



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO



POLÍTICAS DEL FOLKLORE.

**Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural
en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui**

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Autor: Ignacio Ramos Rodillo
Profesor Guía: Rodrigo Torres Alvarado
Profesora Patrocinante: Alicia Salomone

Santiago de Chile, abril de 2012

A la memoria de mi abuelo Sebastián Rodillo Barceló (1910 – 1990), cariñoso gigante que se emocionaba hasta las lágrimas escuchando a Atahualpa Yupanqui

Dedico esta tesis a mi querida abuela, Irene Garrido Garrido, portento de mujer quien, al igual que Violeta Parra, batalla por los suyos y por el Folklore de Chile

AGRADECIMIENTOS

Tres años de investigación y escritura me llevó la realización de esta tesis. Durante este tiempo recibí la ayuda del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica Conicyt, institución que me benefició con su Beca de Magíster entre los meses de marzo de 2009 y febrero de 2011. Asimismo, debo agradecer al programa de Becas de Ayuda para pasantías cortas de investigación, dependiente de la Vicerrectoría de Asuntos Académicos, Departamento de Postítulo y Postgrado de la Universidad de Chile.

Asimismo, debo mi gratitud a Omar Corrado, docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, quien como mi tutor en la Argentina durante los meses de marzo y mayo de 2011, me brindó su apoyo, orientación y calidez. De la misma manera, a Sergio Pujol, académico de la Universidad Nacional de La Plata, y a Héctor Goyena, director del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, quienes desinteresada y entusiastamente me brindaron su ayuda. A Tati, encargada de la Hemeroteca del Partido Comunista de Argentina, por su amabilidad. No podré olvidar la hospitalidad y la atención de Emiliano Chavero y Bárbara Molina, encargados de la Casa Museo de la Fundación Atahualpa Yupanqui, quienes me recibieron para que pudiera llevar a cabo mis indagaciones en el que fuera hogar de Atahualpa Yupanqui, en la mágica localidad de Cerro Colorado, extremo norte de la Provincia de Córdoba.

Mis cariños para los amigos de Buenos Aires: Patricio, Benjamín y Renato Alvarado; Daniela Mena, Olavia Paz Campos, Denisse Hartard, Jerónimo Parada, Leonardo Ramos, Mateo Goycolea. Nos veremos nuevamente por ahí, sin duda alguna.

Debo agradecer también al Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile, en las personas de Claudia Zapata, Marieta Alarcón, Alicia Salomone y José Luis Martínez, quienes en momentos de apuro se mostraron siempre dispuestos a echarme una mano. Y por supuesto, a mis amigos y compañeros de estudios, de quienes gozo la bendición del cariño, del estímulo y la cooperación intelectuales: Javiera Anabalón, Pablo Berríos, Alejandro Viveros, Simón Palominos, Fabián Escalona. Con ustedes en el corazón para siempre.

Doy las gracias a la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular ASEMPCh, especialmente a los amigos y colegas Adriana Barrueto, Karen Donoso Fritz, Paty Díaz, Gerardo Figueroa Rodríguez, Pedro Aceituno, Javier Osorio, Juan Pablo González y Rodrigo Pincheira, con quienes en conversaciones informales y en intercambios intelectuales convencionales, logré probar varias de las ideas que llenan estas páginas. Todo sea por lograr una asociación cada vez más amigable, y para una mayor y mejor presencia de las músicas populares en nuestro país.

A Rodrigo Torres Alvarado, profesor guía y mentor, a quien debo una perspectiva en constante expansión sobre la música en Chile y América Latina. En lo que respecta específicamente a este proyecto, muchas gracias por la paciencia y la atención.

A mi amigo Sebastián Arena, a quien debo la revisión crítica y de estilo de este texto que salvó un cúmulo de errores y que permitió mejorar ciertas exposiciones.

A mis Cuatro Pilares Fundamentales: Adriana, Francisca, Cristóbal y Héctor, inagotables fuentes de amor y lealtad. Esta tesis es, en muchos sentidos, también de su autoría. Agradecer finalmente a toda la Familia Ramos Garrido, que de reveses y pesares sabe mucho, pero de esperanzas, alegrías y tenacidad, infinitamente más. Perla, Pancho, Lu, Abuela Irene, les debo el ejemplo de resarcimiento y valentía que imitaré la vida entera.

La Florida, 22 de febrero de 2012

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	6
Capítulo Primero.	
Desenhebrando la hirsuta trama del folklore	16
1.- De Europa a la América Latina	19
2.- Tradición y hegemonía	24
3.- Folklore a la izquierda	32
Capítulo Segundo.	
Atahualpa Yupanqui: el folklore y la militancia comunista bajo el peronismo	40
1.- El criollismo y las primeras experiencias culturales en torno de lo tradicional	42
2.- El folklore científico y la formación de la primera escena folklórica	46
3.- El arribo de Atahualpa Yupanqui	55
4.- El entronque del escenario folklórico argentino y la reflexión folklórica en Yupanqui	58
5.- Atahualpa Yupanqui como militante comunista	64
6.- Esbozo de una política cultural en el comunismo yupanquiano	69
Capítulo Tercero.	
Violeta Parra: inserción en la tradición y disrupción en el folklore chileno a mediados del siglo XX	80
1.- La formación académica y artística del campo folklórico musical	85
2.- La renovada institución del folklore en la Universidad de Chile	91
3.- Apertura social, política y temática del folklore en los años cuarenta	100
4.- De Violeta de Mayo a Violeta Parra: el hacerse de una folklorista	104
5.- Politización e innovación estética: la artista Violeta Parra	115
El desgarró y la soledad: conclusiones	127
Bibliografía	137

INTRODUCCIÓN

La dimensión social de la música en América Latina ya es un área de estudios que las disciplinas artísticas, científico sociales y humanísticas se han dedicado a indagar y legitimar desde hace por lo menos treinta años. Estos intereses han conformado una extensa producción académica, investigativa y ensayística que considera lo musical no sólo como un reflejo o una consecuencia de la estructura y devenir de nuestras sociedades, sino que constituyen ámbitos de significación y producción simbólica donde las mismas dinámicas sociales se ven construidas y transformadas constantemente por los fenómenos ligados a las prácticas y recepciones de la música.

Es todo mi interés afrontar la puesta en escrito de una inquietud investigativa que cumple con las obligaciones impuestas por el Programa de Magíster en Estudios Latinoamericanos del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile, concluyendo tres años de estudio y trabajo en torno de distintos aspectos de la dimensión cultural de América Latina. Y asimismo, responde a un interés personalísimo, por el cual intento a todas luces otorgarle un estatus académico a la profunda fascinación que en mí la música ha concitado desde la infancia. Entonces, la tesis que el lector en adelante tendrá ocasión de leer es fruto de mi proceso personal de producción cognoscitiva, cuyas fuentes son tanto la pasión particular como la reflexión y la investigación académicas.

Hacia el primer semestre del año 2010 decidí enfocar mi trabajo en dos figuras latinoamericanas cruciales para la cultura del siglo XX, a saber, la chilena Violeta Parra Sandoval y el argentino Atahualpa Yupanqui. La elección de estos dos íconos continentales se dio en base a la necesidad que percibí, en el campo académico latinoamericano, de trabajos que se sumergiesen críticamente en el

estudio del folklore musical, área a la que ve vengo dedicando mis esfuerzos desde 2005. El folklore, como quedará expresado a lo largo del presente texto, constituye un fenómeno de profunda relevancia para procesos históricos específicos, como son todos aquellos que, no sólo a nivel latinoamericano, sino que como fenómeno de alcance global, se vinculan a la producción de perspectivas simbólicas, propuestas estéticas e iniciativas eruditas sobre la oralidad, la ruralidad y lo popular, a través de procesos políticos de emergencia de nuevos sujetos sociales, de implementación de nuevas políticas públicas, pactos de clase, reivindicaciones y representaciones políticas.

La implementación del modelo de desarrollo nacional-populista, proceso que cubre casi toda la región latinoamericana desde la década de 1930, implicó una mayor presencia del Estado en la vida pública de los países, y supuso una mejora relativa en las condiciones de vida y en las relaciones entre sus clases sociales, de acuerdo a las políticas de inclusión que tal modelo propiciaba. Esto, sin embargo, no dejaba de satisfacer el deseo de extensos sectores de las sociedades del continente, quienes pugnaban por una mayor participación en el poder, en la distribución nacional de la riqueza, por el cumplimiento de las promesas de mejora social que contraían dichos cambios en las estructuras políticas y económicas, o bien, que impulsaban proyectos políticos que iban a contrapelo o en enmienda de la tendencias oficialistas. Entonces, este modelo de desarrollo a la vez que vino derribar una serie de barreras sociales, construyó otras nuevas, volviendo visibles durante este proceso, condiciones estructurales de inequidad cuyos orígenes se remontan a la época colonial.

Como parte del proceso de modernización que atravesaba América Latina desde mediados del siglo XIX, los medios de la producción cultural comenzaban a desarrollarse de manera potente, influyendo así con mayor fuerza en las vidas de los habitantes de la región, sobre todo en sus poblaciones urbanas. Dado el contexto, a un tiempo que una cultura cosmopolita hacía su aparición, inspirada por las formas de vida europea y norteamericana, bajo estas mismas condiciones comienza a definirse una proyección de la cultura local y nacional, manifestada como recepción y aplicación de corrientes tradicionalistas del Viejo Mundo, o bien como una reacción ante unas culturas foráneas en boga y, en definitiva, ante un proceso modernizador radical que ponía en peligro las formas

de vida tradicionales del continente. Es decir, la existencia de nuestras sociedades previa a la modernidad, a la par que se veía trastocada profundamente por la modernización, comienza a ser asumida, intervenida y proyectada por una cultura contemporánea y por sus sujetos que requerían del establecimiento de vínculos con tradiciones nacionales y populares en vías de transformación -o derechamente, de desaparición- en tiempos de profundos cambios, en las experiencias tanto personales como colectivas de la sociedad. De esta manera, con las contradicciones y conflictividades intrínsecas al caso, una modernidad era llevada adelante con un proceso idéntico por el cual, aquello que persistía como remanente de ese mundo en desaparición era tachado de “premoderno”, retardatario, etcétera.

Es hacia la década de 1920 cuando, por medio de las industrias culturales, son definidos una serie de repertorios simbólicos pretendidamente representativos de un sentir y de una condición nacional, a la par que instituciones públicas de conocimiento diseñaban programas académicos para el rescate y la proyección social del acervo tradicional. Tales proyectos, en la mayoría de sus manifestaciones, tuvieron su aliciente en la recepción americana de las nociones de *Folklore* o *Volkskunde*, determinantes para la delimitación de una “cultura popular” hacia las postrimerías del siglo XIX, categorías todas que en la centuria siguiente cobrarían presencia pública, política y económica.

En el ámbito específicamente musical, una gama de géneros locales devendrá el soporte sonoro y performático por los cuales ciertos grupos de artistas y trabajadores del espectáculo, sujetos sociales, grupos de interés y movimientos político-culturales, plasmarán sus diversos idearios y aspiraciones ante un espacio público donde dicha producción simbólica era consumida -y aún lo es- por un público local masivo y por uno internacional, asimismo, surgidos ambos al calor de una industria cada vez más global, e impulsados por Estados nacionales que asumen la tarea de construcción de cultura e identidad cívica.

Desde esta perspectiva, irán surgiendo paulatinamente diversas tendencias estético-políticas en la formación de las escenas de “músicas típicas”, “tradicionales” o “de raíz folklórica”. Las divergencias temáticas y estilísticas suscitadas bajo esta dinámica histórica serán cada vez más visibles en la medida que los respectivos procesos nacionales definirán los sistemas de

partidos políticos, un menor o mayor éxito en la fase desarrollista, la menor o mayor exclusión o inclusión de los sectores de la sociedad, etcétera. En definitiva, el folklore y “lo popular”, en tanto nociones amplias que reúnen en sí las expresiones culturales relativas a la tradición y a las clases subalternas de dichas sociedades, cruzarán crecientemente con el devenir político de la región, debido a su potencial representacional tanto en la esfera de lo popular como del origen de lo nacional, en definitiva, del Estado como concatenación del oficialismo político, así como de la contrahegemonía de los sectores medios y bajos.

Este campo, en consecuencia ha sido de importancia en el momento de expresión y experiencia de la conflictividad y de la voluntad de conciliación e instrumentalización. O dicho de otro modo, se trata de un espacio de representaciones en donde lo popular es modelado, sea para dar cuenta de la desgarradura social, para desarrollar propuestas culturales y artísticas aparentemente desinteresadas, o bien, con fines populistas y desmovilizadores, de manera tal que las desproporciones al interior de la nación debiesen quedar simbólicamente anuladas, legitimación del Estado en tanto ente del entendimiento y la unidad nacional.

En el panorama folklórico latinoamericano, las figuras de Violeta Parra Sandoval y Atahualpa Yupanqui surgen como agentes culturales, sociales y eminentemente políticos, movilizando ideas y acciones relativas al poder, a lo popular, a sus reivindicaciones y proyectos, y a la presencia de un pasado de la nación que debe quedar necesariamente resguardado. La importancia de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui radica, en primer lugar, en la altísima calidad de sus obras, y asimismo en la importancia histórica que tienen para la cultura musical del continente. No obstante, para los fines de esta tesis, lo que está en juego son otros asuntos. La representación de la marginación, encarnada por indígenas, campesinos, trabajadores urbanos; la pugna por mayor justicia social; el deseo de inclusión de sectores subalternos en la vida nacional; y la mejora en las condiciones culturales tanto de los connacionales como de los latinoamericanos, son todos elementos que cobraron en ambos una proyección continental que, sobre las connotaciones simbólicas de respectivos imaginarios nacionales y continentales, los consagran como dos grandes íconos

de la música popular del Cono Sur –y no menos de la industria musical, por cierto-, en su fase de politización y definición estética. Se trata de dos figuras cruciales para la formación posterior de las escenas de la música tradicional-popular, cuya presencia se reparte entre las representaciones que de ellos han hecho diversos artistas e intelectuales, contemporáneos y posteriores, y una consideración más histórica e inmanente de las condiciones y acciones concretas mediante las cuales llevaron a cabo sus proyectos artísticos.

De esta manera, por ejemplo, se tiene en frente a una Violeta Parra que, como “Santa de Greda Pura”, o como la mujer doliente que fuera la autora de sentidísimas canciones de amor y desengaño, que obstaculiza desde un principio la ponderación de otra imagen que se ha construido a partir de ella, a través de la cual se valora su trayectoria de una agente crucial para la formación de la música popular chilena, más importante aún, para sus posicionamientos políticos posteriores: el surgimiento de la Nueva Canción Chilena, del Canto Nuevo y de varios otros movimientos y géneros comprometidos social y políticamente con los ideales de la izquierda nacional, incluso fuera del país y del continente. En tal sentido, se ha vuelto una necesidad investigar las connotaciones políticas del trabajo de Violeta Parra, el estímulo social plasmado en su vasto trabajo como folklorista y cantautora, la particular dimensión estética de su trabajo artístico, su conflictiva relación con la institucionalidad cultural estatal y con la industria cultural.

Por su parte, Atahualpa Yupanqui, el indispensable “hombre-folclore”, sugiere la presencia de un titán de la cultura tradicional argentina, crucial para la consagración del folklore como un género de consumo masivo en la Argentina desde los años 30, cuya imagen social es presentada bastante espectralmente respecto a la vinculación política que fuera clave para su actuar musical y literario, al menos durante los años de su militancia comunista, y como víctima de persecución bajo el gobierno peronista. En este sentido, es menester pensar la propuesta estética de Atahualpa Yupanqui en tanto músico popular influenciado por la música docta, su relación con la industria cultural, la imagen que proyectaba de sí mismo, su manera de entender y exponer la tradición musical rural argentina, su opción por representar a una Argentina india, y la

propuesta política que levanta en medio de su campo de acción, entre otros tópicos.

Tomando en cuenta lo anterior, el objetivo general que guía esta investigación es el de sondear hasta qué punto la producción y las estrategias de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui responden, si no a la militancia política directa, al menos a una agenda, a una política cultural en la que los sectores sociales bajos, “subalternos” o “proletarios” del continente y de la nación, son centrales en su representación y reivindicaciones. Así, se desglosan al menos tres objetivos específicos que son, en primer lugar, el reconocimiento de las nociones de lo popular y de lo nacional que trasuntan en sus obras y estrategias; en segundo lugar, la ponderación de sus vínculos con orgánicas de izquierda, sus grados de compromiso y autonomía respecto a estas; y finalmente, el análisis de sus relaciones con las instancias folklóricas tanto públicas como aquellas alojadas dentro de la industria cultural.

Por hipótesis, parto del supuesto que las obras de Parra y Yupanqui pueden ser consideradas propuestas coincidentes con o representativas de las políticas culturales de las izquierdas argentina y chilena hacia la mitad y el segundo tercio del siglo XX, considerando el alto grado de autonomía creativa y de gestión de ambos artistas, independientemente del compromiso partidario o, en muchos casos, en contraposición a éste; pero siempre vinculándose -al menos en lo imaginario- con una representación de lo popular, como sujeto en alza política, como objeto de exclusión y en función de la pugna histórica por sus reivindicaciones y proyectos sociopolíticos.

La producción intelectual latinoamericana no ofrece suficientes trabajos que planteen una visión crítica sobre las músicas populares vinculadas a las raíces tradicionales y/o folklóricas. Sin duda hay textos teóricos de relieve, pero son los menos aquellos que plantean una perspectiva así sobre tales tópicos en actores, movimientos o períodos históricos específicos. En los últimos, de la academia peruana ha resultado un par de publicaciones que se acercan bastante en perspectivas a lo que quisiera plantear mediante esta investigación. Destacan el trabajo de Zoila Mendoza, *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX* (Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. 232 p.) y el libro de la norteamericana Heidi Carolyn

Feldman, *Ritmos negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana* (Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 343 p.), publicaciones que con una mirada integralmente historiográfica, etnomusicológica y crítica, aportan a la construcción de un mejor conocimiento respecto a la constitución de las escenas folklóricas cusqueña y de la afroperuanidad, en perspectivas que en muchos puntos, coinciden con los objetivos de esta investigación.

En tal sentido, esta tesis debe comenzar por cimentarse en una revisión de aquellas elaboraciones teóricas sobre la cultura tradicional, popular o folklórica. De esta manera, a continuación procederé a tematizar los principales y más problemáticos tópicos determinantes, desde mi punto de vista, del proyecto que postulo, y que serán profundizados a medida que se avance en la lectura de este trabajo. Surge primeramente el problema en torno a modernidad y tradición en las sociedades en trance de modernización. Las sociedades latinoamericanas, desde el siglo XIX, han experimentado las contrariedades de la modernidad. Nada de lo que acontece bajo dichos procesos puede escapar a una configuración moderna: si por un lado existen construcciones culturales ligadas a la vanguardia -ya sea como proyectos políticos que postulan un determinado liderazgo para determinadas clases sociales, o bien como discursos y prácticas artísticas que se consideran punta de lanza del avance estético-, lo moderno también se ha expresado como un determinado interés por hacer parte de esta experiencia a aquellos elementos, sujetos y sensibilidades que residen en un mundo, precisamente, que la modernidad instala en su tiempo pretérito. Aquí me refiero a las formas tradicionales de vida y a sus espacios predilectos, a saber, la ruralidad, considerada supervivencia en sí de la premodernidad. Entonces, es dable pensar que el folklore y sus disciplinas afines, tanto artísticas como científicas, forman parte de los “modernismos latinoamericanos”, y que su motivación principal ha sido la de poner al día, por decirlo de algún modo, aquellos elementos residuales de las culturas locales en una escena contemporánea donde el cambio constante impide la concreción de identidades más estables. Esto, precisamente, dada la homogeneización de las experiencias o formas de vida que la modernidad –como globalización, por ejemplo- aplica a nivel mundial en el momento en que se despliega en una región determinada del mundo.

Un aspecto aparejado a lo anterior es la vinculación tensionada entre una alta cultura que domina, norma y establece los parámetros de belleza, corrección y utilidad, entre otros valores, y una cultura popular o “baja” que recibe, se ajusta o se mantiene al margen de aquello definido como culto, ilustrado, académico, racional y/o científico. En primera instancia, dicha oposición ha sido desmantelada desde hace tiempo en lo concerniente a los fenómenos culturales en el contexto de los adelantos técnicos en producción y comunicaciones, desde el momento en que el acceso a la información, el goce estético y la diversión ha sido, sino completamente, al menos relativamente democratizado. Tales vinculaciones se han reordenado desde hace varias décadas, por ejemplo, en el hecho que compositores profesionales, como el mexicano Carlos Chávez o el chileno Carlos Isamitt, y desde el argentino Alberto Ginastera hasta el brasilero Heitor Villa-Lobos, hayan trasuntado sonoridades locales en la música de arte latinoamericana del siglo XX; o desde el momento en que la música popular del continente comienza, desde mediados del siglo pasado, a apropiarse de temáticas, recursos y principios estéticos de origen docto, sea el caso del movimiento Tropicalía en Brasil, de la Nueva Canción Chilena, del Nuevo Cancionero argentino, de la Nueva Trova Cubana y otros casos. Entonces, las antiguas oposiciones conceptuales entre culturas de avance y culturas atávicas, entre altas culturas y bajas culturas, se han desdibujado para dar pie a perspectivas más interesadas en vincular esos ámbitos, más que como la jerarquización binaria que había sido tradicionalmente concebida, como un *continuum* en constante retroalimentación y de mutuas influencias. Esta voluntad necesariamente repercute, de principio, en cómo ha de ser entendida actualmente la producción folklórica, además que reorganiza las maneras en que son comprendidas las relaciones entre los patrimonios culturales nacionales y locales, y aquellos elementos culturales que, dada la modernización, hacen parte de un cosmopolitismo que más estimula fenómenos de mestizaje e hibridación, que garantiza el purismo que sostiene a sus pretendidas esencias identitarias.

Lo anteriormente dicho es también de relieve para este trabajo. Si se enfrenta una realidad en la cual la movilidad y el cambio, con la vorágine cultural y psíquica implicada, son asuntos cotidianos, se vuelve menester una articulación de elementos, instancias y prácticas que sugieran la idea que existe “algo” que

se sustrae a dicha inestabilidad histórica, permitiendo establecer maneras del sentido, de la pertenencia social e individual fijas y universalizantes. Este problema de la identidad espectral en la experiencia de la modernidad repercute directamente en eventuales responsabilidades de uno de las instituciones modernas más importantes, el Estado nación. De modo que si de una parte lo eminentemente moderno, lo vanguardista, se establece como un aspecto privilegiado para la construcción de identidades colectivas, lo tradicional también se valorable en su capacidad de enlazar a la comunidad nacional con un pasado y un patrimonio simbólico comunes, aunque sea no más que como construcción discursiva. Precisamente, el folklore ha sido uno de los recursos predilectos para la configuración de proyectos de identidad nacional o local en nuestro continente a lo largo del siglo XX.

Lo folklórico constituye en parte importante un recurso cultural por el cual se han legitimado nuevos y viejos órdenes políticos, siguiendo determinadas ideas y sensibilidades entorno de lo popular, las que han despertado interés en directivas sociopolíticas que rigen al gobierno de turno y a los aspirantes al poder. En este mismo sentido, lo folklórico opera también como un significativo vacío en el cual podría eventualmente depositarse casi cualquier tipo de contenido político, es decir: ideales patrios y ciudadanos según determinados programas, deseos y reivindicaciones. Pues porque en la determinación del origen de una nacionalidad están implicados los fines que tales construcciones persiguen, acordes a las motivaciones sociales y económicas que exigen un proyecto político y unas representaciones culturales afines. De esta manera, lo folklórico, como un dispositivo de categorización y representación de lo popular, significa un campo de disputas simbólicas y concretas, de estrategias y poéticas que dan forma a una comunidad política.

Aquello que trata, tematiza, cubre y proyecta a las culturas tradicionales, inexorablemente reproduce una determinada visión sobre lo social que es también tratable críticamente desde otras ópticas, por ejemplo: desde los problemas de la visibilidad o la invisibilidad del mestizaje en estas sociedades; de los relatos de sus orígenes, ligados íntimamente con lo anterior, que determinan una retórica respecto a lo nacional y del estatus de lo popular; de sus representaciones y aspectos performáticos. Todo lo anterior descarta

completamente una consideración esencialista sobre tal patrimonio popular, además que revela el carácter constructivo, y por ende, naturalizado, con que lo folklórico ha sido comúnmente instrumentalizado a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días.

Estas son algunas de las cuestiones que serán tratadas a lo largo de la tesis que ahora inaugura. Su disposición será en tres capítulos que tratarán por separado, los asuntos teórico históricos relativos al folklore en América Latina, para luego ser observados en los casos particulares de Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra, cada cual en un capítulo por separado. Me pareció importante, no obstante la quizás excesiva extensión de este escrito, introducir a cada uno de los folkloristas como parte de los procesos históricos de surgimiento y consolidación del folklore tanto en Argentina como en Chile, y en el Estado, la industria cultural y el panorama político, para así otorgarles a cada una de estas figuras un contexto en donde tanto sus trabajos artísticos como sus discursos o trayectorias políticas, puedan ser comprendidos y ponderados a cabalidad. Y por lo mismo, causará acaso curiosidad el hecho que buena parte del tratamiento sobre cada cual no se centre en lo musical, debido a que determinada porción de las obras de Yupanqui y Parra –periodísticas, literarias, recopilatorias, etcétera- serían más atingentes para el logro de los objetivos impuestos esta tesis que los respectivos cancioneros. En lo metodológico, esta investigación partió de la recolección y crítica de fuentes primarias -proceso previo a la escrituración y que, en la mayoría de los casos, no será expuesta a lo largo de estas páginas-, como son sus registros sonoros – grabaciones editadas y además, en el caso de Violeta, algunos pocos registros de campo a los que se tuvo acceso-, y sus textos de autoría publicados. Luego, la recopilación de las fuentes secundarias, que corresponden a trabajos de investigación, biografías, ensayos y otros. Además de las anteriores, las fuentes secundarias se completan con los textos teóricos afines a los objetivos de esta investigación. En tal sentido, la tesis que el lector tiene en sus manos puede ser asumida como un trabajo historiográfico que participa enormemente de reflexiones y propuestas provenientes de la teoría y los estudios culturales, de la musicología, entre otras disciplinas.

CAPÍTULO PRIMERO

DESENHEBRANDO LA HIRSUTA TRAMA DEL FOLKLORE

“El pintoresco pueblo se encuentra a mucha distancia del ferrocarril, el gran enemigo del folklore auténtico”.

Juan Uribe Echevarría, *Contrapunto de alféreces en la Provincia de Valparaíso*.

Para el filósofo norteamericano Marshall Berman, la modernidad consiste en una experiencia universal simbolizable en una vorágine vivencial de promesas y expansiones, luchas y desintegración, creación y destrucción, ambigüedad y angustia, retrocesos y crecimientos, suscitada históricamente como efecto de los fenómenos que llamamos “modernos” –tecnificación de la vida, sensación de un tiempo acelerado, dispersión de las comunidades y masificación de la sociedad, etcétera-. Dicha experiencia, “unidad de la desunión” como diría este autor, ha resultado en una multiplicidad de discursos culturales, los modernismos, verbalizaciones de lo que se experimenta, propuestas más o menos deliberadas, más o menos espontáneas que buscan la asimilación tanto de aspectos objetivos como existenciales de la modernización y de sus efectos. Efectos que, a fin de cuentas, han transformado a los seres humanos en sujetos y objetos de dicha modernidad, paradójicamente: la entrega simultánea de herramientas de concientización y emancipación, a la par que la estructuración de la opresión y de la instrumentalización. Los modernismos, articulaciones de este tipo de recursos culturales, pretenden hacer frente a un mundo en constante cambio, bajo relaciones productivas y de poder que reifican

desproporciones sociales en la constante, contradictoria y simultánea promesa y concreción parcial de desarrollo e igualdad¹.

Dicha promesa anunciada por la modernidad metropolitana, con la independencia de las ex colonias hispanas y su apertura al influjo de las potencias del Atlántico norte –Inglaterra, Francia, los Estados Unidos-, arriba a inicios del siglo XIX a un espacio latinoamericano que así trocaba en un nuevo campo de disputas donde los diversos actores sociales pugnarían y negociarían por gozar de sus beneficios, y por sustraerse de la mejor manera posible a sus efectos negativos. La condición incompleta de la “modernidad latinoamericana” –su imposibilidad para reproducir en la propia localidad el modelo del Norte, entre otros rasgos- es el marco productivo, jurídico, político y cultural para la formación de identidades sociales, en primera instancia, que habrían de ser ordenadas según esta rearticulación del binomio “dominación / subalternidad”.

Las coordenadas históricas de esta nueva pulsión modernizadora hacen que este proceso intercepte otro, de evidente relevancia para las realidades americana y europea, como fue el auge de los nacionalismos, sea como proyectos promovidos por diversos sectores de la sociedad civil –en el caso del Norte, sobre todo-, o bien, en tanto construcción de aparatos estatales y delimitación de fronteras nacionales. En una perspectiva general, siguiendo lo planteado por el postcolonialista indio Partha Chatterjee, la disposición de nacionalismos en los sectores periféricos del globo estaría marcada por un “gesto oriental”, en su decir, que abraza el programa civilizatorio de Occidente, preservando a la vez las peculiaridades autóctonas locales, no sin una visión, potente y paradójica, que si de un lado ve en las raíces culturales de la nación elementos atávicos que entorpecen la conquista del progreso, del otro encuentra en éstas la condensación de identidades útiles a la realización de sus proyectos políticos².

Aquí, “nación” es entendida como un discurso cultural articulado para el agrupamiento de los individuos bajo aquella “comunidad política imaginada”

¹ BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo Veintiuno Editores, 2006. Pp.1-2.

² CHATTERJEE, Partha. “El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas”. Álvaro Fernández Bravo (editor), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2000. Pp. 124-125.

conceptualizada por el politólogo británico Benedict Anderson³. Indudablemente, su carácter discursivo y socialmente aglutinante fija una cierta sinonimia entre nacionalismo y la escurridiza noción de identidad. Esta última, en tanto discursividad sociocultural, basa sus certezas en la organización y difusión de la que se beneficie, es decir, en su operatividad⁴. Hallándose la identidad cultural en un plano intermedio entre la existencia social del individuo, a un nivel particular, y la pertenencia simultánea en la colectividad de la vida social, a un nivel general, no es posible referirse a lo nacional como a una suerte de psicologismo intrínseco comprobable a un carácter racial o de una preexistencia psíquica colectiva que otorgue inmediatamente unidad a una colectividad dada. El descarte de lo anterior implica una constante separación entre identidades individuales e identidades sociales, o dicho de otro modo, esta separación ofrece la posibilidad que los primeros se vinculen con altos grados de autonomía, a una gama amplia de referentes identitarios, en base a una dinámica diádica de interrelaciones entre los polos individuales y colectivos⁵. Toda identidad colectiva se establecería así, de un modo interpersonal e intercomunicativo, a un tiempo que de un modo procesal e histórico, o sea, en el desenvolvimiento de procesos sociales, políticos, económicos y culturales, como estrategias de identificación que buscan persuadir a la comunidad potencialmente nacional de la bondad y la necesidad de instituirse como tal.

Volviendo a Chattarjee, ese “gesto oriental” da pie a la formación de una alta cultura modernizadora local, cosmopolita y dominante, que ejecuta una selección de elementos identitarios, previa homogeneización del campo cultural, a partir de un repertorio tradicional autóctono, considerado de este modo pasivo en su carácter de objeto⁶. Surgiría de esta manera, un supuesto teórico por el que en toda representación cultural o artística enmarcada en relaciones de modernización no-occidental, late un impulso hacia la consecución de fines y proyectos políticos, los que a su vez son determinados por las manifestaciones y dinámicas culturales de lo local. En tal sentido, vale arrimarse al trabajo de la teórica postcolonial india Gayatri Chakravorty Spivak. Realizando una lectura de

³ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. P. 23.

⁴ ROJO, Grínor. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago, LOM Ediciones, 2006. P. 31.

⁵ ROJO. *Ibidem.*, p. 43.

El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte de Karl Marx (1851), ella establece una doble significación para “representar” en lengua alemana: en primer lugar, el verbo *vertreten*, “hablar a favor de/en vez de”, y el verbo *darstellen*, en el sentido de re-presentación o escenificación⁷. Asumiendo esta doble significación en la noción de representación para los efectos de análisis aquí esperados, resulta que los discursos de identificación como ya han sido descritos, constituyen instancias políticas de primer orden en tanto articulan representatividad, “escenificación”, construcciones de hegemonía que son siempre política puesta en acto.

1.- De Europa a la América Latina

La instalación de la modernidad en América Latina ha venido estimulando la formación de nuevas estrategias de representación que, al menos en lo respectivo al período histórico a tratar, han perseguido la colaboración de los distintos sectores sociales para un eventual desarrollo económico del continente, asociado a las necesidades de paz social y gobernabilidad que cada Estado nacional debe asegurarse. En un primer momento, las burguesías de origen criollo, estimuladas con la llegada de capitales de origen europeo y norteamericano tras la emancipación de gran parte de la región, establecieron condiciones de vida para los sectores populares, urbanos y rurales, mestizos, indígenas y afrodescendientes, que junto al expansivo crecimiento de la inmigración europea y de los sectores sociales medios y bajos, y del nacimiento de proyectos reivindicativos inspirados en idearios de corte republicano-popular, socialista o ácrata, dieron paulatinamente forma a la estructura social y cultural característica del continente desde fines del siglo XIX.

Como bien lo expone Ángel Rama, los esfuerzos aristocráticos en pos de conquistar la deseada unidad identitaria desde las postrimerías decimonónicas, partieron por la construcción de conocimiento sobre las comunidades urbanas y rurales del continente⁸, lo que terminó por ubicar a estas últimas en un polo

⁶ CHATTERJEE. *Op. Cit.*, p. 128.

⁷ SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología* (39), enero-diciembre 2003, p. 308.

⁸ RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago, Tamar Editores, 2004. P. 112.

opuesto al desarrollo, progreso y civilidad, atributos exclusivos, por cierto, de la autoconciencia y de la autoimagen de las clases dominantes. Esta modernidad, como vector de avance, imagen modélica de humanidad y subjetividad sociopolítica, supuso una actitud por decir lo menos, ambigua, frente a la existencia de sectores sociales, prácticas y acervos culturales populares, entendiéndolos siempre como componentes fundamentales en la constitución de proyectos de identidad nacional, a la vez que como reflejo negativo de aquello que efectivamente servía a la consolidación de una cierta imagen que las oligarquías deseaban proyectar de sí mismas en la conducción del destino de sus naciones.

Lo que desde ya puede apreciarse es “lo popular” como un cierto síntoma de exclusión. Esta afirmación apunta a considerar a aquellos conglomerados sociales, en un ámbito simbólico al menos, como la expresión cabal de sus propias privaciones: clases que no poseen patrimonio cultural, que no logran conservarlo o que no alcanzan un justo reconocimiento para éste. O bien, individuos y comunidades que al fragor de procesos que se irán desarrollando a partir del primer tercio del siglo XX, son meros espectadores de los medios masivos, que no acceden a las universidades o a los museos, a no ser más que como meros objetos de interés y estudio. Así, “lo popular” ha sido usualmente en la concepción aristocrática, un símil de lo premoderno y de lo subsidiario: la actitud de las clases bajas e iletradas es pasiva frente al desarrollo; sus expresiones culturales y sus formas de recreación no se ajustan al cosmopolitismo y a la sofisticación aristócratas; son exclusivamente receptivos en lo que al consumo toca, y con todo lo anterior, parecieran estar por siempre condenados a reproducir la ideología diseñada por y para los sectores dominantes⁹.

No es más ni menos que otra encarnación histórica de la dicotomía “culto / popular”, “letrado / iletrado”, respondiendo aquí y plenamente al desajuste entre modernidad y modernización que caracteriza el devenir histórico de nuestro continente: una modernización restringida en sus logros y en su ecuanimidad, o dicho de otra manera, instrumentalizada para la preservación de los privilegios y

⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 1990. P. 191.

el poder de las oligarquías nacionales, favorecidas éstas por las desigualdades que una modernidad incompleta genera. Desde otro lado, la posición de avanzada que los sectores beneficiados ostentan, fiel a la dicotómica relación entre clases y respectivas culturas, se basaría en el control de los medios productivos y de los aparatos políticos, en el monopolio y la legalidad del uso de la fuerza por medio del Estado, junto a otros atributos, coincidentes de suyo con su preeminencia espiritual, expresada en una elitización de la cultura, cuya implementación y legitimación requirieron forzosamente de un “otro” que en sí constituía todo aquello reconocible como lo indeseable, lo impropio, en eso que debía ser erradicado o bien superado, confiados en un avance intrínseco de los frutos que resultaran de las prácticas y del consumo culturales de las clases gobernantes y empresarias.

La adopción en nuestro continente del concepto de folklore permite pensar en la instalación de bases epistémicas para la distribución social de roles que he venido sugiriendo: el liderazgo racional, con un sentido de lo estético y del bien común subyacente a lo político, en total propiedad de los saberes occidentales – la exclusividad de “la cultura”-, que deberá hacerse cargo de conducir al bloque popular, urbano y campesino, formado en complicadas mezclas étnicas, en el que cunde la superstición y la ignorancia, que pueden tornarse levantisco, y en aquel que, finalmente, debe ejercerse el mando por medio de la ciencia, del Estado y del disciplinamiento para su propio beneficio, del que en muchos casos, ni idea logra tener. Si bien el concepto de folklore no realiza la totalidad de estas funciones modernas de ordenación sociosimbólica y política, si permitiría ligar varios aspectos de esta delimitación de roles con ciertos requerimientos identitarios, políticos y culturales, en el desafío de crear y consolidar las respectivas comunidades nacionales, en función de un patrimonio cultural común, de una definición étnica, y de la representación concreta de un espíritu nacional que emanaría de la población toda. Será necesario entonces, describir cómo y para qué surge el concepto de lo folklórico.

El despunte de una nueva fase modernizadora en la Europa Occidental y Central, desde de la segunda mitad del siglo XVIII, puso en alerta a parte de la intelectualidad de la época. La instalación del proyecto ilustrado como parte de la simiente de esta nueva fase, vino acompañada de una incipiente

industrialización, una redefinición conceptual respecto de lo político, de las relaciones entre lo público y lo privado, y de la paulatina laicización de la vida, además de un nuevo posicionamiento ante la innovación como valor basal para lo estético y lo científico. En medio de este proceso, en lo que actualmente corresponde a Alemania, hace su aparición la noción de *Volkskunde* –“artes populares”, “artes del pueblo”-, término que vino a nombrar una gama de nuevos intereses centrados en la cultura de los sectores populares. Se funda en un *locus* temporal donde es articulada una ligazón positiva con un “pasado presente”, si es correcta la sentencia, pasado que quedaba rápida e irremisiblemente atrás, como un precioso y aún visible residuo del progreso en ciernes. Adquieren de esta manera, estatus cultural sectores sociales premodernos y “preindustriales”, comunidades y estamentos que desde aquí, en oposición a los sectores de avanzada de su tiempo debido a su sometimiento a formas de vida aún sustraídas a la modernización, estarán sometidos a la arcaica dinámica de la costumbre antes que a las inexorables y deseables experiencias de cambio y avance¹⁰.

La consagración intelectual de tal término se debió en buena parte al trabajo del filósofo y filólogo alemán Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803), personaje crucial para la consolidación del movimiento romántico alemán. Herder proyectó sus preocupaciones en torno de cultura y comunidad, y en relación a lengua y territorio¹¹, en función de inquietudes que movían a ciertos científicos, intelectuales y artistas alemanes en pos de la constitución de una nación alemana soberana y única. Altamente patriota, el término se sostuvo en la existencia de *Volk*, el pueblo de lengua alemana, morada y foco de emanación de un “espíritu popular”, el *Volkgeist*, inherente a la comunidad nacional, estrechamente unido a las peculiaridades del territorio en que los germanoparlantes históricamente habían habitado y desarrollado su cultura. Lo anterior, puesto que la naturaleza era la entidad distributiva de la humanidad en sus distintas naciones, otorgándoles además, a cada una y según su ubicación, sellos espirituales característicos. Al fragor de las jornadas revolucionarias francesas y de las posteriores invasiones napoleónicas, Herder se preocupó por

¹⁰ THOMPSON, Edward Palmer. “Historia y antropología”. En su: *Agenda para una historia radical*. Barcelona, Editorial Crítica, 2000. P. 19

el paulatino afrancesamiento de la intelectualidad alemana, viendo en esto un perjuicio identitario nocivo para la gestación de un pensamiento y de un espíritu alemanes, en vista a una unificación nacional que llegaría con casi un siglo de retraso. Dicha concepción habría operado políticamente como legitimación cultural para la construcción de un Estado nacional, basado en la unidad espiritual de la nación y de sus lazos atávicos con el territorio, en sintonía con una concepción holística por la cual, lo espiritual y cultural forma un todo indisoluble con lo político, lo cívico y lo telúrico¹².

En términos prácticos, *Volkskunde* compelió a la recolección del acervo cultural propio de esa porción de la comunidad nacional que se sustraía a una modernidad desidentificante, apelando a una etnicidad específica y materializada en expresiones culturales de las clases rústicas¹³. Urgía la realización de una cruzada de rescate de sus expresiones culturales, fueran lingüísticas, artesanales, musicales, etcétera, como una manera de poner a resguardo esos “contenedores” del espíritu nacional, cruzada que desde un primer instante fijó su atención en aquel elemento que marcaba a nivel cultural, la distinción de clase entre alemanes burgueses y alemanes rural, a saber, el uso de la escritura o la práctica de la oralidad. El carácter museificante que adquiriría este gesto de rescate y preservación, se daba en la conservación de dicho patrimonio, que establecía en torno de este un halo de inmovilidad, reflejo del carácter ahistórico que lo popular, confrontado con la progresividad de la cultura burguesa, adquiriría en tanto testimonio de un presente que se desvanecía en la innovación y el progreso.

La trama ideológica que hasta aquí he descrito evolucionó conceptual y disciplinariamente para ser sancionada, al menos en lo terminológico, con la acuñación que el inglés William Johns Thoms (1803 – 1885) hiciera del término *Folklore* en 1846. Fusionando las raíces anglosajonas *Folk* (“pueblo”) y *Lore* (saber” o “sabiduría”), Thoms dio a luz un neologismo que positivamente hacía mención a este patrimonio. Desconozco en su total continuidad la historia

¹¹ OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003. Pp. 92-93.

¹² KALIMAN, Ricardo. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba, Comunic-arte Editorial, 2004. Pp. 24-26.

¹³ MARTÍ, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Valles, Editorial Deriva, 2000. P. 78.

intelectual del término. Sin embargo, he logrado comprobar que ya para fines del siglo XIX era de amplio uso en la academia europea -eclipsando casi completamente a su antecesor alemán-, instituyéndose científicamente en la celebración del Primer Congreso Internacional de Folklore en la ciudad de París, 1889¹⁴. La impronta más bien emocional de *Volkskunde*, consecuente con su inspiración romántica y no obstante su carga intensamente política, y la proliferación de actividades que de sí generaba –filológicas, musicológicas, artísticas o filosóficas-, transitaron hacia la adscripción del neologismo británico como parte de la nueva ciencia positiva, supeditado asimismo a la separación en diferentes disciplinas y saberes que fue consagrada académicamente, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, hacia fines del siglo XIX e inicios del siguiente¹⁵.

Esto vale la pena ser destacado, pues a la par que los sabios europeos adecuaban categorial y metodológicamente el folklore a un naciente positivismo, el término así redefinido llegaba a tierras americanas, por ejemplo, con el arribo a la Argentina del médico y antropólogo alemán Roberto Lehmann Nitsche (1872 – 1930) en 1887, y a la Universidad de Chile del filólogo, e igualmente alemán, Rodolfo Lenz (1863 – 1938), en 1890. El término comenzó a ser ampliamente utilizado por los especialistas locales, a medida que los sectores populares del continente eran sometidos a una categorización general de la oralidad, en la consideración de la subyacencia de la tensión entre una escritura creciente, de acuerdo con las campañas de alfabetización que cada Estado nacional implementaría desde fines del siglo XIX, cooptando de esta manera una oralidad en supuesta declinación¹⁶.

2.- Tradición y hegemonía

La génesis del campo, según la visualización de su carga política, permiten ya hacerse cargo de una delimitación temática y crítica de lo que este término ha venido denominando y provocando en la extensión americana. El espíritu

¹⁴ PEREIRA SALAS, Eugenio, *Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno*. Santiago, Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, 1952. P. 10.

¹⁵ OCHOA. *Músicas locales*, pp. 94-95.

¹⁶ RAMA. *La ciudad letrada*, p. 115.

categorial que el folklore adopta tras su conceptualización positiva, en opinión de la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa, hizo que pasara de representar una búsqueda de sentido existencial basada en las expresiones culturales del mundo popular, a ser una síntoma más del método como dogma epistémico, rasgo característico del positivismo¹⁷. Esto es observable, dado el caso del folklore musical, en el proceso de categorización e institución de géneros nacionales que cundirá desde las fines del siglo XIX. Lo anterior, en parte importante al menos, porque las prácticas musicales de las aristocracias latinoamericanas, influidas mayormente por el *Bel Canto* italiano, desarrollado tanto en el espacio operático de las metrópolis americanas como en la intimidad del salón decimonónico, cundieron también en una creciente necesidad de diferenciación cultural, en este caso particular, de las músicas eminentemente europeas respecto de sus símiles americanas.

Uno de los atributos del arte moderno que suspende cognitivamente a lo popular es el recurso a la autonomía tanto de la obra como de la experiencia estética y de las formas consideradas propias, es decir, la particularidad de sus lenguajes y la especificidad de sus procesos. Todo esto redundando en una autonomía absoluta que vuelve metafísica y cerradamente autosuficiente la esfera de lo artístico, según por ejemplo, la doctrina del “arte por el arte”. Podría suponerse que, para precisamente reforzar los valores modernos y universales del arte en su nueva incorporación latinoamericana, era menester hacerse de un “otro” que cumpliera a cabalidad con los antivalores modernos, sea el caso en cuestión, su “utilidad”, el carácter artesanal de sus objetos culturales, su arcaísmo¹⁸. Sería así que, como afirma el musicólogo mexicano Alejandro L. Madrid, van surgiendo en las diversas escenas nacionales de música docta, los lenguajes académicos de tipo nacionalista que comienzan a desarrollarse entre los compositores locales, y derivado de esto, la paulatina institución de prácticas musicológicas nacionales desde principios del siglo XX, junto con la formación de incipientes escenas de música popular¹⁹.

¹⁷ OCHOA. *Op. Cit.*, p. 94.

¹⁸ ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones de arte popular*. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2008. Pp. 46-47.

¹⁹ MADRID, Alejandro L. “Música y nacionalismos en Latinoamérica”. En: VV.AA. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid, Akal Ediciones, 2010. P. 233.

La triangulación descrita se sostuvo mayormente en la generación de un complejo imaginario sonoro, nutrido de un lado por una necesidad de pertenencia cosmopolita en las elites del continente, y de otro, en la presencia de comunidades mestizas, afrodescendientes e indígenas que, aunque marginadas, serían en lo sucesivo altamente valoradas como fuentes de autenticidad en la articulación de discursos identitarios nacionales²⁰. La composición de obras criollistas, nacionalistas o nativistas, según sea el caso específico de autores y escuelas, y la incipiente institución de la disciplina musicológica, exaltarán a diversos géneros locales en su pretendida representatividad nacionalista, a saber: el danzón en Cuba; el bambuco para Colombia; la cueca y la tonada en Chile; la zamba argentina, y un extensísimo etcétera. Madrid habla de un “nativismo latinoamericano del siglo XIX”, la operación compositiva que motivó la construcción de estos géneros o “aires nacionales” para introducirlos en obras de indesmentible ropaje europeo. El autor, asimismo, asegura que tal nativismo consistió en una estrategia estética para la proyección de una serie de identidades locales, que permitirían hacer frente a la oferta de hegemónicas músicas foráneas, resultando en escuelas compositivas de corte nacionalista que serían posteriormente de gran relevancia para las escenas específicas durante, al menos, la primera mitad del siglo XX. En su opinión, se trataría de un proyecto neocolonial a cuyo medio las burguesías del continente realizaban la ya usual apropiación del patrimonio cultural de los sectores populares, con la misma exclusión real en la representación cultural que de este modo se llevaría a cabo, así como del proceso modernizador y de la participación en el poder político²¹. El asunto es cómo desde inicios del siglo XX, la operatividad de la noción de folklore hizo carne en propuestas estéticas, en políticas culturales, en producción intelectual y artística, o en ofertas y productos de la industria cultural y del espectáculo. Así como el folklore hereda de *Volkskunde* su pulsión recopiladora y una valoración de porciones postergadas de la cultura popular, persiste aquí una experiencia del tiempo estructurada en gran medida, por un sentido intenso de la tradición.

Continuidad, esa es la idea que subyace a la experiencia temporal del folklore, y tradición es su valor y su concepto operativo. Etimológicamente hablando, su

²⁰ MADRID. *Op. Cit.*, p. 229.

²¹ MADRID. *Ibidem.*, p. 229.

raíz latina, *tradere*, alude a transmisión en una cadena semiótica que moviliza una experiencia histórica de características muy peculiares. Desde la misma disciplina del folklore científico –desde la folklorología, si busco una palabra más adecuada-, el argentino Carlos Vega (1898 – 1966) plantea que tradición es la “transmisión de cosas culturales” por una generación en particular a sus descendientes, de manera tal que “tradición” vuelve “tradicionales” a las cosas mismas, en una tautología que homologa dinámica y elementos. Para el investigador, algo de primera importancia para el transmitirse de la tradición es el afecto que los hombres depositan en los bienes culturales de dicha naturaleza, afecto que Vega defiende como un atributo del romanticismo europeo en el trasvasije americano del concepto folklórico²².

Vega destaca el sentir romántico presente en esta actitud, expresado como la “exaltación” que los tradicionalistas realizan de aquellos objetos, y que el folklorólogo asume como una reacción romántica ante el extremo racionalismo de la ilustración o de ciertas corrientes artísticas, como el clasicismo²³. Dos rasgos hacen al tradicionalismo, según lo ya planteado: esa preocupación constante ante el peligro de extinción que amenaza a los objetos de su afecto, provocado por “tendencias opuestas” a la vida tradicional, es decir, por el desarrollo y por la creciente velocidad de la vida contemporánea. Y como segundo rasgo, el amor demostrado por el tradicionalismo hacia el ambiente natural en que se desenvuelve la tradición, y que en tal sentido, establecen cierta similitud entre tradicionalista y patriota, en la ponderación de un pasado que debería constituir un modelo de virtudes para la comunidad nacional²⁴.

La visión de Vega se centra en la existencia de un pasado que, ante el avance moderno, puja por sobrevivir en remanentes materiales. Estos en sí guardan un pasado que representa valores y comportamientos que son de gran importancia por su alto potencial identificador. Desde una perspectiva profundamente emocional, el planteamiento del folklorólogo valora aquel pasado en su estado “decadente”, “sobreviviente”, en definitiva: como testimonio de la naturaleza efímera del pasado en tiempos de aceleración, y a la vez, representativo de un

²² VEGA, Carlos. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’, 1988. P. 7.

²³ VEGA. *Ibidem.*, p. 10.

²⁴ VEGA. *Ibidem.*, p. 8.

mundo que no obstante paulatinamente adquiere un aspecto espectral, encierra un saber comunitario inestimable para la conformación de una nacionalidad robusta. Sin duda, responde a un substrato emocional aparentemente desinteresado, y que Vega es capaz de explicar cabalmente. Sin embargo, lo tradicional como dinámica cultural debe ser analizado en función de los ciclos políticos ya resueltos a los ojos del investigador.

El concepto de hegemonía permite escudriñar procesos históricos donde los aspectos culturales, como en este caso, revisten gran protagonismo. El intelectual y dirigente político italiano Antonio Gramsci (1891 – 1937) la definió destacando la ventaja que ofrece, la vinculación que establece entre aspectos estructurales y aquellos de índole más subjetiva, en la fusión de estructura y superestructura que, dentro de la tradición marxista, generó una innovación teórica trascendental para el análisis político y cultural posterior. Lo anterior, expresado en que Gramsci fundamenta su trabajo analítico no exclusivamente en las relaciones de producción o en los comportamientos políticos de las clases involucradas en determinado proceso histórico, sino más bien en la comprobación de una “concepción de mundo” subyacente a toda dinámica social, gestada en la experiencia histórica colectiva y orientada a su proyección política en el espacio público²⁵.

Lo hegemónico demarca al poder ejercido por las fuerzas políticas en alianza con las fuerzas sociales y culturales en un contexto de clases, sobre todo en términos de una dirigencia. A su vez, engloba los conceptos de cultura –proceso social global en donde sociedades e individuos configuran sus existencias- y de ideología –sistema de significados y valores que constituyen la expresión de un particular interés de clase-²⁶. De esta manera, siguiendo al británico Raymond Williams, tributario de Gramsci, uno podría sostener que cultura, como proceso englobante de todos los aspectos de la existencia humana, constituye un amplio espacio de acción en el que se desenvuelven las dinámicas del poder propiciadas por divisiones de clase, por diversos regímenes económicos, órdenes políticos, además de por aspectos experienciales como deseos,

²⁵ GRAMSCI, Antonio. “La formación de los intelectuales”. *En su: Antología*. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004. P. 392.

²⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Ediciones Península, 2000. P. 129.

proyectos, configuraciones emocionales, valores, prácticas o repertorios simbólicos e identitarios.

Hegemonía y dominación –esta última, el ejercicio del poderío efectivo, de la fuerza concreta o la violencia física- dan forma a una díada conceptual que ilumina el funcionamiento de dinámicas de este tipo. En las sociedades contemporáneas, Gramsci halló un esquematismo por el que una “sociedad civil”, representativa del ámbito y de los intereses reconocidos como privados, se desenvuelve en constante tensión con un aparato estatal -“sociedad política o Estado”, diría el autor- cuya operatividad pone en acción la función hegemónica. La producción de subjetividad, en consecuencia, más que expresarse en identidades sociales esenciales, es constituida en función de relaciones de poder que fijan identidades específicas, entre grupos que ejercen las funciones dominantes, y sectores que bajo o en relación con aquellas, ocupan roles subalternos o ejercen funciones contrahegemónicas²⁷.

La gestión de las funciones subalternizantes requeridas por las clases dominantes se manifiesta a través de la producción y la reproducción histórica del prestigio social y de confianza en los sectores aristocráticos, para la instalación del requerido “consenso” social. En caso de disenso, la función legal y disciplinante de la que la fase coercitiva del Estado dispone para aquellos sectores de la sociedad civil que no dan su consentimiento, provee una serie de dispositivos legales y coercitivos que se encargan de satisfacer los requisitos de disciplinamiento y sometimiento. Como sea, la constante prevención del ejercicio de la violencia en el horizonte político -hasta el punto que la beligerancia se vuelve inevitable- hace que las relaciones básicas entre sectores sociales se expresen en instancias y estrategias de disputa y negociación, y no de violencia física. Este consenso podría ser confundido con ideología, concepto que se expresa como discursos activos desarrollados por las capas dominantes para su propio beneficio, que indica a las restantes que la estructuración global de la realidad no sólo es buena, sino que además es necesaria y la única posible en su ordenación específica. Atendiendo al subjetivismo particular de lo hegemónico, dicho consenso nunca es completamente estable, más bien, se sostiene procesualmente en constantes movimientos de negociación y

²⁷ GRAMSCI. *Op. Cit.*, pp. 394-395.

negación, respondiendo a voluntades políticas y orientaciones “espirituales”, por decirlo así, propias de cada uno de los sectores que componen una sociedad específica.

Dentro de las múltiples funciones hegemónicas, se halla la de reproducción. Los sectores dominantes deben asegurarse la continuidad de sus instituciones políticas, de sus regímenes jurídicos y de sus flujos económicos. Si lo hegemónico podría definirse como las capacidades y acciones concretas de la persuasión, el convencimiento, la representación hacia la naturalización del orden social, entonces cada proceso político será al mismo tiempo una lucha que se desenvolverá en el plano cultural, indudablemente. La reproducción tanto institucional como de contenidos culturales e ideológicos, se basa precisamente en la perpetuación de relaciones sociales, cuya incorporación activa se da en la educación y en la formación de tradiciones, elementales para la creación de una preexistencia del presente, necesaria y consagrada, en un pasado ontológicamente idéntico. En otras palabras, instala una continuidad predispuesta que erige un pretérito significativo para la contemporaneidad, en la medida que dicha continuidad sea ratificada y legitimada.

Raymond Williams llama justamente “reproducción en acción” a la tradición. La describe como “[...] un proceso de continuidad deliberada [...] una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino ‘deseada’”, y cuyo deseo está determinado directamente por las relaciones sociales existentes, bajo forma de aprendizaje y autoridad. Las acciones que instauran tradición se someten a diversas posturas volitivas que plantean sus propias selecciones en una dinámica de competencias tradicionales –cuál propuesta de tradición es más efectiva y consensual entre sus homólogas²⁸, que surtirán de sentido y contenido a visiones del pasado adecuadas a las definiciones e identificaciones del presente, y a la vez, evidenciando las presiones y límites entre sectores dominantes y subalternos²⁹, entre elementos residuales de la cultura que son de utilidad para los intereses dominantes, y aquellos que debido a su arcaísmo, son dejados de lado.

²⁸ WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1994. Pp. 174-175.

²⁹ WILLIAMS. *Marxismo*, p. 137.

Analizando la construcción de tradiciones que se realizan sobre repertorios simbólicos propios de sociedades “tradicionales” -aquellas donde la organización cultural está marcada por la costumbre-, el historiador Eric Hobsbawm declara que todas estas revisten carácter ficticio. El extremismo de la afirmación no obsta para considerar el planteamiento del autor, pues considero fehacientemente que existen tradiciones reales y desinteresadas. No todas ellas responden a constructivismos alojados en intereses políticos particulares, sino que además revisten características emocionales y de sentido que rebasan el sólo plano del poder. Como sea, los planteamientos de Hobsbawm coinciden plenamente con los de Gramsci y Williams, en considerar la importancia política de esta estrategia cultural, destacando asimismo lo siguiente: se trataría de respuestas a “nuevas situaciones” bajo forma de referencias a “viejas situaciones”, o sea, la imposición de un tiempo pasado que tenderá a repetirse para, de esta manera, sugerir la sensación de inalterabilidad de alguna mínima porción de la vida social, en contextos de brusco cambio que, inevitablemente, amenazan la identificación de los conglomerados sociales a los que aluden³⁰.

Hobsbawm repara en el ímpetu de la acción tradicionalista que acontece en momentos de alza nacionalista. Los nacionalismos que pretenden instaurar o legitimar la construcción de Estados nacionales, como ha sido el caso de América Latina desde al menos el siglo XIX, acuden en el primer momento a esta facultad hegemónica, indudablemente, más aún, como respuesta posible a los trastornos que los cambios modernos provocan en el aparentemente natural orden social. Aquí existe un reclamo implícito contra el cambio y la innovación como transgresores en lo que atañe a identidades y relaciones sociales. De ahí el llamado que se hace a lo antiguo, a lo inmemorial, a lo telúrico, en definitiva, a un sentido de lo natural como invariable, tácito y virtuoso³¹.

³⁰ HOBBSAWM, Eric. “Introducción: la invención de la tradición”. En: Eric HOBBSAWM y Terence

3.- Folklore a la izquierda

La distinción que acá quisiera establecer es sobre la facultad de otorgar articulación programática y proyección hegemónica a las visiones de mundo reflejadas tanto en agendas culturales como en imaginarios, y sus acciones y representaciones respectivas. De modo que debiera ser ratificada la sentencia de Gayatri Chakravorty Spivak: poder es cultura inmediatamente, representación política en tanto poder específico y real, es a un tiempo representación en los dominios culturales, afirmación que devela lo tradicional como estrategia de alto impacto, siendo así para lo hegemónico tanto como para lo contrahegemónico.

El folklore latinoamericano ha fraguado de manera muy curiosa los aspectos emocionales y telúricos que comportaba desde su gestación romántica, con aquellos elementos clasificatorios que le habían sido agregados al pasar por el tamiz positivista. A propósito y nuevamente, Ana María Ochoa ofrece la siguiente descripción de la disciplina: en primer lugar, es movida por un “impulso estético” que la identifica con lo puro e intacto relacionado a la cultura oral. En segundo lugar, obedece a un “impulso social” que la centra casi exclusivamente en las prácticas culturales relativas a la oralidad, clave de representación bucólica de lo nacional, homogeneización mediante, que facilitó en su momento la implantación de los mentados géneros nacionales y de proyectos científicos, y que en gran medida, en aquella resuena la voluntad centralizadora de un Estado nacional que busca hacerse del control efectivo de los distintos asuntos entorno de lo social, lo político y lo económico. Y en último lugar, el folklore responde a un “impulso de temporalidad”, como manifestación de la tradición que es, que declara a este pasado en particular materia intemporal, incapaz de innovarse, carente de historicidad³².

RANGER (editores), *La invención de la tradición*. Barcelona, Editorial Crítica, 2002. P. 8.

³¹ HOBBSAWM. *Ibidem.*, p. 21.

³² OCHOA. *Op. Cit.*, pp. 94-95. La mayoría de los asuntos que complican el uso de la categoría folklórica, según la folkloróloga argentina Martha Blache, es la ausencia en sí de una definición de *Folk* -“pueblo”- como la categoría social y cultural que guiara conceptualmente a una categoría tal que, según la autora, es científica. Esto, porque a partir de un análisis de las principales propuestas teóricas latinoamericanas, Blache determina que hubiese permitido realizar investigaciones de índole más racional académicamente hablando. BLACHE, Martha. “El concepto de folklore en Hispanoamérica”. *Latin American Research Review* vol. XVIII (3), 1983. P. 135.

En palabras del etnomusicólogo y antropólogo catalán Josep Martí, son rasgos característicos de estas representaciones folklóricas, “elementos accidentales” como anonimato, transmisión oral, existencia de variantes –a nivel regional, por ejemplo- y pertenencia a un ámbito geográfico determinado, una cierta funcionalidad expresa en lo productivo, religioso, festivo, entre otras componentes. En vista a lo anterior, es crucial para mí explicar las relaciones que la representación folklórica maneja respecto a sus referentes específicos, que efectivamente constituyen un ámbito tradicional real –no “imaginado” o “inventado”- desde el cual los folkloristas y folklorólogos llevan a cabo su trabajo investigativo y de arte.

La perspectiva de Martí apunta a que la ligazón de músicas folklóricas y tradicionales no obedecería tanto a esencialismos específicos, sino que antes, a experiencias marcadas por el acceso a la información, lo cual tiene todo que ver con las capacidades creativas de los distintos agentes culturales³³. Tradición e información son aspectos inversamente proporcionales, es decir, a mayor acceso a información, la tradición se ve más trastocada. Me explico. En primer lugar, es necesario reconocer un espacio “prefolklórico” al cual pertenecen las “músicas tradicionales”, diferentes de un folklore musical que, justamente, pone a las primeras en perspectiva representacional y en el contexto de las músicas populares, aquellas influidas por y/o puestas en circulación dentro del espacio eminentemente moderno de la industria cultural, y de las músicas doctas, según sean los casos³⁴. Postulo que si de un lado “la tradición” es comprendida como los actos de institución interesada de cánones y modelos pretéritos, “lo tradicional” es, en contraste, aquel ámbito musical que existe en un estadio previo, simultáneo y evidentemente imbricado a la vez, con el de la academia y de la industria.

Así las cosas, un asunto que diferencia notablemente a referente y representación, siguiendo con el planteamiento original, es el acceso a

³³ MARTÍ Josep. *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel Editorial, 1996. P. 44.

³⁴ Martí afirma que esta tripartición entre músicas cultas, tradicionales y populares, responde a sujeta criterios que van más allá de lo eminentemente musical, es decir, corresponden más a valores otorgados a la música que a diferencias verdaderamente musicales. Las fronteras que se establecen entre estas tres categorías hace referencia también a prácticas, de modo que constituyen apriorismo de un fuerte arraigo, más en lo social que en el fenómeno musical mismo. MARTÍ. *Más allá del arte*, pp. 221-222.

informaciones que eventualmente motivarán cambios al interior de las prácticas musicales específicas. Desde esta óptica, lo que hace tradicional a las músicas es, precisamente, su existencia aparentemente alejada de medios de comunicación masiva y de la cultura letrada, preservadas “inalteradamente” en comunidades aisladas cuya costumbre, precisamente, tendería a la repetición de formas y contenidos. Lo anterior, sobre la base que la información es estímulo a la creatividad, así como desinformación significa su inhibición. Aunque muy discutible, esta aseveración sobre la exclusividad creativa en lo no-tradicional, la capacidad de innovación como un atributo crucial para sus prácticas y productos sonoros, pertenecería más bien a la representación folklórica antes que a lo eminentemente tradicional, sea desde la experiencia particular del folklore. Esto no obsta para que yo considere que la innovación es atributo universal, expresable en tantas formas posibles que ninguna posición hegemónica puede arrogarse exclusivamente tal propiedad.

Los procesos de tradicionalización, que es lo mismo decir en este caso “procesos de folklorización”, se desenvuelven paralelamente a actos creativos entorno de esta herencia tradicional, que si se espera respetar su aparente pureza e inalterabilidad, parecieran paradójicamente alterar las representaciones folklorizantes, otorgándoles un aspecto aún más alejado de las formas y prácticas específicamente originales. Algo que viene aparejado a lo anterior, como dice el propio Martí, es que si bien la representación folklórica apela a una determinada pertenencia etnocultural que es sustrato de los discursos identitarios asignados a la música, su carácter representativo significa también “[...] una cierta abstracción del marco contextual tradicional [...]”³⁵. Sucede entonces que lo folklórico supone una descontextualización de lo tradicional en términos sonoros, socioculturales, espaciales, etcétera, y su proyección hacia ámbitos donde su aparente “originalidad” o “autenticidad” se verán irremediablemente desdibujadas en beneficio de discursividades que darán una orientación social distinta a estas músicas, respecto de los usos y sentidos que los soportaban en el ya traspasado dominio de lo original.

Al ser un lenguaje no-conceptual, la música debe ser “hecha hablar” para que cumpla adecuadamente sus propósitos políticos. De ahí la importancia de

³⁵ MARTÍ. *El Folklorismo*, p. 146.

metadiscursos que aseguren su efecto sensacional, y su potencial para la estimulación de afectos e identificaciones, porque “la ‘música’ es valorada aquí como un vehículo de comunicación y argumentación altamente efectivo para reforzar, modificar, derribar o instituir un orden”³⁶. El folklore ha estado rodeado de articulaciones discursivas que han guiado sus orientaciones, valoraciones y gustos asociados, además de los aspectos institucionales y prácticos que le han otorgado una locación en el sentido de lo político-cultural, de lo industrial, etcétera. Folklore, además de representación, práctica musical, perspectiva teórica, todo esto y ante todo, es también un dispositivo de adecuación de sentidos, significaciones, imaginarios, actitudes.

En términos generales, lo que se ha perseguido mediante la representación folklórica ha sido la producción de una imagen de “occidentalidad local”, nacional y latinoamericana, que bien pudo no ser aceptada por la centralidad del Occidente –Europa Central y Occidental, los Estados Unidos-, según el veredicto metropolitano de un constante subdesarrollo, de una atávica dependencia. No obstante, el folklore dio la base para la constitución de un modernismo igualmente local que fue capaz, al menos proyectualmente, de hacerse parte en esta nueva experiencia de la temporalidad, de la vida económica y política, y de construir una imagen del futuro para estas sociedades, desde posiciones sociales específicas, pero que en términos hegemónicos actualizaban representaciones que ocultaban las diferencias e injusticias entre clases sociales.

Tenemos, primeramente, su ubicación como objeto de interés para la nueva ciencia folclorológica que arriba al continente americano hacia fines del siglo XIX, y que será fructífera de la misma manera, como subsidiaria del proceso de formación de los géneros nacionales, de las escenas de la música docta nacionalista, y de la institución de las disciplinas folklóricas, campo de estudios y creación que ya para mediados del siglo XX habrán logrado su consolidación con adecuadas proyecciones sociales y políticas. En segundo lugar, tras los cambios estructurales que serán reconocidos bajo la denominación

³⁶ TRUFÓ, Manuel. “Incitar, capturar, censurar, gestionar: cien años de politización de la música argentina”. En: UGARTE, Mariano (coordinador). *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina. 1910-2010*. Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini / Fondo Nacional de las Artes, 2010. P. 97.

historiográfica de gobiernos nacional-populares, a partir del primer tercio del siglo pasado, el folklore gozará de un amplio prestigio social y de un decidido apoyo estatal, como instrumento de legitimación de nuevos sistemas de gobierno, de nuevos consensos de clase y de pactos de carácter económico.

Asimismo, nuevas capas y movimientos sociales, además de orgánicas políticas y posiciones estéticas, se harán parte en esta articulación particular sobre la cultura popular, para dar curso a formas de representación, participación y reivindicación política desde la cultura, las artes y el espectáculo, con un sentido distinto al de las posiciones hegemónicas aquí reseñadas. Cundirán operaciones y subjetividades de índole contrahegemónica o de enmienda, en resumen. Lo que cambia a nivel general durante este período, es una comprensión de “lo popular” cruzado desde ya por una experiencia social y política de ampliación de la ciudadanía, del reparto de la riqueza a nivel nacional y de proyectos culturales inclusivos y reivindicatorios. El crítico cultural norteamericano John Beverley, caracteriza al período en cuestión como de despunte de esta nueva conceptualización, que comprende lo popular como categoría objetiva –la pertenencia a sectores bajos de la sociedad y el sometimiento a relaciones de subordinación- a la vez que heurística –pertenece al pueblo quien tiene consciencia de tal condición subalterna, y en la medida que tal redunde en compromiso político-.

Según Beverley, la primera propuesta político-cultural que se basó en este nuevo entendimiento fue levantada por los Partidos Comunistas del mundo a partir del llamado que hiciera el dirigente búlgaro Georgi Dimitrov (1882 – 1949) para la articulación de Frentes Populares en la década de 1930. El frentepopulismo concebía al pueblo de dos maneras: “como heterogéneo en su composición, pero potencialmente unificado en una relación antagónica con la elite o ‘bloque de poder’; y [...] como un sujeto social activo, en cambio que pasivo, con sus propios recursos culturales y agendas”³⁷. El pueblo se configura socialmente en la proliferación de sectores urbanos y rurales, obreros, empleados e intelectuales, campesinos, de modo que da chance teórica y contingente para el establecimiento de alianzas con sectores progresistas de las

³⁷ BEVERLEY, John. *Subalteridad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid / Frankfurt del Meno, Iberoamericana / Vervuert, 2004. P. 150.

clases medias, y para la participación de cuadros y simpatizantes de extracción eventualmente aristocrática. A la vez, constituye una subjetividad con sus propias características, recursos y proyecciones, cuya operatividad deberá jugarse en la vinculación con otros sectores democráticos y progresistas, y en términos generales, en su aporte a la lucha en contra de aquellas concepciones y prácticas que habían perpetuado modelos de desarrollo elitistas, que propiciaban el atraso cultural de la nación, la privación de los sectores trabajadores, y la dependencia respecto de las metrópolis.

La noción de lo popular fue generalmente utilizada en el campo cultural, a partir de los años treinta y hasta entrada la década de 1970, como un recurso hegemónico para los distintos agentes que se movían dentro de dicho campo. Entonces, de por sí se trata de una noción problemática. En lo respectivo al auge de los sectores medios detectado durante este período, se trata de una noción utilizada básicamente como captura y esquematización social de referentes populares provenientes de las clases bajas, por agentes mesocráticos y en un proyecto contrahegemónico, social y culturalmente privilegiado y antioligárquico, en un momento en que estos mismos sectores populares gozan de una proyección política inusitada³⁸. La idea de folklore aquí, y entre otras, gozó de un extenso uso. Algo que el autor plantea en relación a las políticas culturales del Frente Popular, es que demandaban la formación de un bloque de productores y agentes culturales en la naciente industria cultural. Lo ocurre aquí es una identificación directa –Beverley la llama “políticamente correcta”- entre formas culturales populares y modos de producción artesanales y premodernos, y no con aquellas que son resultado de procesos productivos y comerciales de la industria cultural, no obstante la percepción social de las primeras dependía en alto grado de los medios industriales de los tiempos presentes. Entonces se generaba una distinción sociológica entre cultura de masas y cultura popular que generaba oposiciones, confusiones y debates. Este doble vínculo en las políticas culturales del Frente Popular –abrazando la industria cultural y, de otro lado, favoreciendo lo folklórico- tenía por base el deseo de ver en lo popular una forma cultural potencialmente anticapitalista. Y en este sentido: “la concepción de Gramsci de la cultura subalterna como

³⁸ PALOMINOS MANDIOLA, Simón. “Notas sobre la construcción de lo popular en Chile”. Texto inédito. P. 4.

esencialmente ‘folclórica’, ‘espontánea’, anclada en el ‘sentido común’ en contra de una concepción científica del mundo, a la vez coincidía con la teoría cultural del Frente Popular y marcaba la necesidad de una instancia política independiente de la cultura subalterna: el ‘partido’ en el sentido leninista”³⁹.

Más allá de las situaciones particulares de lo político-cultural bajo el alero de la militancia o la simpatía comunista, asunto que toca a Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui, la propuesta del comunismo internacional determinó un campo de acción y discusión tremendamente relevante para el compromiso político de agentes inmersos en los ámbitos de las músicas folklóricas y populares. El argentino Manuel Trufó lo describe de una manera genuinamente gramsciana: según una toma de posición, la realización de actividades organizativas en los ámbitos de las artes y del pensamiento, por parte de un artista o intelectual, quien “[...] brinda cohesión y coherencia, con sus producciones simbólicas, a una clase o fracción de una clase social”. Trufó a la vez compara la concepción gramsciana con una de inspiración sartreana, para la cual dicho compromiso activo puede desenvolverse sin la necesidad de militancia, de manera que entre ambos modelos la diferencia surge entre una “participación” en el dispositivo, y una igualmente supuesta independencia con respecto a este⁴⁰.

Como fuera, el acceso de agentes políticos a esta esfera de la producción cultural implicó una reorientación casuística de formas de entender y de hacer folklore musical, que antes obedecían a criterios generados bajo perspectivas más bien elitistas. Una nueva posición cultural que buscaba generar vínculos fructíferos y duraderos entre sectores medios, intelectuales y obreros desde la década de 1930, debía de principio plantearse la posibilidad de integrarse a un campo de producción, circulación y consumo cultural, para desde ahí activar cadenas de resignificación política, con miras a la constitución de bloques progresistas y democráticos, desde referentes indudablemente identitarios y tradicionales –éstos últimos, tanto en el sentido de músicas tradicionales como de creación de la tradición-, con altos grados de autonomía institucional, fuera del Estado, fuera de las estructuras partidistas, y con una proyección creativa y estética que llevaría de un lado, al folklore a alcanzar otros estadios dentro de la

³⁹ BEVERLEY. *Op. Cit.*, p. 151.

⁴⁰ TRUFÓ. “Incitar”, 103.

configuración cultural del continente americano, y del otro, a constituirse en un espacio de política activa y propositiva. En este escenario, surgen y se desarrollan las carreras de Violeta Parra y de Atahualpa Yupanqui.

CAPÍTULO SEGUNDO

ATAHUALPA YUPANQUI: EL FOLKLORE Y LA MILITANCIA COMUNISTA BAJO EL PERONISMO

“Hoy que ha salido un poquito
de sol pa'l trabajador.
No falta más de un cantor
que lo cante libremente.
Pero sabe mucha gente
que primero canté yo”

Atahualpa Yupanqui,
El payador perseguido

Con la publicación en 1872 de *El Gaucho Martín Fierro* de José Hernández, se abre toda una nueva dimensión para la moderna cultura argentina, concatenándose en torno de esta edición una serie de procesos sociales, económicos y políticos. La década de 1880, tiempo en el que la edición de la obra fue completa⁴¹, estuvo marcada por el traspaso de la frontera por parte del Estado Nacional hacia el sur -con los consecuente genocidios y reducciones de sus pueblos indígenas-, por la primera gran oleada inmigratoria europea, y la paralela desnaturalización del ambiente del gaucho, habitante histórico de la extensa pampa argentina. La Generación del 80, la elite gobernante durante el período en cuestión, fue heredera de la carga histórica e ideológica del sarmientismo, discurso que desde hacía décadas venía soportando campañas militares como la Conquista del Desierto, o acciones tendientes a lograr el sometimiento del gauchaje a nuevas condiciones socioproductivas del agro trasandino. Sin embargo, al fragor del mismo proceso experimentado por los habitantes del campo, quienes irremisiblemente perderían parte importante de sus formas tradicionales de vida, dicha burguesía asistió asimismo, y no sin

⁴¹El autor publica *La vuelta de Martín Fierro*, su continuación, en 1879.

incomodidad, a este trance de profundos cambio, y se vio compelida en consecuencia, a recuperar lo nacional.

Las presunciones raciales de Domingo Faustino Sarmiento (1811 – 1888) hacían pensar a la elite que la única manera eficaz de hacer del país una república moderna era mediante la atracción de población europea, que inmigraría al país masivamente para colonizar sus campos y así, otorgar a la Argentina el estatus civilizatorio que se merecía. Provenientes de las clases más humildes de Europa, los migrantes trajeron una cultura que distaba de la imagen que la elite local se había hecho de esta: herederos de una tradición grecolatina y del humanismo renacentista, fuentes fidedignas de superioridad cultural y total confiabilidad cívica. Nada más lejos de lo anterior, los extranjeros acarrearón consigo ideologías políticas que acarrearían perturbaciones para la gobernabilidad aristocrática –socialistas, comunistas, ácratas-, y además, no se lanzaron a la colonización del agro, sino que se quedaron en los puertos y en las principales ciudades para así engrosar el creciente sector comercial y obrero urbano.

La decepción de la elite vino acompañada por un proceso paralelo que cambió dramáticamente la faz del mundo rural. Una serie de sucesos pusieron a la población criolla y gaucha en una ambigua posición frente al proceso de modernización experimentado en la Argentina: la inmigración europea, la reestructuración y el *enclosure* de la gran propiedad rural, la tecnificación del agro y el tendido de líneas férreas, fenómenos todos que dieron de baja los grandes arcos, o en definitiva, la vida que gauchos y criollos camperos venía llevando desde tiempos coloniales⁴², mas sin los aparentes beneficios que la modernidad debiese entregar. Como expresión de esa misma ambigüedad, el latinoamericanista Ricardo Kaliman explica cómo a partir de la segunda mitad del XIX, una recientemente sarmientina oligarquía pampeana comenzaba poco a poco a considerar que los sectores rurales de la nación, consubstanciales a su naturaleza, eran la tan añorada encarnación de su nacionalidad. Esta vinculación atávica entre la población criolla argentina y su suelo fue argumento

⁴² “Cuando la pampa no estaba ceñida por las alambradas: cuando los paisanos errantes y los chasques cruzaban ‘pa’ ande quiera”; cuando los mendigos viajaban de a caballo, de estancia en estancia, y se los distinguía por un pequeño cencerro que soltaba su bulla desde la gargantilla del

esgrimido contra la extranjería, cuyas transgresiones precisamente fueron interpretadas como un atentado contra la tierra misma. El recurso a tal atavismo generaba de facto una jerarquía por la cual, la población nativa era superior a la población inmigrada –población nativa convenientemente disciplinada, por cierto-, lo que a su vez era soportado en el control que la oligarquía ejercía sobre dicho territorio rural y sus recursos⁴³.

Debido justamente al resquebrajamiento del proyecto liberal-oligárquico hacia el centenario de la Revolución de Mayo, fue enaltecida la imagen del gaucho, no hace mucho presentada como el lumpen rural. Este ícono nacional era ahora en alto grado reivindicado como héroe trágico, depositario de la esencia nacional, cuando se hallaba prácticamente extinguido como tipo social bajo el disciplinamiento militar de la guerra –constituyó el grueso de la tropa durante las guerras argentinas de frontera- y económicamente hablando, con la reestructuración de la pampa según el nuevo modelo agroexportador. El naciente peonaje campesino era señalado como heredero del clásico gaucho sólo en lo respectivo a actividades útiles a las faenas productivas⁴⁴, y paralelamente, la vinculación nacionalista de esta argentinidad con lo rural desechó del paisaje a indígenas o afrodescendientes, articulando además un discurso donde peón y estanciero figuraban como aliados tanto en lo productivo como en la defensa de lo propio frente al constante “afuera”, bajo forma de malón indígena o de oleada inmigratoria⁴⁵.

1.- El criollismo y las primeras experiencias culturales en torno de lo tradicional

Aunque el *Martín Fierro* representa el hito fundacional de las representaciones culturales adosadas a dichos cambios estructurales, la obra no se ajusta

viejo mancarrón”. YUPANQUI, Atahualpa. *El Canto del Viento*. San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009. P. 152.

⁴³ KALIMAN. *Alhajita*, pp. 32-34.

⁴⁴ KALIMAN, Ricardo. “Ser indio donde ‘no hay indios’. Discursos identitarios en el noroeste argentino”. *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh, Editorial Mabel Moraña, 1998. P. 290.

⁴⁵ MOLINERO, Carlos y VILA, Pablo. “Raza y Canción. La representación del indígena en la canción folklórica argentina”. Ponencia presentada en el Congreso 2009 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos. Rio de Janeiro, Brasil, 11 - 14 junio 2009. Pp. 2-7.

totalmente al discurso hegemónico recién descrito. En general, ha sido leído como un alegato social y político contra este proceso de expoliación y marginación, asunto que desde otros términos, eleva asimismo a la obra como una muy eficaz, cuando se comprueba que movilizó la creación de periódicos y revistas, estimuló cierta sociabilidad popular, y que además reafirmó la actividad payadoresca y la proyección de la cultura gauchesca en la poesía, el circo, el teatro y la literatura⁴⁶. El criollismo, como ha sido llamado el núcleo de dicha creación y de sus expresiones, literalmente explota hacia la década de 1880 para a partir de aquí, constituirse en un ámbito de identificación cultural y nacional, que ahora era entronizado como estetizado referente valórico de la argentinidad.

La construcción cultural de lo popular que aquí inicia, se llevó a cabo desde la música y la literatura, eminentemente, transformándose en inédito fenómeno de masas a través de su plena participación en la naciente industria cultural y en la escena del espectáculo rioplatense. Asimismo, el criollismo se vio altamente favorecido por el plan nacional de alfabetización impulsado por el Estado, que abriría nuevos mercados a la vez que propiciaba la aparición de nuevos autores y agentes culturales. El estímulo que esta escena supuso permitió la transmisión, como ya he dicho, de diferentes interpretaciones sobre el tipo social del gaucho –unas aristocráticas, otras tamizadas por doctrinas políticas de izquierda-, pero todas sobre la base de su trascendencia en tanto encarnación de la argentinidad.

De otro lado, el criollismo pudo interpretarse como una reacción cultural de la provincianía argentina contra la ciudad de Buenos Aires, *hinterland* de la problemática penetración extranjera, y como subsecuente reacción porteña contra Europa, que sólo en el decenio de 1870 había arrojado al país más de un millón de individuos, provocando que entre 1890 y 1910 dos tercios de la población de Buenos Aires no fuera criolla⁴⁷. Sin lugar a dudas, se trató de un movimiento eminentemente literario que, aunque de origen mesocrático o derechamente popular, gozaría de creciente simpatía entre los sectores acomodados del país. Permitió canalizar los deseos de inserción social y urbana

⁴⁶ PORTORRICO, Emilio Pedro. "Relación Histórica". *En su: Diccionario Bibliográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*. Buenos Aires, autoedición, 2004. P. 7.

de gauchos y gentes de los campos que paulatinamente se instalaban en las ciudades, a la vez que los mismos de las enormes masas de inmigrantes europeos, quienes hallaron en las prácticas criollistas una estrategia de argentinización y un antídoto cultural contra la xenofobia⁴⁸.

A la proliferación de publicaciones, la fundación de periódicos y la oferta de espectáculos circenses criollistas, siguió la conformación de una sociabilidad popular nucleada en torno de “centros criollos”, que desde la década del ochenta y en alto número, poblaron los barrios más humildes de las ciudades. Se podría decir que fueron estos sitios los primeros en alojar una primera experiencia nacional que posara su vista sobre formas de vida tradicionales. Hacia 1914, cuando se precipitó su decadencia, representaron instancias de identificación para otros tres millones de inmigrantes europeos, arribados desde 1900⁴⁹, quienes se sumaron a esta tendencia como espectadores o cultores⁵⁰, dando además forma a un ámbito de cultivo de la tradición.

A la consolidación del movimiento criollista correspondió la formación del tango arrabalero a orillas del Río de La Plata. Si la primera respondió al fin del gaucho como existencia real y autónoma en los campos de la República, este novísimo género musical urbano fue igualmente legitimado al momento que los negros “desaparecieron” de la ciudad, que los inmigrantes fueron asimilados a la masa laboral, y que los militantes libertarios y socialistas fueron aplacados por la represión estatal y patronal⁵¹. Las postrimerías del siglo XIX y los inicios XX se tratan, a todas luces, de una época de activa conformación de prácticas culturales y de estrategias representativas de lo popular, que fueron convenientemente separadas en virtud de sus hábitats naturales y de sus adscripciones identitarias.

⁴⁷ VEGA. *Op. Cit.*, p. 25.

⁴⁸ PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2006. Pp. 18-20.

⁴⁹ VEGA. *Op. Cit.*, p. 54.

⁵⁰ Vega cita los nombres de cerca de veinticinco afamados payadores que circulaban entre centros de este tipo, por la Argentina y Uruguay, varios de ellos ostentando genuinos apellidos italianos. VEGA. *Ibidem.*, p. 68.

⁵¹ UGARTE, Mariano. “Cien años de música entre la Nación, la resistencia y los géneros populares”. En: UGARTE, Mariano (coordinador). *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina. 1910-2010*. Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini / Fondo Nacional de las Artes, 2010. P. 44.

La urgencia que produjo este despertar nacionalista en las oligarquías también tocó al ámbito de las artes cultas. En palabras de Claudio Díaz, “[...] el proyecto de un arte ‘nacional’ que empezó a esbozarse por la misma época [...] tomó forma doctrinaria en un corpus textual alrededor de la época del Centenario, dando lugar a las corrientes ‘nativistas’ o ‘tradicionalistas’ que a partir de allí se desarrollaron hasta bien entrada la década del ’40”⁵². Aunque contradictoria con la posición de las clases altas en relación a los sectores populares rurales del país, el nacionalismo musical argentino representó una primera expresión de fascinación que este mundo rural producía en los sectores oligárquicos⁵³.

El pionero en la recreación de lo tradicional en este ámbito fue el compositor Alberto Williams (1862 – 1952), quien capturó músicas tradicionales de la Argentina desde la estética europea, aspecto que se fue acompañado por la creación de instituciones, como la Sociedad Nacional de Música, en 1915, que avalaron e incitaron la producción musical bajo la categoría del nacionalismo⁵⁴. El 27 de julio de 1897 se estrenó en Buenos Aires la ópera *Pampa* del compositor Arturo Berutti (1858 – 1938), drama basado en *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1851 – 1889) -obra criollista perteneciente al extenso ciclo literario y dramático que detonó a partir del *Martín Fierro*⁵⁵-. Entre 1900 y 1920 que se presentaron una veintena de obras y óperas originales, con temática argentina y lenguaje musical europeo, incluyendo aires nacionales, de autores locales e inmigrados, pero cantadas enteramente en italiano⁵⁶.

⁵² DIAZ, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba, Ediciones Recovecos, 2009. P. 13.

⁵³ PLESCH, Melanie y HUBESY, Gerardo V. “La música argentina en el siglo XX”. En: BURUCÚA, José Emilio (director). *Nueva Historia Argentina volumen II. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999. P. 220.

⁵⁴ TRUFÓ. *Op. Cit.*, p. 99.

⁵⁵ VEGA. *Op. Cit.*, p. 48.

⁵⁶ *Horrida Nox* del propio Berutti, en 1908, fue la primera en ser compuesta enteramente en lengua castellana. VEGA. *Ibidem*, p. 82.

2.- El folklore científico y la formación de la primera escena musical folklórica

En opinión del musicólogo Omar Corrado, el nacionalismo musical consistió, desde una óptica clasista, en

“[...] una construcción de ingeniería social dirigida a unificar a las masas de inmigrantes recientes tras la idea de nación, en la que incide fuertemente la educación pública obligatoria que distribuye igualitariamente los signos aglutinantes de la nacionalidad. Se trató básicamente de un credo estético que adscribió a los marcos políticos de los gobiernos oligárquicos [...] y que de paso, en un sentido más autónomo, se halló en la corriente de recepción argentina de la restauración católica y de otras ideologías conservadoras europeas, y del pensamiento del intelectual conservador Leopoldo Lugones”⁵⁷.

A la conformación del nacionalismo musical y del criollismo, le sucedió la articulación en la academia de las primeras iniciativas que en pocas décadas, darían forma al folklore científico. En un primer momento estas iniciativas fueron individuales -como las primeras grabaciones de campo que Roberto Lehmann-Nitsche realizara desde 1897- y en lo sucesivo fueron inspiradas, o bien capturadas, por un renovado discurso nacionalista de raigambre intelectual, articulado desde los trabajos de eminencias como el mentado Lugones, pero más centralmente, del multifacético Ricardo Rojas (1882 – 1957). Profundamente nacionalista, vinculado a la Unión Cívica Radical (UCR), partido político mesocrático y progresista, Rojas apuntaba desde la celebración del Centenario, a que la conservación de la cultura tradicional y el estudio del folklore no sólo permitirían la emersión de un espíritu popular transhistórico, sino que bajo esa misma perspectiva, se lograría dar reconocimiento al alma nacional que persistía, no obstante los profundos cambios provocados por la modernización del país. Reconocía en parte el mestizaje hispano e indígena como la matriz del acervo folklórico, lo cual lo alejaba del discurso sarmientino, y mandaba a que éste fuera materia de enseñanza en la naciente educación pública⁵⁸. La presencia de Rojas en lo sucesivo, será crucial en varios sentidos. Estimuló y generó las reformas institucionales necesarias para la instalación del

⁵⁷ CORRADO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920 – 1940*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010. P. 320. Leopoldo Lugones (1874 – 1938), hombre de letras y político argentino, cultivó un nacionalismo de corte derechista.

folklore en los programas estatales de investigación e instrucción, toda vez que, como primer paso, se propuso convencer a la reticente aristocracia local del valor patriótico de la cultura tradicional argentina. Rojas permitió que ésta viera con creciente simpatía al folklore y al tradicionalismo, como recursos que les permitirían bajo su total control, montar representaciones de lo popular e invenciones de la tradición nacional, en la perpetuación de sus posiciones de poder y sus privilegios. Rojas, en cierto sentido, actuaba como intelectual orgánico en dicho proceso⁵⁹.

Con el antecedente de Lehmann-Nitsche, es en la década de 1890 cuando el término folklore comienza a ser utilizado en trabajos académicos, con el arqueólogo Juan Bautista Ambrosetti (1865 - 1917) como su primer difusor, desde el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires. La introducción del término y de sus criterios científicos en muchos casos también significó un, al menos, leve giro respecto a los márgenes étnicos de la argentinidad, en sintonía con la prédica nacionalista de Rojas. El mismo Ambrosetti, “descubridor” del Pucará de Tilcara -ubicado en la Quebrada de Humahuaca, Provincia de Jujuy-, habría realizado sus exploraciones en dicho sitio con la intención de prestigiar la raíz cultural indígena de la región, en una actitud que de reivindicatoria, pasa en opinión de otros especialistas a hacerse parte en las prácticas de blanqueamiento o acriollamiento de los pueblos indígenas que el Estado argentino venía propiciando desde la segunda mitad del siglo XIX⁶⁰.

El año 1921 marca un punto inflexivo en la formación de esta cultura tradicionalista argentina. El 16 de marzo debutaba en Buenos Aires la Compañía de Arte Nativo de Andrés Chazarreta (1876 – 1960). Este profesor normalista se vio influido por el contenido criollista de obras que compañías circenses llevaban hasta Santiago del Estero, su tierra natal, y posteriormente, por la lectura de Lugones y Rojas. Como guitarrista de salón, y con sus convenientes dotes de empresario, impulsó una cruzada tradicionalista con la fundación de su Compañía, y la recopilación de especies musicales provincianas, que fuera coronada años más tarde con el éxito que su

⁵⁸ CATTARUZZA, Alejandro. *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007. Pp. 99-100.

⁵⁹ KALIMAN. *Alhajita*, p. 40.

⁶⁰ MOLINERO y VILA. “Raza y Canción”, pp. 4-5.

espectáculo tuvo entre la clase alta bonaerense. Chazarreta se había trasladado a la Capital en 1917, con el objeto de consolidar su proyecto artístico a nivel nacional. Previo contacto con Leopoldo Lugones en su provincia de origen, se entrevistaba ahora con Ricardo Rojas, quien, ante el rechazo que artistas y empresarios porteños mostraban ante la Compañía, se empeñó en ayudarlo a presentarse en la capital, ponderando el alto valor patriótico de su propuesta⁶¹. Con dicho apoyo e inesperado éxito, Chazarreta en lo sucesivo realizaría giras por Argentina y el Uruguay, dando el primer paso para la formación de un ámbito nacional de espectáculos folklóricos persistente hasta hoy en día.

Andrés Chazarreta fue un músico con amplias habilidades empresariales además de un maestro normalista altamente influido por el discurso nacionalista, y ambas facetas suyas aunáronse en que tales saberes tradicionales fueran proyectados desde determinados capitales sociales que, interesados en esta nueva dimensión de la cultura al interior de la Argentina, serán ponderados con creciente interés, otorgándole así legitimidad discursiva y distinción social y artística como representaciones de lo nacional, así como una nueva facción de las prácticas culturales sobre la identidad⁶². En términos prácticos, el trabajo de Chazarreta significó una primera instancia de “trasplante” de músicos y músicas tradicionales al ambiente urbano, y a formas espectaculares ligadas a una alta cultura argentina⁶³ ya fuera del nacionalismo musical. A este respecto, llevó a cabo operaciones performáticas legitimantes, por ejemplo, la diferenciación en escena de los bailarines ataviados como gauchos y chinas, respecto de los intérpretes musicales, vestidos de traje y corbata. Esto expresaba su autoconciencia como recopilador, esto es, en un doble movimiento, la recuperación que efectuaba de saberes y prácticas tradicionales presentados sobre el escenario a través de saberes y prácticas modernos y letrados adquiridos en su calidad de profesor, reafirmada por la interpretación, como interludio, de piezas doctas que ejecutaba en un evidente contexto costumbrista⁶⁴. En este mismo sentido, Kaliman destaca la ambigüedad en que se desarrollarán en adelante las diferentes acciones relativas al folklore, generadas de un lado por el reconocimiento de la

⁶¹ VEGA. *Op. Cit.*, p. 134.

⁶² DIAZ. *Variaciones*, pp. 59-62.

⁶³ PLESCH y HUBESY. “La música argentina”, p. 220.

importancia raigal de estas tradiciones, y por el otro lado, la visión en estas de una herejía que se inmiscuiría en espacios que no le eran propios, a no ser se sometiesen a estilizaciones y enmiendas necesarias para otorgarles un nivel más urbano y “cultural”⁶⁵.

El 4 de abril de 1921, el Consejo Nacional de Educación del Gobierno presentó el proyecto “Recopilación de Literatura Popular (Folklore Argentino)”, que ordenaba que el acervo folklórico fuera recogido por las profesoras primarias que trabajaban en el sistema público de enseñanza en todo el territorio de la República. El proyecto fue aprobado e implementado⁶⁶, con la entrega del material recopilado a la Sección de Folklore Científico que Ricardo Rojas, en 1922, fundara en el Instituto de Literatura de la Universidad de Buenos Aires⁶⁷. El Consejo Nacional de Educación prosiguió en la tarea de vincular al folklore con la docencia. La consecuencia fue la de aportar, junto con la historia, la geografía y la literatura en el ritual escolar, a la consolidación de una conciencia nacional⁶⁸. Con algunos antecedentes⁶⁹, las iniciativas de Chazarreta y de intelectuales vinculados al Estado y a instancias universitarias, como la recién descrita, resultaron en una oficialización del folklore como ámbito de interés público y como espacio de desarrollo y proyección desde el espectáculo y las nuevas industrias culturales. Estos fenómenos eran coincidentes con una serie de profundos cambios sufridos por la sociedad y la política argentinas en torno del Centenario.

Desde 1916, los sectores conservadores experimentaron un repliegue en lo político ante la asunción del gobierno de la UCR, electo ese mismo año en la persona del Presidente Hipólito Yrigoyen (1852 – 1933). Este partido venía canalizando desde fines del siglo anterior, un descontento popular producto de

⁶⁴ UGARTE. “Cien años”, p. 43.

⁶⁵ KALIMAN. *Alhajita es tu canto*, p. 44.

⁶⁶ CATTARUZZA. *Los usos*, pp. 85-86.

⁶⁷ VEGA. *Op. Cit.*, p. 90.

⁶⁸ CATTARUZZA. *Op. Cit.*, pp. 102-103.

⁶⁹ Chazarreta había publicado parte de sus recopilaciones santiagueñas en 1916. La Universidad de Tucumán, entusiasmada con la idea de generar una colección similar para su provincia, encomendó esta tarea al compositor e investigador Manuel Gómez Carrillo (1883 – 1968). Gómez Carrillo vio aquí una oportunidad para engrosar sus recursos compositivos, como buen representante del nacionalismo que era. Empezó su trabajo en Humahuaca, Jujuy, para proseguir en Santiago del Estero. Aunque no se trató de una iniciativa de socialización popular del acervo folklórico, dado su carácter docto, la experiencia de Gómez Carrillo también participa en

la conjunción de los intereses de la aristocracia terrateniente con los del capital británico, que generaban gran daño en las clases populares y en las finanzas del país. En este sector se aglutinaron clases medias de origen inmigratorio, algunos sectores progresistas del ejército y hasta estancieros de orientación más nacionalista, además de las clases populares urbanas y sectores rurales⁷⁰. Por su lado, la oposición oligárquica se concentró en sectores poderosos de provincias y en determinados sectores de la administración pública, pero sin llegar a conformarse en un bloque potente que fuera capaz de enfrentar, al menos a través de instituciones y prácticas democráticas, al proyecto mesocrático y democratizante que se constituiría con el radicalismo.

A nivel social, la inmigración europea siguió siendo masiva hasta alrededores de la crisis mundial de 1929, y ya irrelevante tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Al contrario, este período marca un aumento considerable de la migración interna, desde las provincias hacia las principales ciudades industriales, como el conurbano bonaerense, Rosario y Córdoba. La combinación de estos factores, además del reconocimiento estatal de los hijos de inmigrantes europeos como argentinos y la escolarización de las masas, provocó su pausada pero imparable nacionalización, en un movimiento tanto político como cultural que venía gestándose desde hacía décadas. En definitiva, todos estos procesos provocaron desde los años veinte el aumento de los sectores medios en base a actividades como la docencia, el pequeño comercio, los empleos particulares y públicos, y el ejercicio de profesiones liberales. Crecimiento mesocrático que se acompañaba del engrosamiento de los sectores obreros al calor de la creciente industrialización y del creciente aluvión migratorio desde la provincianía⁷¹.

La década de 1920 vino también a reforzar la disciplina académica. Entre 1926 y principio de los cuarenta, el investigador catamarqueño Juan Alfonso Carrizo (1895 – 1957) publicaba sus cancioneros de Catamarca, Jujuy y La Rioja, mientras que a inicios de esa década, el santafesino Juan Draghi Lucero (1895 -

esta apertura de lo tradicional a ámbitos modernos, desde una perspectiva íntimamente ligada a criterios investigativos. VEGA. *Op. Cit.*, pp. 157-161.

⁷⁰ GALASSO, Norberto. *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Buenos Aires, Colihue / Ediciones del Pensamiento Nacional, 2009. Pp. 7-8.

⁷¹ CATTARUZZA, Alejandro. *Historia de la Argentina 1916-1955*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009. Pp. 14-15.

1994) hacía lo suyo con el de la Provincia de Cuyo, y con la de Santiago del Estero, el santiagueño Oreste di Lullo (1898 - 1983). Estas obras en su mayoría, fueron proyectadas y financiadas por universidades provinciales, a la par que en estas se fundaban cátedras y museos especializados⁷². Asimismo, en el Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”, Carlos Vega (1898 – 1966), sin duda uno de los máximos exponente de la folklorología argentina y latinoamericana, fundó en 1931 el Gabinete de Musicología Indígena, organismo que hoy lleva su nombre, como Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”⁷³. Este tipo de iniciativas representan un modo más de vinculación entre folklore y Estado, que llegará a su apogeo durante las décadas de 1940 y 1950.

En lo estrictamente relacionado a los temas que he venido tratando, los años inmediatamente posteriores a 1910 significarán la desaparición paulatina del criollismo como medio de socialización para clases bajas y medias, y su decadencia en tanto ámbito de producción y consumo cultural, frente a la cosmopolitización de dicho mercado. Esta adversa situación será superada tras la masificación del trabajo de Chazarreta en la década siguiente, y asimismo, en el ejemplo que representará para otros nuevos artistas folklóricos, asunto que a su vez logrará darle otro impulso al nacionalismo musical, cuya relevancia social decaerá hacia los años 50. Sin embargo, la aparición del folklore en los ambientes y medios de la música popular argentina otorgará nuevos bríos al tipo específico de representaciones de lo popular que lleva a cabo.

Desde los años veinte prolifera un sinnúmero de solistas o conjuntos provinciales que llegan a Buenos Aires a ocuparse en teatros, radios y centro comunitarios de las colonias del interior, conformando una escena aún no tan diferenciada, en donde música criolla –básicamente música de raíz tradicional pampeana- se mezcla con el naciente género del tango canción. Sobre este contexto, en palabras del historiador argentino Sergio Pujol,

“decir folclore en aquel tiempo es referirse a la milonga, la cifra y el cielito –a lo sumo un valsecito criollo-, en la interpretación de algún ‘guitarrero y cantor’ de la campaña [...] El folclore de las primeras décadas del siglo es ‘música criolla’ hecha por

⁷² CATTARUZZA. *Los usos*, pp. 108-109.

⁷³ MORENO CHÁ, Ercilia. “El Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* (9):, 1988. P. 95.

'cantores nacionales' que, como los viejos fortines anteriores a la campaña del desierto, son la frontera viviente entre la ciudad y lo que la trasciende"⁷⁴.

Por ejemplo, y como un desglose más espectacular del criollismo, la asociación del mítico Carlos Gardel (1890 – 1935), José Razzano (1887 – 1960) y Saúl Salinas (1882 – 1921) determinó la formación posterior de un folklore urbano en el que abundarían los dúos, determinando un gusto popular muy marcado hasta fines de la década de 1940⁷⁵. Si bien el folklore constituía un patrimonio cultural aún denostado por gran parte de la cultura hegemónica, el tango por otro lado era aceptado, luego de sufrir similar desprecio, gracias a la bendición echada sobre aquel en metrópolis europeas como París⁷⁶, al fragor de la temprana dispersión transcontinental del género, representada por ejemplo, por la internacionalización de la carrera musical y cinematográfica de Carlos Gardel. Por su parte, las clases medias y bajas de la ciudad de Buenos Aires se figuraban en ese entonces a un gaucho presente en los tangos o en la música criolla interpretada en los circuitos tangueros, que aunque noble y violento a la vez, se acercaba más a la imagen del gaucho de la provincia bonarense que a la del resto del país.

En tal sentido, cuando la migración interna se volvió irrefrenable, era imposible para los porteños nativos ver en los recién llegados desde el Noreste y del Noroeste a los mismos habitantes del pago que se figuraban en su cultura urbana. Como bien lo plantea el sociólogo Pablo Vila, era como si la historia argentina tomara revancha en una invasión a la ciudad probablemente más europea de Sudamérica, trayendo a los indeseables de la nación, los aniquilados en la Conquista del Desierto, en las guerras de montoneras, a lo disciplinados como peones rurales, o a los que se habían extinguido y asimilado a la mestiza población instalada en el siglo XIX, como fue el caso de los afroargentinos⁷⁷. El discurso nacionalista había propiciado una homologación de

⁷⁴ PUJOL, Sergio. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999. Pp. 220-221.

⁷⁵ PORTORRICO. "Relación Histórica", pp. 9-10. El historiador británico Simon Collier sostiene a este respecto, que Gardel, como solista o a dúo con Razzano, mantuvo contacto con los innumerables centros gauchescos de la capital, y con la colectividad de payadores que circulaban por la ciudad de Buenos Aires. COLLIER, Simon. *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Santiago, Ariadna Ediciones, 2009. P. 32.

⁷⁶ GALASSO. *Atahualpa Yupanqui*, p. 42.

⁷⁷ VILA, Pablo. "Tango to folk. Hegemony construction and popular identities in Argentina". *Studies in Latin American popular culture* (10):; 1991. Pp. 124-125.

todo el campo al cubrir con el mote de gaucho, a todas las parcialidades étnicas y culturales que habitaban suelo argentino. Esto era, llamar “gauchos” a los habitantes de la puna o del Noreste, o a campesinos circunscritos a regímenes económicos y sociales muy diferentes a los que rodearon la vida previa a las guerras y al *enclosure* de las tierras pampeanas. En este sentido, tanto el folklore científico como el musical, y la previa cultura desarrollada en centros criollos y tradicionalistas, contribuyeron a la socialización de esta ideología⁷⁸. En relación a lo anterior, un factor de relevancia para la trayectoria del folklore argentino es la adscripción altamente provincialista que ha mostrado su producción, estableciendo que cada provincia es una unidad cultural, espiritual, social y política en sí, al grado que cada localidad provincial puede perfectamente ser tomada como su perfecta y legítima metonimia. Esto hace mención directa al origen de los géneros, así como reproduce el ideograma folklórico para el que la vinculación con la naturaleza otorga identidad espiritual a sus habitantes, lo cual se asume como un recurso a la política postulado desde la más temprana edad de lo folklórico: bajo el dominio de un Estado y dentro de su territorio, población equivale a nación⁷⁹.

No obstante la original definición oligárquica del concepto folklórico, en lo que corresponde a su evolución desde la década de 1920, se vio modificado en muchos aspectos por la agenda mesocrática y popular, en su apropiación y su uso. La constitución de colonias provinciales en los polos más desarrollados de la nación, abrió espacios de diversión y encuentro en las tradiciones locales, las peñas, que recibieron el posterior apoyo tanto del Estado como de la industria cultural. Un asunto muy importante aquí es la función cumplida por el folklore en el procesamiento de la experiencia de los migrantes internos, por ejemplo, a partir de sus letras, que versan sobre el abandono del pago y de la mujer amada, el hallazgo de un nuevo amor en la ciudad, la nostalgia por las tradiciones, etcétera⁸⁰. De hecho, pareciera ser que los intérpretes y amantes de las músicas provinciales debieron adecuarse a las dinámicas de las colectividades extranjeras, por ejemplo, entendiendo sus espacios de reunión

⁷⁸ KALIMAN. “Ser indio”, p. 291.

⁷⁹ KALIMAN. *Alhajita*, pp. 126-128.

⁸⁰ VILA, Pablo. “Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien Caravelle* (48):, 1987. Pp. 83-84.

como “entidades culturales”, de modo de no caer en los estereotipos que la población nativa tenía reservados para los llegados del interior⁸¹.

Los estereotipos a los que deben enfrentarse o sustraerse estos nuevos migrantes, fueron en su mayoría fruto del racismo que la población nativa porteña, en mayor medida, demostraba hacia los nuevos habitantes de la ciudad. El folklore en muchos casos es “asunto de negros”, de mucamas “de adentro”⁸², de los “cabecitas negras” que conformaban el 73,1% del contingente industrial del país⁸³. La masividad del fenómeno demográfico bastó para estimular a una cultura tradicional o folklórica muy popular, además del ya conocido rechazo de sectores de la sociedad porteña. Entonces, se erigían las estrategias propias de legitimación, como eran el uso de la vestimenta gauchesca en el caso de los chamameceros, el cultivo de géneros más aceptados por otros, o -como en el caso de Atahualpa Yupanqui- la pertinencia de determinados artistas tanto en la música de raíz folklórica como su competencia en la música de tradición docta. Claudio Díaz hace referencia a una jerarquía de géneros musicales que instaba a un comportamiento estratégico en los músicos, como pudo ser la formación de orquestas típicas por parte de músicos correntinos y paraguayos, como forma de ampliar sus posibilidades laborales, o bien, el hecho que Gardel y Razzano, antes de pasar a ser parte de la generación fundadora del tango canción, se dedicaran a explotar un repertorio tradicionalista⁸⁴.

De ahí en adelante, y durante la década de 1930, la capital recibirá la llegada de folkloristas provincianos, como fueron Julio Argentino Jerez (1901 - 1954), Buenaventura Luna (1906 – 1955), Samuel Aguayo (1909 – 1933), o de quienes posteriormente se elevarían a la categoría de íconos del chamamé, como Mario del Tránsito Cocomarola (1918 – 1974), Osvaldo Sosa Cordero (1906 – 1986) o Ernesto Montiel (1916 – 1975). Asimismo, debutaron también los conjuntos de Hilario Cuadros (1902 – 1956) con Los Trovadores de Cuyo, Los Hermanos

⁸¹ Sitios tan centrales como el sector norte de la ciudad de Buenos Aires, como Palermo y los alrededores de Plaza Italia, fueron de a poco ocupados por salones de baile donde el hegemónico tango, el jazz bailable y otros bailes cosmopolitas, compartían con ritmos folklóricos que llegaban a la ciudad. PUJOL. *Historia del baile*, p. 214.

⁸² Mucamas “puertas adentro” y del interior del país, como era usual entre muchas de las muchachas recién llegadas que llegaban a emplearse a la capital, y que en gran parte de los casos los hacían como empleadas domésticas. PUJOL. *Ibidem.*, p. 216.

⁸³ GRAVANO, Ariel. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1985. P. 87.

Abrozos y los Hermanos Ábalos. La presencia de música folklórica en las radios argentinas se volvió notoria hacia 1925, con las primeras emisiones de material recopilado e interpretado por Chazarreta y poco después, con el trabajo de Yupanqui⁸⁵, constituyendo un fenómeno de creciente popularidad que será coronado con, por ejemplo, el éxito que el sanjuanino Antonio Tormo (1913 – 2003) alcanzara hacia 1950, con la venta de más de tres millones y medio de copias de su canción *El rancho e' la Cambicha*, primer gran éxito de ventas en la historia discográfica argentina⁸⁶.

3.- El arribo de Atahualpa Yupanqui

Héctor Roberto Chavero Aram (1908 – 1992) nació en la localidad de Pergamino, Provincia de Buenos Aires. Hijo de madre vasca y padre santiagueño⁸⁷, pareciera personalizar la síntesis de los procesos demográficos sufridos por la Argentina de ese entonces. Durante su primera infancia, recibió formación musical en lo docto, ámbito en el que insistirá a lo largo de toda su vida, a la par que trabó contacto con payadores y otros intérpretes de la región. Vivió parte importante de su juventud y de su primera madurez en la Provincia de Tucumán, de manera que su adscripción provincial es tan pampeana como andina. A causa de sus muchos viajes y estadías por casi todo el norte y centro de la Argentina, desempeñándose en faenas del campo y de la minería, su experiencia personal y artística pudo entroncarse de suyo en la tradición gauchesca, y asimismo, en la del Noroeste, región de la que provenían la mayoría de los migrantes internos⁸⁸.

En opinión del investigador Emilio Portorrico, destaca como el único folklorista que siguió un camino inverso al habitual de los colegas argentinos: partir desde la provincianía para conquistar Buenos Aires. En su caso, dio un largo rodeo

⁸⁴ DIAZ. *Variaciones*, pp. 64-65.

⁸⁵ GARCÍA, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2009. P. 39.

⁸⁶ GARCÍA. *Ibidem.*, pp. 21-22.

⁸⁷ De modo que en casa era habitual escuchar expresiones en quechua. BOASSO, Fernando. *Tierra que anda. Atahualpa Yupanqui. Historiador de un trovador*. Buenos Aires, Corregidor, 2006. P. 23.

⁸⁸ De hecho, en un momento de no mucha competencia con otros intérpretes de la región, quedó señalado como el principal representante folklórico tucumano, asunto que quedará reflejado en sus canciones *Luna tucumana* o *Zamba del grillo*. KALIMAN. *Alhajita*, p. 130.

internándose primeramente en el Noreste, Bolivia, la Pampa Húmeda, el Litoral y Uruguay⁸⁹, para después proyectar su carrera en Capital Federal, desde 1928. Quizás sin proponérselo, aportó al proceso de unificación nacional que se gestaba en el campo folklórico, al reunir en su obra tradiciones pampeanas, santiagueñas, tucumanas o correntinas, representando en un momento esa resolución de unidad en términos de géneros musicales, y claramente, de las connotaciones simbólicas y valóricas con las que cargaban⁹⁰.

De niño, Héctor quedó fascinado con la lectura de *Moctezuma. Tragedia en tres actos* (1784) de Bernardo María de Calzada, y con *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega, textos ambos presentes en la biblioteca familiar. A instancias de un ensayo encargado en el colegio sobre los Doce Incas, Héctor quedó prendado de los nombres Atahualpa y Yupanqui, los que transformó en su pseudónimo. “Más tarde [...] descubrió lo que se cifraba en el nombre: ‘Ata’: venir. ‘Hu’: de lejos. ‘Allpa’: tierra. Por su parte, *Yupanqui* quería decir ‘contarás, narrarás’. ‘El que viene de tierras lejanas a contar historias’: eso era –o mejor dicho, eso debía ser- *Atahualpa Yupanqui*”⁹¹. Su primer gran gesto fue el de haber escogido un nombre reñido con el hegemónico criollismo, en un momento en que la reivindicación de lo indígena dentro del ámbito cultural trasandino era algo impensado⁹².

José Demetrio Chavero, su padre, se desempeñaba como empleado de los ferrocarriles británicos que surcaban suelo nacional. En su calidad de obreros calificados, los ferroviarios formaban parte de una suerte de clase media rural que pujaba por democratizar el acceso al poder político y a la distribución social de la riqueza. Así, radicales en su mayoría, lograron mejoras en sus condiciones laborales con el primer gobierno de Yrigoyen (1916 – 1922), de claro corte antioligárquico y antiimperialista. Como herencia familiar y primera experiencia de militancia política, el radicalismo fue el marco original del trabajo intelectual y folklórico de Yupanqui.

⁸⁹ PORTORRICO. “Relación Histórica”, pp. 10-11.

⁹⁰ DIAZ. *Op Cit.*, p. 81.

⁹¹ PUJOL, Sergio. *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2008. Pp. 55-57.

⁹² MOLINERO, Carlos y VILA, Pablo. *Atahualpa, la voz y el silencio del indio en la canción*. Sif.

El 6 de septiembre de 1930, el General José Félix Uriburu dio un golpe de Estado contra el segundo gobierno yrigoyenista, instalando una nueva administración conservadora que reforzaría la claudicación de la Argentina a los intereses británicos. Este hecho inauguraría lo que la historiografía argentina llama “la década infame”, con su sucesión de gobiernos militares y civiles signados bajo el fraude electoral, la censura, la persecución política, el creciente ímpetu de los cada vez más activos nacionalismos de derecha, por el crecimiento del antisemitismo y la xenofobia, un decidido apoyo al modelo corporativo musoliniano y luego al Eje, durante la Segunda Guerra Mundial⁹³. Se suscitó así una reacción de corte nacionalista, abarcando un arco que iba desde el liberalismo hasta organizaciones de inspiración socialista. En julio de 1931, militares yrigoyenistas intentaron un infructuoso levantamiento armado, que tuvo como suceso central la subversión del teniente coronel Gregorio Pomar (1892 – 1954) en Corrientes. Nuevamente, en 1933, Pomar lideró un levantamiento en Entre Ríos, provincia a donde Yupanqui se habría trasladado para conspirar, junto a otros yrigoyenistas, y lograr el regreso del depuesto mandatario. Los hermanos Kennedy, estancieros nacionalistas de ascendencia irlandesa, se convirtieron en líderes de una nueva intentona que fue derrotada por fuerzas leales a Uriburu, por lo cual Yupanqui junto a otros subversivos debieron refugiarse en el Río Paraná para luego escapar a Uruguay⁹⁴. Varios dirigentes radicales fueron deportados, y la dictadura de Uriburu llamó a elecciones para noviembre de ese año. En esos tiempos, el radicalismo aún contaba con una base popular fuerte, que no sirvió contra una coalición política conservadora que ganó las elecciones con el General Agustín Pedro Justo (1876 - 1943) como candidato⁹⁵. En 1934 fue declarada una amnistía general para los yrigoyenistas, y Yupanqui pudo regresar de su exilio oriental⁹⁶.

Entre 1934 y 1936 vivió entre Buenos Aires y Rosario, empleándose como artista radial⁹⁷. Iniciada su carrera artística, en adelante viajará incansablemente por la Argentina, fijando residencia en Tucumán. Dicha provincia, entre las décadas del 30 y 40, era un hervidero político donde el sindicalismo crecía entre

⁹³ CORRADO. *Música y modernidad*, p. 316.

⁹⁴ GALASSO. *Op. Cit.*, p. 55.

⁹⁵ CATTARUZZA. *Historia de la Argentina*, p. 120.

⁹⁶ GALASSO. *Op. Cit.*, p. 59.

⁹⁷ PUJOL. *En nombre del folclore*, p. 104.

los trabajadores del azúcar, mientras que los sectores medios se ajustaban a los intereses de terratenientes y grandes empresarios. Aquí fue para Yupanqui que se produjo una primera concatenación de compromiso político y folklore, tanto desde su lírica social como en sus prácticas e instancias musicales – presentándose con mucha frecuencia ante los obreros en ingenios azucareros-. Sin embargo, esto no fue impedimento para que gozara de buena recepción entre los sectores acomodados de la provincia, donde su trabajo era celebrado, dando recitales con grandes auspicios y recibiendo la venia de los medios locales⁹⁸.

4.- El entronque del escenario político argentino y la reflexión folklórica en Yupanqui

La década del 30 fue para la Argentina el decenio decisivo de su nacionalización. Al calor de la industrialización para la sustitución de importaciones -creciente tras la crisis de 1929, y aún más estimulada por el cierre del mercado noratlántico tras el estallido de la guerra, diez años después-, las viejas masas laborales de origen europeo y las nuevas de origen local, se fundieron en un bloque obrero en que cundirá la sindicalización y la politización de demandas y organizaciones. Las políticas migratorias y educacionales estatales, sumadas a la paulatina disminución de la inmigración europea, resultarán en una mayor y más fuerte argentinización de los ciudadanos, aspecto que tendrá resonancias, evidentemente, en la emergencia de una cultura cada vez más nacionalizada. Esto no obstó para que la Argentina se viera profundamente conmovida y dividida por la Guerra Civil Española y el conflicto transcontinental que le siguió. En tal sentido, la internacionalización de las movilizaciones sociales y de las doctrinas políticas, fueron de la mano con una mirada hacia dentro que cundió en gran parte del espectro sociopolítico.

El giro tomado por el Partido Comunista de la Argentina (PCA) es evidencia de aquello. Durante los 30, el comunismo se erigió como la más potente fuerza dentro del sindicalismo argentino, articulando además una alianza interclasista en consonancia con el frentepopulismo postulado por el Komintern en 1935. En

⁹⁸ PUJOL. *Ibidem.*, p. 132.

adelante, y al menos hasta la llegada de Juan Domingo Perón (1895 – 1974) a la Casa Rosada en 1946, el PCA promoverá una línea estratégica basada en la colaboración interpartidista e internacional –en apoyo, por ejemplo, del bando republicano español y de sus refugiados-, y cambiante respecto al desenvolvimiento de la Segunda Guerra Mundial y de la posición del Gobierno Argentino ante esta⁹⁹. En lo estrictamente local, el PCA tenía certezas sobre la condición semicolonial del país, diagnóstico que mandaba generar las condiciones para una revolución democrático-burguesa en su forma agraria y antiimperialista. Tal conclusión necesariamente debía coincidir en un contexto de ampliación de alianzas políticas internas, con una valoración de lo nacional que el PCA no había experimentado anteriormente.

El partido se hizo de una propia interpretación de la historia nacional, enlazando la trayectoria partidista con programas políticos del pasado e íconos argentinos como fueron principalmente, la Revolución de Mayo y el gaucho, genuinos hontanares de la argentinidad. El giro frentepopulista llevó a algunos militantes a recuperar y exaltar la tradición gauchesca, destacándose aquí el escritor Álvaro Yunque (1889 – 1982). Yunque denunciaba la doble explotación sufrida por las clases proletarias rurales, de parte primeramente de la elite bonaerense, e indirectamente, a través esta, del imperialismo británico. El *Martín Fierro* vendría a ser una expresión de la rebelión gaucha, y José Hernández una suerte de vicario de la consciencia popular¹⁰⁰. La reivindicación de un sentir nacional entonces, fue una misma línea de acción para los comunistas junto a su tan característico internacionalismo, junto a la lucha u oposición a gobiernos que, como el peronista, eran considerados cristalizaciones locales del fascismo¹⁰¹.

El desencanto que en Yupanqui causó el reblandecimiento del radicalismo se unió al impacto que le produjo la tragedia española y la exitosa campaña de la URSS durante la Segunda Guerra Mundial, factores que terminaron por desplazarlo políticamente hacia la izquierda. Durante este período, Yupanqui trabó contacto con intelectuales y artistas democráticos refugiados que llegaron

⁹⁹ CATTARUZZA. *Historia de la Argentina*, p. 173.

¹⁰⁰ CATTARUZZA, Alejandro. "Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)". *A Contracorriente* vol. 5 (2):, invierno de 2008. Pp. 172-189.

¹⁰¹ ARÉVALO, Óscar. *El Partido Comunista*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. P. 52.

al Tucumán¹⁰², y a lo largo del país, con militantes de todo el arco izquierdista. En este ambiente se movió al tiempo que realizaba incursiones e investigaciones en el ámbito indígena, resultando en el surgimiento en el pensamiento del folklorista, de un pensamiento indigenista y americanista cercano al del APRA de Raúl Haya de La Torre (1895 - 1979), o a los planteamientos de José Carlos Mariátegui (1895 – 1930)¹⁰³. Lo anterior, sumado al creciente prestigio del PCA al interior de la sociedad argentina, y a la eventual resonancia que en este podría tener su particular posición político-cultural, hizo que Yupanqui optara por ingresar al partido.

Sin embargo, desde temprano manifestó en su obra musical y escrita, constante atención hacia los problemas estructurales de la Argentina. Y esto, precisamente, en lo especialmente representativa que es la producción yupanquiana de una separación patente entre discurso social y estético, y militancia política particular. De la misma manera, articula una vinculación peculiar entre nacionalismo cultural y discurso social, a veces, directamente político, donde las ideas de tradición y folklore son de peso, cruzando su período de militancia, asimismo las épocas anterior y posterior, y tributando a las experiencias formativas de este propio “sujeto yupanquiano”, como a la trayectoria política que vivió durante los primeros cuarenta y tantos años de su vida.

En 1926, a la edad de dieciocho años compuso su primera canción, *Caminito del indio*. Catalogada por su autor como “canción andina”, clasificación híbrida que no se ajusta estrictamente a ningún género tradicional, sino que más bien a la canción popular de raíz tradicional, de autor –como muchas otras del repertorio yupanquiano- destacable en este caso porque recoge un cierto “espíritu” de la tradición pampeana, así como de elementos musicales propios del Noroeste, reflejando de algún modo el múltiple arraigo provincial del folklorista¹⁰⁴. A nivel lírico, retrata la clásica visión yupanquiana sobre los indígenas del Ande argentino. Es inmediatamente, en tal sentido, una

¹⁰² PUJOL. *En nombre del folclore*, pp. 129-130.

¹⁰³ LUNA, Félix. *Atahualpa Yupanqui*. Madrid, Ediciones Júcar, 1986. P. 33.

¹⁰⁴ A propósito, Atahualpa en entrevista con el semanario *Orientación*: “a lo largo de los años, y andando y recorriendo las montañas del norte argentino, aprendí a conocer y querer estas gentes, mestizos e indios que pueblan la inmensidad andina. A ellos debo las mejores horas de mi vida y el

declaratoria respecto a la pertenencia americana de la nación trasandina, al menos respecto de los Andes Centrales, aludiendo al carácter étnico tanto del espacio –“sendero coya sembra’o de piedras”- como del tiempo histórico –“antes que en la montaña / la Pachamama se ensombreciera”-, y vinculándolo con la eterna, e igualmente contemporánea, tristeza de sus habitantes.

El punto de fuga que *Camino del indio* trazará en lo futuro persiste en una voluntad de representación sonora, lírica y literaria del mundo andino y pampeano. Yupanqui llena estos espacios aparentemente “desiertos”, según la tradición sarmientina, con sujetos y comunidades gauchas, criollas e indígenas invisibles a ojos de la oficialidad. Porque Yupanqui siempre se mostró fiel a una memoria personal, que fue la comprobación de la existencia, hacia las primeras décadas del siglo XX, de comunidades indígenas en la pampa de su infancia, como la del Cacique Benancio (sic), amigo de su padre:

“De esas visitas al rancharío del cacique Benancio, que fueron muy pocas en mi infancia, supe que era ofensa para él y para su gente indicarlos como indios. Cuando se hacía menester aludir a su condición racial, Benancio, o cualquiera de los suyos, decía: ‘Yo, ¡Pampa!’ y se llevaba la mano al pecho, sin violencia, como si fuera a jurar. Benancio había pertenecido a la tribu mayor confinada en Los Toldos, partido de General Viamonte. Se decía que por su afición a la carne de potranca y por su audacia para robar yeguarizos, le habían pedido el pueblo. Y el hombre se alzó con cincuenta y tantos pampas fieles a su mando”¹⁰⁵.

Yupanqui, quien orgullosamente reconoce en sí la sangre indígena que le vino por la ascendencia paterna, se sintió parte de la condición indígena y pudo hacerse así, legítimamente, de un dispositivo representacional cuya plataforma es un origen determinante para la indianidad argentina y americana:

“Un día, no sabemos de dónde, llegaron gentes de mucho mando y grandes voces, diciendo cosas que nosotros no comprendíamos; tenían armas poderosas, desconocidas, y las usaban con los paisas. Miramos al sol, preguntamos al Tata Inti, pero no hubo tiempo de oír una respuesta. Ni un solo momento para el adiós entre los paisas. Una oscura nube nos borraba el color de nuestros ponchos [...] Todos los horizontes quedaron sepultados bajo la amada tierra nuestra. Todos los paisas nos

tono más alto de mi emoción de artista criollo”. “Frente y perfil de Atahualpa Yupanqui”. *Orientación*, Buenos Aires, Argentina, 16 de junio de 1948, p. 8.

¹⁰⁵ YUPANQUI. *El Canto del Viento*, p. 19.

fuimos convirtiendo de pronto en un silencio, en un enorme silencio, en un infinito silencio”¹⁰⁶.

El silencio, la sepultura, el oscurecimiento. La máxima yupanquiana “canto popular es no ir al olvido”¹⁰⁷ resume con toda holgura esta fase de la obra, la apelación al gran público para hacerle ver nada más lejano de la realidad que la desaparición de los primeros habitantes de esa tierra nacional y americana, y nada más justo que denunciar su situación de subalternidad. Siguiendo a la culturalista Yolanda Orquera, el discurso yupanquiano puede entenderse como una propuesta para la superación de dos aspectos propios del clásico discurso identitario: la oposición civilización/barbarie y la idea que Argentina es, ante todo, una emanación cultural de la ciudad de Buenos Aires. Un matiz de lo anterior, y posiblemente como consecuencia del ingreso del folklore al espacio mediático, consistió en su distanciamiento de la mercantilización y trivialización del indio y del gaucho, muy fuertes durante las décadas del 30 y del 40, que si presentaban una imagen falsamente alegre de la ruralidad, lo hacían, desde la perspectiva yupanquiana, sobre una superficialidad perfectamente combatible por medio de la exploración de esa “profundidad” del misterio tradicional. Sin duda, tal hondura es comprobable en su magistral capacidad compositiva y performativa para acercar a su audiencia al registro emotivo de los sujetos representados¹⁰⁸. De ahí su necesidad de no sólo referirse a la conquista americana y a la explotación moderna como a “temas” de la historia, sino también de tematizar la tristeza y la desesperanza indiana y criolla, como elementos claves que son de su Arte Folklórica.

La honda emotividad artística vino de temprano acompañada por una reflexión que reviste forma ensayística. Se remonta al año 1936, cuando Yupanqui

¹⁰⁶ YUPANQUI, Atahualpa. “El sueño”. En su: La Capatza. San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009. P. 10.

¹⁰⁷ YUPANQUI, Atahualpa. *Este largo camino. Memorias*. Buenos Aires, Cántaro, 2008. P. 136. Años más tarde, Yupanqui declararía: “[...] artista popular es todo aquel que canta, piensa y se rebela con el canto, el pensamiento y la rebeldía, traduciendo en su obra la verdadera vibración de las masas en sus etapas de alegría, de angustia y de esperanza”. YUPANQUI, Atahualpa, “Hombres y Caminos: balance folklórico”. Orientación, Buenos Aires, Argentina, 5 de enero de 1949, p. 8.

¹⁰⁸ ORQUERA, Yolanda Fabiola. “Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino”. Studies in Latin American Popular Culture (27), 2008. Pp. 185-187. O como lo plantea él mismo: “Yo aspiraba a traducir las cosas del paisanaje del sur y del norte, los sentires del hombre campero, como si fuera él quien me los dictara [...] Seguir, en suma, el buen consejo de Ricardo Rojas ‘Que sea verdad el canto que nos conmueva, siempre que antes haya

sostiene por ejemplo, que la “[...] música es un accidente de la tierra misma, por eso en las montañas, selvas y llanuras americanas, la canción nativa es el resultado de una fusión admirable: el paisaje y el hombre”. En este principio de identidad entre música, territorio y cultura, presente como ya he planteado en la episteme folklórica, hace hincapié Yupanqui para presentarlo como la fuente de autenticidad y legitimidad de la música tradicional. Gracias a su carácter nativo, la canción tradicional argentina “[...] tiene méritos sobrados para penetrar en este civilizado Buenos Aires y ocupar un lugar de preferencia en todos los espíritus que sientan la verdad de las tradiciones puras. El progreso es un símbolo de civilización, pero civilizar no significa elevarse”. Repara en el peligro que la modernización representa para lo tradicional, pues comprende progreso y civilización, en términos sonoros, como estilización, asunto complejo en la medida que tal puede transformarse en una absoluta desnaturalización de la música tradicional. El desafío planteado aquí, y que caracteriza transversalmente la obra del folklorista, es “mejorarla” mediante una composición y una interpretación que las enriquezca –tímbrica, instrumental, líricamente- sin dejar de conectarse con la experiencia primordial, humana y telúrica, de quienes fueron sus primeros y originales ambientes y exponentes:

“[...] Todo aquel que quiera llevar nuestras melodías y ritmos autóctonos al terreno de la estilización debiera formularse en lo profundo de sí mismo estas preguntas:
¿habré llegado a penetrar las sugerencias del paisaje donde nació esta canción?
¿Seré yo capaz de decir eso que no dice esta canción?”

Sin una reflexión sobre estos asuntos en la labor del moderno folklorista, “[...] en Buenos Aires el folklore seguirá siendo para algunos una misión, para otros algo que está de moda, y para la gran mayoría una industria”¹⁰⁹.

La escena folklórica de los cuarenta, en palabras del historiador Félix Luna, estaba lejos de demostrar una calidad interpretativa y compositiva tal que le permitiera competir con otros géneros masivos como el jazzailable, el bolero o el consagrado tango, al menos en lo que a calidad musical respecta. A esto se sumaban las limitantes organológicas del folklore, en comparación con el mayor despliegue instrumental de otras músicas populares. Además, era necesario

emocionado a los hacheros, a lo humildes hijos de la tierra...”. YUPANQUI. *El Canto del Viento*, p. 170.

¹⁰⁹ YUPANQUI, Atahualpa. “La música y la tierra”. *En su: La Capatza*, pp. 69-70.

elevar su nivel musical y superar la lírica costumbrista, descriptiva y vulgar, para alcanzar nivel poético¹¹⁰. Efectivamente, dicho desarrollo se dio a la vez que su público rebasaba el mero ámbito migrante, abrazando un folklore que mejoraba en su producción a causa de, por ejemplo, el interés que este campo despertó en poetas salteños como Manuel José Castilla (1918 - 1980)¹¹¹, devenido letrista en alianza con el compositor Gustavo “Cuchi” Leguizamón (1917 - 2000).

Yupanqui fue pieza clave en esta elevación estética del folklore. Demostró un férreo compromiso con su trabajo, fundamentado en estrictos y claros criterios sobre lo que debía entenderse por música “nativa”, es decir, tradicional: cuáles eran los requisitos para volverla cabalmente representativa, cómo debían conducirse sus exponentes, cuál era la posición que debería ocupar la música folklórica en el ámbito de las músicas modernas, quiénes estaban detrás de aquello que cantado, hacía alusión a una genuina tradición provinciana y nacional. Su madurez profesional le permitía ser ya considerado como uno de los máximos y más populares folkloristas en la Argentina de esos años.

5.- Atahualpa Yupanqui como militante comunista

El 10 de noviembre de 1945, con ocasión de un mitin del PCA en el Luna Park de Buenos Aires¹¹², oficializó su ingreso a un partido que debía aumentar sus recursos contrahegemónicos, por ejemplo, mediante la filiación de figuras públicas de semejante prestigio, más aún, comprometidas en ideas y en la voluntad de integrarse a la disciplina partidista. Lo anterior, porque los procesos sociales y políticos del decenio anterior tomaban para esas fechas, un curso determinante para la historia posterior tanto de Yupanqui como de toda la nación.

¹¹⁰ A este respecto, Yupanqui le escribe a Paule Antoinette “Nenette” Pepin Fitzpatrick (1908 – 1990), su esposa, desde Bulgaria en 1950: “Por eso mis cosas se diferencian de la falsa alegría popular de las cosas de otra gente. Yo, cuando me fue mejor y cuando gané dinero, sentía y veía las miserias de mis paisanos, y hubiera sido una traición componer temas livianitos, alegres. Se puede decir que en apogeo de mi labor artística es cuando compuse *El arriero*. Esto no lo entenderán nunca los reaccionarios ni los nacionalistas. Pero el pueblo lo entenderá siempre, porque las palabras, el grito, salieron de su propio dolor, de su rabioso silencio, de su esperanza”. YUPANQUI, Atahualpa. *Cartas a Nenette*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001. P. 44.

¹¹¹ LUNA. *Atahualpa Yupanqui*, p. 12.

¹¹² PUJOL. *En nombre del folclore*, p. 161.

Un nuevo golpe de Estado desencadenaba la Revolución del 43 en junio de ese año, zanjando una seguidilla de gobiernos militares y de gobiernos electos por medio de elecciones fraudulentas, y en medio de cambios estructurales de relieve. Se aseguraba la supremacía de la producción industrial por sobre la agraria como sector central de la economía, resultante además en el aumento de la clase trabajadora, y en el robustecimiento de sus organizaciones sindicales y políticas. En medio de tan complejo panorama, surgía la carismática figura del General Perón, quien para las fechas, figuraba preparando una candidatura presidencial con apabullante apoyo popular. El PCA comprendió que debía asumir la conducción de una alianza interpartidista, según la fórmula frentepopulista, rol que cumplió a cabalidad incluso avanzada la primera presidencia peronista¹¹³. Ugarte afirma que el régimen representó el primer proyecto de ampliación política, centrado en el Estado, con Perón y su esposa Eva (1919 – 1953) como sus máximos símbolos, nutrido entre otras cosas por la masificación de la vida política. La oficialidad imprimió en las masas la idea que peronismo y modernización eran sinónimos, y que dicho proyecto representaba más que ningún otro a la nación, actualizando una dicotomía nacionalismo / antinacionalismo donde éste ocupaba el primer polo, en oposición a un amplísimo espectro político y social que iba desde la oligarquía hasta el anarquismo¹¹⁴.

A Yupanqui le cupo la responsabilidad de presentarse en actos oficiales junto a compañeros músicos, aficionados y profesionales, que en el ámbito de las músicas populares, cultivaban desde el tango -como el afamado Osvaldo Pugliese (1905 - 1995)- hasta el jazz. Omar Corrado explica la heterogeneidad reinante en la práctica musical comunista de la era peronista, no como consecuencia de una política cultural establecida, pues el PCA bajo la influencia del dirigente Victorio Codovilla (1894 – 1970), no demostró interés programático por asuntos estéticos y culturales. Más bien, tal diversidad era demostración de la suma de voluntades personales y de la aspiración integradora del partido para la aglutinación de fuerzas, elementos que permitieron que al alero de la militancia floreciera una cultura militante donde convivían la música docta con

¹¹³ LUNA. *Op. Cit.*, p. 33.

¹¹⁴ UGARTE. "Cien años", p. 52.

expresiones tradicionales, músicas de las colectividades extranjeras y fenómenos propios de la industria cultural y del espectáculo¹¹⁵.

“¡Pero un argentino no puede trabajar en su tierra porque no trota al costado del caballo del comisario!”¹¹⁶. Así protestó Yupanqui una vez que la Subsecretaría de Informaciones del Gobierno le prohibía nuevamente presentarse en suelo nacional. La militancia le valió además de la censura, encarcelaciones y apremios físicos, la casi total interrupción de su discografía entre 1947 y 1953, y un hostigamiento que incluso no cesaría terminado el régimen de Perón¹¹⁷. Frente a esto, el PCA decidió encomendarle la escritura de artículos periodísticos, columnas y crónicas para ser publicados en su periódico *La Hora* y su semanario *Orientación*, aprovechando su anterior experiencia como periodista en medios provinciales. El partido aceptó los postulados de Yupanqui en la medida que estos aportaban a la causa, y del lado del folklorista, sus valores democráticos y antifascistas le permitían aliarse al partido para desde allí combatir al peronismo. Yupanqui postuló una triangulación inédita para esos tiempos, entre lo nacional, lo indígena y el ideario socialista. Se dio en consecuencia a la producción de textos militantes que de un lado interpelan al poder político, económico e imperialista, a la vez que incitan a la concientización y la acción, desde las materias particulares yupanquianas –música, folklore, tradiciones e indigenismo- y realizando un trasvasije de estos desde el plano de la denuncia social hacia el entronque con un pensamiento, sino dialéctico y materialista, al menos penetrado por su léxico.

Sus textos discurren entre la aclamación del “paisano”, palabra en que se condensa tanto su experiencia vital como el deseo de incluir políticamente a las clases campesinas de la nación, y la incorporación en su discurso personal del “proletariado” y de los “obreros”, sujetos que si bien no son los más relevantes en la obra yupanquiana, existen pues la militancia le obliga a entrar en ese nuevo campo retórico y conceptual. La argentinidad tácita de este discurso

¹¹⁵ CORRADO. “Música y práctica”, p. 12.

¹¹⁶ YUPANQUI, Atahualpa. “Carta para mi pueblo”. *En su: Tierra que anda*. Buenos Aires, Anteo, 1948. P. 40.

¹¹⁷ El gobierno militar de Juan Carlos Onganía (1914 - 1995), en 1967 promulgó una ley que prohibía “actividades subversivas”. A agrupaciones y solistas de izquierda les cupo persecución y su retiro de los medios, lo que afectó a Yupanqui debido a su pasado comunista y al acento social de su trabajo. Anteriormente, había sido objeto de hostigamiento por los militares que habían

envuelve en sí a ambos sectores sociales, tanto en el espacio productivo de la industria y la agroexportación, y en los espacios de la urbe y del pago. Así, Yupanqui pretende actuar como la bisagra que aúna el ámbito de la movilización política con el de la abulia de los sectores populares rurales, y que también conecte al sector ilustrado con el de la oralidad, marcado por la explotación, la exclusión social y la opresión política¹¹⁸.

Las peores condiciones laborales, sociales y económicas de la Argentina se hallaban precisamente en estas regiones, Noroeste y Noreste, donde persistía fuertemente un sustrato indígena y tradicional¹¹⁹. Empleados o pequeños aparceros debían someterse a regímenes laborales semif feudales, pues en yerbatales e ingenios azucareros se aplicaban trabajos forzados, pago en fichas –con el subsecuente endeudamiento crónico–, subcontratación. Condiciones miserables de vivienda, alimentación, justicia y mínima garantía de derechos sociales y políticos básicos, eran la tónica. Si con el peronismo el panorama para las clases trabajadoras urbanas era hacia una paulatina mejora, en estas provincias cundía la miseria¹²⁰. A propósito, “El Malón de la Paz” significó una de las primeras manifestaciones políticas que instalaron estas problemáticas en el centro de la sociedad nacional. Consistió en una marcha que desde Jujuy hasta Buenos Aires realizara un grupo de kollas con el fin de exigirle al gobierno la restitución de tierras ancestrales expoliadas durante el siglo XIX. Entre los meses de mayo y agosto de 1946, recorrió cerca de dos mil kilómetros para ser recibido calurosamente por autoridades y los habitantes de la capital, y final y forzosamente, ser expulsado por fuerzas de orden.

derrocado a Perón durante la Revolución Libertadora (nota del compilador). YUPANQUI. *Cartas*, p. 158.

¹¹⁸ ORQUERA. “Marxismo”, pp. 188-189.

¹¹⁹ “Esos [los temporeros interprovinciales que con cada zafra se allegan a las faenas del Tucumán, nos relata Yupanqui] ya tienen los recursos de la experiencia o la protección “desinteresada” de los caudillos políticos, que suelen ser los mismos contratistas. A los kollas no se los considera para nada. ¿Para qué...? Si algunos tienen campito, peladeras o viven en tierras fiscales, no falta el dueño de ingenio que compre esas tierras, y así, en poco tiempo, los proletarios pasan a ser arrendatarios, inquilinos del patrón. Se fija un precio alto por el arriendo, y se paga con trabajo. Muchas veces, en lugar de pelar cañas, son destinados a los montes, a voltear quebrachos, robledales, alisos y talar selvas para habilitar potreros. El sueldo es el mismo, la proveeduría abre su garganta para tragarse todo el esfuerzo y la esperanza del runa, y la vida sigue, lenta y segura para todos, menos para el pobre montañés que sólo tiene sus manos, un gran silencio y un dulce rencor que le va mordiendo el corazón”. YUPANQUI, Atahualpa, *Cerro Bayo*. San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009. P. 68.

¹²⁰ CATTARUZZA. *Historia de la Argentina*, pp. 174-175. Cattaruzza afirma que en el Noroeste, el 50% de los jóvenes en edad de cumplir con su servicio militar eran rechazados a causa de la desnutrición que les afectaba.

Desde su trinchera periodística, Yupanqui alentó al movimiento. Da a entender que la argentinidad de estas etnias es, al menos, discutible, sobre todo porque su pertenencia a la nación se ha traducido históricamente en degradación y malestar constantes. Por el contrario, liga el movimiento con una memoria histórica subversiva que cruza todo el Ande Central, cuyos primeros hitos se remontan a los levantamientos de Tomás Catari y José Tomás Condorcanqui, acontecidos durante la segunda mitad del siglo XVIII¹²¹. Plantea una visión sobre la identidad indígena reñida con el discurso oficial argentino –escamoteador de aquella– y además, muy difícil de acoger por la orgánica comunista, ante su falta de visión sobre dicho problema. Apuntó el autor: “Aquí ningún Centro Tradicionalista levantó su protesta. Ningún gaucho de los que se lucieron a tu lado, desde Ciudadela hasta Plaza de Mayo, montó su potro ajeno para decirte: ¡Venga a mi casa, amigo! Dentro de poco, serás el tema pálido de algo de lo mucho que ocurre en el tiempo”¹²².

Gaucho y de ascendencia india, Yupanqui debía prestar ese apoyo antes negado por los criollos. Como fuera, en sus columnas resolvió tratar, desde una perspectiva generalmente autobiográfica, el asunto indígena como un problema nacional. Establece en sí mismo un nexo entre la orgánica partidista y estos sectores sociales a partir de un doble movimiento: por medio de la solidaridad que estos textos expresan para con sectores sociales que poco interesan a la estructura del PCA; y en segundo lugar, mediante una interpelación a través de la retórica de la “militancia ilustrada”¹²³, de la que Yupanqui hacía parte fundamental en su calidad de folklorista –con sus estilizaciones particulares–, periodista e intelectual. Era en definitiva, un intelectual orgánico que buscaba crear conciencia de este problema en la militancia, así como integrar a indígenas y criollos en la construcción del socialismo argentino. Siguiendo a Yolanda Orquera, Yupanqui postulaba una noción particular de lo popular, según la cual “‘Pueblo’ [...] adquiere [...] dos nuevos sentidos: uno social, el de ‘la base’, cuyos atributos principales son el trabajo y la pobreza, y otro geográfico, en cuanto designa un lugar cuyas características específicas se

¹²¹ YUPANQUI, Atahualpa. “¡Runa Allpacamaska! (‘el hombre es tierra que anda’).” *La Hora*, Buenos Aires, Argentina, 16 de julio de 1946, p. 7. YUPANQUI, Atahualpa. “¡Hermano Kolla!”. *La Hora*, Buenos Aires, 1° de septiembre de 1946, p. 6.

¹²² YUPANQUI, Atahualpa. “¡Hermano Kolla!”. *La Hora*, Buenos Aires, 1° de septiembre de 1946, p. 6.

transfieren a las condiciones de vida de sus habitantes [...]”. El hábitat de ese pueblo es el Ande, espacio que en el imaginario yupanquiano está preñado de una emotividad ahora racionalizada, en su fase comunista¹²⁴, a través de una operación desnaturalizante de aquella paisajización realizada entorno del territorio y la población en la canción folklórica argentina. Así, Yupanqui otorgaba aquí carácter histórico, resultante en la representación que de un sujeto político pasivo, pasaba a agenciar sus propias reivindicaciones de derechos comunitarios e inmemoriales¹²⁵.

6.- Esbozo de una política cultural en el comunismo yupanquiano

Sin embargo, el peronismo gozaba de enorme adhesión electoral en los sectores rurales del Noroeste argentino, no obstante el no-lugar discursivo y social que indígenas y mestizos ocupaban en el esquema político y social del régimen¹²⁶. De otro lado, en la necesidad de aumentar el consumo interno, con tal de no desbaratar la exitosa fase industrializadora y de no generar trastornos en el mercado del trabajo, los mismos, ahora en calidad de migrantes, cobraban importancia central. Cuando en 1949 las reformas peronistas en garantías sociales, laborales y políticas, además de las medidas de control estatal sobre la economía, alcanzaban estatus constitucional, la inclusión social que conllevaban se llevó a cabo no sólo desde el giro social del Estado o desde la masificación de la política, sino que también mediante un mayor acceso al consumo. Lo anterior provocó que la población migrante constituyese un mercado rentable para, entre otros ámbitos, la industria cultural. La segunda mitad de los 40, y al menos hasta la caída de Perón en 1955, serán años marcados por una nueva triangulación de industria, campo del folklore y nuevas audiencias, sobre la base del cambio trascendental acontecido en la vida política argentina, a saber, la alianza interclasista que Perón estableció entre el Estado, ciertos sectores patronales y sociales subalternos, así como de las nuevas relaciones entre el oficialismo, sindicalismo y los partidos políticos tradicionales. En este renovado escenario, los “cabecitas negras” asomarían como el sostén sociopolítico del

¹²³ CORRADO. “Música y práctica”, p. 11.

¹²⁴ ORQUERA. *Op. Cit.*, p. 188.

¹²⁵ MOLINERO y VILA. “Raza y Canción”, p. 3.

proyecto justicialista, desplazando a los sectores obreros de ascendencia europea, generando a su vez un fuerte sentimiento antiperonista en las clases medias y altas del país.

El peronismo exaltaba tanto la felicidad popular como un sentir nacional, demostrando un esfuerzo oficialista de legitimización y autenticación de la cultura popular a partir de disciplinas serias como la educación o la producción intelectual, tanto como en los espacios y tiempos de diversión y ocio¹²⁷. La década del 40 encontró al circuito comercial y espectacular totalmente consolidado, a un tiempo que el gobierno peronista pensaba en el folklore con mayor beneplácito, en la voluntad de aumentar la incidencia ideológica y el fomento que el Estado venía ejerciendo en éste desde hacía unos veinte años¹²⁸. Consecuentemente se trazaron políticas culturales que reformulaban viejas instituciones, como la Comisión Nacional de Cultura (1933), el Instituto Nacional de la Tradición (1943) o la Comisión de Folklore y Nativismo (1945), y de un mismo modo instalaban otras nuevas. Sobre las segundas, en 1948, y como parte del Plan Quinquenal peronista, se fundaban la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas¹²⁹ y la Comisión Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía, con el objeto de otorgar “independencia intelectual” a la nación, para lo cual se encargaría de la producción de documentales, discografía y de programación radial nativistas¹³⁰.

En el caso de la ciencia folklórica que coincide históricamente con este período, y representada principalmente por investigadores como Carlos Vega (1898 – 1966), Isabel Aretz (1909 – 2005) o Augusto Raúl Cortazar (1910 – 1974), destacó por el énfasis que ponía en los rasgos hispánicos y católicos presentes en la cultura tradicional, en desmedro de otro tipo de aspectos como la indianidad o el mestizaje. Más allá de lo contradictorio que esto pudiera parecer

¹²⁶ MOLINERO y VILA. *Atahualpa*, S/f.

¹²⁷ PUJOL. *Historia del baile*, p. 216.

¹²⁸ KALIMAN. *Alhajita*, p. 49.

¹²⁹ El supuesto general que soportó este proyecto fue que la danza era una manera más eficaz que la instrucción o la formación intelectual, para sugerir en los ciudadanos un sentido de lo nacional. En base a lo anterior, María Belén Hirose afirma que la mixtura de sentimiento romántico y valoración del método científico en el folklore argentino fue funcional a las necesidades políticas del Estado durante la primera mitad del siglo pasado. HIROSE, María Belén. “El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza”. *Revista del Museo de Antropología* (3):, 2010. P. 188.

¹³⁰ GRAVANO. *El silencio y la porfía*, pp. 88-90.

frente a las nuevas alianzas sociales durante esta época, en tal sentido podría suponerse que el folklore científico aportó a la articulación de un nuevo discurso nacionalista, no centrado necesariamente en la generación de un mejor conocimiento de o para los sectores sociales rurales y populares, sino más bien dirigido a brindar legitimidad a la estructura política y productiva propiciada por el régimen justicialista, en la representación intelectual de su lugar en el nuevo concierto nacional¹³¹.

En lo que respecta a la cultura popular en el espacio politizado de la ciudad, destacaban las populosas fiestas obreras organizadas por la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones del Gobierno, donde actuaban sus propios elencos artísticos, figuras de la radio y el disco, y conjuntos de danzas nativas¹³². De un mismo lado, en 1946 se publicaba un “Manual de Instrucciones” que normaba la programación radial y el funcionamiento general del espectáculo, en términos de porcentajes permitidos de música nacional y extranjera transmitidas, la limitación de presentaciones extranjeras y de número de miembros extranjeros en conjuntos, y estimulando además el trabajo musical restringiendo la cantidad de músicas radiotransmitidas desde registros sonoros¹³³. Finalmente el asunto fue zanjado mediante la promulgación del Decreto N° 33.711 de Protección de la Música Nacional, del 31 de diciembre de 1949, que obligaba a la difusión de música argentina y extranjera en partes iguales, tanto en locales y actos públicos como en la radiofonía, lo cual aseguraba puestos de trabajo y difusión social no sólo a folkloristas, sino que para todos los músicos de nacionalidad argentina¹³⁴.

En su afán por incitar el desarrollo y la socialización de una cultura nacional por todos los medios disponibles, y sumado a los fenómenos demográficos y económicos en curso desde las últimas dos décadas, el justicialismo directa e indirectamente instalaba en la centralidad política a esta Argentina inmigrada, y con esto, “su” folklore adquiriría una preeminencia inédita como protagonista cultural en la construcción de un nuevo proyecto de desarrollo nacional. Así, no es descaminado afirmar que simbolizó en lo cultural aquella alianza de clases

¹³¹ KALIMAN. *Op. Cit.*, p. 35.

¹³² UGARTE. “Cien años”, pp. 52-53.

¹³³ GARCÍA. *Op. Cit.*, p. 42.

¹³⁴ GRAVANO. *Op. Cit.*, p. 90.

que había llevado al General Perón al poder, y que se levantaba como su plataforma de apoyo y legitimación¹³⁵. De una misma manera, Pablo Vila postula que frente a la estigmatización “blanca” que lo denostaba como “asunto de negros”, los migrantes reconocieron en general la inadecuación del tango rioplatense para verse representados, con el consecuente enaltecimiento de sus músicas locales como bastión de sociabilidad y recurso principal de identificación colectiva, en la medida que muchas de las experiencias de la migración campo-ciudad –nostalgias del pago, vivencias y adaptaciones a la ciudad, etcétera- fueron procesadas culturalmente por medio de estas músicas.

Complementaria a esta situación, los antiguos habitantes urbanos a la par que los inmigrados se arrimaban a sus ciudades, sus lugares de trabajo y de esparcimiento, comenzaron poco a poco a hacerse parte de los nuevos ambientes de sociabilidad provincial, y a gustar de y consumir música folklórica, cuyos agentes se levantan, por esta y las razones arriba expuestas, como intermediarios culturales que coadyuvan a la instalación de una nueva hegemonía política¹³⁶. El fomento que el folklore recibió con el peronismo generó claras divisiones dentro de la escena, determinando bandos adherentes y otros reactivos agrupados en torno de la oficialidad, como pro o antiperonistas, y desde posiciones progresistas o tradicionalistas, populares/populistas o de elite¹³⁷, fuera en términos políticos o estéticos, si acaso es dable pensar una separación radical entre estas dos esferas.

La posición de Yupanqui era clara: “No me interesó nunca alegrar ni halagar a la burguesía que cotiza al artista mercenario, vanidoso y sin profundidad. Me interesó preocupar a mis oyentes. Hacerlos pensar, acerca de todo lo injusto, de todo lo ‘por arreglarse’, que hay en la tierra”¹³⁸. Si el discurso social transmitido vía musical mantuvo siempre un alto grado de autonomía respecto de los contenidos - preexistente a la militancia y constante hasta el fin de sus días- que, bien pudiera ser, habría manejado con una comprensión más propagandística de su obra, su discurso escrito se tornó programático. Esa identidad inmediata a la que habría de aspirar el genuino folklorista, entre

¹³⁵ KALIMAN. *Op. Cit.*, p. 50.

¹³⁶ VILA. “Tango to folk”, p. 126.

¹³⁷ PORTORRICO. *Op. Cit.*, pp. 14-15.

¹³⁸ “Frente y perfil de Atahualpa Yupanqui”, p. 8.

hombre, música y tierra, cobra nueva importancia aquí cuando se vuelve un argumento a esgrimir en una toma de posición ante el devenir de la escena folklórica trasandina. “El folklore registra la vida del pueblo, no la vida de un hombre sino de todos. Una canción, una copla, una historia, no sirve para nada si no es la canción, la copla o la historia en que todo un pueblo, o un sector importante del pueblo, se ve reflejado en ellos”¹³⁹. El alto concepto representacional que tuvo no sólo de su obra, sino de una suerte de ética folklórica que debía regir a todo los colegas artistas e investigadores, cobra durante sus aproximados ocho años comunistas, un nivel de acción y retórica cuyos horizontes serán distintos a los trazados para el simple paisano cantor.

“El artista criollo que quiera escuchar la auténtica voz provinciana debe llegar ahí [llegar a la zafra tucumana, dice Yupanqui]. Si el viajero quiere entender la verdad que se vive, debe dudar un poco de la “verdad” que se canta. Porque el pelador de caña no es un creador de canciones, salvo algunas excepciones. Canta el tema meramente folklórico; transmite ese mensaje musical de pueblo, que se aprende sin que nadie lo enseñe; mantiene la supervivencia; repite la trova del abuelo gaucho; alimenta la luz de aquella estrella, la leyenda de aquella cumbre, el rastro de aquella vicuña, la glosa de aquel romance”.

Mantener la supervivencia, conocer por tradición, cultivar antes que crear. Los rasgos culturales que acompañan, o más bien, traducen en la práctica dicha identidad tierra-hombre-música, mantienen a raya una errada concepción de lo que debe ser folklórico. Por el contrario,

“Si el obrero del cañaveral creara canciones sobre la realidad de su vida, otra sería su copla. Ronco estaría su tambor de tanto ritmar la quejumbre rebelada de una vidala, y su voz despertaría todos los miedos en el ánimo de los oligarcas tucumanos. Además, ese repertorio acusador, expresador de la verdad obrera tucumana, sería un repertorio prohibido. No llegaría al disco jamás. Quedaría por ahí, transmitido entre el vaho de los cañaverales, como la clave para curar todas las pestes que una sociedad decadente desata sobre las vidas humildes [...]”¹⁴⁰.

Yupanqui reprueba a la escena folklórica por su incapacidad o desinterés generales en percibir la sensibilidad propia del mundo tradicional, resultante inevitablemente en representaciones artísticas alejadas de la realidad¹⁴¹. Más

¹³⁹ YUPANQUI. *Cartas*, p. 44.

¹⁴⁰ YUPANQUI, Atahualpa. “Hombres y Caminos: peladores de caña”. *Orientación*, Buenos Aires, Argentina, 4 de agosto de 1948, p. 8.

¹⁴¹ GRAVANO. *Op. Cit.*, p. 193.

aún, debido a esa misma incapacidad para captar y referir a las condiciones materiales que oprimen y degradan, la consecuente imposibilidad de comprometerse activamente en su conversión. “Pero ayudar a la vida implica, ayudar a la transformación de la naturaleza y de la organización social en beneficio del hombre. Esta es la misión irrenunciable de los artistas democráticos y progresistas”¹⁴². Con el afán de disentir a una escena folklórica que en general hacía parte en la perpetuación del *statu quo*¹⁴³, la vía política escogida no descartaba en ningún momento su participación, aunque condenada por el peronismo, en las instancias predilectas de la industria cultural, donde se debería trabajar para disputar este crucial espacio de construcción hegemónica. Los medios modernos y masivos no sólo no impedían esa adecuación emocional con la realidad histórico-política, sino que, más aún, presentaban el desafío de acomodarla en tal manera que, fiel y profesionalmente, el folklorista fuera capaz de encarnarla en escenarios, auditorios y grabaciones, proyectándola a un público que venía de tales experiencias, o que en ausencia de una previa o presente vida tradicional, debía conocerlas para sentirse argentino e indignarse con la situación de sus compatriotas más desdichados¹⁴⁴.

La invectiva yupanquiana fue capaz de establecer una complicada relación de complementariedad entre aspectos que difícilmente son conciliados al alero del folklore, a saber, el constante desencuentro entre aquel esencialismo que decreta la presencia de contenidos espirituales en los objetos de su incumbencia –por ejemplo, aquella identidad tierra-hombre-música que es estampa yupanquiana-, y la observación atenta y sobre todo, crítica de las situaciones materiales y contingentes que son el marco existencial de lo tradicional. Atribuir este logro a la mera militancia comunista sería mezquino. Al contrario, la perspectiva críticamente social de su pluma y de su canto la trascienden, y sin embargo, la singularidad que con esta adquiere es notoria.

¹⁴² YUPANQUI, Atahualpa. “Hombres y Caminos: los ‘calandria’ del arte”. Orientación, Buenos Aires, 25 de agosto de 1948, p. 8.

¹⁴³ CORRADO. “Música y práctica”, pp. 11-12.

¹⁴⁴ ORQUERA. *Op. Cit.*, p 187.

La posibilidad de escribir y reflexionar en la contemplación de tareas políticas claras, social e históricamente relevantes, condujo a Yupanqui a sistematizar temas e intuiciones siempre presentes en su obra musical:

“Y al tiempo, desde 1920 en adelante, debidamente registradas, ordenadas, ‘legalizadas’ y publicadas, la zamba, la chacarera, la vidala y la tonada salían desde Buenos Aires despertando la simpatía de todos los sectores amigos del canto criollo. Los intérpretes grababan discos con grandes éxitos. Los derechos de autor sumaban cantidades respetables. Fama, dinero, prestigio, homenajes. ¿Para quién? Para aquel forastero que traía canciones de otro, danzas de otro, coplas de otro. Ese ‘otro’ quedaba allá, en los montes, sudando en los quebrachales o trajinando con las vacas de la estancia grande, o padeciendo en las salinas cordilleranas. Ese ‘otro’ no comía todos los días, y cada pan de sus changos le costaba un pulmón”¹⁴⁵.

Yupanqui también reclama contra aquel despojo cultural que se hace uno con la explotación rural. El problema no era traerse a la ciudad lo tradicional para, por arte folklórica, transformarlo en mercancía transable en el mercado del consumo cultural. El asunto era cómo hacerlo.

“Cuervo o chimango, el recopilador deshonesto se apropia de la copla, no para difundirla y mantener el tono puro del canto criollo, incorporado al movimiento artístico nacional. Quien roba un pan es porque tiene hambre. Pero quien roba su canto al peón es porque odia la vida, ya que no le dio la capacidad de crear eso simple que es una canción. El peón la puede hacer. Tiene campo, árbol, ideas. Tiene la experiencia tremenda de ser proletario”¹⁴⁶.

La actitud folklórica que Yupanqui pugna por inculcar desde su tribuna, debió sostenerse en una interpelación que, aunque elocuente, difícilmente fue oída por quienes impulsaban las políticas culturales del justicialismo. Ante la ampliación de la escena y la importancia que el área científica y popular adquiría para el gobierno, Yupanqui clama para que las autoridades creen instancias fiscalizadoras, en la opinión que la “discutible calidad” de la oferta musical, en opinión del folklorista, atentaba contra una visión clara y objetiva no sólo del mundo tradicional, sino sobre cómo el folklore debía enfocarse en tanto cultura de amplio alcance ciudadano, es decir, en tanto eminentemente patriótica. En este sentido, pareciera ser que Yupanqui aprueba las medidas del Estado

¹⁴⁵ YUPANQUI, Atahualpa. “Hombres y Caminos: los piratas del folklore”. Orientación, Buenos Aires, Argentina, 27 de octubre de 1948, p. 8.

¹⁴⁶ YUPANQUI. “Los piratas del folklore”, p. 8.

Peronista en función de la difusión y protección de la música nacional, así como del fomento del folklore en particular, por su hondo carácter patriota, pero repara en dos problemas.

El primero, la confusión que entraparía a la oficialidad, su poca claridad al momento de tratar lo tradicional como asunto de la cultura y la educación. El folklore “no es un arte estilizado [...] no es un arte ‘culto’ [...] no es un hecho artístico para el escenario ni para la deleitación de los entendidos, de eso que se llama “el público”¹⁴⁷. Es antes que nada producción cultural popular, predominantemente rural, es decir, de una porción de la población nacional que cultiva sus expresiones musicales con fines muy distintos a los que guían a un artista criollo ante las audiencias y en los medios. De hecho, su anonimato y su carácter colectivo, la ausencia en sí de metodización –en el sentido de categorización científica folklórica- y de instrucción académica, son rasgos que denotan que la música tradicional existe básicamente porque es necesario satisfacer las intrínsecas necesidades de expresión del Hombre. Lo tradicional comunica la experiencia de quienes habitan en las condiciones estructurales sobre las cuales, el artista folklórico consciente debe centrar su atención para, emotiva y objetivamente, transmitir a las masas –sean políticas, sean espectaculares o, mejor aún, ambas- la situación particular de quienes, además de padecer injusticia y privaciones, preservan aquello máspreciado y esencial de la argentinidad.

En segundo lugar, y como un efecto de lo anterior, advierte que el escaso control efectivo que ejerce el Estado sobre el repertorio radial, discográfico y espectacular, y la poca rigurosidad del folklorista común y corriente, podrían generar gran confusión en el público argentino. El Estado debe cumplir con la misión de implementar adecuadas políticas culturales, a un tiempo que el artista folklórico debe agudizar su vocación en la creación, la recopilación y la interpretación, sosteniendo un constante espíritu crítico sobre su trabajo, y

¹⁴⁷ YUPANQUI, Atahualpa. “Arte folklórico”. Orientación, Buenos Aires, Argentina, 18 de agosto de 1949, p. 3.

asimismo, sobre su lugar social y el trasfondo sociopolítico y económico de aquello que va cantando¹⁴⁸.

En 1949 viajó a Hungría al II Congreso de la Federación Mundial de la Juventud Democrática, como observador comisionado por el PCA, escribiendo artículos para *Orientación*, y realizando conciertos, charlas y giras por el interior y por otros países del Bloque Socialista. Aprovecharía este viaje para iniciar su carrera en París, ciudad que desde la década de 1960 será el epicentro de una incansable actividad internacional. Por iniciativa de los poetas Louis Aragon (1897 – 1982) y Paul Éluard (1895 - 1952), camaradas del Partido Comunista Francés, y ayudado por el Comité Nacional de Escritores y por una recién consagrada Édith Piaf (1915 - 1963)¹⁴⁹, lograba dar sus primeros conciertos en la tierra que lo vería morir, en 1992.

A poco de su retorno, el 1° de febrero de 1951, fue detenido por la Policía Federal junto al periodista y camarada Alfredo Varela (1914 – 1984) frente a la Embajada de la URSS, y entregado posteriormente a la Sección Especial - nombre que recibía la policía política peronista-. Es cuando le destrozan la mano derecha contra el borde de un escritorio, dejándole caer una máquina de escribir. El daño fue severo y se agravó en una artritis con la edad. Posteriormente fue llevado a la cárcel de Villa Devoto, en la ciudad de Buenos Aires¹⁵⁰, presidio lleno de disidentes políticos donde comenzó a afinar lo que años más tarde sería una de sus obras más renombradas, *El payador perseguido*. Fue liberado en marzo de ese año, y junto a su mujer e hijo se trasladó a su casa de Cerro Colorado, localidad ubicada en el extremo norte de la Provincia de Córdoba¹⁵¹, para iniciar una suerte de retiro que se prolongaría por cerca de dos años.

Años después, le comentaría a Norberto Galasso: “¿Cree usted que yo podría aceptar que un secretario de cultura, un burócrata del Partido, me impusiera lo

¹⁴⁸ YUPANQUI, Atahualpa, “Hombres y Caminos: balance folklórico”. *Orientación*, Buenos Aires, Argentina, 5 de enero de 1949, p. 8.

¹⁴⁹ PUJOL. *En nombre del folclore*, p. 205.

¹⁵⁰ Fueron varios los músicos argentinos que se vieron afectados por el régimen peronista. Por ejemplo: el compositor Alberto Ginastera (1916 – 1983) debió exiliarse en los EE.UU. en 1948. También el director y compositor Juan José Castro (1895 – 1968), el año anterior, se estableció en Uruguay debido a las presiones que sufría por parte del gobierno. CORRADO. *Música y modernidad*, pp. 319-320.

¹⁵¹ PUJOL. *Op. Cit.*, pp. 211-213.

que debo cantar? Yo he estado en Hungría y he visto mucho rigor [...] no rigor húngaro sino ruso. Hay opresión rusa. Si conversando con un húngaro usted le dice, para pincharlos, ¿qué piensan ustedes, los rusos?, en seguida salta: *Niet, somos húngaros*". Galasso asegura que la oposición que Yupanqui demostraría en lo futuro no sería hacia el socialismo como sistema, sino hacia las deformaciones burocráticas que comenzaron a afectar a este país en particular, y que reventaron con la invasión soviética de 1956. Esas mismas aprehensiones lo llevarán a criticar la naturaleza estalinista del PCA, traducido en lo cultural en una rusofilia que marginaba las ideas y prácticas de, por ejemplo, Atahualpa Yupanqui¹⁵².

Entristecido por estas decepciones y apabullado por la imposibilidad de presentarse ante el público, en radios y de editar discos, dentro de su círculo de amigos comienza a hacer notar su desazón. Dice el rumor que es entonces cuando barajó la posibilidad de enviarle una carta al General Perón pidiendo le levantase la censura, porque en su cruzada como "cantor de artes olvidadas", el vínculo con el público era esencial. El Comité Central del PCA se habría enterado de esa decisión y Codovilla finalmente habría decidido poner fin a las discusiones y sancionar a Yupanqui. Fue expulsado del partido, lo que generó gran conmoción en su interior. Hubo quienes se lamentaron, mientras otros organizaban campañas para quemar sus libros¹⁵³. En una comunicación oficial, el Comité Central declaraba que

"[...] no estábamos en presencia de una debilidad o error, sino de un acto consciente de quien decidió finalmente desertar del campo de la lucha por la democracia y la paz, a fin de poder 'trota al costado del caballo del comisario' y obtener de ello beneficios personales [...] Al romper con el pueblo, 'para sentarse en la mesa del patrón', se cegaron para A. Yupanqui las fuentes de la creación artística"¹⁵⁴.

No dejaría de ser un hombre de izquierda. No pidió concesiones al peronismo ni se aprovechó de las nuevas condiciones, no se vincularía en lo sucesivo con otras orgánicas políticas, y seguiría respetando las tradiciones socialistas que siempre había observado. No obstante, parte del gobierno seguía desconfiando

¹⁵² "Muchas veces, en los locales del Partido y en sus actos importantes, protesté porque sólo estaban los retratos de Marx, Lenin y Stalin, y nunca de ningún patriota argentino... como Echeverría, Mitre o Sarmiento, por ejemplo". GALASSO. *Atahualpa Yupanqui*, pp. 117-118.

¹⁵³ GALASSO. *Ibidem.*, p. 119.

¹⁵⁴ "Sobre el Caso Yupanqui". *Nuestra Palabra*, Buenos Aires, Argentina, 28 de Julio de 1953, p. 6.

de él, y en septiembre de 1953 es nuevamente encarcelado en Villa Devoto, donde saldrá un mes después. Es liberado por el gobierno alegando un error en el aparato policial, y casi reconciliándose con el artista¹⁵⁵. Con la caída del peronismo, en septiembre de 1955, se dieron las condiciones para que, a principios del año siguiente, Yupanqui volviese en plenitud a los medios y a la vida artística argentina¹⁵⁶. En adelante, evitaría referirse abiertamente a su pasada militancia comunista. Sin embargo, en 1964 publicaba *El payador perseguido*, donde declaraba:

“Pa’ cambiar las cosas
Busqué rumbo y me perdí;
Al tiempo, cuenta me di
Y agarré por buen camino
¡Antes que nada, argentino;
Y a mi bandera seguí...!

El cantor debe ser libre
Pa’ desarrollar su cencia. (sic)
Sin buscar la conveniencia (sic)
Ni alistarse con padrinos.
De esos oscuros caminos
Yo ya tengo la experiencia”¹⁵⁷

¹⁵⁵ PUJOL. *Op. Cit.*, p. 227.

¹⁵⁶ Nota del compilador. YUPANQUI. *Cartas*, p. 85.

¹⁵⁷ YUPANQUI, Atahualpa, *El Payador Perseguido*. San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009. Pp. 17 y 19.

CAPÍTULO TERCERO

VIOLETA PARRA: INSERCIÓN EN LA TRADICIÓN Y DISRUPCIÓN EN EL FOLKLORE CHILENO A MEDIADOS DEL SIGLO XX

“[...] del frío de los gobiernos (llorando estoy)”

Violeta Parra, *Según el favor del viento*

Centenario de la Independencia, Cuestión Social y auge del salitre mediante, la década de 1920 zanjaba procesos de largo alcance que implicarían en lo sucesivo, profundos cambios en las estructuras de Chile. El crecimiento y empoderamiento de los sectores medios urbanos, y el creciente fortalecimiento de los movimientos político-sindicales obreros, aceleraron socialmente el resquebrajamiento del modelo de modernización liberal-oligárquico, sostenido en la continuidad que el ciclo salitrero aseguraba a los esquilmos erarios públicos, a la extracción de plusvalía por el capital extranjero y a una acumulación de capitales que beneficiaba exclusivamente a la oligarquía.

En definitiva, el modelo fue condenado a muerte cuando tales conmociones sociales coincidieron con el estallido de la crisis económica mundial de 1929. Un poco antes, tras el golpe de Estado de 1925, los movimientos sociales ganarían más poder en la medida que el desorden interno se mantuviese, de modo que se avizoraban alteraciones de carácter social que en lo sucesivo, pondrían en riesgo el sistema recién reformado: la dictadura de 1927 a 1931, en cuyo contexto Carlos Ibáñez del Campo (1877 – 1960) pretendió hacerse con los proyectos nacional-productivistas que venían gestándose desde hacía algunas décadas, pretensión que compartía con el combatido proyecto político de Arturo Alessandri Palma (1868 – 1950), que promovía un afán industrialista en las

distintas capas sociales de la nación que sería también promovido por la República Socialista de 1932 y así, en adelante, hasta el golpe de Estado de 1973¹⁵⁸.

Teoría económica de gran peso en la América Latina del siglo XX, el desarrollismo se caracterizó por promover la instalación de un Estado de compromiso como su imprescindible garantía social y política, junto a la implementación de ideas de control y programación estatal sobre la economía, expresadas comúnmente en el modelo de industrialización para la sustitución de importaciones (ISI), en un escenario regional marcado por el cierre del mercado mundial para América Latina, a causa del estallido de las Primera y Segunda Guerras Mundiales, por la crisis interna, y en la obligatoriedad de fortalecer el mercado interno. Entonces, de un orden hegemónico en donde los instrumentos de mando y legitimidad estaban dados por la concentración de poder y recursos en los sectores privilegiados de la sociedad bajo el orden liberal-oligárquico, en los años 1930 se pasaba a un nuevo régimen para el cual las responsabilidades sociales estaban tan mermadas por la ineficiencia política y la desobediencia social de los deberes en épocas precedentes, que el Estado se elevaba como el único agente capaz de brindar orden y bienestar a la nación, basándose casi exclusivamente, como ya apunté, en la planificación económica y la intervención en el mercado interno. Para asegurarse un correlato político de lo anterior, el desarrollismo demandaba la articulación de un “Estado científico” -en palabras del propio Salazar- que llevara a cabo su gestión con eficiencia y celeridad, reforzado por nuevas facultades educativas que debían fortalecer la conducción de las novísimas masas políticas, conformadas por sectores medios y bajos, en el camino hacia la construcción de un nacionalismo que diese el ancho ante los desafíos de los tiempos en curso.

El manejo político debía ser empresarial y centralista desde el Estado, con la imperativa necesidad de cohesión y armonía en la sociedad civil¹⁵⁹. Este nuevo proyecto nacionalista exigía de parte de los ciudadanos una actitud vasállica, “peticionista” según el decir de Salazar, que hacía que cualquier demanda fuera

¹⁵⁸ SALAZAR, Gabriel, MANCILLA, Arturo y DURÁN, Carlos, “Volumen I. Estado, legitimidad, ciudadanía”. En: SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio (editores), *Historia contemporánea de Chile*. Santiago, LOM Ediciones, 1999. Pp. 46-47.

¹⁵⁹ SALAZAR, MANCILLA y DURÁN. “Volumen I”, pp. 55-57.

levantada ante el Estado, agente éste que además se haría cargo de arbitrar todos los conflictos de clase que pudieran suscitarse en este contexto de desarrollo constantemente amenazado e incompleto, todo esto, porque la configuración histórica nacional no permitía que las clases sociales en pugna por sí mismas, en cooperación, resolviesen sus disputas de manera pacífica y pactada. De esta forma, nuevamente la constitución de una verdaderamente efectiva y activa sociedad civil en el país, se veía ahora entorpecida por la centralización que el Estado empresario y el “Estado docente” ejercían en el monopolio de aspectos claves para la vida nacional.

Como complemento cultural a lo que acontecería en Chile desde la década de 1930, se producía desde fines del siglo anterior un giro paradigmático que supuso el retroceso del positivismo, doctrina tradicionalmente vinculada a regímenes elitistas y autoritarios, dando paso a la formación y adopción de vertientes intelectuales y tendencias artísticas de carácter antioligárquico y eminentemente nacionalista, y que paulatinamente reivindicarían, entre otros aspectos, el valor del mestizaje como constituyente de la chilenidad, determinados elementos de la cultura campesina y popular, etcétera¹⁶⁰. La función que varias instancias de la cultura nacional cumplirían bajo esta nueva hegemonía, más allá de una acción más o menos consciente por parte de sus agentes, tenía todo que ver con alcanzar ese tan ansiado compromiso social y político interclasista en una actitud de docilidad y evasión del conflicto. Coherentemente, la cultura nacional debía ser reflejo del carácter moderno de la chilenidad, a la par que la viva imagen de la inclusión de sectores populares y medios en el ruedo político, representando a un país inserto en un mundo cosmopolita que avanzaba, y que paradójicamente, estaba también en riesgo en la medida que aquellos rasgos particulares que le brindaban al país atributos identitarios únicos y característicos, desaparecían con su modernización.

Durante el último tercio del siglo anterior, la fisonomía de Chile cambió bruscamente, trastocándose con ella los imaginarios que determinados sectores sociales habían construido sobre el país. El triunfalismo que cundió en Chile a causa de la Guerra del Pacífico y del sometimiento de la Araucanía, hacia la década de 1880, aún inspiraba un renovado sentimiento patriótico en la elite

¹⁶⁰ LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago, LOM Ediciones, 2001. P. 97.

chilena, a la par que el Estado nacional se expandía para inaugurar, con nuevos recursos naturales y pactos con el capital metropolitano, una edad de oro aristocrática, fenómeno que en lo cultural se tradujo en una readecuación imaginaria del pretendido origen y arraigo europeo de la oligarquía local. Al mismo tiempo, y estimulada por la nueva extensión del territorio nacional, la elite volvía a mirar con buenos ojos su arraigo rural, cuyo eje se hallaba en el Valle Central, su lugar de origen y la fuente de su riqueza y de su prestigio social. Este territorio será en varios sentidos, el punto de fuga desde el cual se proyectarán nuevas maneras de afrontar lo nacional y lo popular en un país en pleno trance de modernización.

La exaltación de un nuevo sentimiento nacional coincidió con el ya mencionado auge de los sectores populares y de los nacientes sectores medios, y no obstante la decadencia del modelo liberal-oligárquico, aliciente suyo, prevaleció durante varias décadas. En el conglomerado interclasista que sería soporte de la nueva hegemonía desarrollista, “[...] había intelectuales, educadores, burócratas y políticos, quienes articularon una agenda en políticas culturales y elaboraron una imaginación nacionalista que alteró el paisaje cultural de Chile, infundió la política con una nueva constelación de imágenes, símbolos y significaciones, e influenció el cómo los chilenos se pensaban a sí mismo y a su nación”¹⁶¹. No obstante, las acciones tendientes a la creación de esta nueva imagen de chilenidad no estarían libres de lo que el musicólogo y esteta Gabriel Castillo Fadic, señala como uno de los aspectos claves en la genealogía de la representación nacionalista chilena:

“Un problema central en la historia de Chile es, entonces, el de una administración de una representación de Occidente que sustituye sin conciencia directa la producción de imágenes internas, limitando, de paso, el registro de la ‘situación cultural’. Esto es, el registro de matrices particulares de situación cultural. La sustitución de imágenes constituye en sí un modo de registro de particulares, pero éste funciona sobre una suerte de equívoco histórico que le quita inmediatez y

¹⁶¹ “[...] were intellectuals, educators, bureaucrats, and politicians who articulated an agenda of cultural politics and elaborated a nationalist imagination that altered Chile’s cultural landscape, infused politics with a new constellation of images, symbols, and meanings, and influenced how many Chileans thought about themselves and their nation”. BARR-MELEJ, Patrick, *Reforming Chile. Cultural politics, nationalism and the rise of the middle class*. Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 2001. P. 2.

conciencia crítica. La ausencia de conciencia crítica redundaría en la superficialidad de las Ciencias Humanas, y de un método adecuado a la lectura de la situación”¹⁶².

La dificultad con que los agentes culturales chilenos han tenido que batirse en la producción de imágenes internas de la nacionalidad, redundaría fundamentalmente en una especie de miopía respecto de la condición interna del país, que en gran medida responde a una muy arraigada pulsión en el carácter nacional, que clama por hacerse parte de las prácticas culturales y representaciones que el núcleo irradiador de Occidente ha generado de sí mismo. De ahí entonces, la ya clásica fijación en la generalidad de nuestra cultura con lo que acontezca metropolitanamente, obsesión con asimilarse a eso que obnubila de tanto que resplandece, sea europeo, norteamericano o proveniente de nuestros vecinos americanos más aventajados en los alcances de la Modernidad. Obsesión que en tanto tal, torna impermeable a aquello que en un caso ideal, debiese fijar las bases para una epistemología de lo propio, “particulares de situación cultural”, como bien dice Castillo Fadic, que además de facilitar la armazón de una identidad robusta, deberían en el mejor de los casos, garantizar en el ejercicio del pensamiento y de la creatividad –y de ahí, a lo político como tal- la observación atenta y constante de los movimientos, situaciones, elementos y condiciones que determinan la vida social y cultural al interior del país. Diacrónicamente se han suscitado experiencias que han intentado lidiar con esa condición. Para el caso particular del folklore musical, siguiendo a Castillo Fadic, esta representación intelectual y artística ha sido sindicada como la reducción de sujetos, objetos y temáticas a la categoría en cuestión, aportando más que nada a la implementación de una imagen de alteridad legitimante del alto estatus del mundo culto. El folklore, entonces, contribuyó en su primer momento a la configuración de una “mitología epistemológica”¹⁶³ como aquella negatividad necesaria para la entronización de lo ilustrado, permitiendo así reforzar la imagen evanescente de un Chile que pertenece, con reparos, al Occidente.

¹⁶² CASTILLO FADIC, Gabriel. *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003. P. 82.

¹⁶³ CASTILLO FADIC. *Ibidem.*, pp. 87-88.

1.- La formación académica y artística del campo folklórico musical

El folklore concentra en sí ciertas perspectivas hacia el interior del país que comienzan a despuntar con las postrimerías del siglo XIX. Uno de aquellas es lo que el musicólogo Rodrigo Torres llama “hispanocentrismo”, la atribución del patrimonio cultural más importante del país y de sus máximos referentes identitarios, en la hispanidad católica mixturada con elementos étnicos locales, cuyo epicentro simbólico que se halla en la territorialidad propia de la rancia aristocracia, a saber, el Valle Central Chileno. Dicho de otro modo,

“[...] tal reafirmación rotunda de las tradiciones hispano-mestizas del Valle Central como núcleo duro o matriz fundante de una imagen musical integradora, postergaba a las manifestaciones indígenas [entre otros asuntos] en la sombra de la historia y del proyecto cultural nacional, cuestión que en las décadas posteriores será de más en más puesta en revisión”¹⁶⁴.

La fundación del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile en 1889¹⁶⁵ significó la introducción en el país de criterios científicos a los estudios de costumbres y tradiciones, que dado el caso, significó un cierto cuestionamiento de este “sentido común”, la etnicidad nacional, para reforzarlos posteriormente, al menos durante la primera mitad del siglo pasado. Aquí, la presencia de Rodolfo Lenz es crucial. A partir de la publicación de sus trabajos pioneros¹⁶⁶, se establecería como la primera figura de relieve en el campo, cooperando con la fundación de la Sociedad del Folklore Chileno en 1909, iniciativa que contó con la participación de destacados expertos locales, como el etnólogo Ricardo E. Latcham (1869 – 1942) y los investigadores Ramón Laval (1862 – 1929) y Julio Vicuña Cifuentes (1865 – 1936)¹⁶⁷.

Fueron también colaboradores de la Sociedad los normalistas e investigadores Tomás Guevara (1865 – 1935) y Manuel Manquilef (1887 – 1950),

¹⁶⁴ TORRES ALVARADO, Rodrigo: “Prólogo. Cantos populares y folklore nacional”. En su: TORRES ALVARADO, Rodrigo (editor). *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*. Santiago, Centro de Documentación e Investigación Musical, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2005. P. 10.

¹⁶⁵ MELLAFE, Rolando; Antonia REBOLLEDO y Mario CÁRDENAS. *Historia de la Universidad de Chile*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992. Pp. 127-129.

¹⁶⁶ El más destacado es “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile: contribución al folklore chileno” de 1895, cuya versión castellana sólo vio la luz hacia 1919. Puede consultarse en *Selección de 30 pliegos de la Lira Popular*. Santiago, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile / Centro Cultural de España, 2003. Pp. 17-90.

¹⁶⁷ PEREIRA SALAS. *Guía bibliográfica*, p. 11.

participaciones que son evidencia de ciertos criterios impuestos por el propio Lenz, en base a sus primeras investigaciones, según los cuales lo indígena era un componente central para la cultura del país. Su cultura popular, según el filólogo alemán, es fruto de un feliz mestizaje entre las distintas razas europeas y americanas en el crisol de la Conquista y la Colonia, cuyas mejores y genuinas manifestaciones se hallaban en los sectores populares urbanos y rurales. En consecuencia, la primera experiencia académica del folklore se proyectó como un plan general de estudios sobre lo popular, con atención a la transculturalidad. Sus temáticas fundamentales fueron el folklore literario, costumbres y creencias populares en el ámbito rural y urbano, con especial cuidado respecto a las ocupaciones sociales de sus sujetos y al lenguaje popular. No obstante, la óptica de la Sociedad fue considerada por amplios sectores de la aristocracia local, según explica la historiadora Karen Donoso Fritz, como una irrupción molesta que pasaba a llevar los valores fundamentales de una cultura nacional que nada de propio hallaba en el patrimonio y en las prácticas de los sectores populares, y por lo mismo, el propio carácter científico de sus investigaciones y resultados fue puesto en tela de juicio¹⁶⁸.

Durante las dos décadas que median entre la fundación de la Sociedad de Folklore Chileno y la institucionalización académica del campo al despuntar los años 40, el concepto de folklore trascendió lo propiamente científico. Las décadas de 1920 y 1930 significaron un cambio de proporciones para, en lo musical, la supremacía de instituciones como el Estado y la Iglesia Católica, que desestimaban y marginaban aquellas expresiones que no se ajustaban a sus perspectivas¹⁶⁹. Las favorables condiciones que ahora ofrecían las industrias culturales para las músicas populares darán pie, entre otros asuntos, a la formación de un contingente de artistas del folklore que llevarán a cabo su trabajo en los espacios radiales, escénicos, y discográficos. Dicha masividad de los nuevos medios durante el período de entreguerras, influyó en que el centro de la vida social en torno de la música, se desplazara desde el decimonónico

¹⁶⁸ DONOSO FRITZ, Karen. *La Batalla del Folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis (Licenciatura en Historia). Santiago, Chile. Universidad de Santiago de Chile, 2006. Pp. 26-29.

¹⁶⁹ TORRES ALVARADO, Rodrigo. "Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile)". En: GARCÉS, Mario et al. *Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago, LOM Ediciones, 2000. P. 360.

salón aristocrático hasta el espacio público en la ciudad modernizada¹⁷⁰. La acelerada experiencia de urbanización vino de la mano con nuevas relaciones productivas que vaciaban de su contenido original a la ruralidad, debido al traslado de sus habitantes hacia el espacio citadino y al ámbito económico de la industria y de los servicios, y a través de una nueva cultura de masas que, a la par que estos procesos económicos y migratorios, hacía lo propio con la población recién llegada¹⁷¹.

La migración campesina se entroncaba con esta nueva actitud aristocrática respecto de lo rural, desde la cual la hacienda y el Valle Central serían presentados como aquellos lugares de paternalismo, protección y obediencia entre las clases rurales. Una lectura particular que se aplicaba a la cohabitación social y productiva hacendal, donde las festividades y el trabajo constituían las instancias de encuentro por antonomasia entre sus distintos segmentos sociales, reforzaría un repertorio simbólico nacionalista que le daba la espalda a la intrínseca conflictividad social del agro chileno, operativo en un sentido compensatorio en relación al curso ya inevitable de la industrialización y la urbanización. Dicha adaptación del imaginario vallecentralista pasó por la sustracción de tal repertorio a los procesos históricos en ciernes, por los cuales parte importante de su soporte humano se hallaba inmigrando a las ciudades, identificándose así con el mundo prostibular y barriobajista en la figura arquetípica e incómoda del roto urbano. Pasado por el tamiz del adecentamiento para la preservación de su pureza e inocencia, y en cierta medida yendo en contra de las necesidades de inclusión social y política de las clases medias y bajas urbanas en el reformado espacio público chileno¹⁷², la readecuación de

¹⁷⁰ RINKE, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana / Universidad Católica de Valparaíso / Katholische Universität Eichstätt, 2002. Pp. 48-49.

¹⁷¹ TORRES ALVARADO, Rodrigo: "Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena". *Revista Musical Chilena* (201):, enero-junio 2004. P. 57.

¹⁷² GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 – 1950*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile / Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2005. P. 376. De lo mismo, en los barrios periféricos de las ciudades poco a poco comenzaba a darse otro tipo de evocación musical de la ruralidad, llevado a cabo por los mismo migrantes para representación de sus patrimonios rurales, en bares y restaurantes, interpretando dicho repertorio tradicional mezclado con géneros urbanos como el tango y el bolero. Las Hermanas Parra y Las Hermanas Loyola, es decir, Estela y Margot, Hilda y Violeta, son buenos ejemplos de lo anterior, inclinándose hacia ciertos elementos de esta propuesta folklórica aristocrática, pero alejándose a tal grado que solo desde la década de 1940 podrán realizar a cabalidad sus propias interpretaciones. DONOSO FRITZ. *La Batalla del Folklore*, p. 32.

este imaginario sería determinante para las prácticas musicales en torno de la tradición y del folklore.

Paralela al proceso de formación de una intelectualidad oficial dedicada al estudio del acervo popular-tradicional, hacía su aparición un contingente de creadores e intérpretes que desde la década de 1920 conformarían la escena de la Música Típica Chilena (MTCh). En sintonía con lo expuesto párrafos más arriba, la musicalidad de sus intérpretes evidencia su origen social, expresado para el caso de las aristocráticas, en el entrenamiento en el *Bel Canto* del salón decimonónico -presente en las cantantes y profesoras Blanca Tejada de Ruiz y Camila Bari de Zañartu-, altamente contrastante con el estilo de las exponentes de extracción popular, como Derlinda Araya, Esther Martínez o Petronila Orellana, quienes desarrollaron un tipo de interpretación más ajustada a los rasgos estéticos y temáticos de la arquetípica cantora campesina. De modo que los orígenes de la MTCh reifican esta readecuación imaginaria de lo nacional, a la vez que responden a y son demostrativas de los procesos sociales en curso.

Propuestas como las de Tejada de Ruiz y Bari de Zañartu se impondrán decisivamente en el desarrollo que el folklore sostendrá durante este período, consagrado con la popularidad alcanzada por la legendaria agrupación Los Cuatro Huasos, cuyo máximo merito en este sentido, fue el de instalar en la industria cultural chilena un repertorio de raíz tradicional, generando un gusto masivo y ahora viable para su transacción en el mercado del entretenimiento. Los Cuatro Huasos comenzaron en 1927 una exitosa carrera que los transformó en fenómeno discográfico, radial y de espectáculos, extensas giras al extranjero incluidas, trayectoria inédita para un grupo nacional dedicado a las músicas vernáculas. Provenientes de un segmento social y de una educación musical de elite, la agrupación fue crucial en la definición de la MTCh, más aún cuando el formato de cuarteto de huasos que acuñaron sería modélico para otros intérpretes posteriores, como Los Provincianos, Los Huasos de Algarrobal o Los Huasos Quincheros.

Tres aspectos de este conjunto son claves: el primero, la adaptación de géneros locales, especialmente la cueca y la tonada, a los gustos y patrones estéticos dominantes en el espacio de la industria cultural, para de este modo hacerla más competitiva dentro de la gran gama de géneros existentes en el mercado

musical internacional. La desproporción entre MTCh y otros géneros extranjeros de moda, entre un repertorio demasiado hispanista contra otro internacional más vistoso, de orígenes afro, indígena o mestizo –como el cubano, norteamericano o el argentino-, obligó en los artistas nacionales una búsqueda constante de perfección e innovación interpretativa y performática, carácter renovador que no debía en ningún caso reñir con aquel vínculo atávico que demandaba la tradición nacional¹⁷³. En segundo lugar, su alternancia con la ejecución de ese mismo repertorio internacional por parte de la agrupación, para hacer más atractiva su presencia en los espectáculos, y por último, la elevación de la figura del huaso como agente identificador en su representación de lo nacional.

A causa de la masividad del conjunto, puede afirmarse que la identificación de la chilenidad con el espacio del Valle Central quedaba asegurada en el ámbito de la industria y del espectáculo. Esto se dio así, pero con una homogeneización simbólica previa del espacio rural en el desplazamiento de clase que operó el enaltecimiento del “huaso pije”, la figura patronal, propietaria y paternalista de la hacienda, conducente a la invisibilización del peón o del inquilino, e imponiéndose asimismo sobre la incómoda figura del roto urbano y rural¹⁷⁴. En una misma línea, dicha operación se activó como un desplazamiento de género al otorgarle al varón en el espacio de la industria cultural, aquellos roles musicales que en el ámbito rural eran exclusivos de las cantoras campesinas. A esto deben agregársele los aspectos relativos a su sonoridad, y además sus recursos temáticos, que por lo general giran alrededor de los paisajes chilenos en un humor bucólico y sin duda nostálgico, o de los tópicos de la fiesta campesina y de una serie de objetos y acontecimientos concretos en los cuales la chilenidad estaría encarnada –rodeos, chamantos, cantaritos de greda, chinas, espuelas, etcétera-.

Esta canción vernácula, de “[...] tarjeta postal a todo color con el monotema del paisaje”¹⁷⁵, décadas más tarde será objeto de duras críticas por parte de folkloristas de cuño crítico, pues desde su posición se consideraba que fijaba instantáneas de la identidad nacional que no hacían justicia a la subjetividad de varios otros segmentos sociales o posiciones en la sociedad nacional. Como

¹⁷³ GONZÁLEZ y ROLLE. *Historia Social*, p. 370.

¹⁷⁴ GONZÁLEZ y ROLLE. *Ibidem.*, pp. 374-377.

fuera, en su aparente inocuidad política, la MTCh, y quizás sin un afán programático, bien podría tratarse de un incipiente proyecto identitario de la elite chilena, en el paradójico proceso de relativa declinación dentro de la hegemonía nacional, y de su adscripción a los medios masivos en formación. Así las cosas, la industria discográfica y la radio propiciarán una versión de tradición en cuyo marco, el espacio rural centrino será representado como uno libre de conflictos sociales y ceñido a una versión domesticada y armónica de la naturaleza. A este patrón se allegó un sinnúmero de solistas y conjuntos posteriores, con gran fuerza desde la década de 1940, como Ester Soré (1915 – 1996), Silvia Infantas (1923), el Dúo Rey-Silva, Los Cóndores, Los Baqueanos o Los Hermanos Campos, además de imprescindibles músicos de sesión como Humberto Campos o Pepe Fuentes, y de compositores populares como Raúl Gardy, Clara Solovera (1909 – 1992) o Nicanor Molinare (1896 – 1957), entre otros.

A su instalación en el mercado musical local se sumaron medidas de protección al folklore promulgadas por los gobiernos radicales, que buscaban asegurar la competitividad y supervivencia del repertorio tradicional frente a la incesante marea de géneros extranjeros, fijando obligatoriedad para la interpretación de música chilena en todo acto público, fuera oficial o de espectáculos, obligación que se vio acompañada por una progresiva sindicalización de los trabajadores y artistas del rubro, iniciativas que se verían coronadas, por ejemplo, cuando hacia 1954 se fundaba el Sindicato de Folkloristas y Guitarristas de Chile, con el fin de brindarles protección a trabajadores de la cultura a quienes la legislación laboral no brindaba ninguna garantía de salud o previsión¹⁷⁶. La paulatina profesionalización del medio se produjo paralelamente a una mayor especialización y rigurosidad en el tratamiento del tema por parte de sus agentes, aspectos todos que a la larga permitieron el surgimiento de propuestas musicales y performáticas que, de algún modo, contrarrestarían los estereotipos culturales surgidos del ámbito de la MTCh¹⁷⁷. Este fortalecimiento gremial cooperó con la consolidación del carácter eminentemente urbano del folklore chileno, condición de sus intérpretes y de sus públicos, de un espectro social en constante ampliación, lo que determinará el camino sucesivo que recorrerá la

¹⁷⁵ LARGO FARIAS, René. *La Nueva Canción Chilena*. México, Casa de Chile, 1977. P. 14.

¹⁷⁶ DONOSO FRITZ. *Op. Cit.*, p. 62.

¹⁷⁷ GONZÁLEZ y ROLLE. *Op. Cit.*, pp. 381-385.

música chilena de raíz tradicional, ámbito de interés, que sería explotado por un círculo intelectual y artístico de indesmentible extracción social media¹⁷⁸. Así es como la consolidación de la MTCh conllevó la formación de un contingente de instituciones y agentes culturales que dieron un giro distinto al folklore previo, continuándolo y a un tiempo introduciendo en aquel, innovaciones de relieve, con una decidida participación del Estado y de la industria cultural, en el objetivo general de modernizar el folklore para hacer de éste, sustento de un universo simbólico representativo de la nación, y para así marcar un tipo específico de comportamiento cívico y legitimar los respectivos proyectos político-culturales en curso¹⁷⁹.

2.- La renovada institución del folklore científico en la Universidad de Chile

Como un ámbito de confrontación y de constitución de políticas culturales, el campo folklórico chileno adquirió un semblante que desde la década de 1940 fue constantemente reforzado, criticado y enmendado, hasta que quedará zanjado como un ciclo concluso con el golpe de Estado de 1973. Como fuera, los cuarenta son los años durante los cuales el rescate y la proyección social del acervo tradicional chileno se volvió un imperativo ético para un sector de importancia dentro de la intelectualidad y de las artes, imperativo que se manifestó básicamente como un notable incremento del registro de la oralidad popular, desde una posición permeada por criterios científicos y estéticos más sofisticados, y sobre todo, en los soportes ofrecidos por la literatura, la música y la danza¹⁸⁰.

Las iniciativas públicas se manifestaron con mayor fuerza en ciertas reparticiones y programas, y en la labor de determinados funcionarios de la Universidad de Chile, institución elevada por el Frente Popular como el ente estatal encargado de generar las instancias culturales de integración y desarrollo nacional que los nuevos tiempos requerían. Sin embargo, décadas antes la Universidad pareció adelantarse a los lineamientos implementados por

¹⁷⁸ FALABELLA, Roberto. "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. Segunda Parte". *Revista Musical Chilena* (58):, marzo-abril 1958. P. 78.

¹⁷⁹ TORRES ALVARADO. "Cantar la diferencia", p. 55.

¹⁸⁰ TORRES ALVARADO. "Prólogo", p. 9.

la izquierda reformista desde 1938. Un ejemplo claro fue la declaración de autonomía universitaria de 1928, que haría posible, entre otras acciones, la incorporación del Conservatorio Nacional de Música, institución de enseñanza musical docta creada hacia mediados del siglo XIX, a una recién fundada Facultad de Bellas Artes, en 1925¹⁸¹. Con este antecedente, las reformas llevadas a cabo durante el rectorado de Juvenal Hernández (1899 – 1979) materializarán la vocación pública de la nueva estructura universitaria, donde se produjeron instancias de interpelación a lo social que no descartaron lo masivo, propiciando a su manera, soluciones de encuentro entre la cultura ilustrada y experiencias de lo tradicional y lo popular.

En enero de 1936 se inauguraban las primeras Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Su fundadora, Amanda Labarca (1886 – 1975), quiso desde un principio incorporarles clases prácticas de folklore chileno, aliándose para eso con el historiador Eugenio Pereira Salas (1904 – 1979) para así vencer las resistencias que una iniciativa tal produciría en un ambiente aún refractario ante esta dimensión de la cultura local. La crucial importancia que las Escuelas revisten para el desarrollo posterior del folklore musical se debió al carácter seminal que las participaciones de profesoras como Margot Loyola, Camila Bari de Zañartu, Raquel Barros o Violeta Parra, tuvieron en la formación de un público general, de profesores normalistas y de alumnos que conformarían una nueva e innovadora generación de folkloristas desde la década del cincuenta, y que en definitiva inculcarían un gusto por el folklore en el público general¹⁸².

Gracias a la constitución entre 1930 y 1935 de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, organización adscrita a la Sociedad de las Naciones, pudo Tomás Lago (1903 – 1975) promover un interés ilustrado por la artesanía al interior de la Universidad. Con motivo de su Centenario, logró reunir una muestra de piezas donadas por distintos países americanos, y exhibirla bajo el contexto de la Exposición Americana de Artes Populares, entre los meses de abril y mayo de 1943 en el Museo Nacional de Bellas Artes, para posteriormente pasar a establecerse como la colección base de lo que sería el Museo de Arte

¹⁸¹ CLARO VALDÉS, Samuel y URRUTIA BLONDEL, Jorge. *Historia de la música en Chile*. Santiago, Editorial Orbe, 1973. Pp. 125 y 129.

¹⁸² CÁCERES VALENCIA, Jorge. *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena 1933 – 1953*. FONDART, Santiago, 1997. Pp. 45-48.

Popular Americano¹⁸³. El trabajo de Tomás Lago coincidía con lo que el pintor, compositor e investigador Carlos Isamitt (1885 – 1974) intentaba realizar desde sus cátedras en la Facultad de Bellas Artes, donde como profesor de pintura y artes aplicadas inculcaba en sus alumnos el interés por un diseño basado en iconografía indígena, y en la cultura tradicional de los mestizos chilenos.

Iniciativa del grupo liderado por el abogado y compositor Domingo Santa Cruz Wilson (1899 – 1987), el Instituto de Extensión Musical, fundado en 1940 como entidad privada y con el propósito de fortalecer el fomento y la difusión de la música académica en Chile, pasaba en 1942 a depender oficialmente de la corporación universitaria¹⁸⁴. Una Comisión de Estudios Folklóricos formada en su interior por Isamitt, el investigador y compositor Carlos Lavín Acevedo (1883 – 1962), Pereira Salas, el compositor e investigador Pablo Garrido Vargas (1905 – 1982), Jorge Urrutia Blondel (1905 – 1981), el musicólogo Vicente Salas Viu (1911 – 1967) y Alfonso Letelier Llona (1912 – 1994), daba pie a la fundación del Instituto de Investigación del Folklore Musical en 1943¹⁸⁵. Tanto el de Extensión Musical como el recién mencionado, antecedieron a la instalación del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile en 1947, consagrando con esto la ejecución de un programa docente de fomento y promoción del folklore que daba continuidad al proyecto definido hacía unos cincuenta años por la Sociedad del Folklore Chileno.

Hasta su desaparición a fines de los sesenta, las actividades desarrolladas por el Instituto tuvieron un impacto que aunque difícil de ponderar, se manifestaba en las solicitudes que otras instancias universitarias –extensión, sobre todo– hacían de material recopilado o de asistencia docente, o en peticiones similares realizadas por instituciones públicas de enseñanza, y en el interés que directamente o mediado por organismos como los anteriores, el estudio del folklore musical provocaba en el público general y también en el contingente de folkloristas que trabajaban independientemente. Asimismo, destacan los vínculos tendidos entre el Instituto y, por ejemplo, el Departamento Cultural de la

¹⁸³ CÁCERES VALENCIA. *Op Cit.*, p. 49.

¹⁸⁴ SANTA CRUZ WILSON, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007. P. 650.

¹⁸⁵ CÁCERES VALENCIA. *Op Cit.*, p. 57.

Embajada de Francia, el Instituto Chileno de Cultura Hispánica¹⁸⁶, las Universidades de California e Indiana en los EE.UU., y organismos internacionales ligados al folklore y a la cultura tradicional. Bajo estas condiciones, el trabajo de intelectuales y académicos que ya habían trabajado anteriormente estos temas, tuvo mayor cabida dentro de un concierto cultural nacional donde la Universidad imprimía parte importante de su carácter a la cultura ilustrada chilena. A esa vieja generación de investigadores se sumaban unos nuevos, como Gastón Soublette, Raquel Barros (1919), Manuel Dannemann o María Ester Grebe, mientras surgía paulatinamente un conglomerado de investigadores, intérpretes y recopiladores independientes con quienes trabajaron, en mayor o menor comunión, en las Escuelas de Temporada y en la Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile, financiando investigaciones y viajes recopilatorios, o recibiendo material de campo tomado por investigadores independientes, para ser almacenado en sus dependencias.

Parte del mérito que tiene la formación del Instituto de Investigaciones Musicales, fue su contribución a la profesionalización del área de estudio y proyección, aspecto que aviene con la consolidación hacia estas mismas fechas de la escena del folklore de espectáculo y su asimilación por parte de la producción discográfica y la radiofonía. En definitiva, la labor realizada por la Universidad será referente de los movimientos agrupados en torno de la cultura urbana de raíz folklórica, tanto estéticamente como en función de integrar este tipo de expresiones tradicionales al concierto de una cultura nacional oficialista. En definitiva, el estatus ciudadano de la nueva institucionalidad cultural de la Universidad logrará legitimar el folklore musical como tema de interés cívico, no sólo cultural, y como materia de preocupación constante en las políticas culturales y educacionales¹⁸⁷.

La antes mencionada continuidad que la Universidad establecía con el legado de la Sociedad de Folklore Chileno, se expresó también en el acercamiento de los especialistas chilenos a una disciplina latinoamericana del folklore científico que también, con el apoyo del Estado nacional populista de Brasil, la Argentina

¹⁸⁶ CÁCERES VALENCIA. *Ibidem.*, pp. 62-63.

¹⁸⁷ TORRES ALVARADO. "Prólogo", p. 9.

o México, experimentaba además de un proceso de legitimación social, un desarrollo teórico que en Chile no se dio con igual fuerza. Así, los especialistas nacionales se vieron altamente influenciados por los lineamientos teóricos de dos eminentes musicólogos argentinos, Carlos Vega y Augusto Raúl Cortazar (1910 – 1974). En su afán de definir para el folklore como ciencia su propio objeto de estudio, Vega conceptualizaba una tripartición social articulada en torno de “grupos superiores”, clases altas, “grupos inferiores”, para el caso, los indígenas y el “pueblo”. Esta tripartición pretende explicar las dinámicas de folklorización -el uso que sociedades tradicionales adoptan de prácticas y elementos culturales que no le son originales- que hacen que los sectores populares se apropien de elementos aristocráticos para reelaborarlos, para así ser relegados al espacio de la supervivencia en contraste con el avance y la innovación que caracteriza culturalmente a los grupos superiores¹⁸⁸. “Dichas supervivencias [...]” dice Karen Donoso, “[...] serían aquellos hechos o elementos culturales que ocupó el grupo superior, pero que han dejado de tener vigencia para este, pasando a formar parte del patrimonio del pueblo, el que no crea, sino que recrea los hechos folklóricos”¹⁸⁹. La folklorización es este desuso y descenso de dichos elementos inicialmente elitistas hacia el pueblo, de modo que el diseño monocéntrico de la teoría folklórica de Vega atribuye el goce de la creatividad como uno exclusivo de las clases ilustradas, y descarta de plano el eventual carácter folklórico de las culturas indígenas.

La influencia de Augusto Raúl Cortazar en Chile se ha manifestado en la adopción de una serie de conceptos metodológicos que hasta el día de hoy son operativos en el quehacer folklórico local. Cortazar diferenció una serie de planos de ideas y actividades alrededor de lo tradicional. El primero, el plano del “Folklore Vida”, que refiere a la “vida folklórica”, a las diversas prácticas de los propios cultores naturales¹⁹⁰ en sus medios y contextos de existencia, al cual el

¹⁸⁸ Recordando lo que planteé en torno de Vega en el primer capítulo, y sobre el folklore argentino en el segundo, de principio, el mentado folklorólogo descarta el carácter folklórico de lo indígena, debido a su impronta aparentemente marginal en lo que respecta a la cultura argentina, opinión que tuvo su correlato en la escuela chilena.

¹⁸⁹ DONOSO FRITZ. *Op. Cit.*, p. 40.

¹⁹⁰ “Cultor natural” es un concepto acuñado en años recientes dentro de la comunidad de cantores a lo poeta. Hace mención a aquellos poetas e intérpretes que, como Osvaldo “Chosto” Ulloa o Santos Rubio y otros tantos, aprendieron el oficio por tradición familiar o en un ambiente donde dichas prácticas eran comunes y cotidianas, a diferencia de quienes adquieren el oficio en talleres, mediante registros sonoros y audiovisuales, a la par que cultivan otros tipos de música, en fin: fuera del ambiente tradicional que fuera propio de los cultores de raíz.

folklorólogo se acerca de manera casi etnográfica. El segundo, que acontece a partir del acercamiento a este patrimonio, la disciplina de estudios que es la “Ciencia Folklórica”, y que debería, por ejemplo, responder al tipo de criterios teóricos de Carlos Vega, y a otros metodológicos según sea el caso. Y finalmente, el plano del “Folklore de Proyección”, que Manuel Dannemann define como una

“[...] manifestación producida fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspira en la realidad folklórica cuyo estilo, formas o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones, destinadas al público en general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización presente en el momento que se considere -por ejemplo, obras literarias y dramáticas, de inspiración folklórica, escritas por autores determinados; audiciones de radio y televisión; industria de estilo artesanal; la danza de salón o de espectáculo; la moda, etcétera-”¹⁹¹

En resumen, este carácter proyectivo se constituyó sobre los resultados de la aplicación de la ciencia folklórica, bajo forma de investigación, difusión y representación, en cuyos parámetros estuvieron aunadas todas las actividades que de una manera u otra, fueron desarrolladas por el contingente de folkloristas y folklorólogos chilenos que siguieron criterios más o menos sistemáticos de investigación, recopilación y representación, en el sobreentendido que este campo nunca logró agruparse ni coordinarse para llevar a cabo un trabajo planificado y con líneas de acción generales¹⁹².

La presencia de Vega y Cortazar resuena con la preexistencia histórica de una determinada institucionalidad y de un imaginario cultural que serían determinantes al momento de la articulación del folklore científico, y que se vieron favorecidos con la lectura y aplicación de los trabajos realizados por las eminencias trasandinas. El asunto se remontaba a la fundación de la Facultad de Bellas Artes en 1925, y la anexión del Conservatorio hacia 1930, hechos en los que la incidencia de Domingo Santa Cruz y de la Sociedad Bach fue clave.

¹⁹¹ DANNEMANN, Manuel. “Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas”. En: VV.AA. *Teorías del folklore en América Latina*. Caracas, Instituto Iberoamericano de Etnología y Folklore del Centro Multinacional del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA, 1975. P. 25.

¹⁹² CATALÁN, Carlos, TORRES, Rodrigo (coordinadores) y CHAMORRO, Jaime (editor). *Cultura y recolección folklórica en Chile*. Santiago, CENECA, 1983. Pp. 1-2.

Dicha sociedad, formada hacia 1917 por jóvenes diletantes de alta extracción social, se presentaba a sí misma como una cruzada de depuración del ambiente docto local, que marcado profundamente por el *Bel Canto*, les resultaba superfluo en lo estético y atrasado en comparación con el desarrollo cosmopolita de la música de arte. Parte del discurso opositor a la antigua institución musical que la Sociedad Bach levantaba, tuvo por base juicios de valor sobre los contenidos estéticos y espirituales del *Bel Canto*, que manifestado bajo forma de ópera en espacios como el Teatro Municipal de Santiago, era criticado por ser más un ejercicio de ostentación social que una práctica cultural provechosa. En oposición, el movimiento reformista postulaba una idea de “música absoluta”, aquella que se sostiene por sí misma debido a su altísima calidad y a su profundo contenido, alegando entre otras cosas, una autonomía estética que la ópera no podría reclamar para sí.

Desde los años 1920, y curiosamente, a un tiempo que otros jóvenes aristócratas, como Los Cuatro Huasos, colonizaban otro ambiente altamente identitario dentro de la música nacional, dicha aspiración autónoma se volvió imperativa¹⁹³. Aprovechando la crítica situación política por la que atravesaba Chile hacia la segunda mitad de los veinte y, asimismo, las redes sociales que manejaban dentro de las capas dirigentes y de organismos gubernamentales, Santa Cruz y compañía movieron las piezas de tal manera que lograron sacar a Enrique Soro (1884 – 1954) de la dirección del Conservatorio, y desde su nueva adscripción a la Universidad de Chile, en un casi total monopolio de la enseñanza y la difusión de la música docta en el país, hacerse con la tuición del ambiente local. El campo docto chileno, desde el ascenso de Santa Cruz, se centraría en lo sucesivo en una predilección prácticamente incontrarrestable por la música de origen alemán –fuera barroca, clásica, romántica o moderna-, en contraposición a la antigua preeminencia de la música italiana, predilección que prácticamente no dio cabida a tendencias de otro tipo¹⁹⁴, pero que sin embargo abrió las puertas para que hacia la década de 1950, la vanguardia heredera de

¹⁹³ RAMOS RODILLO, Ignacio. “Vanguardismo musical y política en Chile: disquisiciones entorno al compositor Roberto Falabella”. *Afuera* (9):, noviembre de 2010. S/f.

¹⁹⁴ GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960”. *Aisthesis* (38):, 2005. Pp. 194-195.

la Escuela de Viena y otras tendencias postwagnerianas fueran recibida con entusiasmo por los compositores nacionales¹⁹⁵.

Al núcleo representado por Santa Cruz, Alfonso Leng (1884 – 1974), Acario Cotapos (1889 – 1969) y otros creadores que fijaban sus parámetros compositivos en técnicas y estilos metropolitanos, se allegó una escuela nacionalista, liderada por Isamitt y Pedro Humberto Allende (1885 – 1959), quienes en sus respectivas obras encarnaban tendencias posiblemente opuestas, es decir, entre uno que pugnaba por la inclusión de elementos de origen mapuche en un contexto compositivo universal, y un segundo, Allende, que aspirando a ese mismo universalismo pero desde una posición más hispanista, recreaba aires nacionales en clave impresionista francesa¹⁹⁶. La escuela nacionalista, sumada al interés creciente que respetadísimos investigadores como Carlos Lavín despertaban en torno de las músicas tradicionales, propició esta suerte de giro hacia lo popular que la Universidad experimentara desde la segunda mitad de la década de 1930. Y aunque pueda resultar paradójico en un primer momento, es indesmentible que el sentido de la proyección folklórica fue otorgado por la tuición que sobre esta ejercía la música docta, y en segundo lugar por las sonoridades producidas por la industria cultural, marcos estéticos provenientes de las tradiciones escrita y tecnológicamente determinada, que afectaron profundamente la aproximación a la oralidad que desde la música se efectuaba.

Inevitablemente, los supuestos culturalistas y étnicos presentes en los fundadores de la moderna institucionalidad musical traspasaron el mero ámbito de lo docto para acceder a las representaciones intelectuales y artísticas que en adelante se realizarían sobre la cultura tradicional. Desde aquí surgía una exigencia de doble propósito: la de establecer un canon de referentes, producciones, instituciones y actores que diera forma negativamente a la historia de la música en Chile, presentando lo tradicional como el imprescindible reverso de la trayectoria occidentalista y moderna del país. Y en segundo lugar,

¹⁹⁵ FALABELLA. “Problemas estilísticos”, p. 81.

¹⁹⁶ Y más allá de la institución, aparecía un grupo de compositores formado preeminentemente por Pablo Garrido, Carlos Melo Cruz y Roberto Puelma (1893 – 1974), quienes alternaban la exploración de una obra docta con la creación en el ámbito de músicas populares como el jazz, la canción y el tango, y quienes generalmente no gozaron del beneplácito de la centralidad académica.

la necesidad de dirigir todo este esfuerzo a la legitimación del momento histórico en el cual la música docta debía generar los parámetros de producción y valoración de la música chilena¹⁹⁷.

Dicha representación intelectual era inaugurada desde la historiografía con *Los orígenes del arte musical en Chile* de Pereira Salas, libro publicado en 1941 y antecedente de *Historia de la música en Chile (1850 – 1900)*, de 1957, del mismo autor. En el “Prólogo” al primero, como autorizando una obra que venía a legitimar en la historicidad la majestad de su proyecto político-estético, Domingo Santa Cruz se refería así a la “música popular chilena”:

[...] numerosos ejemplos bien escogidos dan testimonio de que nuestra unidad racial, formada por la penetración lenta de elementos hispánicos en la masa que llevaba un porcentaje de raza aborigen, ha dado formas a características musicales perfectamente definidas, a ritmos que son eminentemente típicos y que uno puede oír en cualquier medio chileno que se haya conservado sin la contaminación del canto arrabalero y ordinario que nos viene de afuera”¹⁹⁸.

Es de notar que la percepción general que se tiene del folklore, como parámetro de perspectiva científica y a la vez que como la consideración general de la cultura popular rural, es la de un espacio en el cual las mezclas culturales, es decir, el resultado del indesmentible encuentro entra las culturas y las “razas” europea y americanas en el período prerepublicano, se dio bajo una perspectiva purista que en ese entonces, no derivó en un cuestionamientos respecto a la calidad o a las consecuencias visibles de dicho encuentro. En este sentido, la afirmación de Santa Cruz respecto a la unidad racial de los chilenos se inscribe en una suerte de operación de blanqueamiento que aseguraría, por un lado, una unidad que en ciertos términos resuena con la urgencia de instalar un estado de compromiso, a un tiempo que insinúa la posibilidad de concebir a Chile como culturalmente homogéneo¹⁹⁹. Este tipo de raciocinios representaría un elemento substancial al pensamiento dominante dentro de la música docta de estas

¹⁹⁷ RAMOS RODILLO, Ignacio. “Construcciones y disputas en torno a lo mestizo: Canto a lo Poeta y Bailes Chinos en Chile Central, del folklore a la diversidad cultural”. *Revista Chilena de Literatura Sección Miscelánea*, abril 2011. P. 7.

¹⁹⁸ SANTA CRUZ WILSON, Domingo. “Prólogo”. En: PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941. P. XII. Sobre los orígenes del folklore chileno, una frase muy atinente de Pereira Salas en el mismo libro: “La tradición aborigen, como hemos podido comprobar a lo largo de este libro, ha corrido paralela a la criolla, manteniéndose en un hermetismo religioso de misterio y cofradía”. PEREIRA SALAS. *Los Orígenes*, p. 170.

épocas, que en general se presentaba ante la cultura tradicional y popular con una actitud paternalista y hasta descalificadora²⁰⁰.

3.- Apertura social, política y temática del folklore en los años cuarenta

El período en cuestión asistirá al lanzamiento sucesivo de críticas contra las representaciones más comunes de la proyección folklórica, así como también a la articulación de posiciones conciliadoras entre lo culto y lo tradicional. Los efectos de lo que el sociólogo chileno Jorge Larraín ha llamado “expansión de postguerra”²⁰¹ se expresa en relación a las políticas culturales del desarrollismo, de manera potente en una proyección folklórica que aunque elitista en sus inicios, abrirá canales de expresión, participación y formación que impulsarán un proceso que poco a poco provocará el quiebre paradigmático de sus esquemas de indagación, representación y utilización de la tradición.

El Frente Popular fundaba en 1940 la Dirección de Información y Cultura (DIC) del Ministerio del Interior. Órgano de difusión cultural y fiscalización de determinados sectores de la industria cultural, la DIC fue concebida como una oficina intersectorial para la producción de contenidos acordes a las políticas públicas de desarrollo e integración. La Dirección actuaba en dos líneas bien definidas, siendo primeramente la organización de eventos públicos y la implementación de normativas para el fomento y protección de la música nacional, con énfasis en el folklore y las músicas populares, y la segunda, el control relativo de las actividades radiofónicas del país, sobre todo a partir de 1943, con el objeto precisamente de resguardar la presencia de las músicas nacionales en un medio por completo privado²⁰².

A su Departamento de Música Popular llegó como director Pablo Garrido en 1944. El compositor e investigador dirigió el levantamiento de un censo nacional folklórico, así como la edición de la revista *Vida Musical*, la creación de un

¹⁹⁹ RAMOS RODILLO. “Construcciones y disputas”, pp. 8-9.

²⁰⁰ TORRES ALVARADO. “Músicas populares”, pp. 360-361.

²⁰¹ LARRAÍN. *Identidad chilena*, pp. 107-108.

²⁰² GARCÍA, Tânia da Costa, “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”. *Revista Musical Chilena* (212):, julio-diciembre 2009. Pp. 14-19. Siguiendo a Stefan Rilke, históricamente la radiofonía chilena ha trazado una trayectoria muy parecida a su símil

Archivo Folklórico, la realización de documentales, proyectando además la fundación de una biblioteca y de un museo especializados. Debido a razones desconocidas, al año siguiente Garrido dejaba abruptamente la dirección, desde entonces a cargo de Carlos Lavín, hasta que 1948 el Departamento fue desmantelado para pasar, en lo que al menos a archivos respecta, al recién creado Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile²⁰³.

Garrido venía mostrando desde su anterior desempeño universitario, fuertes discrepancias con personeros de la institución en aspectos que significaron a la larga su exclusión por parte del grupo de investigadores de la corporación, para desde ahí ocupar una posición más bien marginal dentro del concierto disciplinar. Su abierto enfrentamiento con Domingo Santa Cruz es elocuente en este sentido, porque en la persona del abogado y compositor criticaba el excesivo elitismo que la academia imprimía a las actividades musicales a su cargo, fueran doctas o folklóricas. En contraste, Garrido venía planteando desde la década anterior, como ensayista, dirigente sindical y compositor docto-popular, y en base a una posición política cercana a la fase izquierdista del Frente Popular, que el trabajo de los productores y gestores artísticos en el país debía orientarse a satisfacer las necesidades artísticas de la nación en su conjunto, lo que obligaba a pensar lineamientos político-culturales que traspasasen los exclusivos espacios de la música académica.

Tal posicionamiento es igualmente advertible en sus planteamientos folklorológicos. Se oponía a nociones nacionalistas y esencialistas en torno de lo popular, defendidas desde la institución universitaria, para asumir una actitud que acusaba recibo de las contradicciones inherentes a la cultura chilena, interesándose por ejemplo en fenómenos que no calzaban con el clásico canon hispanista, como las músicas y festividades de Norte Grande, o planteando en *Biografía de la Cueca*, su libro de 1943, que la presencia de los afrodescendientes en la génesis del quizás más representativo género nacional, era mucho más que una posibilidad. Todo lo anterior, en la convicción que la realización social de la investigación folklorológica no estaría completa si no se contaba con canales de enseñanza fuertes y efectivos, conducentes a la

norteamericana: operando con nulo control o participación estatal, aspecto que contrasta con la generalidad latinoamericana. RINKE. *Op. Cit.*, pp. 40-44.

formación de una conciencia nacional y popular a través de distintas instancias públicas y con la participación de los medios masivos²⁰⁴. No obstante la exclusión de la que fue víctima, la presencia de Garrido y, sobre todo, su voluntad de ampliación de las perspectivas artísticas, intelectuales y políticas en torno de lo tradicional-popular, fueron inspiración para, o al menos coincidentes en muchos aspectos con las propuestas de otras figuras que hacia esta década despuntaban en el campo folklórico.

Nacida en Linares el 15 de septiembre de 1918, Margot Loyola Palacios proviene de una familia de clase media rural que al cabo de los años, realizó la muy común migración campo-ciudad para instalarse en la capital hacia fines de la década de 1920. Cursó unos años en la Escuela Normal N° 2 de la capital, mientras trabajaba y comenzaba, junto a su hermana Estela (1919) -bajo el nombre de Hermanas Loyola-, su carrera musical en teatros y radios de Santiago y provincia. En 1943 Carlos Isamitt y Carlos Lavín se sintieron atraídos por el estilo tradicional de su canto²⁰⁵, invitándolas a presentarse en el primer Concierto de Música Popular Chilena, durante la Primera Temporada de Conciertos de Cámara del Instituto de Extensión Musical, en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional, el 26 de julio de ese año, un hito que para el folklorista Jorge Cáceres, marca el inicio de lo que llama la “proyección escénica del folklore”²⁰⁶. Al año siguiente, serían incluidas en el álbum *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*, coproducción realizada por el Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales y el sello RCA Victor, en una alianza inaudita entre el sector cultural público y la industria discográfica.

Loyola estaría siempre ligada a la academia, transitando con total aceptación y respeto entre esta y los medios masivos y del espectáculo. En 1946 emprendía su primer viaje de recopilación por la Zona Central, y tres años después se hacía cargo del área folklórica en la Extensión Universitaria²⁰⁷. Cursó varios años de interpretación en piano y canto lírico en el Conservatorio de la Universidad, donde fue alumna de las pianistas Flora Guerra (1920 – 1993) y

²⁰³ DONOSO FRITZ. *Op. Cit.*, pp. 48-49.

²⁰⁴ DONOSO FRITZ. *Ibidem.*, pp. 49 y 54.

²⁰⁵ RUIZ ZAMORA, Agustín, “Conversando con Margot Loyola”. *Revista Musical Chilena* (183); enero-junio de 1995. Pp. 14-15.

²⁰⁶ CÁCERES VALENCIA. *Op. Cit.*, p. 66.

Elisa Gayán Contador (1912 – 1972), y de la soprano Blanca Hauser (1906 – 1997)²⁰⁸. En adelante, trascendería los marcos estéticos de la MTCh -en los que se entroncaba su experiencia campesina de infancia, por cierto- para desarrollar un estilo escénico y musical complejo desde inicios de la década del cincuenta, cuyas bases descansan en un vasto trabajo folklorológico y en una concepción académica proyectiva.

Su labor recopilatoria aportó considerablemente a ampliar el registro cultural de la ruralidad, partiendo del inevitable hispanismo vallecentralista para abrir su canon, al cabo de seis décadas de trabajo, a todo el territorio nacional, incluyendo a etnias como la Mapuche o la Rapa Nui. Este hecho marca una notable diferencia entre la proyección folklórica y la MTCh, incluso pone cierta distancia entre las propuestas de Loyola y de la folclorología universitaria. Camila Bari de Zañartu o Los Cuatro Huasos, dentro de un repertorio básicamente compuesto por piezas de autor, interpretaban también material recogido en el estilo particular de dicha escena y en la ausencia de una reflexión explícita sobre la mediación sonora y escénica. En contraste, para los intérpretes de la proyección folklórica, cuya pionera es indudablemente Margot Loyola, la interpretación de la música tradicional constituiría un problema fundamental al momento de desarrollar una propuesta, pero en la unanimidad que debía realizarse en íntimo contacto con los testimonios vivos de la tradición, para lograr con esto la acumulación de un *corpus* musical genuino e identificador.

En este sentido, el *performer* e investigador Alberto Kurapel considera que hacia los años 50, Loyola arribó a una noción teórica en la que se enlazan lo que él llama “dos cosmos”, a saber, uno donde el cultor natural entrega su acervo para que sea recogido por la investigadora, y uno posterior donde ésta proyecta los frutos de su investigación a un público que, por no acceder inmediatamente a los hechos folklóricos, debe recibirlos en un formato acorde a sus cánones culturales. “No era lo mismo [...]” afirma Kurapel, “[...] escuchar a una cantora o cultora en su ambiente natural, que el dar a conocer estos mismos cantos en teatros, en un medio artificial como es el lugar escénico, donde entraban a regir

²⁰⁷ RUIZ ZAMORA, Agustín. “Margot Loyola y Violeta Parra: convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena”. *Cátedra de Artes* (3):, 2006. P. 44.

otras leyes, las de la interpretación”. En medio de lo urbano y lo modernizado, Loyola no podía presentarse apelando al histrionismo o el resuello de la cantora, más bien debía hacerlo ciñéndose a los dictados estéticos que regían su concepción folklórica, para hacerla viable y aceptable en términos de industria y academia, lo que diferencia a Margot Loyola de otros destacados folkloristas nacionales, como Petronila Orellana, Esther Martínez, Violeta Parra, Gabriela Pizarro (1932 – 1999) o Héctor Pavez Casanova (1932 – 1975), quienes “[...] hicieron pasar todo el caudal de sensibilidades del canto y bailes chilenos exclusivamente por sus timbres vocales, recreándolos con maestría, siempre a través de sus características individuales”²⁰⁹.

4.- De Violeta de Mayo a Violeta Parra: el hacerse de una folklorista

Violeta del Carmen Parra Sandoval nació en San Fabián de Alico el 4 de octubre de 1917, en el seno de un ambiente marcado por la privación material. Su infancia transcurrió en diversos lugares del Chile Central²¹⁰, principalmente en Chillán Viejo, en un ambiente musical muy influenciado por el repertorio campesino y salonero que era interpretado al interior de la familia²¹¹. En 1933 viajaba para instalarse definitivamente en Santiago, siendo recibida por su hermano Nicanor (1914) para proseguir estudios en la Escuela Técnica Vocacional de Quinta Normal²¹² y posteriormente, en la Escuela Normal Superior José Abelardo Núñez²¹³, establecimientos que dejó al poco tiempo para, junto a sus hermanos Eduardo (1918 – 2009), Roberto (1921 – 1995) e Hilda (1914 – 1975), ganarse la vida como músicos, vocación y oficio que cultivando desde la infancia provinciana.

²⁰⁸ RUIZ ZAMORA. “Conversando”, pp. 12-13.

²⁰⁹ KURAPEL, Alberto. *Margot Loyola. La Escena infinita del folklore*. Santiago, Fondart, 1997. Pp. 83-84.

²¹⁰ PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2009. P. 33.

²¹¹ “Los primeros cantos que llegaron a mis oídos fueron los que cantaba mi madre nacida y criada en el campo, Malloa, cerca de Chillán, y los que cantaba mi padre, hombre de ciudad, profesor de primeras letras y de música. El repertorio de mi padre estaba formado por habaneras, valeses, tonadas y canciones pueblerinas, cantos de salón, románticos, característica esencial que distinguía los cantos”. PARRA, Violeta. *Cantos Folkóricos Chilenos*. Santiago, Editorial Nascimento, 1979. P. 64.

²¹² SÁEZ, Fernando. *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*. Santiago, Editorial Sudamericana, 1999. P. 33.

²¹³ PARRA. *El libro mayor*, p. 38.

Comienzan a presentarse en locales populares del sector de Matucana y Estación Central, interpretando un repertorio conformado por música nacional, boleros y algunos géneros mexicanos, alcanzando un relativo éxito que los estimuló a proseguir una carrera profesional al despuntar los años cuarenta. Sin Eduardo y Roberto, el dúo Las Hermanas Parra se presentaba en quintas de recreo, bares, restaurantes, programas radiales, llegando a firmar en 1949 un contrato con RCA Victor, que resultó en el prensado de cerca de cinco EP²¹⁴. Paralelamente, y bajo el pseudónimo de Violeta de Mayo, hacia 1944 se presentaba en locales de la capital como un número de música española que, debido al arribo del exilio republicano pocos años antes, representaba un medio floreciente para los intérpretes de tal cancionero.

Como puede verse, a lo largo de la década de 1940, Violeta Parra desarrolló su oficio en diversos contextos, incluyendo establecimientos privados de todas las categorías, compañías itinerantes, radioteatros y presentaciones radiales, circos, manifestaciones políticas, etcétera, repartiéndose entre el espacio propio de la MTCh y el medio general del espectáculo. A fines de 1952, Hilda fue reclutada por el grupo Las Torcasas para realizar algunas presentaciones en la Exposición de Animales de la Quinta Normal, hecho que marcó el fin del dúo²¹⁵. Por esas mismas fechas, Nicanor instaba a Violeta a abandonar el ambiente del folklore de espectáculo y a dedicarse enteramente a la investigación en materia de la “verdadera música chilena”²¹⁶, apelando a sus dotes como intérprete y su conocimiento de la cultura tradicional con la que habían convivido siendo niños. Con tal motivación llegó hasta El Sauce, en el sector santiaguino de Barrancas, donde Clarisa Sandoval, su madre, había instalado un restaurant. Allí trabó contacto con Rosa Lorca y Mercedes Rosas²¹⁷, cantoras que le entregaron alrededor de medio millar de canciones²¹⁸.

Recordando este suceso, afirmaríala años después:

“Cuándo me iba a imaginar yo que, al salir a recopilar mi primera canción un día del año '53, en la comuna de Barrancas, iba a aprender que Chile es el mejor libro de

²¹⁴ PARRA. *Ibidem.*, p. 52.

²¹⁵ SÁEZ. *La vida intranquila*, p. 53.

²¹⁶ PARRA. *Op. Cit.*, p. 52.

²¹⁷ SÁEZ. *Ibidem.*, p. 57.

²¹⁸ VICUÑA, Magdalena. “Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”. *Revista Musical Chilena* (60):, julio-agosto 1958. Pp. 73-74.

folklore que se haya escrito. Cuando aparecí en la comuna de Barrancas, a conversar con doña Rosa Lorca, me pareció abrir este libro. Doña Rosa Lorca es una fuente folklórica de sabiduría. Una mujer alta, gorda, morena, de profesión partera campesina. Es arregladora de angelitos, es cantora, y sabe santiguar los niños, *méica*, sabe quebrarles el empacho, sabe las palabras que hay que decir cuando hay mala suerte en la casa, detrás de la puerta de su casa tiene crucecitas de palqui, sabe ahuyentar al demonio con unas palabras especiales. Es decir, es todo un mundo doña Rosa Lorca de la comuna de Barrancas [...]"²¹⁹.

El contacto inicial con esta mujer, y a través de ella, como mediante una mónada, con todo el mundo tradicional chileno de mediados del siglo XX, generó en Parra un impacto que el investigador y músico Gerardo Figueroa Rodríguez, durante una conversación que mantuvimos tiempo atrás, describió como “epifánico”, es decir: como el acontecer de una experiencia trascendental, como el acceso a una verdad profunda e indesmentible que se revela por sí misma, como una suerte de iluminación. En el mismo sentido, la metáfora del “mejor libro de folklore que es abierto”, porta una razón profunda si se considera que la obra de Violeta Parra abreva del Canto a lo Divino, cuyo imaginario otorga al símbolo del libro un significado que connota, precisamente, una verdad inseparable del misterio, mística en su materialidad experimentable. Es efectivamente un libro que puede leerse, pero sólo en la contemplación de ese misterio que encierra.

Según Pereira Salas, la “música popular cantada” del cancionero folklórico, sufrió hacia la segunda mitad del siglo XVIII una separación que estableció la estructural diferencia entre “[...] las dos ramas características de la poesía popular: la rama femenina, ‘la cantora’; la rama masculina, ‘el pallador’ [sic]”²²⁰, es decir, la separación que históricamente ha existido entre un repertorio festivo propio de las solistas y de los conjuntos femeninos -cuecas, tonadas, parabienes, etcétera-, y un repertorio masculino, más “serio”, al compás del guitarrón o de la guitarra traspuesta, que da forma al Canto a lo Poeta, compuesto este por el Canto a lo Divino –basado en la Biblia y en la fe popular, con un profundo sentido ritual-, el Canto a lo Humano –como lo dice su nombre, versos profanos- y por la paya, el canto improvisado en décimas, cuartetas,

²¹⁹ PARRA, Violeta. “Comentario”. En su: *La cueca presentada por Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. III* [LP] Chile, Odeón (LDC-36038), 1957. Mono, 1:30 aprox.

²²⁰ PEREIRA SALAS. *Guía bibliográfica*, pp. 217-218.

ovillejos, y otras formas poéticas presentes tanto en Chile como en toda la extensión latinoamericana.

En pocos años, Violeta Parra logró como ningún otro folklorista, abarcar estos dos ámbitos. Mientras seguía con sus pesquisas entre cantoras, llegaba hasta donde el poeta Antonio Suárez, del Fundo Tocornal, Puente Alto, y con Isaías “El Profeta” Angulo, inquilino del Fundo El Porvenir, se iniciaba en el estudio del guitarrón chileno y del verso tradicional²²¹, junto a otros poetas de la zona como Juan de Dios Reyes, Agustín Rebolledo o Manuel Ulloa. Con Nicanor se asomaba a la cultura libresca que el hermano cultivaba inserto en el ambiente intelectual santiaguino, a la par que su escritura, como fuente de inspiración para lo que posteriormente sería la antipoesía, aún se expresaba en formas propias de la poesía tradicional. Así fue como Violeta conoció la Lira Popular²²². Con este antecedente, y al calor de su encuentro con los poetas del sur de la capital, comenzaría a producir una vasta obra en décimas que aportaría a deslindar las fronteras entre tradiciones oral y escrita en Chile. Su mejor ejemplo lo constituyen sus *Décimas*²²³. Representa un ejercicio de escritura tradicional donde, sobre la narración biográfica, se suceden versos²²⁴ en los que reproduce formatos muy específicos y ampliamente utilizados por la tradición, como son “el cuerpo repartido” o el “verso por autorización”, sumados a sus décimas o versos completos que, entre otros tipos, se ajustan a la forma y las temáticas del “verso por ponderación”, “por mundo al revés” y otros. Indudablemente, aquí se está en frente de una clarísima estrategia de inserción en la tradición oral que pretende hacer aún más real la indistinción entre investigadora / intérprete y cultora natural que Violeta Parra persiguió constantemente.

Iniciaba su trayectoria folklórica asumiendo la imagen arquetípica de la cantora campesina, encarnándola según, por ejemplo, lo que iba observando en mujeres como Rosa Lorca, para así ir armando una suerte de personaje que, por lo mismo, y en consecuencia, contrastaría palmariamente con la imagen

²²¹ SÁEZ, *La vida intranquila*, pp. 58-59.

²²² AMÉSTICA, Fidel. “Memoria y entendimiento. El arte del poeta y guitarronero”. En: VV.AA. *Mira niñita. Tercer Concurso de Ensayo en Humanidades Contemporáneas*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009. Pp. 75-76.

²²³ PARRA, Violeta. *Décimas de Violeta Parra. Autobiografía en versos*. Barcelona, Editorial Pomare, 1976. 251 p.

proyectada por colegas como Margot Loyola, Raquel Barros o Ester Soré - extremando la comparación con esta última, diva máxima de la MTCh-. En la asunción de esta apariencia, trascendental para una mejor comprensión de la música tradicional, Violeta intentaría imprimir un estilo austero, descuidado y desexualizado, fiel a la imagen de la mujer campesina, con su futura *performance* en los espacios del espectáculo y la radio, poniéndose a distancia de las exigencias que la industria cultural imponía a intérpretes e investigadoras. Esta verdadera transgresión en términos de género, cobra un nuevo sentido cuando confirmamos que se introdujo de lleno en un espacio dominado por varones, como es el del Canto a lo Poeta, dirigiéndose a ellos como a pares, y de los mismo, recibiendo genuinas demostraciones de respeto y cariño²²⁵.

Escrito hacia 1959, su libro *Cantos Folkloricos Chilenos* versa sobre los primeros acercamientos que tuvo con cultores de la Zona Central. El texto se divide en apartados para cada uno de los entrevistados –Rosa Lorca, Agustín Rebolledo, su madre Clarisa Sandoval, etcétera-, antecedidas las letras y las transcripciones musicales de las piezas entregadas por una breve relación sobre la persona en cuestión, y sobre cómo la folklorista llegó hasta ellos, advirtiéndose una cualidad más literaria que científica en su escritura. Describe a los cultores con atención, siempre cordial y empáticamente, actitud difícil de hallar en otros folkloristas, pues su estilo recopilatorio distaba mucho del de otros investigadores, sobre todo del de aquellos provenientes de la academia, y sin embargo, hallable también en el de otros investigadores, como Gabriela Pizarro, Héctor Pavez Casanova o Patricia Chavarría (1946), quienes fueron sus discípulos, o en el estilo de Margot Loyola o del crítico e investigador Juan Uribe Echevarría (1908 - 1988). Este gesto rompe con un rasgo característico de este tipo de estudios, el anonimato, derivado esencialista del folklore como expresión nacionalista, que hace a ver en los informantes a un sujeto colectivo, reservorio del espíritu popular y nacional, frente al cual el interés disciplinar se centra antes en la información que puedan entregar –repertorio musical, oralidad, etcétera-

²²⁴ Para la poesía tradicional, un “verso” significa una composición completa, es decir, la glosa de una cuarteta inicial que da pie a cuatro décimas –eventualmente cinco, si se construye otra sobre la misma cuarteta glosada-, más una despedida, que pone fin al tema.

²²⁵ PINOCHET COBOS, Carla. “Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX”. *Revista Musical Chilena* (213):, enero-junio 2010. Pp. 85-87.

que en sus individualidades, inhibiendo una mayor disposición, intelectual y afectiva, sobre sus condiciones y perspectivas de vida.

En un pasaje del libro, Doña Berta pregunta a Violeta Parra que a quién buscaba, que para qué, cuando la folklorista se acercó hasta su casa en la todavía rural comuna de Providencia, en Santiago. Le responde: “Para que me enseñen a cantar, yo soy fulana de tal, y ando buscando el verdadero canto de Chile”. Doña Berta le aclara que a quien busca es a la Carmelita, señora que está internada en un hospital. Violeta replica: “Cuanto lo siento, señora, y yo que tanto la busqué, me habían dicho que es una excelente cantora. Esos cantos se perderán, si ella se agrava, y yo tengo la obligación de salvar la música chilena, es una pena que se me enfermen mis cantoras”²²⁶. El dulce tono con que socializa no es sólo una recreación literaria. Aquí se está en frente al talante con que normalmente se dirigía a sus entrevistados, comprobable en algunas grabaciones disponibles. Por ejemplo, conversando con el poeta Gabriel Soto en Puente Alto, en el año 1959, Violeta Parra se despide de la siguiente manera: “Muchas gracias por los tres versos que me ha dado. Y yo creo que los chilenos van a estar muy contentos cuando sepan esta noticia y cuando escuchen su voz”²²⁷.

Nada más lejos de la voz de mando con que otros investigadores se dirigían a sus informantes, obligándolos prácticamente a entregar este o aquel material, sin interés real en involucrarse con los cultores²²⁸. Violeta Parra realizaba viajes de investigación con guitarra, lápiz y cuaderno, y con grabadora, cuando a mediados de los cincuenta estuvo en condiciones de adquirir una. Incluso

²²⁶ PARRA. *Cantos Folklóricos Chilenos*, p. 75.

²²⁷ PARRA, Violeta y SOTO, Gabriel. “Gabriel Soto y Violeta Parra” (66_L06). En: PARRA, Violeta. *Versos a lo humano y a lo divino, Puente Alto 1959 (2)* [grabación sonora]. Mono, 60 minutos aprox. Otras breves muestras de su estilo recopilatorio pueden encontrarse en RONDÓN SEPÚLVEDA, Víctor (editor). *Música tradicional chilena de los años '50* [CD]. Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2001. Mono, 63 minutos. LEÓN VILLAGRA, Mariana, TORRES ALVARADO, Rodrigo y RAMOS RODILLO, Ignacio. *Pueblo en Fiesta. Músicas Tradicionales de Chile*. Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2007. Mono, 66 minutos.

²²⁸ Muchas muestras de esto pueden hallarse en diversas cintas del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCh) de la Universidad de Chile. El AMTCh corresponde a la colección de registros de música tradicional resultante de las gestiones del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical y del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, más las cintas del Departamento de Música Popular de la DIC y de recopiladores independientes que entregaron sus materiales a la Universidad. Para más información remitirse a nuestro artículo: LEÓN VILLAGRA, Mariana e RAMOS RODILLO, Ignacio. “Sonidos de un Chile profundo. Hacia un

invitaba a los cultores a su casa, en la capital. Les conversaba, los animaba, los agasajaba con regalos, trago y cumplidos, y como es visible en los ejemplos anteriores, apelaba a un sentir patriótico para darles a entender que el conocimiento de su cultura era muy importante para los compatriotas. Según el testimonio de Luis Arce, su segundo marido:

“Así se fue metiendo de lleno en la investigación, con todas esas personas que iba conociendo. Yo me daba cuenta que por sobre todo la Violeta quería a toda esa gente, quería al pueblo [...] Yo creo que cualquier persona, en una parte así, no lograba sacarle palabra a los cantores, pero ella tenía un don muy especial para obtener lo que quería. Sacaba el máximo de canciones y todas las explicaciones que tuvieran que ver con esa música... es que ella se interesaba por ellos, entonces le bastaba acercarse para lograr entenderse con esta gente”²²⁹.

Violeta Parra comprendió desde temprano que su cruzada de rescate de la cultura tradicional sería decisiva para aportar a la construcción de una identidad nacional sólida. Personas que la apoyaron muy de cerca, como el propio Soublette y el fotógrafo Sergio Larraín (1931 - 2012), destacaron que, en lo que respecta al menos al Canto a lo Poeta, sus esfuerzos fueron importante para que los propios cultores se convencieran del valor de su cultura, para que se animaran a seguir cultivándola²³⁰ en un momento en que, mediando el siglo XX, el guitarrón chileno y la décima se hallaban en franco proceso de extinción. Además, la folklorista fue situándose como una pionera de los estudios modernos sobre poesía tradicional, adelantándose a las publicaciones de Juan Uribe Echevarría²³¹ y de la Agrupación Folklórica Chilena²³². “Eso hizo Violeta [...]”, afirma Soublette, “[...] tomó lo que antes había sido objeto de investigación más o menos privada y lo devolvió a la gente”²³³. Para plantearlo más objetivamente, el secreto de la investigadora residía en el reconocimiento cabal que lograba cada vez que se acercaba a los sujetos populares, intuyendo sus

análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del Folklore en Chile”. *Revista Musical Chilena* (215): 23-39, enero – junio 2011.

²²⁹ SUBERCASEAUX, Bernardo y LONDOÑO, Jaime. *Gracias a la Vida. Violeta Parra, testimonio*. Buenos Aires, Editorial Galerna, s/f. Pp. 59-60.

²³⁰ SUBERCASEAUX y LONDOÑO. *Ibidem.*, pp. 66 y 79-80.

²³¹ Destaco aquí *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo: folcklore (sic) de la Provincia de Santiago* (Santiago, Editorial Universitaria, 1962. 173 p.)

²³² Fundada en 1952 por Raquel Barros, la agrupación publicó bajo autoría de su fundadora y de Manuel Dannemann, el estudio “El guitarrón chileno en el Departamento de Puente Alto”, en *Revista Musical Chilena* n° 74, noviembre-diciembre 1960. Pp. 7-42.

²³³ SUBERCASEAUX y LONDOÑO. *Op. Cit.*, p. 71.

creencias y prácticas²³⁴. Aparentemente, Violeta Parra no estuvo al tanto del debate académico folklórico que se desarrollaba durante el período en que le tocó trabajar, de manera que no incluyó en sus trabajos un análisis teórico metodológico sobre la labor realizada, falta que, sin embargo, se vio grandemente compensado por la disposición vivencial que expresó en su trabajo recopilatorio²³⁵.

Después de conocerse, en 1953, Margot Loyola se encargaría de presentarla en sociedad y de ayudarle a abrirse camino en el medio folklórico²³⁶. La introduce a la Facultad de Artes Musicales de la Universidad de Chile para que presentara el material recopilado, siendo valorada por el compositor, y por entonces decano, Alfonso Letelier Llona (1912 – 1994), quien la invitó al fundo familiar de Aculeo para proseguir con su trabajo recopilatorio²³⁷. El gesto de Letelier contrastó notablemente con el trato que la folklorista recibió, con excepciones, de parte de la Universidad y del Ministerio de Educación, instituciones burocráticas que exasperaban los ánimos de una mujer vehemente y práctica, urgida por la apremiante necesidad de rescatar la tradición, que no estuvo dispuesta a agotarse en papeleos y trámites al momento de solicitar apoyo. Ambas reparticiones demostraron poco interés activo por su trabajo, incluso, un cierto desprecio velado. Con motivo de su suicidio en 1967, el Instituto de Investigaciones Musicales declaraba:

“Sólo enmarcándonos en el terreno musical que ella cultivara, nuestro Instituto la recuerda como eficaz colaboradora de actividades de recolección. Es así como valiosos materiales folklóricos descubiertos por Violeta Parra y fieles interpretaciones personales, pasaron a incrementar sus Archivos, serán una constante fuente de estudio y aplicación artística [...] Entre sus aportes fundamentales, es de estricta justicia destacar la labor que le cupo como ejecutante de guitarrón, nunca antes efectuada en Chile con propósitos divulgativos. Como un natural complemento, sumemos a este hecho el mérito de haber llevado a un gran público el ‘canto a lo *pueta*’, desde sus primeras presentaciones en Radio Chilena. Por otra parte están sus variadas composiciones inspiradas en el folklore, muestras claras de su amor

²³⁴ VICUÑA. “Entrevista”, p. 71.

²³⁵ DONOSO FRITZ. *Op. Cit.*, pp. 56-57.

²³⁶ RUIZ ZAMORA. “Margot Loyola”, p. 46.

²³⁷ MENA, Rosario. *Violeta y los Letelier*. S/f.

por lo campesino y de su técnica de creación, con lo cual contribuyera a dignificar el conocimiento de la patria en el extranjero”²³⁸.

La fría nota necrológica desconoce la altura de su obra folklórica y creativa. Quizás con ánimo reivindicativo, Letelier publicaría una elogiosa y sentida nota en el número siguiente de *Revista Musical Chilena*, donde destacaba su genuina pulsión artística y el enorme valor que revestía su aporte al folklore nacional²³⁹.

Su propuesta también generaría cierto rechazo en lo interpretativo, causando a veces verdadero escándalo entre colegas y audiencias. Según contó su hermana Hilda: “¡Ay! Y cómo se le erizaba la piel a la Violeta cuando escuchaba cantar a los ‘Huasos Quincheros’, estos impostores, decía, estos huasitos del Club de Golf, de tarjeta postal...”. Asimismo, Margot Loyola: “[...] una vez Violeta me dijo: ‘el día que a ti te digan que tienes linda voz, tú te habrás muerto como folklorista’. Siempre decía eso, que una persona por muchos estudios y por muy bonita voz que tuviera nunca iba a poder sentir ni lograr lo que una cantora nacida y criada en el pueblo”²⁴⁰. Los esfuerzos que desplegaba por provocar interés por la tradición más prístina se ajustaban a una fidelidad no sólo hacia el aspecto, como expliqué más arriba, sino que también hacia el estilo tanto vocal como instrumental de los cultores naturales. Este aspecto viene a reforzar el afán encarnador, antes que interpretativo, de la cantora campesina que, completando su puesta en escena, en lo tocante a la vocalización reproduce con maestría la nasalidad, el destemple y la dicción de las cultoras, expresándose también en su total dominio de la guitarra tradicional chilena.

También en 1953 se presentó en una concurrida fiesta en casa de Pablo Neruda (1904 – 1973), quedando invitada por Tomás Lago para presentarse en el Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile²⁴¹. Al año siguiente, a instancias de Raúl Aicardi, director de Radio Chilena, nació el programa *Canta Violeta Parra*. Aicardi encargó al *discjockey* Ricardo García

²³⁸ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES. “Necrologías: Violeta Parra”. *Revista Musical Chilena* (99): enero-marzo 1967. Pp. 112-113.

²³⁹ El escrito en cuestión es LETELIER, Alfonso. “In Memoriam: Violeta Parra”. *Revista Musical Chilena* (100): 109-111, abril-junio de 1967.

²⁴⁰ SUBERCASEAUX y LONDOÑO. *Op. Cit.*, pp. 66 y 78.

²⁴¹ SÁEZ. *Op. Cit.*, pp. 61 y 65.

(1929 – 1990) trabajar en el programa como guionista y productor. Dice García: “se buscó eliminar las barreras que podían existir en el público, entregando el programa de una forma muy cálida y muy humana. El estilo era semidocumental, con la historia de un hecho folclórico en cada audición”. Para producir los episodios, parte importante del trabajo se llevaba a cabo gracias a los dotes sociales de Violeta Parra, quien lograba movilizar a la gente que *ad honorem* participaba de las grabaciones, realizadas mayormente en exteriores, en las cercanías de su casa de La Reina o en el restaurante de Doña Clarisa, en Barrancas²⁴². El ingreso de Violeta Parra a la radiofonía nacional consagró la llegada de la folklorista a la industria cultural chilena, mientras seguiría cercana a la oficialidad cultural, a la vez que haciéndose de un nombre dentro de la intelectualidad y de los artistas nacionales.

En junio de 1955 aceptó una invitación para integrar la delegación chilena que participaría de una nueva versión del Festival Internacional de la Juventud Democrática, a celebrarse en agosto de ese año en Polonia. Su posterior estadía de dos años en el Viejo Mundo los dedicaría casi por completo a difundir el folklore chileno, dejando registros en diversas instituciones de Francia e Inglaterra, como el Museo del Hombre, UNESCO, la Fonoteca Nacional de la Universidad de París, BBC y las oficinas centrales del sello Odeon. En Francia firmó contrato con el sello Chant du Monde para registrar su primer larga duración²⁴³. *Chant et danses du Chili*, lanzado en 1956, constituye un compendio general de lo que, hasta el momento, en Chile se reconocía como música tradicional. Apoyado en el patrimonio centrico, su repertorio incluye tanto canciones pertenecientes al ciclo festivo como al del Canto a lo Poeta, más *Paimiti* y *Meriana*, dos piezas tradicionales de Isla de Pascua.

Violeta Parra trabaaría contacto con el director artístico de la filial chilena de Odeon, Rubén Nouzeilles, quien le ofreció el contrato que inauguraría posteriormente su discografía solista en Chile. Nouzeilles implementó una línea editorial, *El Folklore de Chile*, dedicada completamente a la proyección folklórica, con el objeto exclusivo que el sello acogiera la propuesta de la folklorista. De regreso en el país en 1956, lanzaba el LP *El Folklore de Chile vol.*

²⁴² PARRA. *El libro mayor*, pp. 58-63.

²⁴³ SÁEZ. *Op. Cit.*, p. 85.

I. *Violeta Parra, canto y guitarra*, que así como su antecedente francés, ofrecía una panorámica de la música tradicional chilena, marcando la tónica altamente pedagógica de sus primeras producciones. *La cueca presentada por Violeta Parra* y *La tonada presentada por Violeta Parra*, ambos discos de 1957, constituyen verdaderas monografías donde la folklorista introduce al auditor en los distintos subgéneros y distinciones regionales y temáticas de los más representativos géneros tradicionales, incluyendo asimismo, el primer ciclo de composiciones propias de Violeta Parra, que se mezclan sin mayores diferencias con las piezas tradicionales²⁴⁴.

Aquí puede apreciarse una nueva estrategia de inserción en la tradición. A diferencia de *Cantos Folkloricos Chilenos*, libro que refleja exclusivamente su trabajo recopilatorio, casi la totalidad de la obra que produjo hasta inicio de los años sesenta, se desenvuelve como proyección folklórica alternada con la creación de canciones y poemas de autoría, ajustados casi completamente a las formas y contenidos de la tradición. Por ejemplo, su libro *Poesie Populaire des Andes*²⁴⁵, edición dividida en una primera parte dedicada a la poesía popular, donde hallamos Canto a lo Poeta, tonadas, parabienes, esquinzos, cuecas, y una segunda dedicada a sus letras de canciones originales, como *La jardinera*, *Arauco tiene una pena*, *Según el favor del viento*, *Yo canto la diferencia*, entre otras. En la parte dedicada al ciclo tradicional, se han agregado breves descripciones que contextualizan las distintas especies. La opinión sobre la obra folklórica de Violeta Parra como una altamente pedagógica se ve reforzada por la presencia de estos textos contextualizantes, lo que no halla su correlato en la parte del libro dedicada a las canciones de autoría. Nada se indica más que el título de la edición, *Poesía tradicional de Los Andes*, que para un público extranjero puede perfectamente significar la total pertenencia de la obra autoral de Violeta Parra al ámbito de la tradición. Lo mismo en su LP *Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. VIII* de 1960, donde todas las composiciones son originales, en una proporción casi idéntica entre aquellas tradicionales -como

²⁴⁴ Los temas en cuestión son *Casamiento de negros*, *Parabienes al revés*, *Verso por la niña muerta*, *Verso por despedida a Gabriela Mistral*, *La muerte con anteojos*, *Cueca larga de los Meneses*, *Verso por desengaño* y *Cueca larga de los Meneses. Segundo pie*. La letra de ambas cuecas largas pertenece a Nicanor Parra. Su disco que contiene únicamente material recopilado es PARRA, Violeta. *La tonada presentada por Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. IV* [LP]. Santiago, Odeón (LDC-36054), 1957. Mono, 51 minutos.

²⁴⁵ PARRA, Violeta. *Poesie Populaire des Andes*. París, François Maspero, 1965.

Hace falta un guerrillero, Por la mañanita o La jardinera- y las de autor –*Qué te trae por aquí, El pueblo y Puerto Montt está temblando-* que resultaron de una creación que poco se alejaba de las dinámicas del folklore de proyección.

5.- Politización e innovación estética: la artista Violeta Parra

La segunda mitad de los años cincuenta asiste al despegue de los procesos políticos y sociales que desembocarán, al cabo de una década, en el triunfo de la Unidad Popular en 1970 con el gobierno de Salvador Allende Gossens (1908 – 1973). La mayor organicidad política y sindical de los sectores obreros, campesinos, sin casa, y de la mesocracia en conjunción interclasista, como parte de la herencia del Frente Popular, se debió al fortalecimiento de las identidades de clase, a la visualización de un proyecto político relativamente común a las diversas facciones involucradas en la izquierda nacional, y más que nada, dicha organicidad se vio profundamente estimulada por el desborde que el desarrollismo habría provocado de sí mismo, en su imposibilidad sistémica para integrar a todos los sectores sociales en el bienestar prometido. La esquivia industrialización de la economía nacional se sumó a la segregación social y económica expresada por ejemplo, en los cinturones de pobreza que rodeaban las principales ciudades del país, y en la situación social y laboral del agro chileno, sostenido en relaciones de producción y en una propiedad de la tierra de carácter hacendal, poco productivas y socialmente desproporcionadas.

En el ámbito cultural, más específicamente en el campo general de la música chilena, este período se caracteriza por una cada vez mayor centralidad del compromiso sociopolítico, no sólo como opción personal de sus agentes, sino también como un factor que cobrará más y más peso en términos de la creación musical y de la organización institucional y simbólica del campo. En tal línea, es elocuente el giro experimentado por el Partido Comunista de Chile (PCCh) desde 1948. Ante su ilegalización durante el gobierno de Gabriel González Videla (1898 – 1980), y por ende, disminuida la orgánica en su capacidad para incidir en el ruedo político y en el sindicalismo, el Partido decidió encauzar parte importante de sus esfuerzos a actuar de manera potente en el ámbito cultural, en aprovechamiento de su vasta militancia en el espacio de la intelectualidad y

las artes. Todo lo anterior, en la visión de un cada vez más politizado concepto de pueblo, organizado y movilizado, incentivado por la progresión del movimiento obrero desde la década de 1920, y en cuya encarnación la música aportará a la ritualización de los conflictos, dando forma a un repertorio simbólico desde el que beberán posteriores movimientos y expresiones de la izquierda²⁴⁶.

En lo estrictamente estético, el PCCh no adscribió a la doctrina del realismo socialista promovida desde la Komintern. Por el contrario, con más fuerza desde este período, propició un trabajo en total libertad estética para sus militantes, rasgo en que persiste la previa cultura política frentepopulista. Esto tocó de manera particular a la música docta, destacándose primeramente la figura del compositor y ensayista Roberto Falabella (1926 – 1958), quien hizo uso de la vanguardia en el otorgamiento de contenido y dirección a las renovadas políticas culturales de la izquierda tradicional. Habiendo ingresado al PCCh en 1953²⁴⁷, Falabella se dará a la producción de una obra docta ecléctica y fresca en comparación con la creación más convencional -liderada por el núcleo germanista, con autores y obras de carácter nacionalista, aunque en menor proporción-, a la par que se hará cargo de tareas de militancia que alternará con el cultivo de un pensamiento estético y político plasmado, como mejor muestra, en el ensayo *Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile*, de 1958.

Falabella es pionero en la recepción local de la vanguardia de postguerra que arribaba al país hacia fines de los cuarenta, corriente que fundamentalmente, logró consagrar dentro de cierta oficialidad, las técnicas compositivas propias de la Moderna Escuela de Viena –atonalidad, dodecafonismo, serialismo-. A contrapelo de la idiosincrasia nacional docta, para la cual la composición vernácula venía siendo básicamente un, más o menos exitoso ejercicio de apropiación acrítica de técnicas europeas o norteamericanas, el compositor comunista se propuso subvertir tal condición aportando programáticamente con una propuesta artística, intelectual y política, que persiguió una fusión de dichas técnicas con elementos sonoros locales, que reflejara la búsqueda identitaria

²⁴⁶ TORRES ALVARADO: "Cantar la diferencia", pp. 55-56.

²⁴⁷ RAMOS RODILLO. "Vanguardismo musical", s/f.

impuesta desde aquí a la creación docta en Chile, en su entronque con una política orgánica y global. O como lo planteara el mismo Falabella:

“[...] se observa que la lucha entablada y no resuelta entre contenido autóctono y técnicas universales, tiene como base, en el campo filosófico, el intento de fusión de lo americano con las conquistas del hombre como ente universal. El hombre americano ya no debe ser un elemento pasivo donde vayan a morir todas las tendencias culturales europeas, y aspira a otorgar su aporte particular”²⁴⁸.

Falabella indica como el elemento más problemático para el despegue definitivo de una música docta regional y eminentemente original, el recurso al exotismo, estrategia sonora de alcance continental, para de un lado y otro, integrarse a, y a la vez diferenciarse de la producción metropolitana, visible por ejemplo en las obras nacionalistas –aunque muy valiosas, insiste- de creadores como Pedro Humberto Allende o Carlos Isamitt. El nacionalismo musical en Chile se ha servido de un folklore que, en su opinión, es extraño a oídos del público chileno, o dicho de otra manera, que es objeto del desprecio que un grueso de las sociedades latinoamericanas demuestra hacia sus músicas autóctonas. Entonces, urgiría la proyección de una nueva música docta continental que enfrentase este problema activamente, en la búsqueda de soluciones estéticas que fueran a la par de acciones en lo político.

“[...] Ya no se trata de destacar lo particular de la cultura latinoamericana en un medio compositivo internacional mediante lo exótico, eso que sin desestabilizar la estructura de un estilo de factura europea, hace visible cierta diferencia local, como hacía el nacionalismo decimonónico. Lo que marca su nueva fase es que, en sus innovaciones, expresa a unas clases sociales en el trance de su empoderamiento, clases que aportan nuevas perspectivas y nuevos elementos a la música de arte nacional y continental”²⁴⁹.

Falabella opina que tal desprecio o desconocimiento es en parte, fruto de la impronta cosmopolita impuesta por la industria cultural local. Los trastornos que dicha colonialidad cultural implica para la emergencia de potenciales identificaciones clasistas, nacionales o continentales, entorpecen la sola posibilidad de plantear un proyecto político emancipatorio y socialmente amplio a lo largo y ancho de América Latina, en una actitud que pareciera presagiar la ya

²⁴⁸ FALABELLA. “Problemas estilísticos”, p. 80.

²⁴⁹ RAMOS RODILLO. *Op. Cit.*, s/f.

no lejana Revolución Cubana. Anclado en una posición materialista histórica, el trabajo ensayístico de Falabella muy consecuentemente pone en suspensión la tan clásica autonomía del arte, pero de manera tal que no desconoce la facultad de destrabar la experiencia estética de sus fueros materiales e históricos, e insistiendo igualmente en que lo musical, en todo sentido, debe ser puesto al servicio de esta agenda suya. Este proyecto estético tendrá su mejor expresión musical es *Estudios Emocionales* de 1957, obra en la que Falabella tienta una serie de técnicas de composición europeas, todas organizadas según el *leit motiv* y la estructura armónica de un canto tradicional de la fiesta de La Tirana, Tarapacá, y que reafirma el carácter programático e integral de su producción. La fase creativa que en esta obra es apreciada, según Falabella deberá complementarse con una política cultural inmediata, fase educativa dirigida a la introducción del público general tanto a las sonoridades autóctonas del país y del continente, como a los avances de las técnicas internacionales. Como resultado natural de estos afanes, la ejecución de una tercera fase, eminentemente política, que deberá reformar las instituciones culturales, tanto del Estado como de la orgánica partidista, para en la práctica, cumplir con el compromiso político del artista militante²⁵⁰.

Pese a su prematura muerte, el camino trazado por Falabella inspiró y entregó líneas estratégicas a los compositores de su generación, quienes desde la militancia comunista promoverán a partir de esta década un uso extensivo y políticamente dirigido del lenguaje vanguardista, así como instancias de acercamiento entre músicas doctas y populares, y la disputa de instancias de poder al interior de la institución académica, como primer paso para la conquista del poder político con la Unidad Popular: Gustavo Becerra-Schmidt (1925 – 2010), Sergio Ortega (1938 – 2003), Fernando García (1930), entre otros²⁵¹. Más aún, el gran aporte de Falabella en este trance de politización fue justamente el de instalar creativa e históricamente, las problemáticas que forma y contenido, las relaciones entre cultura y sociedad, o que temáticas como la identidad y la hibridez presentaban para la subjetividad política plasmada en el ámbito cultural chileno.

²⁵⁰ FALABELLA. *Op. Cit.*, p. 93.

²⁵¹ RAMOS RODILLO. *Ibidem.*, s/f.

De una misma manera, ciertos sectores del comunismo chileno incrementaban su preocupación por la cultura tradicional y por sus formas de expresión. El Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile, celebrado en la Universidad de Chile en abril de 1954, se constituyó en una instancia con la que el Partido buscaba instalarse en el espacio de la poesía tradicional. Pablo Neruda y el escritor Diego Muñoz organizaron el evento en el corazón de la institucionalidad cultural chilena, evidente gesto de empoderamiento, que se desarrolló en tanto que “Congreso”, es decir, como una reunión que reprodujo las dinámicas políticas de la orgánica, en vistas a la generación de un programa de acción cultural y social incentivada por la colaboración de muchos de los convocados con la *Lira Popular* que se incluía en el diario *Democracia*, publicado por el PCCh en la clandestinidad²⁵².

Esta experiencia coincidiría con la aparición de un movimiento en la proyección folklórica que acusaba recibo del mismo proceso. A propósito, Joan Jara describe la situación de la proyección folklórica a mediados de los cincuenta, cuando su marido Víctor ingresó a esta escena:

“[...] había dos escuelas predominantes en torno al folklore: una de ellas lo consideraba algo estático, ya petrificado, que sólo debía investigarse de forma antropológica y preservarse para los museos; la otra [...] que apenas empezaba a hacerse sentir [...] lo veía como una expresión viviente que podía ser contemporánea y que era susceptible de transformaciones siempre que estuviese firmemente adherida a sus raíces originales”²⁵³.

La segunda escuela a la que Joan Jara se refiere, se trata nada menos que de una revisión que, desde lo estético y lo político, un grupo de nuevos folkloristas realizaría sobre la proyección folklórica.

El origen de los conjuntos folklóricos se remonta a 1953, cuando el grupo de alumnos que Margot Loyola había reunido al alero de la extensión universitaria, se disuelve para reagruparse como Cuncumén²⁵⁴, conjunto que se ha reconocido tradicionalmente por la militancia comunista de muchos de sus componentes originales. A la formación de éste le siguió la fundación del

²⁵² Véase VV.AA. “Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile”. Separata de *Anales de la Universidad de Chile*, (93), primer trimestre de 1954. 79 p.

²⁵³ JARA, Joan. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago, LOM Ediciones, 2008. P. 86.

²⁵⁴ RUIZ ZAMORA. “Conversando”, p. 17.

Conjunto Millaray, hacia 1958, agrupación más cercana en lo estilístico a la propuesta de Violeta Parra, y políticamente comprometida también con el desarrollo de un proyecto político popular. El cambio de modelo representado por estas agrupaciones se expresó en una unión de técnicas escénicas y trabajo etnográfico para alcanzar la superación de las formas propias del folklore de espectáculo, y una estrategia para enmendar desde dentro, la insolvencia política de la proyección folklórica²⁵⁵.

A nivel de imaginario, el progresismo político de ambos conjuntos se manifestó en un descalce del canon de la hacienda y del huaso como representación hegemónica de lo nacional, dirigiendo ahora su atención hacia los sectores desposeídos del agro chileno, incluyendo también representaciones igualmente problemáticas de etnias presentes en el territorio nacional, cubriendo un espectro geográfico-cultural que va desde el Norte Grande hasta el Archipiélago de Chiloé, basándose en un trabajo recopilatorio tanto propio como cedido por las maestras Loyola y Parra. Con todo, Millaray y Cuncumén constituyeron la primera formación para un grupo de intérpretes de origen popular –Héctor Pavez Casanova, Rolando Alarcón (1929 -1973), Gabriela Pizarro, Víctor Jara (1932 – 1973), entre otros-, muchos de ellos ligados a la docencia normalista, asunto que otorgaría cierto progresismo social a este trabajo folklórico, y que avanzando la década de 1960, constituirán parte del núcleo de la Nueva Canción Chilena (NCCh).

En 1956, recordemos, Violeta Parra regresaba desde Europa, a donde había llegado originalmente para participar de la versión de 1955 del Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, evento celebrado en Varsovia, reuniones internacionales organizadas con el auspicio de la URSS, y casi siempre, emplazado en alguna nación de la órbita soviética. Durante el evento trabó contacto con miembros del Coro Pablo Vidales, más específicamente con Silvia Urbina o Helia Fuentes, quienes trabajaban folklóricamente bajo la tutoría de Margot Loyola²⁵⁶. En poco tiempo se pondría en contacto con Víctor Jara y Rolando Alarcón, quienes también formarían parte del conjunto, más Gabriela Pizarro y Héctor Pavez Casanova, de Millaray. La incipiente politización del

²⁵⁵ RUIZ ZAMORA. "Margot Loyola", pp. 45-46.

²⁵⁶ SÁEZ. *La vida intranquila*, p. 66.

folklore representada por este conglomerado de jóvenes folkloristas, resonará en el propio compromiso político de la folklorista, quien mantenía desde los tiempos del Frente Popular, una relación de simpatía y colaboración con el PCCh²⁵⁷.

Luis Cereceda, primer marido de la folklorista, refiriéndose a la instalación de la familia en Valparaíso, en 1945:

“[...] fue cuando ella comenzó a dedicarse más a la política. Hacía tiempo que yo tenía un vecino en el Partido, y como ya ellos la conocían entonces la invitaron y ella comenzó a colaborar en los actos culturales del Regional. En 1946 nosotros trabajamos muchísimo para la candidatura de González Videla [...] Hasta pusimos una Secretaría de González Videla ahí en la casa y ella por su cuenta formó un ‘Comité de Dueñas de Casa’ en la calle Andes. Claro, que no nos imaginábamos la gran traición que vendría después [...] Bueno, este compromiso de ella era una forma más de allegarse al pueblo. Después no supe yo que siguiera trabajando para el Partido, pero colaboraba con ellos y con todos los partidos populares. Esa fue su línea política. Siempre”²⁵⁸.

Muchos ejemplos dan fe de la cercanía de la folklorista y la orgánica partidista: la presencia de Violeta Parra en eventos oficiales del Partido, el apoyo que ella recibió para montar fondas y otros espectáculos, etcétera. Con estos antecedentes, es plausible pensar que el trabajo que desarrolló a lo largo de su vida -o al menos durante los catorce años que median entre 1953 y 1967, el año de su muerte-, estuvo enmarcado en una perspectiva social y política global, quizás común a toda la izquierda chilena de mediados del siglo XX, que en su caso particular, se vio estimulada y favorecida por los vínculos sociales y el soporte institucional ofrecidos por el Partido. Como su aporte a la batalla hegemónica que desde los cincuenta libraría la izquierda nacional, Violeta Parra redefinió para la música popular chilena y desde el amplio imaginario de la cultura tradicional, los contenidos de “pueblo” y “tradición” como fueros de una autenticidad que forzosamente, debía ser revisada con miras a la articulación de nuevas identidades políticas y populares, sobre el fundamento de una

²⁵⁷ SÁEZ. *Ibidem.*, p. 42.

²⁵⁸ SUBERCASEAUX y LONDOÑO, Jaime. *Gracias a la Vida*, p. 44.

evaluación crítica de las relaciones hegemónicas al interior de la sociedad chilena²⁵⁹.

El PCCh le permitió vincularse a Pablo Neruda, suerte de comisario cultural de la orgánica y claramente, su mayor referente nacional e internacional, y al compositor Roberto Falabella, con quien considero que se traman una serie de sincronías en lo crítico y lo estético, que serían cruciales para la trayectoria misma de Violeta Parra, para el desarrollo contenidista y formal de la música docta nacional en su fase de politización, y de la NCCh²⁶⁰. No obstante, la autonomía política que la folklorista mantenía respecto a la orgánica también coincidía con la autonomía creativa que su trabajo musical y poético ganaba a medida que avanzaba la década del cincuenta. Como muestra de lo anterior, editó en 1957 el EP *Composiciones para guitarra*²⁶¹, álbum con que la ahora creadora, la artista Violeta Parra, presentaba al público un ciclo compositivo que potencialmente la integraba al ámbito de la creación artística.

La dedicación parcial de Violeta Parra a las artes plásticas desde esta época²⁶² estará alternada con el ejercicio folklórico y compositivo, constituyendo todas estas fases expresiones de un mismo imaginario y de una misma concepción sobre el proceso creativo. El musicólogo Christian Uribe sostiene que este ciclo guitarrístico se dispara desde el canon musical chileno como un inédito direccionamiento de la música tradicional chilena hacia el quiebre de sus propias fronteras disciplinares, cobrando así una suerte de dimensión “academicista” que el propio Uribe llama a descartar, porque tal asimilación de su obra al paradigma de la obra docta no hace justicia a los méritos y a la originalidad de la propia creadora. Violeta Parra no se erige como puente entre

²⁵⁹ OSORIO, Javier. *Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena*. P. 9.

²⁶⁰ CASARETTO, Delia R., “Roberto Falabella, un músico y ser humano excepcional”. *Revista Musical Chilena* (211):, enero-junio 2009. P. 47.

²⁶¹ PARRA, Violeta. *Composiciones para guitarra*. Santiago, Odeon (MSOD/E-51020), 1957 [EP]. Mono, 12 minutos. Casi la totalidad de este álbum fue reeditado, junto a otros temas, en PARRA, Violeta. *Composiciones para guitarra*. Chile, Warner Music Chile (8573 80701-2), 1999. Mono, 60 minutos.

²⁶² En diciembre de 1959, la artista fue invitada a participar de la primera Feria de Artes Plásticas – antecedente de las Muestras Internacionales de Artesanía de la Pontificia Universidad Católica de Chile- celebrada en el Parque Forestal de Santiago. En adelante, la obra plástica de Violeta Parra generará mayor impacto en Francia y Suiza, donde la artista viviera entre los 1962 y 1965, más que en nuestro país, la menos en vida de su autora. SÁEZ. *Op. Cit.*, p. 113. Este patrimonio puede revisarse en extenso en *Violeta Parra: Obra Visual*. Santiago, Fundación Violeta Parra / Corporación Patrimonio Cultural de Chile / Ocho Libros Editores, 2007. 127 p.

las “tradiciones populares” y las “músicas de arte”, conceptos estéticos mutuamente excluyentes desde la óptica culta, debidos a marcos categoriales jerárquicos y eurocéntricos: armonía como elemento superior a la rítmica, tradición escrita como elemento superior a la tradición oral, etcétera. Más bien, gracias a dicho ciclo guitarrístico la compositora puede deambular entre ambas tradiciones sin llegar a fusionarlas²⁶³, como dibujando un límite para el desempeño musical del compositor local en estas situaciones de encuentro entre elementos vernáculos y sonoridades y prácticas identificables con lo académico. Ambas consideraciones puede sostenerse en el hecho que piezas como las *Anticuecas*, *Temas libres* o *El gavián*, surgieron en la ejecución práctica de la guitarra, sin la académicamente esperada mediación de la escritura musical, y que en ningún momento se autonomizan tanto de la ejecución de la guitarra tradicional chilena como de los géneros y estructuras generales del acervo tradicional²⁶⁴.

A este respecto, Alfonso Letelier advirtió y apreció la naturaleza híbrida y transitiva de su obra guitarrística, colocándola en este espacio intermedio, posicionamiento que en él sugirió una cercanía entre Violeta Parra y compositores doctos como Igor Stravinsky (1882 – 1971), Manuel de Falla (1876 – 1946) o Béla Bartók (1881 - 1945), quienes precisamente supieron incluir elementos vernáculos en la creación docta²⁶⁵. Aunque con reparos respecto a la tan particular relación que la artista tiende entre músicas doctas y populares / tradicionales, los dichos de Letelier podrían ser coincidente con la afirmación de la filósofa y guitarrista Lucy Oporto Valencia, quien defiende con fuerza el carácter sistemático de esta obra, contra lecturas que tachan este ciclo nada más que como ejercicios compositivos inexactos, propios de la ausencia de

²⁶³ URIBE VALLADARES, Christian. “Violeta Parra en la frontera del arte musical chileno”. *Extramuros* (9), septiembre de 2002. P. 12.

²⁶⁴ NORAMBUENA, Rodolfo, TORRES Rodrigo y VALDEBENITO, Mauricio. “Violeta Parra: guitarra chilena”. En: PARRA, Violeta. *Composiciones para guitarra*. Santiago, Sociedad Chilena del Derecho de Autor / Autoridad Sueca para el Desarrollo Internacional / Fundación Violeta Parra, 1993. Pp. 5-6.

²⁶⁵ O como expresara de otro modo: “su obra creadora, enraizada en lo más profundo del alma vernácula, queda a igual distancia de lo popular y de lo culto”. LETELIER. “In Memoriam”, pp. 109-110.

instrucción docta, que suponen valor más por la curiosidad que despiertan que por la profundidad temática y los innovadores aspectos formales que ofrecen²⁶⁶.

A mi parecer, *El gavián* concreta los fines artísticos que Violeta Parra se propuso musicalmente hacia estas fechas. En su indispensable libro sobre esta pieza, Oporto Valencia explica en qué consiste: concebida como un ballet...

“El plan de la obra contemplaba la incorporación de elementos literarios y musicales extraídos del folklore y las costumbres de Chile. Los bailes iban a ser tomados de bailes auténticos, investigados por Violeta en el Norte, Centro y Sur de Chile. La música iba a ser interpretada por guitarras, arpas, tambores, trutucas y voces, secundados por una orquesta sinfónica [...] para ser cantada por ella misma, a fin de darle mayor expresividad y realismo, pero secundada por coros masculinos y femeninos”²⁶⁷

Pone en escena la eterna lucha entre el Bien y el Mal, entre el Maligno y la Divinidad, entre la Fuerza y la Debilidad en el Hombre. Su trama parte del amor en su expresión desgarradora y destructiva, movilizadora por la oposición entre un polo diabólico, lo masculino -El gavián- y otro, sino benigno, si martirizado, representado por la Gallina que simboliza lo femenino. Lo masculino denota el poder y el capitalismo, atributos impíos de la Modernidad que tienden a aplastar a los cándidos y a los débiles mediante tretas, y a destruirlos con una violencia brutal²⁶⁸.

El impacto que la trama pretende provocar en la audiencia, por medio de la escenificación de la expresión más cruenta del poder político y económico, y en otro nivel textual, el amor perpetrado en el desastre y el desengaño, es también logrado a través de su disposición armónica y rítmica. Para el etnomusicólogo Agustín Ruiz, *El gavián* se debió en parte a la influencia que Margot Loyola ejerció sobre su autora en términos de la interpretación de la música mapuche²⁶⁹, y no menos cierto es que la obra se aproxima de igual manera a tendencias vanguardistas en la música nacional, como las que hacia esas fechas ingresaban de mano de Falabella y de otros compositores

²⁶⁶ OPORTO VALENCIA, Lucy, *El Diablo en la Música. La muerte del amor en 'El gavián', de Violeta Parra*. Viña del Mar, Ediciones Altazor, 2007. P. 52.

²⁶⁷ OPORTO VALENCIA. *Ibidem.*, p. 41.

²⁶⁸ CÉSPEDES, Mario. *Entrevista a Violeta Parra para Radio Universidad de Concepción* (fragmento) [grabación sonora]. Chile, Universidad de Concepción, 3 de febrero de 1960. Mono, 8 minutos aprox.

²⁶⁹ RUIZ ZAMORA. “Margot Loyola”, p. 55.

comprometidos. Así, tanto ella como él, en la conjunción de propuestas que abrazan dilemas y referentes política y culturalmente determinados, activan en la música chilena de mediados de siglo, una actitud donde no hay indistinción entre transgresión y encuentro, y que llevó a la superación formal del canon, tanto docto como popular y tradicional -en similar indistinción-, para abrazar un programa político de representación de las problemáticas sociales presentes en Chile, con un indiscutible ascendente universal desde lo local²⁷⁰.

Con sus LP *Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. VIII* de 1960, y *El Folklore de Chile según Violeta Parra* de 1962, la artista entra de lleno en la música popular, con canciones folklóricas y de autoría, que abrevan de la tradición, mientras que con unas terceras, en la misma tónica de su ciclo guitarrístico, sostiene paralelamente el discurso sonoro que la sitúa en este espacio de indistinción entre lo popular y lo docto, por ejemplo, en canciones como *Qué te trae por aquí* o *El pueblo*. Para satisfacción de tal superación formal y contenidista de la proyección folklórica, con la que desde ahora abordar políticamente lo tradicional y lo popular, estos álbumes explicitan su discurso político de una manera menos figurada y más frontal que la escenificada en *El gavilán*, asumiendo además de los roles de folklorista y artista, la de cantautora, hito que la vuelve pionera en Chile²⁷¹. Por ejemplo, la tonada *Hace falta un guerrillero* es una exhortación a la combatividad del pueblo chileno aludiendo al arquetipo heroico de Manuel Rodríguez, capaz de activar desde el panteón nacionalista una actitud patriótica de defensa ante la injusticia y la privación. La adscripción tradicional de esta tonada -y de otras canciones políticas

²⁷⁰ “*El Gavilán*, a mi parecer, da el puntapié inicial a una renovación profundísima en la forma de hacer música popular en Chile durante la década de 1960, hasta 1973 y más allá. El movimiento de la Nueva Canción Chilena, de quien Violeta es considerada su fundadora, su máxima inspiradora, hace propio este gesto en su pulsión por ajustarse respetuosamente a la herencia tradicional de la música chilena y latinoamericana, y acercándolas a la música docta e insertándolas a su vez en los medios masivos de la música popular más convencional –extranjerezante, mediatizada, masiva-. La hibridez de *El Gavilán* es la hibridez desnaturalizada de lo que vendrá con compositores e intérpretes como Víctor Jara, Quilapayún, Sergio Ortega, Inti Illimani, entre otros, quienes pudieron efectivamente asegurarse una recepción satisfactoria y, además, poner su quehacer artístico al servicio del proyecto de la Unidad Popular”. RAMOS RODILLO, Ignacio. “*El Gavilán*’ de Violeta Parra, deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno”. En: PALOMINOS, Simón, UBILLA, Lorena y VIVEROS, Alejandro (editores). *Pensando el Bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2012. S/f (en prensa).

²⁷¹ SALAS ZÚÑIGA, Fabio, *La primavera terrestre. Cartografías del rock chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2003. P. 58. Es de notar que *El gavilán* representa una obra cuya figuración social chilena y latinoamericana sólo se produce durante la

genéricamente vernáculas, como *La Pericon dice-*, traza un arco cuyo otro extremo está representado por canciones como *Yo canto la diferencia*, *Arauco tiene una pena* o *Según el favor del viento*, polo que por sí sólo explica el estilo “de raíz” que el repertorio popular de Violeta Parra expresa, y que arremete con una representación del dolor y la expoliación padecida por campesinos, habitantes urbanos e indígenas, hombres y mujeres de Chile.

Este tercer ciclo compositivo, conformado por sus canciones de raíz folklórica, obedece también a sus estrategias de inserción y transformación de lo tradicional y lo popular en la escena urbana de la música chilena, como expliqué también páginas más arriba, porque en una época caracterizada por una creciente elaboración de los géneros populares, como fue la década de 1960, su autora realizó un giro inverso, “[...] introduciendo un arcaísmo consciente en sus formas de interpretación, lenguaje armónico y arreglo”²⁷². En este y otros sentidos, la presencia de Violeta se volvió acicate a la vez que problema de adecuación del canto tradicional como condensación de un nuevo imaginario, paulatinamente politizado, de la cultura popular tradicional en la sociedad chilena. “Este proceso [...]” según Torres, “[...] se puede sintetizar como el desplazamiento de la noción de la tradición popular como ‘no-lugar’ de la modernidad, a su afirmación como fundamento de un arte local contemporáneo y, además, como modelo del cambio social: el sueño utópico del pueblo, del otro ‘interior’”²⁷³.

segunda mitad de los años sesenta, al ser publicada en antologías que rescataban la versión registrada en Francia la década anterior.

²⁷² GONZÁLEZ, Juan Pablo, OHLSEN, Óscar y ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009. P. 390.

²⁷³ TORRES ALVARADO. “Cantar la diferencia”, pp. 53-54.

EL DESGARRO Y LA SOLEDAD. CONCLUSIONES

“Y dije, sí, a la música. Aquel que apuesta a la música apuesta a la esperanza”

Washington Cucurto, *El amor es más que una novela de 500 páginas*

Podría asegurarse que el carácter extremadamente eurocéntrico del pensamiento comunista argentino inoculaba a la institución para acoger las ideas y las proyecciones de Atahualpa Yupanqui, quien en sí suponía un desafío epistémico para una imagen nacional donde la presencia indígena constituía el punto ciego de los orígenes, y esto, sumado a la debilidad de la política cultural comunista, para la cual la cultura tradicional estaba lejos de ser un ámbito de disputas hegemónicas. Será sólo hacia los años sesenta cuando para el PCA el folklore se abriría como un campo de verdadera relevancia cultural, expresándose esto en el apoyo que brindaría a la música folklórica de tinte político representada por músicos y compositores como Horacio Guarany (1925), Mercedes Sosa (1935 – 2009) o César Isella (1938), entre otros, y por el poeta y letrista mendocino Armando Tejada Gómez (1929 - 1992), uno de los fundadores del Movimiento del Nuevo Cancionero²⁷⁴.

El estallido del *Boom* del Folklore durante la misma década provocará el desplazamiento, de otros ritmos de previa preferencia juvenil, del protagonismo que en adelante cobrará una empoderada música de raíz folklórica en los gustos y consumos de la población argentina. A propósito, Pablo Vila se pregunta cómo una clase media urbana que una década antes denostaba al folklore -pues en este hallaba la encarnación cultural del indeseado proyecto

político peronista-, ahora volcaba masivamente sus preferencias a estas músicas. Atribuye la causa al revisionismo político que ciertos sectores medios llevaron a cabo de su posición ante el peronismo y su particular representatividad política, proceso reflejado por ejemplo en el proyecto desarrollista de Arturo Frondizi (1908-1995), mandatario entre 1958 y 1962 de un gobierno que dio nuevos bríos al nacionalismo aparecido en la década de 1940²⁷⁵. La readecuación de la argentinidad que el gobierno de Perón provocó, que se prolongará al menos hasta el golpe de Estado de 1976, fue coincidente años después con una actitud renovadora de los patrones poéticos, musicales e interpretativos del patrimonio musical de raíz folklórica, demostrada por un importante contingente de músicos nacionales que se encargaría de elevar la figura de Yupanqui al estatus de un clásico, rendidos a la evidencia que su obra significaba para dicho movimiento su primer antecedente histórico y, para el caso de aquellos comprometidos social y políticamente, un hito fundacional.

No obstante el inusitado impulso que tomará el folklore argentino por estas fechas, curiosa y trágicamente, tal ímpetu no logró impedir que Yupanqui dejase la Argentina durante los años sesenta, cuando el folklorista sentaría sus bases en Francia, país en y desde el cual se moverá incansablemente, en el interminable y solitario viaje que fue su vida. Este alejamiento de la escena argentina resuena en otra distancia, aquella que, a veces no tan prudente, tomó respecto de este nuevo contingente de artistas del folklore, debida en gran parte a la necesidad en él de separar su discurso social de los compromisos eminentemente políticos que alguna vez contrajo. Esto, a causa de la decepción y el escepticismo político que la militancia comunista le habría provocado, y a la vez, en defensa de un sentimiento de profundo patriotismo fundado en la opinión por la cual, la Patria era anterior a cualquier conflicto social o político en su seno. Pero lo más cierto es que la denuncia social, aspecto que como planteé en su momento, es trascendental a la especificidad histórica y biográfica de su militancia, persistirá siempre en la obra yupanquiana como el registro emotivo de la privación y la injusticia que parte sin duda, de una trayectoria vital en la que se cruzan las experiencias de lo tradicional en la infancia, una temprana educación política, y una sensibilidad muy particular, así como

²⁷⁴ CATTARUZZA. "Visiones del pasado", pp. 191-192.

²⁷⁵ VILA. "Tango to folk", pp. 85-86.

posicionamiento respecto a las condiciones de desproporción de la Argentina del siglo XX. Todo para ser elaborado musical y poéticamente y provocar así, en las audiencias, un tipo de conexión emotiva respecto a condiciones y estructuras a las que la política, como ejercicio eminentemente racional y militante, también aspira a develar y representar, claro que de manera muy distinta.

Por su parte, Violeta Parra vino mostrando desde fines de la década de 1950 una individuación paulatina en su obra, proceso consagrado en su LP *Las últimas composiciones* de 1966 - 1967, álbum donde traslapa figurativamente asuntos de la propia vida, otras veces de manera explícita, en canciones testimoniales que sugieren un destrabe de la separación de arte y vida, como demostré en el capítulo tercero, en el tránsito desde el folklore a la música de arte y a la cantautoría. Esto, en consonancia temática y emocional con la heterogeneidad de voces presente en sus trabajos musical, plástico y literario, y a través del sinnúmero de géneros abarcados en su obra, que para el caso estrictamente sonoro -cuya connotación regional supera a la del folklore oficialista, a lo que se agrega una renovadora y llamativa reivindicación de lo indígena en la cultura chilena-, describe un concierto nacional y humano, local y universal, donde la propia voz se confunde con la de los sujetos populares representados.

Todo lo anterior, en base a un capital simbólico y emocional fundado en una visión cristiana de la realidad, también presente en tradiciones populares como el Canto a lo Poeta. Su herencia espiritual y simbólica, siempre en sintonía con sus propios contenidos biográficos, y más la adecuación en su obra del acervo popular, político y tradicional, sugieren en ella una “espiritualidad popular” movilizadora de una serie de referentes e imágenes que tematizan, entre otros asuntos, flagelos modernos como la pérdida de identidad y la disolución de la comunidad, una justicia social en ambigua relación con un destino trágico y con la posibilidad de redención, o un horizonte de historicidad donde se avizora la tan ansiada armonía entre prójimos, individuos y sociedad, entre Humanidad y Naturaleza²⁷⁶. La articulación de este discurso tiene por fin sensible, cultural y político, la provocación en la ciudadanía de un despertar a la conciencia activa

²⁷⁶ TORRES ALVARADO. “Cantar la diferencia”, p. 57.

apelando a problemas contingentes y a los hontanares de una humanidad interior como fuente de valores y emociones universales. De ahí la urgencia en la folklorista y artista por hacerse un lugar en la institucionalidad, en los espacios de la intelectualidad y del arte y en la industria cultural, pues en ella constantemente latió un impulso “evangélico” -en el sentido de una “buena nueva”- que debía ser comunicado mediante todos los medios ofrecidos por una modernidad que, a la vez, era causa y efecto de los males del mundo.

En muchos sentidos, esto redundó en que Violeta Parra fuera presentada tras su deceso como la fundadora de la NCCh, pues la apelación política y espiritual que realizaba vino de la mano con la prefiguración en su obra de aquellas innovaciones estéticas que tal movimiento generó, junto con la tematización del conflicto social y de la injusticia, con un carácter programático que, por cierto, la labor de la artista también tuvo, pero que se tradujo no en la sumisión de la obra a la voluntad política partidista –que, vale decir, se trató del apoyo de las artes al proyecto de la Unidad Popular-, si no que a instancias de creación dialogante con determinadas instancias culturales ligadas al PCCh. Como sea, su obra es fiel reflejo de los procesos de desborde del modelo desarrollista chileno, siguiendo la trayectoria trazada: partiendo de una diferencial adscripción a los modelos prodigados por la proyección folklórica, en ampliación de los mismos, para el progresivo otorgamiento artístico y cantautorial de una politicidad y una historicidad específicas al pueblo chileno, es decir, la plasmación de una fisonomía popular que, en adelante, dará rostro, nombre y una voz a la subalternidad generada en los márgenes del malestar y el atraso propios de la modernización chilena y latinoamericana.

La comprobable complejidad en torno de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui hace sin embargo, visible la tan conflictiva relación entre identidad individual e identidad colectiva que rodea los temas de la tradición y de lo popular en sus expresiones folklóricas y artísticas específicas, sobre todo refrendándola con las cuestiones relativas a la representación simbólica y política que motivan a esta tesis. Para empezar, la individuación paulatina de Violeta Parra se aproxima a la tan particular imagen de Atahualpa Yupanqui, frontal y fundamental en la descripción de su vida y de su obra –cosa que hay que agradecer, pienso, a una representación intelectual argentina en biografías y monografías donde el sujeto

es descrito con una inmanencia que en general, brilla por su ausencia en el tratamiento de Violeta Parra-, imagen particular que desde sí misma, como la resolución personal de Yupanqui que fue, pretende volverse una misma substancia con el acervo de las “artes olvidadas”, apelando a la anonimidad atribuida a la tradición, como estrategia de unificación con una colectividad latente e históricamente relevante. Atahualpa Yupanqui quiso volverse “anónimo” para desde allí, retornar desde la genialidad del creador y la masividad modernos al origen tradicional-popular, donde el valor de la obra reside precisamente en la ausencia de autor y en el carácter abierto de objetos culturales que, como en la oralidad, estarán en constante reformulación.

La propia persona, en ambos casos, dialoga hasta el grado de la con/fusión con el sujeto popular colectivo que es reservorio y fuente de la cultura tradicional, y al mismo tiempo horizonte de proyección de la labor particular de cada cual, en un doble movimiento por el cual el alejamiento de dicho origen / horizonte se vuelve una necesidad, en la medida que tal permite aislar aquellos asuntos que son íntimos a la propia subjetividad –la soledad eternamente cantada por Atahualpa Yupanqui; el desgarramiento interior que esa mezcla de amor decepcionado y dolor social provocaron constantemente en Violeta Parra-, para desde allí re proyectarlos en una escenificación de lo tradicional y de lo popular donde los problemas de la interioridad, se hacen uno con los de la colectividad, generando de este modo, una experiencia política y emocional comunitaria e históricamente universal, porque la continuidad de la tradición asegura desde esta perspectiva, ubicuidad y sincronidad temporales a las injusticias manifestadas en el presente.

Por tanto, Yupanqui y Parra ilustran mucho más que, por ejemplo, el ascenso social característico de las dinámicas históricas del siglo XX latinoamericano. El hecho de elevarse desde el origen popular hacia los ámbitos ultramodernos de la industria y el espectáculo, y en la articulación también de unos discursos culturales y políticos señalados por la progresión y la autoconciencia, no significa que hayan venido sólo a dar representación a los espacios, sujetos y repertorios culturales de la ruralidad y la oralidad. Más bien, soportado en la observación de su comportamiento y en la ponderación de sus patrimonios particulares, constituyen ambos folkloristas la presencia auténtica de todo ese

universo experiencial y simbólico tradicional en el corazón de la modernidad, es decir, son puentes de unión conciliable entre aquella y la premodernidad, quizás en la extinción de la segunda, quizás en su readecuación asimilativa, espectralmente al menos. Dicha “presencia antes que representación” no es inmotivada ni está exenta de estrategias, personificaciones o negociaciones. Todo lo contrario: como los sujetos transitivos que son, Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui pueden entrar y salir de dicha tradicionalidad del sí mismo –y del pueblo que cargan con ellos todo el tiempo-, para otorgarle una proyección desnaturalizada, que es decir, a contrapelo de la naturalización que la común irreflexibilidad del folklore propicia sobre lo tradicional y lo popular como aspectos ahistóricos e inmóviles, meros recursos de reforzamiento del discutible carácter eternamente positivo de lo moderno.

Me gustaría citar a propósito, una clarificadora cita de Lucy Oporto Valencia:

“Yo me imaginaba a la tradición personificada, como un organismo vivo con consciencia e inconsciente (siguiendo en esto a [Carl Gustav] Jung), pero en proceso de extinción. Desde ahí, le pide a Violeta que hable por ella, para que exprese su dolor presente y futuro. Por lo tanto, si bien la pieza [*El gavián*] se diferencia nítidamente de las formas tradicionales, sería, más bien, una especie de torsión de la tradición misma, en su debate con la extinción y la muerte”²⁷⁷.

Los estertores de la tradición en su trance de aparente muerte. Una tradición transfigurada que, en tanto tal, como tradición y transfiguración, persiste en la unidad de trayectoria –se hunde en la noche del tiempo- a un tiempo que cobra otros aspectos, otras manifestaciones que perpetúan su presencia en este mundo. Violeta Parra vino primeramente a reforzar dicha presencia con todas las contradicciones y ambigüedades que una condición tal puede acarrear, con el aporte personal de su vida misma y de sus maneras específicas de comprender la creación y las dinámicas del poder en el Chile de ese entonces. Y como parte de un proceso que hermana a ambos, Atahualpa Yupanqui “[...] debió enfrentar esa dificultad de conciliar la cultura oficial con la opinión de los bosques, los ríos y los cerros de su patria, los estereotipos de la escuela con la voz humilde pero sabia de los viejos criollos, la fábula envasada en libros de

²⁷⁷ Carta de Lucy Oporto Valencia al autor. Valparaíso, 8 de agosto de 2010. Aprovecho esta cita para agradecer a Lucy las nutrias reflexiones aquí entregadas, que aportaron grandemente a mi trabajo.

tapas prestigiosas con el recuerdo lugareño y la anécdota popular”²⁷⁸, todo esto, en la conflictiva y vital contrariedad que se suscita en quien habita dos mundos, con la intención constante de emparentarlos, por ejemplo, en la necesidad de hacer valer sobre la tierra valores de igualdad y justicia que difícilmente se realizan. De modo que Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui pueden ser “aquellos” –el pueblo y la tradición encarnados- y ser a un tiempo “esto otro”: poeta, autor e intérprete de altura, creadora de talante transgresor.

Ambos constituyen paradigmas clarísimos de cómo hacia mediados del siglo pasado, el espacio simbólico y concreto de la tradición va volviéndose uno de disputa y negociación hegemónica en torno de dilemas sociohistóricos que delimitan actitudes y estrategias políticas para las realidades continental y nacionales, por ejemplo, expresadas en programas y organizaciones particulares que integran lo tradicional y lo popular como elementos de honda importancia para el avance social y político. Porque ambas nociones, lo tradicional y lo popular -y este es el *quid* de Parra y Yupanqui- en sus trabajos y comportamientos adquieren una politicidad que, aunque innegable y constantemente presente, ahora se cubre con colores distintos a los ostentados en las primeras fases históricas del folklore en Chile y la Argentina. Ambos folkloristas impulsan antes que nadie en estos espacios ya consolidadamente modernos, unas resignificaciones políticas de “tradición”, “pueblo” y “folklore” que si de un lado ratifican el estatus de modernismo de esta última disciplina – recordando la mención en el Capítulo Primero a Marshall Berman-, aportan asimismo a la apropiación contrahegemónica de un campo de enunciación y de acción culturales que negaba protagonismo al conflicto, a la subalternidad y a reflexiones prácticas sobre el poder y la representación.

La llegada de los folkloristas a sus respectivas escenas significó la politización y un nuevo reconocimiento de lo popular y lo tradicional durante la segunda mitad del siglo XX, con una proyección regional que además supuso la continentalización de la canción comprometida hacia los años sesenta -y con potencia, al menos hasta la década de 1980- que casi como un bloque, adscribe a la raíz tradicional y folklórica como a uno de sus referentes sonoros y simbólicos más claros, para desde allí abrazar temáticas y sujetos antes

²⁷⁸ Galasso. *Atahualpa Yupanqui*, p. 9.

impensables desde lo folklórico, como los trabajadores urbanos y los pueblos originarios. De ahí mi interés por explorar, entre otros temas, el compromiso y la dirección política del trabajo folklórico en los insignes casos de Parra y Yupanqui. La hipótesis que guió esta tesis mandaba justamente, ponderar a ambos como cuadros culturales de sus respectivas orgánicas partidistas, asunto resuelto en la medida que se comprende el grado específico de autonomía y participación –Violeta Parra-, y de desencuentro entre la propuesta particular y los lineamientos de la institución -Atahualpa Yupanqui-; lo anterior, para instalar las obras yupanquiana y parriana en un marco de representación/presencia de lo popular complejo y en expansión, donde ambos patrimonios son además de coincidentes, en muchos aspectos, con ciertas sensibilidades y perspectivas políticas popular y tradicionales, son también coadyuvantes de la ampliación política que la izquierda experimentó regionalmente con el desborde de los proyectos de desarrollo nacionales, y tras la explosiva apertura de la subjetividad y la organicidad política continental concitada por la Revolución Cubana.

Así, estas figuras son altamente responsables de la concatenación de folklore y política que caracteriza a buena parte de la música popular latinoamericana del siglo XX. Ahora desde lo estético, Parra y Yupanqui otorgaron un nivel de concepción y ejecución de la música folklórica que, como se mencionó al menos, cruza con otras tradiciones culturales, como la música de arte, que en su intersección, aumentaron la proyección de la tradición a niveles insospechados en el mercado cultural o la definición genérica de las músicas locales. Entonces, sus opciones estéticas diluyen en alguna medida, los marcos categoriales y valóricos que hacían de la cultura popular-tradicional objeto de expiación para garantía de legitimidad y majestad de la alta cultura en América Latina. Antes sinónimo velado de exclusión y retraso, desde aquí la categoría de folklore podrá asimismo ser considerada plataforma de acción cultural conducente a agenciamientos específicos, y de la misma manera, un dispositivo de legitimación del pueblo y de la tradición luego de la conquista semiótica del significativo vacío que constituye.

Como último punto conclusivo, debo referirme acá al aporte de los folkloristas al canon imaginario de representaciones latinoamericanas. Sujetos transitivos que

se mueven entre espacios que parecieran incompatibles: músicas doctas, populares y tradicionales; sensibilidades que eventualmente no se encuentran con la racionalidad de los lineamientos partidistas; la dificultad para insertarse en medios comerciales y académicos reactivos, etcétera. Como sea, tal transividad en Parra y Yupanqui les permite advertir en la representación occidentalista argentina, chilena y regional, matices, ambigüedades y conciliaciones que aunque casuísticas, develarían los criterios que median la constitución de dicho imaginario. Por ejemplo, para el caso de la chilena, la marginalidad de lo local como asunto verdaderamente presente en la producción intelectual y artística nacional; para el caso de la Argentina, a través de Yupanqui se advierten claves étnicas revelatorias de la autoimagen geopolítica y cultural que la nacionalidad centrada en Buenos Aires, tiene de sí misma.

Y finalmente, ¿para qué ha servido esta tesis? En primer lugar, para sondear los vínculos posibles entre folklore y política en América Latina, asunto que en mi opinión, no ha recibido suficiente atención por parte de investigadores académicos, que sin duda ofrece un panorama de cuestionamientos y pesquisas muy amplio y prometedor. Esta tesis pretendió ser un aporte a la constitución de dicho campo intelectual, por cierto. En segundo lugar, esta investigación se propuso echar luz sobre un aspecto biográfico y temático de Violeta Parra, el político, que en mi opinión nuevamente, no ha sido estudiado con suficiente aplicación. Se asume en Chile que la artista aportó a la politización de la música nacional, pero sigue pendiente una investigación específica sobre su militancia comunista, asunto que instalé en esta tesis y que no pude estudiar con toda profundidad, básicamente por una ampliación investigativa que habría terminado hacer colapsar a este proyecto. Me encantaría que lo aquí expuesto pudiera estimular la realización de monografías que zanjasen esta carencia. En tercer lugar, lo mismo con Atahualpa Yupanqui, de quien el aspecto político ha sido tratado con mayor franqueza y celo investigativo, pero no de una manera que tematizara este punto con la rigurosidad que aquí me propuse. De hecho, su obra periodística y cronística debe ser explorada con aún mayor profundidad, para destacar en el autor a uno de los primeros teóricos del folklore desde la izquierda –pues lo es-, quien a través de sus trabajos más literarios publicados en los diarios del PCA, tiende

vínculos hacia sus acervo cancionístico que develan el carácter altamente biográfico de su obra entera.

El estudio de las representaciones culturales es una necesidad que bien puede satisfacerse en un análisis cerrado de aquello que participa de esa representación como cosa dada. En lo que a mí respecta, quisiera asumir la comprobación de aquellos “dispositivos”, en el decir de Michel Foucault, o “campos”, en el de Bordieu, desde donde son emanadas, bajo la idea de políticas culturales, específicamente, de los Estados en expansión bajo la fase desarrollista, con énfasis en aquellos espacios de estudio y difusión de la cultura tradicional, y de otras instancias políticas que hacen de la cultura un campo para la administración de recursos dirigido a la ampliación de mercados –como en el Chile actual-, o de estrategias de inserción social y de estímulo a la ciudadanía, como en el Chile pre-1973 y en la Argentina actual. ¿Qué voluntades impulsan iniciativas como estas? ¿Cómo se organizan los recursos económicos y los aspectos jurídicos que rigen tales estrategias? ¿Qué trasfondos intelectuales, qué subyacencias epistémicas, qué repertorios imaginarios y conceptuales? Todas estas preguntas deberán abrir un nuevo campo de investigación, pues una tesis nunca es “terminada”, sino que más bien se abandona a buen tiempo, según mi experiencia, para transformarse constantemente en otros cuestionamientos y averiguaciones, en otros cuestionamientos y averiguaciones, y así sucesivamente.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos publicados en libros

AMÉSTICA, Fidel. "Memoria y entendimiento. El arte del poeta y guitarronero". En: VV.AA. *Mira niñita. Tercer Concurso de Ensayo en Humanidades Contemporáneas*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009. Pp. 51 – 164.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. 315 p.

ARÉVALO, Óscar. *El Partido Comunista*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. 158 p.

BARR-MELEJ, Patrick, *Reforming Chile. Cultural politics, nationalism and the rise of the middle class*. Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press, 2001. 312 p.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo Veintiuno Editores, 2006. 386 p.

BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid / Frankfurt del Meno, Iberoamericana / Vervuert, 2004. 221 p.

BOASSO, Fernando. *Tierra que anda. Atahualpa Yupanqui. Historiador de un trovador*. Buenos Aires, Corregidor, 2006. 206 p.

CÁCERES VALENCIA, Jorge. *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena 1933 – 1953*. FONDART, Santiago, 1997. 271 p.

CASTILLO FADIC, Gabriel. *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago, Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003. 203 p.

CATALÁN, Carlos, TORRES, Rodrigo (coordinadores) y CHAMORRO, Jaime (editor). *Cultura y recolección folklórica en Chile*. Santiago, CENECA, 1983. 67 p.

CATTARUZZA, Alejandro. *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007. 216 p.

_____. *Historia de la Argentina 1916-1955*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009. 264 p.

CHATTERJEE, Partha. "El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas". Álvaro Fernández Bravo (editor), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2000. Pp. 124-125.

CLARO VALDÉS, Samuel y URRUTIA BLONDEL, Jorge. *Historia de la música en Chile*. Santiago, Editorial Orbe, 1973. 192 p.

COLLIER, Simon. *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Santiago, Ariadna Ediciones, 2009. 324 p.

CORRADO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920 – 1940*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010. 376 p.

DANNEMANN, Manuel. "Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas". En: VV.AA. *Teorías del folklore en América Latina*. Caracas, Instituto Iberoamericano de Etnología y Folklore del Centro Multinacional del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA, 1975. 296 p.

DIAZ, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba, Ediciones Recovecos, 2009. 306 p.

DONOSO FRITZ, Karen. *La Batalla del Folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis (Licenciatura en Historia). Santiago, Chile. Universidad de Santiago de Chile, 2006. 173 p.

ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones de arte popular*. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2008. 199 p.

GALASSO, Norberto. *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Buenos Aires, Colihue / Ediciones del Pensamiento Nacional, 2009. 222 p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 1990. 352 p.

GARCÍA, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2009. 192 p.

GONZÁLEZ, Juan Pablo, OHLSEN, Óscar y ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009. 799 p.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 – 1950*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile / Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2005. 645 p.

GRAMSCI, Antonio. “La formación de los intelectuales”. En su: *Antología*. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004. Pp. 388-396.

GRAVANO, Ariel. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1985. 237 p.

HOBSBAWM, Eric. “Introducción: la invención de la tradición”. En: Eric HOBSBAWM y Terence RANGER (editores), *La invención de la tradición*. Barcelona, Editorial Crítica, 2002. Pp. 7-21.

JARA, Joan. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago, LOM Ediciones, 2008. 290 p.

KALIMAN, Ricardo. “‘Ser indio donde ‘no hay indios’. Discursos identitarios en el noroeste argentino”. *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh, Editorial Mabel Moraña, 1998. Pp. 285-297.

_____. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba, Comunic-arte Editorial, 2004. 164 p.

KURAPEL, Alberto. *Margot Loyola. La Escena infinita del folklore*. Santiago, Fondart, 1997. 232 p.

LARGO FARIÁS, René. *La Nueva Canción Chilena*. México, Casa de Chile, 1977. 47 p.

LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago, LOM Ediciones, 2001. 274 p.

LUNA, Félix. *Atahualpa Yupanqui*. Madrid, Ediciones Júcar, 1986. 150 p.

MADRID, Alejandro L. “Música y nacionalismos en Latinoamérica”. En: VV.AA. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid, Akal Ediciones, 2010. Pp. 227-235.

MARTÍ, Josep. *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel Editorial, 1996. 256 p.

_____. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Valles, Editorial Deriva, 2000. 348 p.

MELLAFE, Rolando; Antonia REBOLLEDO y Mario CÁRDENAS. *Historia de la Universidad de Chile*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992. 312 p.

MOLINERO, Carlos y VILA, Pablo. “Raza y Canción. La representación del indígena en la canción folklórica argentina”. Ponencia presentada en el

Congreso 2009 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos. Rio de Janeiro, Brasil, 11 - 14 junio 2009. Sin folio, 25 p.

_____. *Atahualpa, la voz y el silencio del indio en la canción*. Consultado el 30 de agosto de 2011 en http://www.academiadefolklore.com/system/productos.php?id_prod=65&id_cat=32

NORAMBUENA, Rodolfo, TORRES Rodrigo y VALDEBENITO, Mauricio. "Violeta Parra: guitarra chilena". En: PARRA, Violeta. *Composiciones para guitarra*. Santiago, Sociedad Chilena del Derecho de Autor / Autoridad Sueca para el Desarrollo Internacional / Fundación Violeta Parra, 1993. Pp. 5-6.

OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003. 131 p.

OPORTO VALENCIA, Lucy, *El Diablo en la Música. La muerte del amor en 'El gavilán', de Violeta Parra*. Viña del Mar, Ediciones Altazor, 2007. 207 p.

PALOMINOS MANDIOLA, Simón. "Notas sobre la construcción de lo popular en Chile". Texto inédito, 25 p.

PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2009. 298 p.

PARRA, Violeta. *Poésie Populaire des Andes*. París, François Maspero, 1965. 174 p.

_____. *Décimas de Violeta Parra. Autobiografía en versos*. Barcelona, Editorial Pomaire, 1976. 251 p.

_____. *Cantos Folklóricos Chilenos*. Santiago, Editorial Nascimento, 1979. 134 p.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941. 373 p.

_____. *Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno*. Santiago, Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, 1952. 112 p.

PLESCH, Melanie y HUBESY, Gerardo V. "La música argentina en el siglo XX". En: BURUCÚA, José Emilio (director). *Nueva Historia Argentina volumen II. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999. Pp. 175-234.

PORTORRICO, Emilio Pedro. "Relación Histórica". En su: *Diccionario Bibliográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*. Buenos Aires, autoedición, 2004. 450 p.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2006. 248 p.

PUJOL, Sergio. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999. 368 p.

_____. *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2008. 440 p.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago, Tajamar Editores, 2004. 195.

RAMOS RODILLO, Ignacio. "El Gavilán' de Violeta Parra, deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folclore chileno". En: PALOMINOS, Simón, UBILLA, Lorena y VIVEROS, Alejandro (editores). *Pensando el Bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2012. Pp. 311-352 (en prensa).

RINKE, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana / Universidad Católica de Valparaíso / Katholische Universität Eichstätt, 2002. 174 p.

ROJO, Grínor. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago, LOM Ediciones, 2006. 216 p.

SÁEZ, Fernando. *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial*. Santiago, Editorial Sudamericana, 1999. 176 p.

SALAS ZÚÑIGA, Fabio, *La primavera terrestre. Cartografías del rock chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2003. 303 p.

SALAZAR, Gabriel, MANCILLA, Arturo y DURÁN, Carlos, "Volumen I. Estado, legitimidad, ciudadanía". En: SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio (editores), *Historia contemporánea de Chile*. Santiago, LOM Ediciones, 1999. 315 p.

SANTA CRUZ WILSON, Domingo. "Prólogo". En: PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941. Pp. IX-XII.

_____. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007. 1000 p.

SUBERCASEAUX, Bernardo y LONDOÑO, Jaime. *Gracias a la Vida. Violeta Parra, testimonio*. Buenos Aires, Editorial Galerna, s/f. 138 p.

THOMPSON, Edward Palmer. "Historia y antropología". En su: *Agenda para una historia radical*. Barcelona, Editorial Crítica, 2000. Pp. 15-44.

TORRES ALVARADO, Rodrigo. "Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile)". En: GARCÉS, Mario et al. *Memorias*

para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX. Santiago, LOM Ediciones, 2000. Pp. 357-367.

_____. "Prólogo. Cantos populares y folklore nacional". En su: TORRES ALVARADO, Rodrigo (editor). *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile.* Santiago, Centro de Documentación e Investigación Musical, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2005. Pp. 9-11.

TRUFÓ, Manuel. "Incitar, capturar, censurar, gestionar: cien años de politización de la música argentina". En: UGARTE, Mariano (coordinador). *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina. 1910-2010.* Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini / Fondo Nacional de las Artes, 2010. Pp. 92-121.

UGARTE, Mariano. "Cien años de música entre la Nación, la resistencia y los géneros populares". En: UGARTE, Mariano (coordinador). *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina. 1910-2010.* Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini / Fondo Nacional de las Artes, 2010. Pp. 16-90.

VEGA, Carlos. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino.* Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega', 1988. 163 p.

WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura.* Barcelona, Ediciones Paidós, 1994. 231 p.

_____. *Marxismo y Literatura.* Barcelona, Ediciones Península, 2000. 251 p.

YUPANQUI, Atahualpa. "Carta para mi pueblo". En su: *Tierra que anda.* Buenos Aires, Anteo, 1948. P. 40.

_____. *Cartas a Nnette.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001. 331 p.

_____. *Este largo camino. Memorias.* Buenos Aires, Cántaro, 2008. 304 p.

_____. *Cerro Bayo.* San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009. 112 p.

_____. *El Canto del Viento.* San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009. 224 p.

_____. *El Payador Perseguido.* San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009. 78 p.

_____. "El sueño". En su: *La Capatza.* San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009. Pp. 9-11.

_____. "La música y la tierra". En su: *La Capatza.* San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009. Pp. 69-70.

Artículos en publicaciones periódicas

BLACHE, Martha. "El concepto de folklore en Hispanoamérica". Latin American Research Review vol. XVIII (3): 135-148, 1983.

CASARETTO, Delia R., "Roberto Falabella, un músico y ser humano excepcional". Revista Musical Chilena (211): 36-56, enero-junio 2009.

CATTARUZZA, Alejandro. "Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)". A Contracorriente vol. 5 (2): 169-195, invierno de 2008. Consultado el 30 de agosto de 2010 en http://www.ncsu.edu/acontracorriente/documents/Cattaruzza_000.pdf

CORRADO, Omar. "Música y práctica musical del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946". Afuera (8), mayo de 2010. Consultado el 30 de agosto de 2010 en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=35&nro=8>

FALABELLA, Roberto. "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. Segunda Parte". Revista Musical Chilena (58): 77-93, marzo-abril 1958.

"Frente y perfil de Atahualpa Yupanqui". Orientación, Buenos Aires, Argentina, 16 de junio de 1948, p. 8.

GARCÍA, Tânia da Costa, "Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60". Revista Musical Chilena (212): 11-28, julio-diciembre 2009.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. "Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960". Aisthesis (38): 192-212, 2005.

HIROSE, María Belén. "El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza". Revista del Museo de Antropología (3): 187-194, 2010.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES. "Necrologías: Violeta Parra". Revista Musical Chilena (99): 112-113, enero-marzo 1967.

LETELIER, Alfonso. "In Memoriam: Violeta Parra". Revista Musical Chilena (100): 109-111, abril-junio 1967.

MENA, Rosario. *Violeta Parra y los Letelier*. Consultado el 28 de septiembre de 2011 en http://www.nuestro.cl/notas/rescate/familia_letelier1.htm

MORENO CHÁ, Ercilia. "El Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'". Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (9): 95-103, 1988.

ORQUERA, Yolanda Fabiola. "Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino". Studies in Latin American Popular Culture (27): 185-205, 2008.

OSORIO, Javier. *Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena*. 20 p. Consultado el 19 de octubre de 2011 en <http://www.uc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/javerosorio.pdf>

PINOCHET COBOS, Carla. "Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX". Revista Musical Chilena (213): 77-89, enero-junio 2010.

RAMOS RODILLO, Ignacio. "Vanguardismo musical y política en Chile: disquisiciones entorno al compositor Roberto Falabella". Afuera (9), noviembre de 2010. S/f. Consultado el 8 de enero de 2012 en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=109&nro=9>

_____. "Construcciones y disputas en torno a lo mestizo: Canto a lo Poeta y Bailes Chinos en Chile Central, del folklore a la diversidad cultural". Revista Chilena de Literatura Sección Miscelánea, abril 2011. 31 p. Consultado el 19 de febrero de 2012 en <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/current>

RUIZ ZAMORA, Agustín, "Conversando con Margot Loyola". Revista Musical Chilena (183): 11-41, enero-junio de 1995.

_____. "Margot Loyola y Violeta Parra: convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena". Cátedra de Artes (3): 41-58, 2006.

"Sobre el Caso Yupanqui". Nuestra Palabra, Buenos Aires, Argentina, 28 de Julio de 1953, p. 6.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, "¿Puede hablar el subalterno?". Revista Colombiana de Antropología (39): 297-364, enero-diciembre 2003

TORRES ALVARADO, Rodrigo: "Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena". Revista Musical Chilena (201): 53-71, enero-junio 2004.

URIBE VALLADARES, Christian. "Violeta Parra en la frontera del arte musical chileno". Extramuros (9): 8-14, septiembre de 2002.

VICUÑA, Magdalena. "Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares". Revista Musical Chilena (60): 71-77, julio-agosto 1958.

VILA, Pablo. "Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina". Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien Caravelle (48): 81-93, 1987.

_____. "Tango to folk. Hegemony construction and popular identities in Argentina". Studies in Latin American popular culture (10): 107-139; 1991.

YUPANQUI, Atahualpa. "¡Runa Allpacamaska! ('el hombre es tierra que anda')". La Hora, Buenos Aires, Argentina, 16 de julio de 1946, p. 7.

_____. “¡Hermano Kolla!”. La Hora, Buenos Aires, 1° de septiembre de 1946, p. 6.

_____. “Hombres y Caminos: peladores de caña”. Orientación, Buenos Aires, Argentina, 4 de agosto de 1948, p. 8.

_____. “Hombres y Caminos: los ‘calandria’ del arte”. Orientación, Buenos Aires, 25 de agosto de 1948, p. 8.

_____. “Hombres y Caminos: los piratas del folklore”. Orientación, Buenos Aires, Argentina, 27 de octubre de 1948, p. 8.

_____. “Hombres y Caminos: balance folklórico”. Orientación, Buenos Aires, Argentina, 5 de enero de 1949, p. 8.

_____. “Arte folklórico”. Orientación, Buenos Aires, Argentina, 18 de agosto de 1949, p. 3.

Discografía y registros sonoros

CÉSPEDES, Mario. *Entrevista a Violeta Parra para Radio Universidad de Concepción* (fragmento) [grabación sonora]. Chile, Universidad de Concepción, 3 de febrero de 1960. Mono, 8,30 minutos aprox.

FALABELLA, Roberto. “Estudios Emocionales”. En: *Música Chilena del Siglo XX* vols. VII y VIII [2 CDs]. Chile, SVR Producciones (ANC-6003-7 / ANC-6003-8), 2001. Estéreo, 10 minutos aprox.

PARRA, Violeta. “Casamiento de negros”. En su: *Chant et danses du Chili I* [EP]. Francia, Le Chant du Monde (LDY 4060), 1956. Mono, 1,41 minutos aprox.

_____. “Cueca larga de los Meneses”. En su: *Violeta Parra, acompañada de guitarra. El Folklore de Chile vol. II* [LP]. Chile, Odeon (LDC-36025), 1956. Mono, 4,30 minutos aprox.

_____. “La Jardinera”. En su: *Chant et danses du Chili I* [EP]. Francia, Le Chant du Monde (LDY 4060), 1956. Mono, 2 minutos aprox.

_____. “La muerte con anteojos”. En su: *Violeta Parra, acompañada de guitarra. El Folklore de Chile vol. II* [LP]. Chile, Odeon (LDC-36025), 1956. Mono, 4,35 minutos.

_____. “Meriana”. En su: *Chant et danses du Chili II* [EP]. Francia, Le Chant du Monde (LDY 4071), 1956. Mono, 2 minutos aprox.

_____. “Paimiti”. En su: *Chant et danses du Chili I* [EP]. Francia, Le Chant du Monde (LDY 4060), 1956. Mono, 2 minutos aprox.

_____. "Parabienes al revés". En su: *Violeta Parra, Canto y guitarra. El Folklore de Chile vol. I* [LP]. Chile, Odeón (LDC-36019). 1956. Mono, 2 minutos aprox.

_____. "Verso por desengaño". En su: *Violeta Parra, acompañada de guitarra. El Folklore de Chile vol. II* [LP]. Chile, Odeon (LDC-36025), 1956. Mono, 5 minutos.

_____. "Verso por despedida a Gabriela Mistral". En su: *Violeta Parra, Canto y guitarra. El Folklore de Chile vol. I* [LP]. Chile, Odeón (LDC-36019). 1956. Mono, 3,45 minutos aprox.

_____. "Verso por la niña muerta". En su: *Violeta Parra, Canto y guitarra. El Folklore de Chile vol. I* [LP]. Chile, Odeón (LDC-36019). 1956. Mono, 3,30 minutos.

_____. "Comentario". En su: *La cueca presentada por Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. III* [LP]. Chile, Odeón (LDC-36038), 1957. Mono, 1,20 minutos aprox.

_____. "Cueca larga de los Meneses. Segundo pie". En su: *La cueca presentada por Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. III* [LP]. Chile, Odeón (LDC-36038), 1957. Mono, 4 minutos aprox.

_____. "El pueblo". En su: *Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. VIII* [LP]. Chile, Odeon (LDC-36344), 1960. Mono, 2,34 minutos.

_____. "Hace falta un guerrillero". En su: *Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. VIII* [LP]. Chile, Odeon (LDC-36344), 1960. Mono, 3,45 minutos.

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

_____. "Por la mañanita". En su: *Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. VIII* [LP]. Chile, Odeon (LDC-36344), 1960. Mono, 3 minutos aprox.

_____. "Puerto Montt está temblando". En su: *Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. VIII* [LP]. Chile, Odeon (LDC-36344), 1960. Mono, 6 minutos aprox.

_____. "Qué te trae por aquí". En su: *Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile vol. VIII* [LP]. Chile, Odeon (LDC-36344), 1960. Mono, 4,10 minutos aprox.

_____. "Arauco tiene una pena (Levántate, Huenchullán)". En su: *El Folklore de Chile según Violeta Parra* [LP]. Argentina, Odeon (XLD 36359), 1962. Mono, 3 minutos aprox.

_____. "La Periconona dice". En su: *El Folklore de Chile según Violeta Parra* [LP]. Argentina, Odeon (XLD 36359), 1962. Mono, 39 minutos.

_____. “Según el favor del viento”. En su: *El Folklore de Chile según Violeta Parra* [LP]. Argentina, Odeon (XLD 36359), 1962. Mono, 3 minutos aprox.

_____. “Anticueca 1”. En su: *Composiciones para guitarra* [CD]. Chile, Warner Music Chile (8573 80701-2), 1999. Mono, 2,30 minutos aprox.

_____. “El Gavilán”. En su: *Composiciones para guitarra* [CD]. Chile, Warner Music Chile (8573 80701-2), 1999. Mono, 12,20 minutos aprox.

_____. “Tema libre 1”. En su: *Composiciones para guitarra* [CD]. Chile, Warner Music Chile (8573 80701-2), 1999. Mono, 2,30 minutos.

_____. *Versos a lo humano y a lo divino, Puente Alto 1959 (2)* [grabación sonora]. Mono, 21 minutos aprox.

TORMO, Antonio. “El rancho e’ la Cambicha”. En su: *Canciones inolvidables* [CD]. Argentina, Sony BMG (R 1072323), 2007. Mono, 3,35 minutos aprox.

YUPANQUI, Atahualpa. “Caminito del indio” [EP lado A]. Argentina, Odeon / Mangruyo (00001), 1936. Mono, 3,30 minutos aprox.

_____. “El payador perseguido (relato por milonga)” [LP]. En su: “El payador perseguido”. Francia, Le Chant du Monde (LDX 74506), 1973. Estéreo, 37 minutos aprox.

_____. “El arriero”. En su: *La magia de Atahualpa Yupanqui 1. 1941 – 1947* [CD]. Japón, Toshiba / EMI Japan (TOCP 7671 – 7678), 1993. Mono, 3 minutos.

_____. “Luna Tucumana”. En su: *La magia de Atahualpa Yupanqui 3. 1956 - 1957* [CD]. Japón, Toshiba / EMI Japan (TOCP 7671 – 7678), 1993. Mono, 3 minutos aprox.

_____. “Zamba del grillo”. En su: *La magia de Atahualpa Yupanqui 1. 1941 – 1947* [CD]. Japón, Toshiba / EMI Japan (TOCP 7671 – 7678), 1993. Mono, 47 minutos.