

## **La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX**

**Claudio Rolle**  
**Programa de Estudios Histórico Musicológicos**  
**Pontificia Universidad Católica de Chile**  
**pedrorex@rdc.cl**

**Resumen:** La ponencia se ocupa de presentar como el interés por el folclore musical de Chile se fue ampliando a lo largo del siglo XX y reconoce etapas y actores en dicho proceso. Desde los intentos eruditos de los inicios, pasando por la industria del disco y del espectáculo que ven en el folclore una posibilidad atractiva, se va dando una paulatina complejización de la noción de folclore. Con la intervención de la Universidad de Chile y del Estado se logra una imagen más rica y variada de la música tradicional yendo más allá de la figura típica del huaso. En los cincuenta serán los grupos de proyección e investigadores-interpretes que recopilan quienes contribuirán a ampliar la geografía musical de Chile incorporando elementos lejanos y recuperando ritmos perdidos en el tiempo, ofreciendo un nuevo panorama que la industria discográfica toma a través del neo folclore y la Nueva Canción Chilena.

**Palabras Clave:** Música folclórica; Geografía musical; Industria discográfica.

**Abstract:** In the XX century the Chilean musical geography have a great change. In the first years of the century the approach to folklore music was academic but after 1910 began the presence of the records industries that determine a change in the relation with the traditional popular music. The huaso groups were the new imagine of the Chilean folk music. By mid century University of Chile and others State departments were interested in the research in the folk and after this hard work began a new imagine of the musical geography of the country. In the fifties, after the field work of singers and investigators like Violeta Parra, the music of the past and the far regions of Chile was incorporated to the folk and the record industries take this new image in the Nueva Canción Chilena and Neofolk movement.

**Key words:** Folk music; Musical geography; Music industry.

Desde los inicios del siglo XX, en muchos lugares de América, se vivió un proceso de descubrimiento de la cultura popular como expresión digna de respeto y valoración, replicando lo que, con cerca de un siglo –o incluso un siglo y medio-, había anticipado el mundo europeo. Es con el desarrollo del positivismo que cobra nueva vida la voluntad indagadora y registradora de los estudiosos que recopilan, transcriben, graban y editan producciones musicales y poéticas de tradición oral con un verdadero frenesí. En el caso chileno resulta determinante la influencia y legado de los profesores alemanes, llegados a fines del siglo XIX para crear un sistema pedagógico nuevo, que marcarán por mucho tiempo el curso de la enseñanza y la educación en el país sentando las bases de una aproximación a la cultura popular de tradición oral de corte más bien erudito. Si a este influjo se suma la voluntad de reflexionar sobre el carácter nacional y el desarrollo de una suerte de tarea en torno a la definición de lo chileno estimulada, más o menos directamente, por la conmemoración del centenario de la Independencia nacional, resultaba comprensible que en los dos primeros decenios del siglo apareciese una curiosidad explícita por el pasado musical chileno en sus expresiones populares tradicionales. Este fenómeno de valoración y rescate estará, en importante medida, mediado por un lenguaje y sobre todo una actitud elitaria, algo proteccionista y paternalista, con dejos de pintoresquismo. Es así como en la biblioteca de escritores de Chile, que reúne lo más valioso de un siglo de vida independiente, según los criterios de la primera década del siglo XX, se incluyó un volumen con romances y poesía popular a cargo de Julio Vicuña Cifuentes que por muchos años continuará propagando el estudio de este patrimonio oral, ayudado en esta tarea por otros estudios entre los que destaca Rodolfo Lenz. Se trata, con todo, de expresiones letradas de interés por una cultura oral y tradicional que es percibida, en alguna forma, como expuesta a un serio peligro y que se comienza a valorar como expresión constitutiva de un cierto modo de ser chileno. Esto llevará al desarrollo de una actividad editorial más bien intensa en algunos periodos, como se verá.

Así la promoción de cancioneros populares surgidos de una labor de indagación más sistemática y orientados hacia la construcción de referentes criollos de identidad nacional, se manifestó inicialmente de manera esporádica en Chile, con las publicaciones de los primeros estudiosos de nuestro folklore literario, y posteriormente en antologías discográficas y en publicaciones especializadas. En 1913, por ejemplo, se hace manifiesto un interés público en este tipo de colecciones en el tradicional concurso de literatura, música y juegos florales promovido por el Consejo Superior de Letras y Bellas Artes. En dicho concurso se premiaba las dos mejores colecciones de canciones populares chilenas, que debían ser precedidas de un breve estudio histórico y crítico. Será una constante que se mantendrá por casi cuarenta años, tomando el relevo del Consejo en los años cuarenta la Universidad de Chile y su entonces nueva institucionalidad cultural.

En las primeras dos décadas del siglo XX estamos frente a una sociedad que reflexiona críticamente en torno al centenario de la Independencia y que intuye y presiente grandes cambios sociales y culturales. Este fenómeno se hace evidente en la tercera década del siglo con la emergencia de la sociedad de masas y su manifestación más visible en la elección del año 1920 cuando triunfa el populista Arturo Alessandri. Junto con los procesos políticos y

sociales cambia también el mundo de las comunicaciones y la cultura con la impactante aparición de la industria cultural que introduce una nueva forma de vincularse entre los chilenos y una nueva gramática de las comunicaciones.

Es de interés el subrayar que la música folklórica fue difundida en la ciudad utilizando todos los canales ofrecidos por la industria musical del segundo cuarto del siglo XX: escenario, disco, radio y cine. Este proceso desembocó en el desarrollo de un folklore masificado, denominado música *típica* chilena. La escena teatral, poblada de revistas modernas y costumbristas hasta la década de 1940, fue el receptáculo más directo para el costumbrismo musical cultivado desde los años veinte, surgiendo autores, compañías y repertorio que popularizaba música, bailes y costumbres tradicionales chilenas. Es una forma de adaptar el discurso sobre lo propio a las necesidades de una sociedad de masas y a la vez de resistir las arremetidas de músicas que desde otros lugares llegan a Chile, tema este último que será un argumento recurrente en el medio chileno.

Pero fue la producción discográfica la que produjo el mayor impacto en el proceso mediador de la música chilena, tanto en la ciudad como en el campo. Las industrias radial y cinematográfica nacional se sumaron rápidamente al auge del folklore en el disco, y de este modo, las tres industrias convergen en la aparición de lo que podemos denominar el “artista del folklore”.

Algo notable de este fenómeno, es que la propia comunidad folklórica será receptáculo del “folklore reciclado”, como llama Juan Astica al repertorio tradicional recogido, arreglado y grabado en discos por los conjuntos de huasos. De este modo, se han encontrado en comunidades folklóricas canciones grabadas décadas atrás por conjuntos como Los Cuatro Huasos, sin poderse determinar si son producto de la tradición oral de la cual la recogió el conjunto, o si llegaron a la comunidad por la influencia de la industria musical. Se dará de aquí en adelante un proceso de ida y vuelta similares a los vividos por otros países de América y particularmente por México y sus canciones camperas.

Este último caso –el de la canción mexicana- será emblemático de la evolución de un tipo de consumo musical que termina convirtiéndose en un género propio o apropiado por los chilenos, lo que es visto con preocupación y desagrado por diversos medios hacia la mitad del siglo XX. “Como no disponemos de un folklore rico –musicalmente hablando- se agudiza la competencia con la música extranjera, pues en este sentido son muchos los países americanos que nos aventajan. Los compositores chilenos, entonces, tienen que someterse a popularizar ritmos extranjeros, que les significan mayores ventajas económicas” señala la revista Ecran en 1948, haciéndose eco de una visión mas bien desencantada y fatalista de la tradición musical chilena.

Sin embargo la industria discográfica había aportado un importante impulso al consumo de música chilena generando registros desde temprano y promoviendo su consumo por diversas vías. La producción fonográfica se había iniciado informalmente en el país con la grabación en cilindros de cantoras de fondas y casas de canto, de modo que desde sus inicios, la industria discográfica recurrió a la música tradicional chilena para alimentar sus producciones. Así mismo, también contribuyó a transformar dicha tradición en folklore, entendido como el rescate, preservación, y difusión de la música de

tradición oral, es decir, su mediación. En una primera etapa, más ligada al descubrimiento erudito de la cultura musical primaron las folkloristas mujeres, tradicionales interpretes y protagonistas de ese mundo. La industria del disco intervino y contribuyó a preservar los nombres de las tres folkloristas chilenas que más grabaron en el acetato y cuyas voces salieron en las ondas radiales de las décadas de 1930 y 1940. Ellas fueron Derlinda Araya, Esther Martínez, y Petronila Orellana. La labor discográfica y radial de estas folkloristas aumentó los grados de masividad del folklore chileno en las décadas de 1930 y 1940, contribuyendo a la consolidación de un público y de una demanda desde la ciudad para la música del campo. Así mismo, contribuyó a situar la figura de la folklorista al interior de la cultura de masas. aunque se hizo evidente que las cantoras y folkloristas del disco y de la radio, no podían finalmente competir con el sonido de las más versátiles agrupaciones de música popular, especialmente argentinas, cubanas, y norteamericanas, que a fines de los años veinte ya anunciaban su reinado en la industria discográfica nacional. Se trataba entonces de dotar a Chile de una música propia, que sin perder sus atributos de autenticidad, pudiera ocupar también los nuevos espacios de modernidad inaugurados por la industria musical de los locos años veinte. En una época de grandes y acelerados cambios vale la pena recordar que Santiago era, a comienzos de la década de 1920, una ciudad de medio millón de habitantes, muchos de ellos inmigrantes provincianos y campesinos, que constituían un mercado potencial para la música campesina en la ciudad. De este modo, comenzaron los primeros intentos para situar la música folklórica chilena en la escena del espectáculo, realizados por el conjunto Los Huasos de Chicolco y por Los Hermanos Carter. Esto se explica en parte por otros factores sociales. La elite social que había gobernado el país desde su origen, seguía a mediados de los años veinte sin tener una música nacional que los representara plenamente desde la ciudad. De hecho le incomodaba el rumbo que podía tomar un repertorio percibido como baluarte de identidad, que quedaba expuesto a la frivolidad de la vida urbana, y que consideraba relegado a casas de tolerancia, cafés chinos y tabernas de dudosa reputación. Si en las primeras décadas del nuevo siglo un chileno o un extranjero quería escuchar en Santiago o Valparaíso conjuntos de arpa, piano y guitarras, y ver bailar bien la cueca, tenía que acudir a estos lugares. Había pues que organizar un rescate de esta música y a ello contribuyó la industria del disco y del espectáculo.

El impulso definitivo a la formación de grupos que cantaran tonadas y cuecas en la ciudad, tuvo que ser dado entonces desde la propia elite social chilena, cuando ésta descubrió en el canto, la actitud y la condición de estudiante universitario de algunos jóvenes chilenos que cantaban folklore a mediados de la década de 1920, el medio más adecuado para la urbanización no declarada del folklore que se ha desarrollado en el país desde entonces. De hecho, los miembros del conjunto señero de esta tendencia, Los Cuatro Huasos, aprendieron guitarra y recibieron repertorio de madres y tías que hacían música de salón y que habrían integrado estudiantinas de señoritas cuando eran jóvenes. Con estos antecedentes, empezaron a consolidarse en Chile los llamados conjuntos típicos o de huasos, surgidos de medios universitarios, como Los Cuatro Huasos (1927-1956), Los Quincheros (1937-) y Los Provincianos (1938-1958). Hasta 1950, se mantendrán activas en el país una veintena de estas agrupaciones

La industria respondió entonces, como esperaba la elite, acogiendo estas agrupaciones que fueron generando también significativos cambios en las prácticas de la música tradicional y su registro y representación en el medio urbano. Es muy reveladora la transformación en la práctica interpretativa al convertirse los grupos de huasos en los principales y más fecundos intérpretes de música tradicional chilena. Esta nueva figura en el escenario musical produce dos distorsiones más o menos pronunciadas. Por una parte altera la tradición de las cantoras campesinas que, no obstante, subsistirá durante mucho tiempo enfrentando a este producto de la industria cultural. La segunda distorsión que se acentúa con los conjuntos de huasos es la de identificar la música de tradición oral chilena con el mundo del valle central de Chile, el territorio del orden hacendal que subsistirá hasta los años sesenta.

Los significativos cambios políticos, económicos y sociales que se hicieron manifiestos a lo largo de la primera mitad del siglo XX chileno alcanzan en los años finales de los treinta una expresión simbólica precisa con la presentación electoral y luego con el triunfo en las urnas de un proyecto de nación y sociedad caracterizado por la valoración de lo propio, por el rescate del patrimonio de toda índole y la preocupación por la promoción y el fomento de la educación. Fruto de esta línea de desarrollo político y social que se manifiesta en la era de los gobiernos radicales, se crean en los primeros años cuarenta una serie de organismos e instituciones de carácter artístico y patrimonial vinculados en su mayoría a la Universidad de Chile, la mayor entidad en el ámbito de la cultura en Chile<sup>1</sup>.

Desde ella surgirán diversas iniciativas de investigación y recopilación de material, con una intensa actividad de campo realizada a instancias del Instituto de Investigaciones Musicales que dedicó recursos significativos a registrar en su medio a cantoras campesinas, generando un rico archivo que hoy es referencial para el medio nacional. Sin embargo, no sólo se estimuló esta dimensión exploratoria y de trabajo recopilatorio sino también una dimensión historicista vinculada a la acción combinada de musicólogos, demólogos e historiadores. Así a mediados de la década del cuarenta se presentaron espectáculos que recreaban ambientes del pasado con su música, con una clara orientación historicista que se expresa también en el libreto libro que se redactó para la ocasión y en las grabaciones de carácter rigurosamente academicista que se presentaron en un álbum patrimonial. Frente a esta presentación de la música tradicional revestida de un tono casi solemne organismos del gobierno como la Dirección de Comunicaciones promovió antologías de temas nacionales a cargo de intérpretes del circuito discográfico, en algún modo lejanos del purismo de las producciones universitarias, originándose con estas selecciones discográficas una polémica sobre los criterios de interpretación de los temas de la tradición musical chilena. Con todo, lo que resultaba evidente era que el repertorio predominante era el del valle central de Chile, música de huasos y chinas, cuecas y tonadas. Es cierto, sin embargo, que en las producciones historicistas emergerá una preocupación por hacer una suerte de arqueología musical rescatando formas que se habían perdido en el curso del siglo XIX y que ampliaban algo el horizonte si bien en

---

<sup>1</sup> En este sentido resulta importante la revisión del libro de Jorge Cáceres Valencia titulado *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena 1933- 1953*. Santiago 1998.

dirección al pasado. Hubo una preocupación evidente por dar consistencia a la propuesta académica que daría frutos. Así por ejemplo decía un anuncio de 1945 “Si Ud. Es poseedor de alguna canción, edición o instrumento de fines del siglo pasado o principios del actual, concurra a cooperar en esta cruzada de reivindicación musical nacional. Este Instituto [de Folklore Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile], servido por los más destacados musicólogos especializados en estas actividades, posee a su disposición todo su material, si es que usted se interesa por dar a conocer alguna manifestación de épocas pasadas. Acuda a Agustinas 620, primer piso.” Con estos y otros medios el Instituto propició el trabajo de campo, la enseñanza, la grabación, la publicación y la difusión de música oral, y creó un archivo y una biblioteca especializada, sentando las bases de lo que el público conocería como una nueva y definitiva mediación de la música tradicional: la realizada desde la academia. El sentido historicista de los conciertos de folklore también se observara en el recital de música chilena ofrecido por Ester Soré en 1947, auspiciado por el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, que incluía música chilena antigua, moderna y recopilada. Lo mismo ocurrió en el concierto ofrecido por Margot Loyola junto a los Hermanos Lagos en el Salón de Honor de la Universidad de Chile en octubre de 1950, al que fueron invitados los delegados a la V Asamblea del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, reflejando una vez más el carácter culto otorgado a la proyección folklórica.

Esta tendencia a la “arqueología” será continuada en la década siguiente cuando se difunde una practica fundamental en la masificación de música de tradición oral más variada y con una expresión geográfica más amplia. Estimulados por los logros del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile fueron surgiendo grupos que se interesaron en replicar la actividad de recopilación e investigación en terreno con propósitos de proyección folclórica a través de las recreaciones en actividades de grupos mixtos que cultivaron con pasión las expresiones patrimoniales del acervo musical chileno. Estos nuevos interpretes, inicialmente aficionados apasionados por la cultura tradicional, desempeñarán un papel fundamental en la extensión de la geografía musical de Chile. La curiosidad demostrada por estos conjuntos, su inventiva y necesidad de atraer la atención a través de un espectáculo de proyección de la cultura tradicional los llevaron no solo a recorrer el campo del Chile central sino también a adentrarse en las regiones del sur del país y, algo mas tarde, a explorar las sonoridades del norte de Chile.

A lo anterior, es decir a los nuevos cultores que conforman agrupaciones mayores que los conjuntos de huasos y mixtos, se suma la aparición del Long Play que permitió presentar de modo más cómodo y masivo programas de carácter antológico y representativo. Así mismo se beneficiaron del desarrollo de numerosos programas radiales dedicados a presentar la música tradicional de Chile matizando las audiciones con historias y leyendas, espacio en el cual los grupos que hacían investigación y recreación tenían un papel privilegiado.

Como se ha dicho una de las más importantes consecuencias de esa pasión por el descubrimiento musical de Chile realizado por académicos y aficionados cultores del folclor vendrá del hecho que se comienza a ampliar la mirada y a descubrir otros paisajes y ambientes que forman parte del escenario cultural de Chile. Esta ampliación no tiene que ver sólo con una ampliación geográfica,

como en efecto ocurrirá, sino también con el poner de manifiesto una dimensión socialmente más compleja que incluye cantos de trabajo y de prisión por dar un ejemplo claramente perceptible.

La pasión por rescatar viejas formas musicales hizo aparecer realidades hasta entonces invisibles y una dimensión conflictual del mundo campesino tozudamente negada por intereses políticos durante mucho tiempo. En esta línea estarán los integrantes de conjuntos como Millaray y Cuncumen y destacadas interpretes y recopiladoras de ese entonces, como Margot Loyola y Violeta Parra.

Con los primeros años sesenta, dados los fuertes cambios que se viven en América, cambia la mirada sobre la historia, la tradición y el patrimonio, al tiempo que se acentúan los intercambios musicales entre los pueblos americanos lo que llevará al desarrollo de una propuesta que amplía el mapa musical de Chile. No sólo se descubre el mundo nortino y andino y sus ritmos e instrumentos sino también los territorios australes y Chiloé así como incluso la Isla de Pascua, muy lejana no sólo físicamente, de Chile. En este sentido personajes como Rolando Alarcón, destacado compositor vinculado posteriormente a la Nueva Canción Chilena, integrante en los años cincuenta del conjunto Cuncumen se interesan no sólo por rescatar patrimonio musical olvidado sino que convierten a esos ritmos y formas musicales en estímulo para nuevas composiciones. Así a mediados de los años sesenta se vivirá un verdadera fiebre de la refalosa, forma musical antigua largamente olvidada y resucitada en el esfuerzo de los interpretes y recopiladores de los conjuntos de proyección folclórica.

La industria discográfica y la radio apostaron a estas nuevas propuestas produciéndose en los primeros años sesenta una gran fervor por estas expresiones que alimentarán a movimientos como el neo folklore y la Nueva Canción Chilena, corrientes incomprensibles separadas del mundo del disco.

Así durante el siglo veinte la Academia en combinación con la industria cultural contribuyeron al desarrollo de una preocupación creciente por la preservación de la música propia dejando espacio, en los años cincuenta para el rescate de lo lejano en el tiempo y el espacio, debido en importante medida a la contribución de los conjuntos de proyección folclórica, lo que proporcionó una plataforma sólida para los grandes fenómenos de los años sesenta que hemos mencionado antes y que por largo tiempo han acaparado la atención de los estudiosos haciendo menos visible esta interfase de los años cincuenta y primeros sesenta que amplió la geografía musical de Chile.