclórico y enseñarlo a través del escenario.

Ante tal polisemia, la academia volcó su mirada hacia las disciplinas que abordaron el tema desde otros ámbitos, como la antropología o la etnomusicología, dejando de lado la idea de consolidar el folklore como disciplina científica. Esta situación, en gran parte se debe a la masificación operada por la misma academia, al intervenir en el medio artístico con conciertos y grabaciones, además de la enseñanza. La Universidad de Chile, a través de los informes de la Revista Musical Chilena siempre mencionó la investigación, la creación y la difusión, incluyendo en esta última las charlas ilustradas (de claro carácter pedagógico), los conciertos folclóricos en los mismos escenarios destinados a la música docta, y las grabaciones en conjunto con la industria discográfica.

Todo este trabajo de difusión, tuvo como una de sus consecuencias la masificación del

folklore, en el gusto y la práctica de aficionados, lo que a su vez produjo un uso común del concepto, con las derivaciones semánticas del término, llegando a su uso coloquial con un inmenso universo polisémico, que la academia posteriormente prefirió evitar. Nos llama la atención que en vez de favorecer un debate en torno a la posible ampliación o modificación del concepto folklore, la academia optara por evitarlo, dando pie a su olvido.

Un concepto determinado puede llegar a cambiar su sentido si se genera un debate adecuado, sin embargo en este caso, fue evitado producto de la fuerte carga polisémica que la misma academia colaboró a exacerbar. Es posible que hablar de cultura tradicional o música de tradición oral sea más abarcador de realidades que se escapan al término folklore, pero este término podría abarcar más realidades si se hubiese realizado un debate adecuado entorno a él, que no ha sido realizado aún.

En síntesis, la misma élite académica que impulsó la masificación de un tipo de folklore, posteriormente lo margina de su ámbito de estudio, reemplazándolo o diluyéndolo como disciplina generadora de conocimiento. Las razones pueden haber sido por un lado el interés de las otras áreas como la etnomusicología y la antropología, y por otro, el abandono de los estudios del mundo popular por parte de las ciencias sociales, tema que estaba muy asociado, no sin razón, con el folklore.

Actualmente cuando hablamos de música popular sabemos a qué nos referimos, sin embargo el adjetivo popular fue objeto de debate, y en el período que tratamos, al menos existían dos visiones distintas de lo popular. Una de ellas se asociaba mucho al folklore, en sentido de una cultura específica, distinta de la cultura dominante o hegemónica, y la otra que entendía lo popular como algo muy conocido o masivo. Desde la élite intelectual se veía al folklore musical como la verdadera música popular, usando adjetivos peyorativos, con un claro juicio de valor negativo, para designar aquella música que era llamada popular desde los medios y la industria discográfica, la cual era despreciada por simple, impura y comercial.

Posiblemente las influencias del acontecer político y filosófico, provocaron que desde las ciencias sociales se cuestionara la cultura popular como objeto de estudio. La aplicación que tenían los estudios del mundo popular en el ámbito político, produjeron sospechas en el ámbito académico de cualquier documento que abordara el tema, evitándose e incluso llegando a negar la existencia de una cultura popular. Sin embargo más recientemente, a raíz de los estudios culturales y los discursos posmodernos, se produjo un nuevo interés desde las ciencias sociales.

El descubrimiento de autores de la órbita soviética como Mijail Bajtín, y los aportes de Jacques Le Goff y Michel De Certeau entre otros, han ayudado a profundizar el conocimiento entorno a una matriz cultural popular que ha seguido viviendo en nuestra sociedad hasta el día de hoy, subsumida en la actual cultura de masas. Por otro lado, Jesús Martín-Barbero nos recuerda que la cultura de masas no nace a partir de la irrupción de los medios de comunicación, sino que se constituye a partir del proceso por el cual la industrialización transformó a los sectores campesinos en masas trabajadoras y consumidoras. Esto tiene como consecuencia que la actual cultura de masas contenga una serie importante de rasgos de esa matriz popular que se confunde en la mixtura propia de

una cultura integrada por una multiplicidad de elementos.

En la música folclórica que pasa a circular en el medio urbano mediatizado, podemos constatar que también existen rasgos de ella, sin embargo en las creaciones originales estos se debilitan. La temática histórica-patriótica de la resfalosa se aleja de la matriz popular, como también las temáticas de auto-referencia genérica, americanista y de desamor errante paisajista que encontramos en los cachimbos. No así con las temáticas cómica-lúdicas, de desamor y marginalidad de las resfalosas, como la de desamor del cachimbo, que son temáticas más cercanas a la cultura popular.

Es curioso constatar que los géneros folclóricos, a medida que se acercaron a la música popular, fueron perdiendo rasgos de la matriz cultural popular, a pesar de la coincidencia del término “popular”, que en un caso se refiere a la cultura popular y en otro a lo masivo mediatizado. Tal vez esta sea la explicación de la pérdida de vigencia del neofolklore, pues fueron otras músicas populares las que se hicieron cargo de mantener los rasgos percibidos por esa matriz popular perviviente dentro de la cultura de masas que la adoptó y seleccionó para mantenerla en uso hasta hoy día.

Se pierde el carácterailable de los géneros ad hoc, a través de una modificación de la forma musical, el pulso y las bases rítmicas; del carácter narrativo de las resfalosas tradicionales, los músicos del neofolklore pasaron a uno discursivo, más propio de la cultura ilustrada; y desde un carácter lúdico, abierto al mundo y al goce, pasaron a uno serio, cerrado y grave, apoyado por el uso de la tonalidad menor, ausente en las resfalosas tradicionales, lo que dejó a este estilo en una situación de relevancia social débil, apoyada sólo en lo mediático, pero que no tocó el fondo de la cultura masiva, que es la matriz popular.

Podríamos decir que el folklore al pasar a la proyección conserva algunos rasgos de la cultura popular que luego pierde en el neofolklore, porque otras músicas que no necesariamente incorporaron el folklore como materia prima, fueron quienes mantuvieron el contacto con la matriz popular que interpela desde la cultura de masas. Los fenómenos como la música ranchera o la música tropical nos hablan de una línea de continuidad entre la música de tradición oral y esas nuevas músicas cuyo elemento común es esa relación con la popularidad de la cultura de masas.

Si bien en cuanto a materia prima, son el neofolklore y la nueva canción chilena las continuadoras o herederas de la proyección, desde el punto de vista de la conexión con la matriz popular que yace en la cultura de masas, son otras nuevas músicas urbanas las continuadoras. Dicho de otro modo, según el material musical, son las corrientes folclóricas como la proyección, el neofolklore y la nueva canción chilena las continuadoras de la música de tradición oral, mientras que según la función, uso y significado, son las músicas populares mencionadas y otras, las herederas.

Esta situación explica porqué algunas músicas que tuvieron un gran impacto en un momento determinado no perdieron su masividad una vez terminado el apoyo mediático mientras otras músicas parecen mantenerse en el conocimiento general de la sociedad o al menos en algunos sectores de ésta, de manera más o menos independiente del apoyo de

la industria discográfica. Las canciones que terminan siendo moda y se olvidan una vez pasado su auge mediático, no habrían apelado a esa matriz cultural popular de la cultura de masa que aquellas canciones que perduran de manera relativamente independiente del apoyo mediático, sí lo hicieron.

La idea de que algo no es antiguo, por ejemplo, provoca que muchas veces productos que han sido adoptados y adaptados recientemente por una comunidad no hayan sido considerados por el folklore. La realidad actual en que los medios tecnológicos y de reproducción han sido tan masificados, hace cuestionar esta idea de origen romántico de la antigüedad, pues los tiempos pueden ser otros, más breves. Es posible que la antigüedad requerida hoy en día sea otra, y que una canción como “La carta número tres” o “La colegiala”, que están en la categoría de los clásicos de la música popular, estén cumpliendo la función del folklore en los tiempos de menos tecnología, pues este repertorio se ha mantenido con cierta independencia de la industria discográfica y los medios. O bien es posible que en vez de hacer énfasis en esta categoría, sea más pertinente centrarse en aspectos como la relevancia social propuesta por Martí, y que se preocupe del uso y el significado de un repertorio determinado, más que en su antigüedad.⁶⁵

En este contexto, no es despreciable el rol de la educación formal, y más específicamente el rol de los profesores del sistema educativo chileno, cuyo gremio ha estado asociado históricamente a sectores más progresistas y menos conservadores. A nuestro parecer esto explicaría porqué, de dos resfalosas que alcanzaron un gran nivel de masividad, la “Resfalosa del adiós” y “Doña Javiera Carrera”, sólo esta última continuó siendo conocida.

Es probable que los profesores dieran uso en el aula a la segunda, por los valores de identidad patriótica a través de figuras destacadas, muy de acuerdo al enfoque de la enseñanza de la historia en la época, pero reflejando la posición “carrerista”, opuesta a la “o'higginista”, más conservadora, de acuerdo al perfil del gremio docente. Lo mismo puede haber sucedido con el cachimbo “Si somos americanos”, por los valores americanistas que manifiesta, de hermandad, anti-bélicos y de integración latinoamericana, que los maestros quisieron transmitir a través de este repertorio. Cabe mencionar que el autor de ambas canciones fue Rolando Alarcón, profesor normalista que participó de los estilos estudiados, proyección, neofolklore y nueva canción.

Por otro lado, los géneros estudiados pasaron por dos estadios distintos, además de su realidad en la tradición oral, que podríamos pensar como original. Estos dos estadios son la proyección y el neofolklore, cada uno de ellos mantuvo y cambió ciertos rasgos genéricos en ellos, que no sólo corresponden a una transformación de algo de dominio público y parte de la matriz cultural popular, en algo masivo y propio de un fenómeno mediático. Estos cambios responden a los énfasis de cada una de estas corrientes, de las cuales la proyección es claramente un ánimo de rescate y difusión del folklore en su estado más puro, y en el neofolklore es su puesta a la moda internacional. Si según González la música típica es una evocación del folklore, el neofolklore una modernización, y la nueva canción una reivindicación, entonces la proyección podríamos decir que

⁶⁵ Martí, Josep. 1995: 3.

corresponde a una restauración y enseñanza del folklore.

Este movimiento, posee un sustento teórico que no es otro que el del folklore como disciplina de estudio en ese entonces, además de un discurso estético claro proveniente de la élite académica musical de la Universidad de Chile. Sus afanes son recuperar la música de tradición oral en su estado original y enseñarlo a un público a través de una recreación que es vista como una charla ilustrada con un montaje y entregada a ese público al cual se busca educar. Los conjuntos folclóricos presentan una renovación genérica importante, a partir de la recopilación, además de recuperar algunas prácticas performativas a través de las herramientas teatrales. Es un movimiento de aficionados en el cual participan muchos profesores, y se dirige a un sector joven constituido por profesores normalistas recién egresados, otros poco antes de egresar y algunos pocos que ya llevaban algún tiempo ejerciendo.

Si bien el magisterio constituía mayoría, no era un movimiento exclusivo de los profesores normalistas, pero eran sectores jóvenes más que adolescentes. Esta relación cercana con el gremio de los educadores, explica el énfasis en la enseñanza del folklore en un estado imaginado de pureza, a través de reconstrucciones didácticas, que incluían danza y dramatizaciones con vestuarios y escenografías. También tradicionalmente los profesores han tenido una afinidad con esa matriz popular que aún está en el repertorio de tradición oral, y que se pierde en el neofolklore.

Esto también explica la consonancia con el discurso purista y anticomercial emanado de la élite intelectual que gestó la creación de este movimiento, dada la tradicional afinidad del magisterio con los sectores progresistas de entonces, que vieron críticamente la música típica, por evocadora de una realidad campesina idealizada, ajena a problemas sociales.

Por un lado se estima que la imagen del folklore entregada por la música típica no corresponde a la realidad, por otro lado se impulsa una corriente que busca restaurar el folklore del estado en que se encontraba en el imaginario colectivo, y enseñarlo usando principalmente los circuitos propios de la música docta y en segundo lugar la industria cultural. Sin embargo, esta labor de enseñanza del folklore verdadero y original, provoca a su vez una masificación, que opera bajo las dinámicas propias de lo que se masifica, estandarizando y fijando unos productos, resemantizándolos en un proceso que hasta ahora se pensaba unívoco, y que hoy es visto como una mediación, entre lo que quiere entregar el medio, y lo que recibe el consumidor.

Todo producto que es entregado al consumo por un medio determinado, pasa por un proceso en que la apropiación incluye un uso que no necesariamente es el que espera quien entrega el producto, sino que el uso que el consumidor realiza, independiente del emisor, y que Michel de Certeau explica como el proceso de apropiación por uso. Este proceso de resemantizaciones y apropiaciones de productos a través de su uso, provocó que el intento de entregar un folklore verdadero, produjera una apropiación por parte de los grupos aficionados, la que tuvo que ser regulada nuevamente por la élite. Estos grupos, sin una conciencia muy clara del sustento teórico que dio origen al movimiento restaurador, y con una mezcla importante de matriz cultural popular e impulso creativo, regularmente excedían los límites de lo real puesto en escena.

Más que una instancia de proyección de un folklore histórico o rural, estos conjuntos fueron sentidos como una instancia de obtener visibilidad social. El mismo rasgo de la cultura popular que los hace verse en las teleseries y las películas, los hizo realizar una apropiación por uso de los grupos folclóricos que soslayó los discursos conservadores de la academia, tomando los grupos como plataforma para mostrarse a sí mismos más que a un otro histórico o cultural.

El neofolklore, por su parte, se desarrolló más como una propuesta musical fuertemente apoyada por la industria cultural, que llega a sectores jóvenes y adolescentes. Su carácter modernizador del folklore, implica no sólo transformar en actual algo antiguo, sino también transformar en internacional algo que es nacional e incluso local, por la inclusión de géneros rescatados de áreas culturales específicas, que en ese entonces eran conocidas como sub-culturas. De esta manera al modernizar un cachimbo, éste se transforma en un género posible de competir a nivel internacional, pues la rusticidad no es un valor entonces para poder ser un producto deseable en ese nivel. Tanto la proyección como el neofolklore, son parte de la masificación del folklore, aquella a través de la recuperación y enseñanza, y este a través de la modernización y de la puesta a la moda del folklore, al servicio de una música masiva popular urbana.

Para nuestro estudio del folklore en el medio masivo moderno, hemos revisado dos géneros, y dos corrientes musicales. Los géneros son parte del folklore en cuanto productos, y las corrientes musicales son parte del folklorismo, en cuanto interés de la sociedad por lo tradicional. Cada corriente ha usado este objeto, presentándolo de manera distinta, de acuerdo a su base ideacional. Podemos apreciar que al momento de darse a conocer masivamente, la resfalosa, contaba con algunos antecedentes que la fijaban históricamente, que el cachimbo no poseía. La primera se lanza al público desde el ámbito académico, mientras que el segundo es presentado en sociedad por la industria discográfica, poco después de aparecer en el ambiente revisteril santiaguino. Dos ámbitos muy distintos que marcan la forma en que estos géneros serán presentados.

La resfalosa, se presenta haciendo eco de su currículum histórico, mientras que el cachimbo debe presentarse fijando de inmediato su identidad, por la falta de antecedentes históricos. En ese afán, es presentado incluso a través del texto que se le agrega, promoviendo su chilenidad a través de una temática de auto-referencia genérica, con características casi de mensaje publicitario, que podría decir "Este es el cachimbo, baile chileno, pruébelo, que le va a gustar".

La resfalosa, luego de su aparición pública en 1944, continúa un camino hacia la masificación a través de las composiciones de Margot Loyola, conservando el carácter popular, a través de su estructura, su temática picaresca y amatoria, y su carácter festivo. Posteriormente es tomada por la proyección, desde donde es restaurada podando texto y música ajena por su métrica y temática, adecuando la forma, el acompañamiento rítmico y el pulso a la danza. Desde allí se incorpora a las creaciones, donde conserva la mayoría de los rasgos estructurales, salvo la tonalidad, que pasa de mayor a menor, haciendo eco de los cambios más drásticos en la temática, que pasarán de la jocosidad y la ludicidad, a la seriedad y sobriedad, de la temática amatoria se pasará a la histórica-patriótica. También

la métrica del coro se transforma a cuarteta octosílaba, al igual que en la estrofa.

El cachimbo, alcanzó un alto nivel de masividad rápidamente, producto de su mediatización. Luego es tomado desde la proyección que al parecer primero recibe el cachimbo desde la oralización de lo mediatizado, captando una versión cuyo texto puede corresponder a Albarracín o a Luza, o bien a un tercero, desde donde ambos lo aprendieron, pues llama la atención la similitud entre ellos, con sólo algunos versos distintos, en lo demás podríamos decir que es el mismo texto. Este nivel de masividad, generó también dos consecuencias, por un lado la investigación del cachimbo tradicional y por otro lado la utilización por parte de los músicos populares, del género como plataforma creativa.

Como la primera imagen que se entregara del cachimbo es de profunda chilenidad, a pesar de no contarse con antecedentes históricos que lo comprobaran, el cachimbo es incorporado en las composiciones de corte nacionalista como Al 7º de línea, de Guillermo Bascañán, que conmemora la gesta heroica de las tropas chilenas en la guerra del Pacífico. Luego de varias otras composiciones del mismo tipo, incluyendo algunas paisajistas como "Rosa colorada" de Raúl De Ramón, Rolando Alarcón reacciona al nacionalismo achacado al cachimbo, con su "Si somos americanos", proponiendo un mensaje americanista, de integración con los vecinos latinoamericanos, invitando a bailar marinera (Perú), resfalosa (Chile-Perú), samba (Argentina) y son (Varios países centroamericanos, especialmente Cuba), cantando bajo el paraguas del género cachimbo, en un intento de despojarlo de los discursos nacionalistas que lo habían utilizado.

En la proyección, la resfalosa es restaurada a su estado original, mientras que el cachimbo es presentado como parte de la apertura a las expresiones regionales. En el neofolklore, la resfalosa se presenta como histórica y nacional, producto de sus antecedentes y parentesco con la cueca, mientras el cachimbo pasa del nacionalismo, producto de la forma en que se presentó en sociedad, al americanismo en manos de Alarcón.

Ambos estilos activan el imaginario folclórico del Chile de mediados del siglo XX, uno más positivista, pero fuertemente marcado por un romanticismo, y el otro más modernizador. En esos momentos, las ideas propias del folklorismo de Martí, marcaron estas propuestas, en ambas se percibe el peligro exterior, se considera realizando una labor no sólo estética, sino también se pretende rescatar la identidad, como una misión de tipo patriótica. Cada corriente a su modo -unos restaurando lo que se había perdido o tergiversado, y otros utilizando para sus creaciones, lo recuperado- realiza una labor que va más allá de lo estético, anteponiendo lo propio ante lo ajeno, estableciendo una trinchera cultural.

El folklore fue integrado en el ámbito masivo a través de los discursos nacionalistas y culturalistas de la época, sin embargo, es gracias a la restauración operada en el ámbito de la proyección, que podemos conocer actualmente antecedentes de su uso tradicional, y gracias a la incorporación de ellos en la música popular como elemento de identidad, que los sentimos como propios. La labor restauradora de la proyección, gracias a su búsqueda del folklore en su estado más original, ha permitido que en la actualidad se conozcan géneros que de otra forma no se conocerían o bien sólo se tendría acceso a las propuestas mediatizadas de éste.

De esta manera esta corriente cumplió con su función de restaurar y enseñar el folklore en su estado más original, más allá de las críticas por entregar un producto fuera de su contexto original, produciendo una entrega parcial, por falta de algunos contenidos esenciales. Por otro lado, el neofolklore y las propuestas de la música popular de raíz folclórica, lograron integrar al imaginario sonoro chileno rasgos estilísticos que fueron identificados como propios, generando identidad con un estilo que hasta entonces era identificado con alteridades de tipo político, geográfico, histórico o social.

Fuentes

Bibliografía y discografía

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

Alarcón, Rolando. 1966. *Rolando Alarcón*. Santiago: RCA-Victor. LP.

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.

Bianchi, Vicente. 1965. *Misa a la chilena*. Santiago: Odeon.

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 Ornitorrinco.

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.

De Ramón, Raúl y Cantores de Santa Cruz. 1965. *Misa chilena*. Santiago: RCA Victor. LP.

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^o 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.
- Los de Ramón. 1964. *Una imagen de Chile*, Folleto explicativo, Santiago: Odeon. LP.
- Loyola, Margot. 1956. *Güen dar con la refalosa / Diablito de Talamí*. Santiago: Casa Amarilla. Partitura.
- Loyola, Margot. 1980 *Bailes de tierra en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- Loyola, Margot. 2000 "Cachimbo" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares ed. vol II.
- Loyola, Margot. 1994 *El cachimbo, danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- Loyola, Margot. 1995. *La tonada, testimonios para el futuro*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- Martí, Josep. 1995. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical", *Revista Transcultural de Música* N^o 1 <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm> [consulta 23/8/2008]
- 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.
- Millaray. 2007. *El folklore de Chile vol. X y El folklore de Chile vol. XV*. Santiago: EMI. Colección Bicentenario. CD. [primera edición, 1962 y 1964: Odeon. LPs.]
- Palomar. 1997. *Bailes populares de Chile de ayer y de hoy*. Santiago: Fondart. CD.
- Parra, Violeta. 1964. *El tocador afuerino*. Santiago: Odeon. EP.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones.
- Pucará. 1978. *El folklore en mi escuela volúmen 1*. Santiago: Alerce. Cassette.
- RCA-Victor ed. 1967. *Recuerdos de Chile*. Santiago. RCA-Victor. LP
- 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.

Soto, Héctor. "El charango en Chile" en www.charango.cl [consulta 15/4/2008]

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.

Publicaciones periódicas

El musiquero desde 22, 9/1965 hasta 49, 12/1967.

La voz de RCA Victor desde 72, 1/1955 hasta 95, 12/1956.

Fuentes orales

Moreno Chá, Ercilia, Valparaíso 15/9/2008.

Cádiz Valenzuela, Osvaldo, Valparaíso 13/4/2007, 06/7/2007, 30/3/2008, 12/6/2008.

Loyola Palacios, Margot, Santiago, 16/2/2003, 20/8/2004, 12/2/2005.

Imágenes

<http://www.cuecachilena.cl/Millaray.htm>

http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle2.asp?id=MC0019423

71: 94-108.