



FOLKLOR MUSICAL E IDENTIDAD CHILENA EN LA ARAUCANÍA

Tradición, Hegemonía y Modernidad
(1860-1960)

Mathias Órdenes Delgado

Con la colaboración de Mario Samaniego Sastre



Folklor musical e identidad chilena en La Araucanía

Tradición, Hegemonía y Modernidad (1860-1960)

MATHIAS ÓRDENES DELGADO

Con la colaboración de Mario Samaniego Sastre

Este libro ha sido copatrocinado por la Universidad Católica de Temuco a través del Núcleo de Estudios Interculturales e Interétnicos, el Decanato de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades y el Departamento de Antropología.

Este libro fue sometido a evaluación por pares ciegos.

Santiago de Chile, noviembre 2023

Primera edición

ISBN: 978-956-6276-08-1

Gestión editorial: Ariadna Ediciones

<http://ariadnaediciones.cl/>

<https://doi.org/10.26448/ae9789566276081.86>

Portada y diagramación interior: Matías Villa Juica.

Imagen de portada: “Celebración de fiesta religiosa en el sur de Chile”. Austral. Semanario ilustrado de actualidades. Ediciones Temuco, Valdivia, Osorno y Puerto Montt, año 1, cuarta semana, febrero 1913, Temuco, p. 9. (El semanario no indica la autoría de la ilustración).

Obra bajo Licencia Creative Commons



Obra postulada y/o ingresada a plataformas internacionales: Book Citation Index, ProQuest, OAPEN, ZENODO, DOAB, Digital Library of the Commons, SSOAR, Open Library (Internet Archive) HAL Archives Ouvertes (Francia); UBL (Universidad de Leipzig), Humanities Commons; Historicum.net (Alemania); Pekín University Library

Impreso en Talleres Gráficos LOM.

*A los folkloristas de La Araucanía,
hombres y mujeres que han entregado
tanto y han alegrado la antigua Frontera.
¡Muchas gracias!*

*A Paine, mi tierra de huasos, chacareros,
cuequeros, cumbieros y gente alegre.*

Índice

- 9 | Modernidad, tradición y hegemonía en el folklor musical chileno-mestizo: una introducción escrita desde La Araucanía

I Parte

TRADICIONES FOLKLÓRICO-MUSICALES:

INICIOS E INTRODUCCIÓN EN LA ARAUCANÍA

- 31 | Capítulo I. El canto a lo poeta: origen, características e introducción en La Araucanía
- 55 | Capítulo II. Cantos, danzas y contextos de tradición campesina
- 99 | Capítulo III. De la tradición europea al folklor de La Araucanía: las danzas de salón
- 115 | Capítulo IV. Folklor y música popular en espacios de modernidad y cultura de masas

II Parte

HEGEMONÍA, TRADICIÓN Y VIDA COTIDIANA EN ESPACIOS LÍRICOS

- 145 | Capítulo V. Medios de comunicación y espacios de sociabilidad y de fluidez campo-ciudad: el impacto en La Araucanía
- 175 | Capítulo VI. El orden hegemónico en el folklor chileno-mestizo (1860-1960)
- 233 | Capítulo VII. El verso pícaro y la canción de protesta: una aproximación a la memoria musical de La Araucanía
- 253 | Capítulo VIII. El folklor de raíz campesina, los medios de comunicación y el problema de la representación identitaria (1920-1960)

285 | Capítulo IX. Reflexiones finales sobre tradición, modernidad e
identidad. Por *Mario Samanigo Sastre*

309 | Bibliografía y fuentes

325 | Sobre los autores

Modernidad, tradición y hegemonía en el folklor musical chileno-mestizo: una introducción escrita desde La Araucanía

Aproximaciones teóricas

Hablar de canciones y de música es, en cierta medida, hablar de formas de conocimiento y construcción de sociedad dentro de la esfera emocional, lo que implica la canalización de sentimientos y contenidos, tanto en la intimidad como en el contexto que nos rodea. Por muy simples que parezcan tales contenidos, se encuentran cargados de emociones y subjetividades, convirtiendo su transmisión y reproducción social en algo complejo. En otras palabras, qué expresa, valora, regula o desregula una sociedad en lo cotidiano, tanto lo normado como lo que va contra la norma, desde la cultura protocolar hasta la rebeldía y el encono, o desde la sensualidad sin decoro hasta el pudor cortesano, tienen sus propios cantos, melodías y ritmos audibles.

Desafortunadamente, lo anterior es algo que comúnmente no se asume ni se explora desde el interés investigativo, sino que, más bien se pasa por alto. El musicólogo Jacques Attali advierte que “el saber occidental intenta, desde hace veinticinco siglos, ver el mundo. No ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha (...) hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas”¹. También, acertadamente se ha dicho que ello “es particularmente pertinente para el ámbito de los historiadores y su devoción por la cultura escrita. Durante mucho tiempo se ha construido una historia atenta solo a la razón, sin poner demasiado cuidado en la sensibilidad artística y en los colores y sonidos del acontecer humano”².

1 Jacques Attali (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI, Madrid, p. 19.

2 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, p. 11.

Otro musicólogo, Josep Martí, es claro al sostener que el plano musical nos inspira, nos entrega un generoso despliegue de emociones y nos brinda formas de conocimiento generados dentro de contextos y realidades sociales propias. El autor, además considera un aspecto interesante para el análisis: la música posee una alta capacidad de construcción identitaria, pues “con su gran poder de convocatoria, es capaz de expresar maneras de pensar, es capaz de articular colectivos humanos”³. Asimismo, otros han señalado que “la música de los movimientos sociales trasciende las fronteras de uno mismo y envuelve el individuo en una consciencia colectiva”⁴. En ello también coincide John Blacking, quien, además, destaca la capacidad de la música como articuladora de sentido colectivo: “la función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas”⁵; por lo que, en definitiva, las experiencias vividas en rituales, fiestas, conciertos y festivales han motivado a lo largo de la historia un sentimiento de identidad colectiva y de sentido común, que favorecen la unión entre experiencias y emociones.

De esta forma, la música y sus espacios públicos y privados asociados comprenden un campo social extenso y complejo, ya que el contenido musical posee la virtud de encontrarse sumergido en el sentir, en el hacer, en el saber y en el escuchar de la sociedad misma. He ahí su riqueza y utilidad como material de análisis. Con esto, entendemos que el contenido musical puede llegar incluso a proporcionar pistas que permitan interpretar conflictos sociales difíciles de observar a simple vista, como la construcción de la hegemonía en lo cotidiano. Así, por ejemplo, la colonización cultural de América Latina por parte de Europa y Estados Unidos innegablemente ha estado cargada de contenido musical, como en la famosa película *La Misión* (inspirada en hechos reales), que comienza con una escena que da cuenta de una faceta poco conocida de la colonización: la conquista espiritual indígena por medio de la música. Otro ejemplo se puede observar en la masificación de tendencias como la música docta, la cultura pop y el rock, que han logrado marginar tan agudamente al folklor latinoamericano, trayendo consigo la penetración y, muchas veces, la admiración de

3 Josep Martí, (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva, Barcelona, p. 14.

4 R. Eyerman y A. Jamison (1998). *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. The press syndicate of the University of Cambridge, United Kingdom, p. 163.

5 John Blacking (2006). *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial, Madrid, p. 17.

la cultura “gringa” o europea⁶. A la inversa, también han surgido modas musicales de “resistencia” a la colonización, como el reggae, que no puede ser entendido sin la contraofensiva identitaria de la negritud jamaicana a la colonización británica —hecho bien estudiado por Stuard Hall⁷—. Aunque muy diferentes en contextos y géneros musicales, estos ejemplos ilustran cómo la música expresa ciertos conflictos identitarios y de orden hegemónico en lo cotidiano.

Conviene aclarar qué se entiende por hegemonía. En términos simples, y según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la hegemonía se describe como la dirección, jefatura o supremacía que un Estado ejerce sobre otros⁸. Etimológicamente proviene del verbo griego *hegemonéúein*, que se traduce como “conducir”, “guiar” o “comandar”. Así, las relaciones hegemónicas implican la dominación. Hablamos de la construcción social de vínculos desiguales, verticales, en los que se ejerce un poder o una autoridad sobre los semejantes. A quienes en la antigüedad ocupaban este lugar central y jerárquico se les conocía como *hegemón*, un término proveniente de la jerga militar de la Grecia Antigua, y que designaba a quien guía al ejército⁹.

Sin embargo, la dominación hegemónica (incluida la acumulación de conflictos sociales que esta acarrea) ha sido analizada, además, en niveles distintos a la dirección de un Estado sobre otro, así como de un ejército sobre una nación, puesto que se le ha considerado también como la capacidad de las élites nacionales para construir una suerte de dirección social desde dentro del Estado. Para los intereses de este libro, quizás la acepción más adecuada sea aquella elaborada por Antonio Gramsci (propuesta en los *Cuadernos de la Cárcel*, entre 1929 y 1935) y retomada por Ernesto Laclau

6 El texto de Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ya citado, da cuenta suficiente de la relación directa entre la admiración por la cultura europea y norteamericana y el desprecio por la música folklórica en Chile a lo largo del siglo XX. Desafortunadamente, los autores atribuyen el fenómeno más al avance de la modernidad, a los medios de comunicación, a la cultura de masas y a la interconectividad mundial que a la admiración por las grandes potencias y su instalación en el continente Latinoamericano.

7 Al respecto, sugerimos revisar el compilado de Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores) (2010). *Stuart Hall. Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

8 Sitio Web. Real Academia Española (2014). “Hegemonía. En Diccionario de la lengua española” [<https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=hegemon%C3%Ada>], consultado el 15 de agosto, 2023.

9 Sitio Web. Diccionario etimológico de castellano en línea. “Hegemonía” [<https://etimologias.dechile.net/?hegemoni.a>], consultado el 15 de agosto, 2023.

y Chantal Mouffe (1987). Para el autor italiano, la hegemonía consistiría en la capacidad de un grupo dominante para seducir y persuadir al resto de los grupos (subalternizados) en la aceptación de un determinado proyecto social. Por tanto, es importante destacar que la fuerza, la violencia y coercitividad no serían mecanismos para su logro, sino la combinación entre dominación y consentimiento. Así, el objetivo último de una determinada clase social dominante, que detenta el poder institucional y productivo, es que los grupos sobre los que se impone renuncien o rechacen su particular construcción de mundo, lo que lleva consigo el menoscabo o transformación de su propia identidad. En este sentido, el grupo dominante asume como tarea fundamental imponer sutilmente un conjunto de valores y creencias que permitan naturalizar y establecer, desde su dirección, los límites de lo posible y moralmente aceptable por parte del conjunto de la sociedad. La meta última es que el conjunto de la sociedad comparta un mismo proyecto social, que exista cierta conducta cotidiana transversal y común que permita que la vida social se entienda como una totalidad sin diferencias ni conflictos sociales aparentes. La dimensión cultural de la hegemonía será, de este modo, central para entender el dominio en los otros ámbitos de la realidad, como el dominio económico y político, siendo la educación un instrumento para ello.¹⁰

Hay que precisar que, en raras ocasiones, la hegemonía será total. Por el contrario, la hegemonía suele ser relativa, existiendo siempre grados de resistencia a un modelo y a un proyecto impuestos. De esta manera, si consideramos la modernidad como un proyecto hegemónico, también se debe tener en claro que en ella persisten los signos de la tradición; un pasado que se niega a morir porque se encuentra arraigado en lo más profundo de cada sociedad. De la misma forma, no siempre el consentimiento es suficiente en la construcción de un determinado proyecto de dominación, por lo que, en ciertos casos, como cuando existe disidencia o se está frente a una crisis, el grupo dominante buscará la forma, como dice Gramsci, de poner en marcha “el aparato de coerción [es decir, la represión] para aquellos grupos que no consientan ni activa ni pasivamente, o para aquellos momentos de crisis de mando y de dirección en los que el consenso espontáneo sufre una crisis”¹¹. En estos escenarios, para Gramsci, la hege-

10 Antonio Gramsci (2015). *Antología Gramsci*. Akal, Madrid; Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI, Madrid.

11 Antonio Gramsci (1881). *Cuadernos de la cárcel, 6 tomos, edición crítica a cargo de Valentino Gerratana*. Ediciones Era, México, p. 188, tomo 2, Q4 <49>.

monía se “acoraza de coerción”; se resguarda por medio de la represión¹². Lo anterior se encuentra profundamente presente en la vida cotidiana, incluyendo el folklor y la biografía de algunos géneros musicales —ver Capítulo VI—.

Otro asunto que conviene precisar es que la hegemonía se encuentra en constante movimiento. Aunque el grupo dominante alcance muchos logros, deberá enfrentar cambios históricos que escapan a su control. De esta forma, la hegemonía no es algo resuelto, sino más bien se desarrolla en un proceso constante de construcción y reacomodo. Así, por ejemplo —como se analiza en los capítulos VI y VIII—, la modernidad republicana del siglo XIX, oligárquica y conservadora, creada además por la élite gestora de la Independencia y constructora de una Constitución que unió la Iglesia oficial con el Estado, se verá más tarde amenazada por la cultura de masas y los movimientos sociales de comienzos del siglo XX, precursores de una modernidad distinta, capaz de poner en entredicho ciertos valores de la tradición republicana.

Es fácil pensar, entonces, que toda tradición desaparece con el peso de la modernidad y sus cambios. Sin embargo, la evidencia empírica ha demostrado algo distinto: la tradición puede ser considerada como punto de partida para la configuración de nuevas tradiciones, que surgirán de una suerte de mezcla entre antiguas tradiciones y la modernidad, entre aquello que el orden hegemónico escoge de la tradición y lo que logra desechar. Esto permite legitimar y reproducir la hegemonía en el ámbito de la cultura. Es más, la modernidad suele recurrir a las tradiciones en busca de una reelaboración de la identidad, por lo que estas no se desdibujan por completo, sino que son adaptadas, reconfigurando sus espacios de influencia, lo que puede llegar a convertir los vestigios de la tradición en reliquias bien aceptadas por la modernidad y el orden hegemónico o en hábitos bien adaptados a ellos¹³, como ocurrió con la música huasa y el folklor campesino a partir de fines de la década de 1920 —ver capítulos VI y VIII—.

¿Hasta dónde logrará la modernidad intervenir en las tradiciones de un territorio concreto? O, ¿hasta dónde la modernidad ha logrado sus objetivos en espacio de colonización?, ¿qué análisis se pueden obtener del cruce entre la modernidad y el arte lírico tradicional de un territorio? Explorando algunas respuestas, el presente libro analiza la identidad de un determinado sujeto: la población campesina chileno-mestiza de La

12 Ídem., tomo 3, p. 76, Q6 <88>.

13 Ver al respecto, Anthony Giddens (1993). *Consecuencias de la modernidad*. Alianza, Madrid; Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash (2001). *Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social moderno*. Alianza, Madrid.

Araucanía. Una identidad que, como tantas otras, se ha encontrado en una tensión cotidiana con el orden hegemónico¹⁴, ya sea aquel que ha construido la autoridad en interacción con los dominados¹⁵, o el orden propio de la modernidad, que en su versión dura o “compulsiva” (como la llaman algunos autores) es capaz de transformar, anular, invisibilizar, excluir, aniquilar, desdibujar e incluso instrumentalizar aquello que escapa del *ethos* universalista del progreso y de la tecnología, incluyendo el arte. En este sentido, a lo largo de este libro se aborda la música como “pretexto” o “material discursivo” que permite explorar la realidad cotidiana de La Araucanía chileno-mestiza.

La identidad chileno-mestiza en La Araucanía: breve análisis histórico

Una serie de hechos históricos caracterizan la identidad de la población chileno-mestiza de La Araucanía. Se debe señalar que antes de que el Estado pusiera en marcha la colonización, habitaba en el territorio un tipo particular de chileno-mestizos, los fronterizos, quienes ya a comienzos de la década de 1850 llegaban a un número significativamente mayor que los mapuche en el espacio ubicado entre los ríos Biobío y Malleco, y en la costa de Arauco. Esto es lo que se conoce como migración espontánea o infiltración¹⁶. La Guerra de Ocupación (1862-1883) favoreció como

14 Ver al respecto: Mathias Órdenes (editor) (2022). *Sujetos sin voz en la región sur y austral de Chile y Argentina. Frontera, colonización, marginalidad y organización popular chileno-mestiza en los siglos XIX y XX*. Ediciones Lom, Santiago.

15 Nos referimos a aquellos que en la práctica del “arte de la resistencia”, según Joseph Scott, desarrollan como estrategia un discurso frente a la sociedad dominante y otro discurso oculto en que revelan sus reales motivaciones, lo que les permite prolongar su subsistencia física y/o identitaria. Joseph Scott (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era, México.

16 El aumento de la infiltración trajo aparejado una serie de conflictos, como la venta de alcohol y, sobre todo, las compras irregulares de tierra, lo que se había convertido en una preocupación para las autoridades y vecinos de los modestos poblados fronterizos. El intendente de la provincia de Arauco, F. Bascuñán Guerrero, mostró inquietud por el hecho. En una nota dirigida al director de la Oficina de Estadística, en la que se comunicaban los resultados del improvisado Censo General, levantado el 9 abril de 1854, el intendente indicó que había una gran cantidad de chilenos habitando entre los indígenas, cuyo número, según sus cálculos, no bajaba de 6 a 8 mil, “en razón de la gran emigración que hai Ultra Bío Bío”. Agregaba, además, que el principal motivo de la migración era adquirir terrenos entre los mapuche. Lamentablemente, el censo no realizó la segregación étnica e indicaba la presencia de unos 49.000 individuos en toda la provincia de Arauco.

Poco después, informó el mismo intendente, en su Memoria de 1856, que la población

nunca antes la migración chileno-mestiza en La Araucanía. En especial, la ocupación de tierras fiscales consideradas “libres” (arrebatadas al pueblo mapuche), contribuyó al aumento de esta migración de forma significativa. La mayor parte provino de la extensa región ubicada desde el río Maule hasta la antigua Frontera con el pueblo mapuche, aunque también arribaron labradores y aventureros provenientes de la zona central, además de valdivianos y chilotos.

Si bien la mayoría no consiguió tierra, pues, entre otras dificultades, el proyecto estatal con sus leyes de colonización no los favoreció, la demanda expansiva de mano de obra, aunque no con el ofrecimiento de buenos salarios y, posteriormente, la crisis del salitre en el norte y la Gran Depresión, siguieron estimulando la llegada de las últimas oleadas de población chileno-mestiza a La Araucanía, alzándose por sobre la población mapuche y la europea, lo que se hizo notorio ya antes de finalizar la Guerra de Ocupación. Así, motivados por la expansión urbana e industrial, migraron a la región comerciantes, carpinteros y otros obreros, carrilanos y camineros, gracias a la extensión ferroviaria y caminera, obreros de la industria maderera y empleados de diversos oficios, entre otras tantas actividades, a la vez que la expansión de los fundos favorecía la inquilinización. Como se puede observar, tales sujetos no constituían un componente humano del todo homogéneo, ya que no provenían de un mismo territorio, sino de distintas localidades ubicadas en los espacios geográficos señalados. Asimismo, tampoco migraron en una misma oleada, sino que en medio de los contextos históricos desarrollados desde el comienzo de la Guerra hasta la Gran Depresión (cuyos efectos se hicieron sentir en el país al inicio de la década de 1930).

A pesar de que no todos lograron radicarse, debiendo emigrar nuevamente por falta de oportunidades, mientras otros se vieron presionados a aceptar ciclos de ida y retorno hacia la Argentina en calidad de trabajadores “golondrinas”¹⁷, para el censo de 1907 los chilenos, en su gran

nativa era de tan solo unos 2.800 habitantes (700 de ellos tomaban armas), ministros que los chilenos establecidos llegaban a unos 13.000; de ellos unos 3.500 se habían asentado en las localidades de Nacimiento y Negrete, los restantes se encontraban esparcidos entre el Biobío y Malleco, como propietarios de alrededor de 130 predios “comprados” a los mapuche, o como inquilinos de los nuevos propietarios, o como arrendatarios de terrenos mapuche, o como inquilinos de los mapuche. En tanto que en la costa se estimaba la presencia de 14.000 chileno-mestizos, distribuidos en 400 fundos rústicos, los mapuche apenas sumaban unos 1.600 (400 de ellos tomaban armas). Arturo Leiva (1984). *El primer avance en la Araucanía: Angol 1862*. Ediciones Universidad de La Frontera, Temuco, pp. 30-31).

17 Ver al respecto, Mathias Órdenes (2019), ob. cit.; Mathias Órdenes y Mario Samaniego (2021), ob. cit.; Mathias Órdenes. “La experiencia de los *sin voz*: una propuesta

mayoría de estrato económico pobre (o población chileno-mestiza), comprendían un 92% de la población en Arauco, un 86% en Malleco y un 65% en Cautín, en tanto que los mapuche en Cautín únicamente llegaban al 35% y los extranjeros no superaban el 3% en todo el territorio. Si bien el censo de 1907 no hizo la distinción entre “extranjeros” y “extranjeros naturalizados”, por lo que es probable que tal cifra sea un tanto mayor, aun así los extranjeros fueron, numéricamente hablando, un grupo poco considerable en comparación con los mapuche y, sobre todo, con los chilenos de escasos recursos¹⁸. Desde 1883 a 1890, período en el que se invirtieron grandes recursos en materia de migración extranjera, esta población en La Araucanía apenas llegó a unos 6.878¹⁹.

Otro hecho a considerar, es la prolongación de las desigualdades sociales del Chile tradicional en las provincias de colonización. Dos de los indicadores más representativos son la propiedad de la tierra y el tipo de empleo. Los cálculos del censo de 1907 indican que los propietarios de tierra no superaban el 8% en las provincias de colonización del Biobío, Arauco, Malleco, Cautín y Valdivia. Respecto del tipo de empleo, los censos de comienzos del siglo XX no permiten diferenciar claramente entre “patrones” y empleados urbanos y rurales, sin embargo, el censo de 1907 muestra que un 36% de la población trabajadora, rural y urbana de Cautín, eran gañanes y labradores, mientras que en Malleco esa cifra llegaba al 51,6%. A ello se sumaba un número importante de otras actividades obreras, lo que hace difícil entregar cálculos más certeros, pero que aumenta significativamente la cantidad de población trabajadora e independiente de escasos recursos. Por su parte, el censo de 1920 entrega información que ayuda a segregar con mediana exactitud los “patrones” y los trabajadores rurales, variable suficientemente representativa si consideramos que en Malleco la población rural era un 65,93% y un 70,02% en Cautín. Los cálculos indican que, en ambas provincias, unos 53.141 “terratenientes” contaban con la mano de obra permanente de unos 294.831 trabajadores; ello sin contemplar a los obreros de la industria maderera, los peones es-

epistemológica para el abordaje transdisciplinar del *sujeto profundo* en la colonización de la región sur y austral”, pp. 17-62; Mathias Órdenes. “La derrota de los lleulles y el *lugar* de rotos y fronterizos en la Guerra de Ocupación de La Araucanía (1863-1883)”, pp. 109-187. Los últimos dos textos en Mathias Órdenes (editor) (2022), ob. cit.

18 Mathias Órdenes (2019). “Rotos y fronterizos bajo el orden elitista: una mirada a La Araucanía del siglo XIX y comienzos del XX”, *Revista Inclusiones*, volumen 16, número 4, octubre-diciembre, pp. 12-45.

19 Baldomero Estrada (1996). “Colonización y civilización europea en La Frontera: el caso de la colonia Nueva Italia”, p. 245, en Jorge Pinto (editor). *Araucanía y Pampas. Un mundo fronterizo en América del Sur*. Universidad de La Frontera, Temuco, p. 239-268.

tacionales, la población de paso y que una parte importante de pequeños y medianos propietarios, a quienes el censo también identificó como “terratenientes”, eran medieros y maquileros, lo que indica que trabajaban como agricultores por cuenta propia, requiriendo menos brazos, y que, además, prestaban su propia mano de obra a otros terratenientes. Si consideramos que la mayor parte de los mapuche trabajaban la tierra en sus reducciones y que a lo largo del siglo XX comenzaron a migrar a las ciudades de la región y a Santiago, claramente los trabajadores rurales eran mayormente chileno-mestizos (población pobre).

A pesar de la utilidad que prestaron como mano de obra y el rol que desempeñaron en el ejército de la ocupación, no sería, sin embargo, amistosa la acogida que recibieron por parte de las autoridades responsables de la reestructuración de la propiedad en el territorio, pues los ocupantes nacionales que usufructuaban la tierra fiscal y demás trabajadores chilenos pobres fueron considerados como belicosos e ingobernables. Un historiador señala que el coronel Basilio Urrutia veía con molestia “que cada día era mayor la afluencia de chilenos que venían del norte del Biobío y se introducían en los campos aparentemente sin dueños y producían la ocupación de hecho, que complicaría más tarde el proceso de división y radicación de los peticionarios de tierras o de los remates de tierras fiscales”²⁰. Opiniones similares vertían otras autoridades, entre ellas, el agente general de colonización, Isidoro Errázuriz, para quien los chileno-mestizos eran gente “sin ley”, “aves de rapiña”, “habituados al cuchillo y la borrachera” y gente peligrosa “incluso para el indio”²¹.

A lo anterior se sumó otro hecho: la incapacidad de tales sujetos para construir un movimiento social a la altura del movimiento mapuche y de la organización patronal durante gran parte de su historia. En efecto, hasta la llegada de la reforma agraria (1962-1973), el movimiento obrero y el movimiento campesino al sur del río Biobío, tuvieron un desarrollo significativamente menor en comparación a lo que se pudo observar en el norte minero, en campos y ciudades de la zona centro-sur, en la minería del carbón y en Punta Arenas. Esta situación se vio agravada por el fuerte control terrateniente sobre la mano de obra en campos y ciudades, además de un régimen electoral que excluyó al campesinado de la ciudadanía electoral hasta bien avanzado el siglo XX; ello por la vía del cohecho, la

20 Ricardo Ferrando (2012) *Y así nació La Frontera... Conquista, Guerra, Ocupación, Pacificación 1550-1900*. Ediciones Universidad Católica de Temuco, Temuco, p. 514.

21 Errázuriz, Isidoro (2014) [1892]. “Tres razas. Informe de la colonización de Malleco y Cautín, 1887”, en Jorge Pinto e Iván Inostroza. *Expansión capitalista y economía mapuche: 1680-1930*. Universidad de La Frontera, Temuco, pp. 129-276.

corrupción del sistema y una democracia de mala calidad.

Respecto de la calidad de la democracia, se debe recordar que las mujeres participaron por primera vez de las elecciones presidenciales en 1952. La cédula única de votación hizo su aparición en 1958, restando posibilidades a la práctica tan difundida del cohecho. Asimismo, tardíamente, a partir de 1967, el campesinado tuvo derecho a la organización sindical, participando con mayor libertad en la política institucional. Los no videntes pudieron votar en 1969 y, recién a partir de 1973, se inaugura el voto para los analfabetos en las parlamentarias, debiendo esperar hasta 1989 para votar presidente. En definitiva, estamos frente a un régimen político que afectó, hasta la reforma agraria, mayormente a las provincias agrarias, como La Araucanía, debido al control patronal sobre la mano de obra electora, a la vez que favoreció la corrupción del sistema por la vía del fraude electoral y el cohecho²².

Lo recién señalado permite precisar ciertos hechos sociales que influyen en los rasgos identitarios más significativos de la región. En primer lugar, la historia de La Araucanía se encuentra cruzada por el conflicto Pueblo Mapuche-Estado Nación, tanto así que ello se ha vuelto tristemente en uno de sus rasgos identitarios en comparación con el resto de las regiones de Chile, debido a las formas de violencia directa o simbólica que el conflicto supone. En segundo lugar, otro aspecto de su identidad se encuentra en la carga de elementos simbólicos del pueblo mapuche y de la colonización europea, los que podemos encontrar inscritos en toda la toponimia rural y urbana, en gran parte del arte y del folklor, así como también en la celebración de festividades. Esto nos permite hablar del desarrollo histórico de dos grandes relatos, contradictorios y mutuamente excluyentes: el relato mapuche y el relato del colonizador²³. En tercer lugar, un número importante de intelectuales, tanto mapuche como *wingka*, han contribuido a evidenciar las demandas mapuche. Algo similar se puede observar por parte de quienes han exaltado la colonización, lo que, en definitiva, ha provocado un reforzamiento continuo de ambos relatos identitarios, quedando marginada la posibilidad de reconocimiento de

22 Juan Carlos Gómez Leyton (2004). *La frontera de la democracia. El derecho de propiedad en Chile 1925-1973*. Editorial Lom, Santiago; Mathias Órdenes (2016). “Conflicto mapuche-campesino en La Araucanía: un análisis a partir de la Estructura de Oportunidades Políticas (EOP). 1967-1973”, *Izquierdas*, número 26, enero, pp. 126-168; Mathias Órdenes (2019), ob. cit.

23 Mathias Órdenes y Mario Samaniego (2021). “La Araucanía profunda: El problema de la identidad y de la representación de rotos y fronterizos. De la Guerra de Ocupación a la Posguerra (1862 a la década de 1910)”, *Revista de Historia Regional*, volumen 26, número 1, pp. 313-346.

cualquier otro relato²⁴. Todo lo señalado, por el solo hecho de su persistencia histórica y gravitación social, impide la visibilización de cualquier otra Araucanía. Este es el caso de La Araucanía de las mayorías, La Araucanía chileno-mestiza, que ha sido excluida del relato mapuche y del relato del colonizador y, por tanto, de la construcción identitaria que caracteriza el territorio. Por esto, recientemente se ha hablado de una Araucanía profunda, mestiza, que se encuentra sumergida en la epidermis de los “grandes” conflictos sociales y de los “grandes” relatos identitarios que han sido gravitantes en la construcción conflictiva del territorio²⁵. Habría que preguntarse: ¿la voz más audible de La Araucanía chileno-mestiza se encontró en la construcción de un movimiento social o en el canto? Al menos hasta la década de 1960, pareciera que no expresó su voz en la construcción de la vida política, sino en el canto.

El folklor musical chileno-mestizo en La Araucanía: un breve recorrido (siglos XIX y XX)

El folklor popular chileno hizo su arribo a La Araucanía junto al talento de los chileno-mestizos y al ritmo de la colonización. Quienes no lograron arraigo migraron llevando consigo sus experiencias de vida y su música, en su mayoría a Neuquén, Argentina, donde todavía existen cantores y cantoras populares que se identifican con la patria que dejaron varias generaciones atrás²⁶. Gustave Verniory (un ingeniero belga contratado para la extensión del ferrocarril), en su paso por La Araucanía (1889-1899), relató los años en que se inauguró el folklor popular chileno en la región. En 1896 quedó asombrado por el jolgorio popular que producía el velorio de un angelito²⁷. Aunque la Guerra ya había pasado, en otro relato señala que la colonización y las nacientes ciudades se veían amenazadas por el bandolerismo, por la violencia rural, generada mayormente por el problema de la propiedad de tierra, y por el temor a las represalias y alzamientos mapuche; amenazas fundadas que afectaban a diario la estabilidad de la colonización y a quienes intentaban radicarse sin ser colonos²⁸. En

24 Ídem.

25 Mathias Órdenes (2019), ob. cit.; Mathias Órdenes y Mario Samaniego (2021), ob. cit.

26 Sugerimos revisar la Página de YouTube de Raúl Díaz Acevedo: <https://www.youtube.com/watch?v=IX3u6RMRB1c>.

27 Gustave Verniory (2001). *Diez años en Araucanía, 1889-1899*. Editorial Pehuén, Santiago, pp. 408-409.

28 Jorge Pinto (2003). *La formación del Estado, la nación y el pueblo mapuche. De la inclu-*

medio de este ambiente hostil, la música que acompañó las tertulias y los espacios de sociabilidad popular, como las chinganas, cumplió una función importante como mecanismo cotidiano de descompresión social y sociabilidad entre pares. Bastaban una guitarra y una cantora para que se armara sarao.

En 1897 se produjo un rumor aterrador: un posible alzamiento mapuche amenazaba la precaria vida de los migrantes. Curiosamente, el hecho dio cuenta cómo el aire musical acompañó la colonización. Las familias huían despavoridas, “llevando todo lo que tienen más precioso (...). Sus carretas están cargadas de los objetos más heterogéneos, pero en todas ellas —observó Verniory— figura una guitarra y bacinicas esmaltadas”²⁹. Asimismo, Verniory participó de la celebración de la Navidad en la pequeña aldea de Malalcahuello, la que fue festejada al más puro estilo tradicional chileno, con canto, guitarrero, baile y alcohol. Eran los primeros pies de cueca, los primeros zangoroteos del carnaval criollo y de la vida bohemia en tierra mapuche.

Es ahora noche oscura y la cena ha comenzado. En la sala hay más o menos cuarenta hombres y mujeres de clase popular. En un rincón la “cantora” canta con voz chillona una de esas deliciosas melodías con que se baila la cueca.

*Tus ojos me dicen sí
Tu boca me dice no,
Entre la boca y el ojo
Al ojo me atengo yo.*

Se acompaña con la guitarra. Un joven a su lado tamborea con sus dedos la caja del instrumento. En la pista libre, al centro de la sala algunas parejas bailan la cueca nacional, animadas por la asistencia que golpea las manos en cadencia y excita a los bailarines con gritos y observaciones a veces escabrosas, que producen hilaridad en general³⁰.

Por esos años ya se escuchaban en La Araucanía las melodías de los bailes del salón europeo. Curiosamente no eran únicamente los migrantes

sión a la exclusión. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Santiago.

29 Gustave Verniory (2001), ob. cit., p. 463.

30 Ídem, p. 342.

Europeos quienes traían las nuevas tradiciones musicales, sino también la masa de población chileno-mestiza, que ya había adoptado el vals, la mazurca, la polca y otros géneros de moda.

De esta forma, “en un ambiente febril, caracterizado por la usurpación de tierras, negocios de toda índole, robo de ganados y una violencia que preocupó a las autoridades del gobierno central y local, emergió una nueva frontera que algunos historiadores han descrito en términos muy coloridos”³¹. Hacia esa época, para Francisco Antonio Encina la región era “un hervidero humano”. Un “hervidero”, por cierto, al que no le faltó música.

Los buhoneros que venían del norte con sus pacotillas, los chalanos y negociantes en animales, los aventureros en busca de fortuna, los abogados y tinterillos, los bandidos y cuatreros, se detenían en Angol unos para radicarse a firme en la ciudad y los más para orientarse y hacer relaciones antes de proseguir a los demás pueblos, a los campos en formación o radicarse entre los indios, con los cuales lograban relacionarse.

A Angol llegaban también de tarde en tarde los Ministros del Interior o de Guerra, empeñados en estudiar sobre el terreno los arduos problemas de la colonización y del asentamiento de la vida regular en la Frontera³².

Era tal la mezcla de voces y culturas que algunos describieron los lugares de encuentro social como una “Torre de Babel”³³. Muy pronto La Araucanía se encontró así con el folclor popular de la zona central y con la música traída por los colonos extranjeros, logrando en muchos casos una mixtura entre géneros musicales, como en el caso de la música de salón. Ello no quiere decir que quienes llevaron su música al nuevo territorio hayan replicado las mismas festividades, danzas, cantos y toquíos de guitarra como “copia fiel” de “una parte” de su viejo terruño. A la vez que las distintas oleadas migratorias, así como la diversidad de procedencia de los nuevos ocupantes dificultaron la homogenización musical en La Araucanía, lo que se puede confirmar, por ejemplo, en la presencia de distintos

31 Jorge Pinto (2003), ob. cit. p. 217.

32 Francisco A. Encina (1951) citado por Jorge Pinto (2003), ob. cit., p. 218.

33 Francisco Grin (1997 [1888]). *Las colonias suizas de la Araucanía*. Grupo de Estudios Agro-Regionales, Santiago, p. 27.

toquíos y finares de la guitarra campesina³⁴.

Asimismo, a La Araucanía no arribaron los bailes chinos, típicos de la zona norte y central, a pesar de que en Puerto Saavedra cada 29 de junio se celebra la Fiesta de San Pedro³⁵ y, el 16 de julio, en varias comunas, la Virgen del Carmen, festividades donde tales bailes cobran larga tradición al norte del Biobío. Tal vez esto se explica porque quienes importaron las celebraciones perdieron sus vínculos con sus ascendientes, quienes se encargaban de heredar los bailes e iniciar a los nuevos cofrades, lo que daría cuenta del grado de desarraigo experimentado por la población chileno-mestiza³⁶. Sin embargo, otras tradiciones religiosas, como la Cruz de Mayo y Nochebuena, no habrían sufrido mayor transformación a su llegada, al igual que algunas fiestas seculares, como la trilla y el 18 de septiembre. De todos modos, existió un flujo humano constante a uno y otro lado del Biobío, así como también de literatura musical impresa³⁷ e, incluso, escrita a mano, gracias al comercio y a los vínculos familiares que favorecieron la importación del canto popular hacia la vieja Frontera³⁸.

A partir de fines del siglo XIX, el desarrollo de espacios de sociabilidad musical, como las chinganas, el teatro, el circo, las actividades musicales al aire libre, además de la migración campo-ciudad, harán que las fronteras entre lo rural y lo urbano se tornen difusas. Poco después, los géneros considerados “tradicionales” (campesinos) sufrirán ciertas modificaciones tras su adquisición por parte de la audiencia de clase alta y su pronta introducción, a partir de mediados de los años 20, en los medios de comunicación (lo que ha llevado a algunos autores a identificar un folklor

34 Raúl Díaz Acevedo (1997). *Toquíos campesinos. Formas tradicionales de tañer la guitarra en la zona centro-sur de Chile*. Imprenta Trazos, Temuco.

35 Nuestros entrevistados y entrevistadas de Puerto Saavedra simplemente asumen, en una misma voz, que los “bailes chinos” no llegaron a la región junto a la Fiesta de San Pedro, por lo que no entregan alguna explicación. Entrevistas de Mathias Órdenes a Belisario Jara, Carmen Campos, Humberto Fuentealba, Iván Jara, Juan Müller y Manuel Jara, 25 de marzo 2023.

36 Ver al respecto, Mathias Órdenes (2019), ob. cit. y Mathias Órdenes y Mario Samaniego (2021), ob. cit.

37 Rodolfo Lenz (1919). *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore Chileno*. Separata de los Anales de la Universidad de Chile. Memorias Científicas y Literarias (1894), mayo-junio, Santiago, pp. 622.

38 Fernando Caro nos cuenta que su padre negociaba en Yumbel, y que en sus viajes compraba cuadernillos de letras de canciones escritas a mano. Entrevista de Mathias Órdenes, Maitenrehue, 23 de abril 2023. Sobre los flujos humanos ver también la novela de Luis Durand (1949) *Frontera*. Nascimento, Santiago.

“mediatizado”³⁹). Para entonces, ya habían arribado desde el extranjero los nuevos géneros musicales, como los bailes swing, el tango, la música mexicana, el foxtrot y el bolero, empujados por los medios de comunicación y la cultura de masas. Por aquellos años, gran parte de la población chileno-mestiza de La Araucanía vivía bajo el orden patronal y bastante alejada de la modernidad, lo que se prolongó hasta el último tercio del siglo XX. Dentro de tales transformaciones, y a pesar de que las fronteras entre lo rural y lo urbano se desdibujaban, gran parte de la antigua tradición musical logró sobrevivir en los campos de La Araucanía, incluso hasta las últimas décadas del siglo XX, ya que la modernidad no penetró en todos los rincones.

Propósito y estructura del libro

El libro aborda el período que transcurre desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando el Estado puso en marcha el proceso de ocupación territorial de La Araucanía (1862-1883), hasta finalizar la década de 1950, en los años previos a la reforma agraria. Comprende, así, un largo ciclo en el que las condiciones estructurales no permitían que estallaran aún los conflictos generados por la propiedad de la tierra y la colonización de La Araucanía, quedando medianamente sometidos los conflictos hegemónicos e identitarios generados en espacios concretos de modernización y colonización del territorio mapuche. Debemos advertir, que en reiteradas ocasiones se ha hecho mención a décadas e, incluso, siglos previos al período indicado, con el fin de situar e instruir al lector o lectora en la generación, desarrollo e introducción en La Araucanía de un determinado género musical; de otra forma no quedaría claro el peso de su tradición.

A lo largo de este libro, ofrecemos una serie de contenidos y análisis que parten de la observación de los procesos de continuidad y cambio histórico experimentados en el folklor musical de la población chileno-mestiza, poniendo atención en la vida cotidiana y en la identidad de estos sujetos en La Araucanía. Para ello, hemos considerado tres conceptos que nos parecen clave y que ya hemos abordado de manera introductoria: hegemonía, modernidad y tradición. Como estrategia metodológica, hemos analizado el cántico popular-folklórico como una llave de puerta de entrada a la comprensión de los conflictos hegemónicos e identitarios en la cultura (aunque reconocemos que no es la única vía de entrada).

El texto se divide en dos partes. La primera tiene un carácter mo-

39 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit.

nográfico y cumple dos objetos: 1) describir el origen, desarrollo e introducción en el país y en La Araucanía de los géneros musicales más característicos del folklor popular; y 2) describir los contextos sociales en lo que estos se han cultivado. Esta primera parte se divide en cuatro capítulos: el primero trata el canto a lo poeta, que incluye el canto a lo divino y a lo humano; el segundo aborda otros cantos, danzas y contextos de tradición campesina que escapan al cultivo del canto a lo poeta; el tercer capítulo describe cómo se introdujeron y se cultivaron los cantos y danzas del salón europeo en el país y en la región; y, el capítulo cuarto, describe el folklor y la música popular en espacios de modernidad y cultura de masas. La segunda parte del libro, en cambio, tiene un carácter ensayístico, discute sobre los conflictos en torno a la hegemonía, la tradición y vida cotidiana en los espacios del folklor musical en La Araucanía. Se divide en cinco capítulos: el capítulo cinco analiza el impacto de los medios de comunicación y la cultura de masas en La Araucanía, considerando, además, los espacios donde estos se desarrollan; en el sexto capítulo se ofrece un análisis del orden hegemónico en el folklor chileno-mestizo; en el séptimo, se presenta una aproximación al análisis de la memoria musical de La Araucanía, considerado, para ello, dos tipos de canto: el canto pícaro y la canción de protesta; en el capítulo octavo, se discute sobre el folklor de raíz campesina y el problema de la representación identitaria en contextos mediados por la cultura de masas; y, por último, en el capítulo noveno, se reflexiona sobre la tradición, la modernidad y la identidad en el contexto señalado. Los capítulos del I al VIII corresponden a la autoría de Mathias Órdenes D., en tanto que el capítulo IX, de cierre, fue escrito por Mario Samaniego S.

Un hecho polémico y poco divulgado en la actualidad permite ilustrar lo que este libro indaga. Desde los últimos años del siglo XIX a las primeras décadas del XX, una lista larga de ensayistas se interesaron por La Araucanía, en el centro de sus análisis se encontraban dos problemas que reflejan las preocupaciones y la mentalidad racial y socialmente excluyente de la época. En primer lugar, se pensaba que el mapuche desaparecería absorbido por la civilización y por la sociedad chilena, por ello se requería con urgencia dejar vestigio escrito de la mayor cantidad de manifestaciones culturales de la “raza araucana”, considerada por algunos como el ocaso de los grandes héroes de *La Araucana* de Ercilla⁴⁰. El se-

40 Mathias Órdenes (2013). “Pensar el conflicto: intelectuales Mapuche en las primeras décadas del siglo XX”, en Pedro Canales y Carmen Rea (editores). “*Claro de luz*” *Descolonización e intelectualidades Indígenas en Abya Yala, siglos XX y XXI*. Ediciones IDEA-USACH, Santiago, pp. 187-221.

gundo problema se relaciona con el anterior, y surge de la preocupación por los resultados de la colonización extranjera, pues la mayoría de los emigrantes no lograban arraigo en La Araucanía, lo que ponía en riesgo el desarrollo de la industria agraria, por lo que, entre otros motivos, muchos discutían la necesidad de fomentar la colonización nacional. En medio de estos “grandes debates” se desarrolló una breve historia, cuyo protagonista fue Rodolfo Lenz (estudioso del folklor, lingüista y filólogo alemán, quien fuera contratado en 1890 por el gobierno de José Manuel Balmaceda para ejercer docencia e investigación en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile). Lenz tuvo la ocurrencia de interesarse en *La Lira Popular* (pliegos de prensa en los que cantoras y cantores populares imprimían sus creaciones para ser vendidas en mercados y plazas donde se reunía el bajo pueblo chileno-mestizo). Lenz logró recopilar una de las apenas tres colecciones que existen de *La Lira Popular*; una serie larga de pliegos que contienen cantos a lo poeta, cuecas, tonadas y versos. Con este material, publicó en 1894 *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore Chileno*. La crítica fue lapidaria, Lenz fue presentado como un “ridículo” y un “charlatán”, descalificaciones de las que no logró desprenderse fácilmente⁴¹. En el fondo, la intelectualidad y la oligarquía no cuestionaron sus análisis ni sus métodos, sino su interés por las ideas y expresiones “poco relevantes” del “populacho” chileno-mestizo⁴² (“el pueblo bajo mestizo chileno”, como él le llamó). A pesar de las críticas y convencido de que el estudio del mestizaje con el pueblo mapuche le entregaría las pistas para comprender mejor el folklor popular, Lenz se trasladó a Temuco para conocer más a fondo el cruce lingüístico que había generado ese tipo de canto.

Ese mismo populacho llegaba en masa a La Araucanía, pero pocos parecían interesarse en su futuro; por el contrario, eran considerados bandoleros y mano de obra barata, susceptible de ser empleada en los esfuerzos productivos que traerían el supuesto progreso a la región. A fines del siglo XIX se decía que migraban por miles a la Argentina en busca de mejores oportunidades, y que allá eran tratados con dureza debido a la xenofobia. Durante un breve período las autoridades intentaron la repatriación de los chilenos ofreciéndoles tierra; sin embargo, se aplicaron políticas que no les permitieron acceder a la propiedad, obligándolos

41 Maximiliano Salinas (1991). *Canto a lo divino y la religión de los oprimidos en Chile*. Editorial Rehue, Santiago, p. 30.

42 Karen Donoso Fritz (2006). “La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX”. Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Historia, Universidad de Santiago de Chile, pp. 20-25.

nuevamente a migrar⁴³.

En la actualidad, el contexto no es el mismo. Como dice el refrán popular: “ha pasado mucha agua bajo el puente”. Hay quienes han escrito sobre el folklor musical en Chile; no obstante, consideramos que todavía falta recuperar el interés de Lenz, esta vez, en la propia La Araucanía. Esperamos que este libro contribuya a ello, al menos de manera exploratoria.

Palabras de autoexamen y de agradecimiento

Debemos confesar que quienes hemos escrito este libro no pertenecemos al ámbito musical; es más, no sabríamos qué hacer con una guitarra en las manos. Tampoco contamos con la gracia del canto —así que, como advertencia, más agradable es la tarea de entender lo que escribimos que atreverse a escucharnos cantar—. Nuestro interés es puramente investigativo. Escribimos desde lo social, desde las humanidades, para quienes se interesen en una Araucanía poco visibilizada, chileno-mestiza, culturalmente hablando (aun con todo lo contradictorio que puede llegar a ser el concepto de cultura) o, en términos políticos, La Araucanía de las mayorías.

Los autores del libro que usted tiene en sus manos estamos condenados a pensar el cántico popular-folklórico desde fuera de la música, pero, desde dentro de La Araucanía. Por tanto, sugerimos a quienes se interesan en aspectos técnicos, en géneros musicales y estilos de danzas de nuestro folklor, acudir a los trabajos de los grandes recopiladores y recopiladoras, los grandes cultores y cultoras, musicólogos y musicólogas; expertos que, junto con su afán de divulgación, su admirable vocación y, muchas veces, precioso talento, han afinado sus oídos y encallecido sus dedos desafiando a la guitarra. De gran instrucción y copiosa pluma son, por ejemplo, los trabajos de María Estar Grebe, Margot Loyola, Antonio Acevedo Hernández, Juan Luis Echeverría, Fidel Sepúlveda Llanos, Eugenio Pereira Salas, Maximiliano Salinas, Nano Acevedo, Juan Pablo González, Claudio Rolle; pero también existen nombres menos conocidos como Gabriela Pizarro Soto, Juan Estanislao Pérez, Patricia Chavarría Z., entre varios otros. En el caso de La Araucanía, no podemos dejar de reconocer la trayectoria de René Inostroza, con su abundante discografía, comentarios radiales,

43 Mauricio Cárdenas, “El conflicto por la tierra: la repatriación de chilenos del Neuquén a las provincias de Malleco y Cautín (1896-1923)”, en Mathías Órdenes (editor) (2022). *Sujetos sin voz en la región sur y austral de Chile y Argentina. Frontera, colonización, marginalidad y organización popular chileno-mestiza en los siglos XIX y XX*. Ediciones Lom, Santiago, pp. 191-148.

videos en YouTube⁴⁴ y uno que otro escrito por ahí —y a quien lamentamos no haber tenido la oportunidad de entrevistar— y, por supuesto, los trabajos de Raúl Díaz Acevedo sobre toquíos y finares de la guitarra campesina, además de sus preciosas recopilaciones y comentarios de letras y música campesina del centro-sur de Chile y Neuquén (disponibles en su canal de YouTube).

Nuestras reflexiones tienen una deuda con quienes tuvimos la dicha de entrevistar. Agradecemos la paciencia y buena voluntad del músico, folklorista y profesor Adesio Gutiérrez, de Angol; a los cultores Celino Novoa, Fernando Caro y María Caro, de las cercanías de la misma comuna, en los campos de Mantenrehue. Agradecemos al profesor y cultor Néstor Araneda, de la comuna de Ercilla, así como a los profesores y cultores, Luis Rivera y Francisco Moya, de Victoria. En Temuco, entrevistamos al folklorista e investigador Raúl Díaz Acevedo, al profesor y folklorista Víctor Cid; a la folklorista, cultora, profesora y recopiladora María Molina Inostroza; al antropólogo y profesor Nabil Rodríguez M., por su conocimiento desde los medios; al musicólogo Ignacio Carrasco Meza; y al académico José Manuel Zavala, quien, sin ser un experto, nos entregó una orientación necesaria y un conocimiento valioso. También agradecemos a nuestros entrevistados de Padre las Casas, los folkloristas y músicos de dilatada trayectoria Gabriel Calfiqueo y Nancy San Martín y, en Puerto Saavedra, a los pescadores artesanales Belisario Jara, Manuel Jara e Iván Jara, cultores de la Fiesta de San Pedro; a la vecina Carmen Campos por su experiencia en el coro de la Iglesia Católica y en las fiestas religiosas; al obrero Juan Müller, también por su experiencia en la comuna; asimismo, agradecemos las breves palabras del cura Humberto Fuentealba. En Cunco, fueron entrevistados Froilano Quidel, dirigente mapuche, y Benjamín Soto, exalcalde de la comuna. Y, por último, fue entrevistado don Arturo Toro, un gran narrador, exprofesor normalista e historiador aficionado. Sin duda, ellos y ellas nos fueron de gran ayuda y estímulo, por cuanto, además de instruirnos, reconocieron el valor de nuestra modesta investigación.

Mathias Órdenes Delgado,
Quepe, La Araucanía, 31 de agosto de 2023.

44 Por ejemplo, Al sur del Mundo, “Guitarra chilena en La Araucanía” [<https://www.youtube.com/watch?v=-ewv790YkAo>]; UFRO Medios, La Frontera “Entrevista al cantor popular René Inostroza junto a Bernardo de La Maza” [https://www.youtube.com/watch?v=MwADpyXj_y4], consultadas el 24 de mayo de 2023.

I PARTE

TRADICIONES FOLKLÓRICO-MUSICALES: INICIOS E INTRODUCCIÓN EN LA ARAUCANÍA

CAPÍTULO I.

El canto a lo poeta: origen, características e introducción en La Araucanía

Como su nombre lo indica, el canto a lo poeta es poesía cantada; proviene de la tradición popular campesina española. Posee una métrica distinta a otros tipos de versos cantados, sus primeros antecedentes se sitúan en la lírica y en el teatro del Renacimiento Español (siglo XVI). Por lo general, se le atribuye a Vicente Gómez Martínez Espinel (1550-1624) la paternidad de la décima que mayormente se ocupa en el canto a lo poeta: la décima espínela. Nos detendremos en este tipo de métrica, aunque también existen otras, como las cuartetos, las sextetas y los versos continuos (sin una separación entre estrofas).

En 1591, Espinel publicó su obra *Diversas rimas*, donde incluyó décimas (estrofa compuesta de diez versos octosílabos) desarrolladas con una musicalidad y un orden en las rimas hasta entonces desconocidos. El hecho de atribuirle a Espinel la autoría de este tipo de décima se debe a Lope de Vega, amigo suyo. Para algunos autores, el poeta y dramaturgo español fue quien promovió el reconocimiento de Espinel como creador de la métrica. No obstante, “antes que Espinel, en 1571, el sevillano Juan de Mal Lara publicó su obra poética *Mística pasionaria*, compuesta por catorce estrofas espínelas, con su tan característica estructura de rimas abbaaccddc, en las que relata las correspondientes catorce estaciones del vía crucis”. Por ello, para muchos cultores el padre de la décima espínela es realmente Mal Lara⁴⁵.

La métrica espínela reposa en la glosada (desarrollo o explicación de un tema) y en sus curiosas variantes españolas y americanas. Hay que acla-

45 Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019). *Cuaderno pedagógico de patrimonio cultural inmaterial: el canto a lo poeta*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Santiago, p. 21.

rar que la glosa no cobra su lógica en la forma, sino en la intención: es una explicación que se da a una poesía ya anunciada previamente, en su inicio. Consta de dos partes: “poesía temática, que se glosa (se la llama generalmente texto), y estrofas (la glosa propiamente tal), en la que se interpreta los distintos versos del texto”⁴⁶.

Existe cierta ambigüedad sobre el origen exacto de la glosa. En su forma primitiva, antes del siglo XVI, debió estar influenciada por diversas formas rítmicas, sobre todo por canciones de baile. De ahí que la glosa deriva de la poesía cortesana de la Baja Edad Media, que brotó de los labios de juglares, cortesanos y trovadores⁴⁷. Solo en la época de Carlos V se pone al servicio de la poesía filosófica y religiosa. Eugenio Pereira Salas (1962), citando a Vicente T. Mendoza, señala que la glosa en España aparece como una derivación del villancico, “puesto que a principios del siglo XVI casi todas las formas poéticas eran líricas, susceptibles de ser cantadas mediante el apoyo de un instrumento musical”⁴⁸. Hans Janner también remonta los orígenes de la glosa a las primeras décadas del siglo XVI, donde tuvo una función principalmente amorosa. El glosador de la época posterior a la Baja Edad Media “no es ya un trovador, según lo define la tradición provenzal: se remite más bien a la dignidad del orador moral, filosófico y aun sagrado que adoctrina, previene, arenga, fulmina o alaba”⁴⁹. En cuanto a la extracción social de estos nuevos tipos humanos, “los glosadores que vienen a reemplazar la conocida estampa del juglar o del trovador, son gente del pueblo, generalmente analfabeta, dotada de la facultad de improvisar en verso sobre todo acontecimiento que les causa impresión”⁵⁰. Sus composiciones se llaman *flores* y cuando son extensas, *glosadas*. Sin embargo, mucho de la jocosidad del juglar fue heredado por los posteriores glosadores, pasando del canto a lo poeta a distintos géneros del canto popular, como bien se puede apreciar en la tonada.

El canto a lo poeta se desarrolló en nuestro continente gracias a la llegada de los españoles. Sus primeras manifestaciones se remontan a la época de la Conquista, entre fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Al entrar la Colonia, gracias al mestizaje (muchas veces producto de la migración forzada y de la esclavitud de población negra e indígena),

46 Ídem.

47 Ídem., p. 42.

48 Eugenio Pereira Salas (1962). “Notas sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile”, p. 41, *Revista Musical Chilena*, vol. 16, núm. 79, enero-marzo, p. 41-48.

49 Ídem.

50 Ídem.

se mezcló con otros géneros musicales y con diversos ambientes festivos y no festivos, contribuyendo al desarrollo de las culturas hispanoamericanas⁵¹.

En el caso de Chile, el canto a lo poeta se introdujo primero en las comunidades y asentamientos campesinos ubicados desde el valle del Choapa hasta Curicó⁵², extendiéndose posteriormente a las provincias del sur, en primer lugar, en Valdivia y Chiloé y, más tarde, al sur del río Biobío, tras el avance del Estado a fines del siglo XIX que favoreció la migración de población chileno-mestiza desde la zona centro-sur, preferentemente desde el río Maule hasta al Biobío. No obstante, desde La Araucanía hasta el Seno de Reloncaví, el canto a lo poeta no cuenta con el mismo reconocimiento que en el valle central y en Chiloé debido a su marginación como expresión folklórica.

Según Rodolfo Lenz (1919), uno de los primeros estudiosos del tema en Chile,

A diferencia de lo que sucedía entre los provenzales, de los cuales indirectamente se deriva toda esta producción artística, i que apreciaban más al *trobador* (sic) que hacía los versos, que al *juglar* que los cantaba i tocaba el instrumento, en Chile goza de mayor aprecio el «cantor» que el «pueta»⁵³.

Breves comentarios del padre Miguel Jordá y del lingüista y filólogo Rodolfo Lenz

Es necesario revisar el trabajo del padre Miguel Jordá Sureda (1934-2018), quien fuera uno de los expertos en la materia en Chile. En 1978, Jordá publicó *La Biblia del pueblo. La Fe de ayer de hoy y de siempre en el Canto a lo Divino*, el texto más copioso y, tal vez, también el más divulgado de su dilatada producción, fruto de diez años de recorrido por los campos de la zona central, donde se reunió con cantores, con quienes participó de sus encuentros fraternos, religiosos y seculares, logrando así un notable trabajo de recopilación con más de quinientas páginas de cantos a lo divino y a

51 Eugenio Pereira Salas (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, pp. 18-23.

52 Salinas (1991), ob. cit., p. 30; Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019), ob. cit., pp. 22-24.

53 Rodolfo Lenz (1919), ob. cit., pp. 576-577.

lo humano. Toda esa información la obtuvo en Alhué, Loyca, La Pintana, Totihue, Cabildo, Los Andes y el Santuario de Maipú, que apenas eran unos villorrios en aquella época. Además, Jordá compartió con cantores de otras localidades del Valle Central y en parroquias del Norte Chico y Chiloé, alcanzando a publicar casi una veintena de libros⁵⁴. Es útil, por tanto, considerar una serie de observaciones que nos dejó sobre el canto a lo poeta, aunque conviene precisar que la mayoría de ellas se encuentran en otros textos de literatura especializada⁵⁵:

1. Verso a lo Divino es todo el que se inspira en tema bíblico (a excepción de los versos por Genoveva y Judío Errante que pertenecen a lo Divino sin ser tema bíblico).
2. Verso a lo Humano es el que se inspira en los temas que ellos llaman profanos.
3. Todos los buenos versos van precedidos de una cuarteta. La cuarteta tiene que dar a entender muy veladamente el tema del verso. Las cuartetos buenas pertenecen casi todas al siglo

54 Su prolija pluma, vocación pastoral hacia los más necesitados, la “Iglesia sufriente”, además de su interés por el folklor chileno, llevaron a Jordá a publicar una serie de trabajos, llegando a convertirse en un experto en tradiciones populares del mundo rural y en una valiente voz de denuncia en los años de la dictadura cívico-militar. Sin duda, el más prolijo exponente del “nuevo catecismo en Chile”. Junto a la *Biblia del pueblo*, el padre Miguel Jordá Sureda nos dejó una lista importante de títulos: *El catecismo criollo* (1970); *Versos a lo divino y a lo humano* (1970); *La sabiduría de un pueblo* (1975); *El Mesías* (1977); *Guía de la Iglesia en Chile* (1982); *Miguel Galleguillos, el Patriarca del Canto a lo Divino* (1983); *Bendiciones para laicos: manual y devocionario* (1989); *El Paraíso de América* (de Domingo Pontigo, escrita en décima espinela, publicada sacerdote en 1990); *Historia sagrada: con las antiguas ilustraciones* (1994); *El nuevo catecismo de la Iglesia: para chicos y grandes* (3ª edición 1994); *Jesús Nazareno: Edición del Jubileo. Revisada de acuerdo al Nuevo Catecismo de la Iglesia Católica* (2000); *Juan Pablo II: sollicitudo rei socialis: carta encíclica sobre la preocupación social de la iglesia* (2000); *Martirologio de la Iglesia chilena: Juan Alsina y sacerdotes víctimas del terrorismo de Estado* (2001); *Los mejores versos a lo divino* (2004); *Los mejores versos a lo divino: II parte. Una tradición de cuatro siglos que perdura en el campo chileno* (2005).

55 Ver, por ejemplo, Juan Uribe Echeverría (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Auleo*. Editorial Universitaria, Santiago; del mismo autor: (1974), *Flor de canto a lo Humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral, Santiago; Fidel Sepúlveda Llanos (1990). *A lo divino y a lo humano*. Ediciones Documentas, Santiago; del mismo autor: (2013), *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. Un buen trabajo desde el punto de vista educativo fue elaborado y publicado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019), ob. cit.

pasado [XIX]. Las cuartetos “modernas” por lo general son rechazadas a no ser que sean muy acertadas.

4. Todas las décimas tienen esta rima ABBAACDDC (equivalente a la rima de la conocida oración “Bendita sea tu pureza”). Solamente admite variación en la quinta décima —Despedida— que en algunos casos es así: libre, A, B, A, A, C, C, D, D, C⁵⁶.

5. Lo primero que aprecia el poeta frente a un verso son las “caídas”⁵⁷ que tienen que ser correctas y que si son buenas son muy celebradas.

6. La última décima recibe el nombre de despedida. Cada poeta tiene una reserva de despedidas para adaptar a sus versos según los cante en novenas, velorios, encuentros; etc. Así por ejemplo si la primera línea de la despedida dice “ángel glorioso y bendito” se entiende que el verso se cantó en un velorio de angelitos; si la despedida empieza con una referencia a la Cruz o a la Virgen, revela que el verso se cantó en una novena a la Cruz o a la Virgen María.

7. (...) hay miles de versos anónimos, sobre todo los antiguos y que se encuentran iguales o con pequeñas variantes en los cuadernos de distintos poetas. El cantor a lo Divino tiene un refrán que dice “verso cantado es verso perdido” es decir, cuando se ha cantado un verso ya no puede reclamarse su propiedad porque los que lo han escuchado se pueden apoderar de él.

8. Son muchos los cantores que se saben de memoria cincuenta y cien versos y algunos muchos más. Jamás el cantor puede cantar un verso leyéndolo de su cuaderno o de sus apuntes, tiene que ser de memoria.

9. Los cantores sólo se guían por su intuición, de ahí que para entender todos sus versos es necesario prescindir y olvidar un poco “nuestra cultura”. Según “su” lógica todo tiene una explicación.

10. Ningún verso ha sido compuesto para ser escrito sino que su destino es ser cantado⁵⁸, ello hace muy difícil transcribir el

56 La repetición de las mayúsculas indica la rima.

57 Final del verso, marcado por una inflexión en la voz.

58 En este punto discrepamos con Jordá, ya que en La Araucanía hemos encontrado versos cuyos autores y autoras decidieron mantenerlos en la intimidad del secreto, generalmente debido al dolor en el que se inspiraron, ya sea de hechos públicos o privados.

verso en buen castellano y con buena ortografía, porque si se atiende a ésta se echa a perder la métrica.

11. Cada verso refleja un estilo distinto aunque muchas veces se repiten las mismas ideas.

12. Nunca un poeta entrega todos sus versos, ni por razones de amistad, ni por ningún motivo. Todos guardan un buen remanente de versos originales que no les conviene que sean conocidos y así poder salir airosos ante cualquier emergencia⁵⁹.

Otro de los estudiosos del tema fue Rodolfo Lenz (lingüista y filólogo alemán radicado en Chile en 1890)⁶⁰. Tras una extensa revisión de la poesía popular de Santiago, a fines de siglo XIX y cuando abundaban los poetas populares, publicó la primera investigación que sobre el tema. Para Lenz y otros autores, los buenos cantores a lo poeta adquieren un reconocimiento social distinto de quienes cultivan otros géneros.

La poesía pesada de décimas con sus composiciones largas difícilmente se puede retener en la memoria sin ayuda de la escritura i tiene, por esto, un carácter más elevado, un tanto docto i, de ahí, didáctico. El *huaso cantor* guarda buena parte de la dignidad del trovador de la edad media, que gusta de esponer a su público estasiado, su sabiduría recóndita de hombre de experiencia superior que conoce al mundo. Como los «maestros cantores» del siglo XVI, no tiene nada del coplero mendicante de las ferias, sino que ejerce el arte por el arte i para ganar aplausos; le dedica comúnmente sólo sus horas de ocio i gana su vida con algún negocio u oficio honrado⁶¹.

Este prestigio se debe a la importante función que los cantores a lo poeta cumplen al interior de la comunidad campesina, pues ocupan un lugar central en los velorios de angelitos y en la glorificación de santos y onomásticos, así como en las veladas de esparcimiento donde la picardía y el ingenio han estado siempre presentes⁶². Siguiendo a Lenz y a otros

59 Miguel Jordá (1978). *La Biblia del pueblo. La Fe de ayer de hoy y de siempre en el Canto a lo Divino*. Editorial Salesiana, Rancagua, pp. 13-14.

60 En Capítulo VI nos detenemos más extensamente en el trabajo de Lenz.

61 Rodolfo Lenz (1919), ob. cit., p. 523.

62 Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019), ob. cit., p. 20-22.

autores, fue más común en la tradición campesina que el canto a lo poeta fuera practicado por cantores que por cantoras. Los cantores utilizan mayormente el guitarrón y “se dedican a los escasos restos del canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica i la *tenzón* —o tensión, ya que Lenz, utilizando la cursiva—, señala su pronunciación popular (controversia poética, llamada «contrapunto»). La forma métrica preferida es la décima espinela, con largas glosadas. Por el contrario, las cantoras, continúa Lenz, “cultivan casi exclusivamente la lírica liviana, el baile i cantos alegres en estrofas de cuatro 4, menos a menudo, de cinco versos; sus instrumentos son el arpa i la guitarra”⁶³, como es el caso de la cueca y la tonada, aunque siempre existen excepciones, como Rosa Araneda, de la zona central, destacada cantora y prolija poeta de fines del siglo XIX.

Sin embargo, la élite comenzó a flexibilizar la separación de género más pronto que el mundo popular. A partir de comienzos del siglo XX, los grupos de estudiantinas adoptan la guitarra, que en Chile era un instrumento campesino tocado principalmente por mujeres, permitiendo su difusión en las ciudades y que fuera tocada por hombres, superándose así los fuertes prejuicios existentes en la tradición campesina⁶⁴. Poco después, en la segunda mitad de la década de 1920, nuevamente las estudiantinas introducirán una flexibilización de géneros, al hacer participar en la cueca la voz masculina⁶⁵. En el mundo popular-campesino, en cambio, se mantuvieron bien marcadas las distinciones de género, probablemente hasta mediados del siglo XX.

La Lira Popular

Las recopilaciones y análisis de *La Lira Popular* permiten contar con más antecedentes sobre el canto a lo poeta, aunque en ella también se escribieron cuecas, tonadas, coplas y otras creaciones de menor contenido poético. *La Lira Popular* “es el nombre con el que se conoce al conjunto de pliegos u hojas de poesía popular publicadas en Chile entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX”⁶⁶, más específicamente, de 1866

63 Rodolfo Lenz (1919), ob. cit., pp. 521-522.

64 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 58

65 Ídem., p. 377; sobre las estudiantinas, ver también, Ramón Andreu (1995). *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vivencia (1884-1950)*. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, Imprenta Serygrab, Santiago.

66 Carolina Tapia Valenzuela (2022). “Lira Popular. Poetas y comunicadores, una mirada histórica”, p. 197, en Cristian Yáñez Aguilar y Fernando Fischman (compiladores). *Folklore y comunicación. Enfoques para el análisis cultural*. Universidad de La Frontera, Temuco,

a 1930. También se le conoce como “literatura de cordel”, ya que en la tradición hispana los pliegos eran colgados en cordeles para su venta en la vía pública. En ella, los “poetas urbanos de origen campesino dieron a conocer sus composiciones de temas tradicionales —de amor, historia y religión, entre otros— junto con el comentario de los acontecimientos sociales y noticiosos de la época, utilizando principalmente la forma métrica de la décima”⁶⁷. La *Lira Popular* era publicada por modestas imprentas y sus autores eran de raigambre popular, dedicados a diversos oficios, entre ellos, el canto⁶⁸. Es innegable el uso de la sátira en estos pliegos, lo que da cuenta de un tipo particular de periodismo crítico, así como de la gestación de cierta conciencia de clase. Tampoco faltaron la alegría, el misticismo, el carnaval⁶⁹. Entre los grandes poetas de *La Lira Popular* se destacan Nicasio García, Bernardo Guajardo, Javier Jerez, Juan Ramón González, José Hipólito Cordero, Daniel Meneses, Juan Bautista Peralta, Adolfo Reyes y una mujer, Rosa Araneda.

No sería extraño que las creaciones de estos poetas, con cantos a lo divino y a lo humano, circularan en La Araucanía, no solo gracias a la difusión de *La Lira Popular*, sino también debido a la publicación de algunas recopilaciones en el período, como el libro *Poesías Populares* (escrito en cinco volúmenes al terminar el siglo XIX) y *El libro literario* (1901). Gracias a la información entregada por Rodolfo Lenz (1919), se puede afirmar que *La Lira Popular* circuló en La Araucanía, favoreciendo el flujo de contenido musical entre la zona central y el sur del Biobío⁷⁰.

pp. 197-220.

67 Ídem.

68 Actualmente se conocen tres colecciones de *La Lira Popular*, dos de las cuales se encuentran en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional. La primera, donada por el estudioso alemán Rodolfo Lenz, comprende cerca de 500 pliegos; la segunda, recopilada por el historiador Alamiro de Ávila, contiene 350 pliegos. Por último, la tercera colección se encuentra en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile y fue reunida por Raúl Amunátegui. En conjunto, estas colecciones conforman un tesoro documental de alto valor literario e historiográfico, que fue declarado “Memoria del Mundo”, por la UNESCO, el 18 de junio de 2013. Sitio Web. Memoria Chilena. “Lira Popular (1866-1930)” [<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-723.html>], consultada el 19 de mayo de 2023.

69 Rodolfo Lenz (1919), ob. cit.; Juan Luis Echeverría (1974). *Flor del canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral, Santiago; Maximiliano Salinas (1991), ob. cit.

70 Ídem, p. 622.

Fundamentos del canto a lo poeta

Como hemos anticipado, el canto a lo poeta se divide en dos grandes fundamentos o temas principales: el canto a lo divino y el canto a lo humano. Ambos cantos coinciden plenamente en aspectos de estilo y forma. Pueden usarse además las mismas melodías y finares de guitarra y guitarrón. También es común que los cantores a lo poeta dominen ambas temáticas⁷¹. Ambos fundamentos representan los diversos aspectos de la vida campesina, mediante la integración de lo ceremonial y ritual con lo secular e incluso con lo profano. Tal integración se manifiesta tanto en los aspectos de estilo, formas y letras como en el prestigio social que adquieren quienes cultivan el canto a lo poeta, como ya hemos dicho⁷². Hay que aclarar que no todos los cantos a lo divino y a lo humano alcanzan “el arte mayor” del canto a lo poeta, el cual requiere, como hemos visto, de una métrica y una glosa de mayor “altura” poética, como se suele decir en la tradición popular.

La diferencia principal entre el canto a lo divino y el canto a lo humano es que el primero tiene un carácter devocional, relacionado con temáticas religiosas y bíblicas, mientras que, el segundo, aborda motivos mundanos y se desarrolla en instancias cotidianas de esparcimiento⁷³. Aunque no debe suponerse que en el canto a lo divino hay ausencia de jolgorio ni que el canto a lo humano se encuentra libre de contenido religioso. Hasta inicios del siglo XX, el canto a lo divino estaba fuertemente unido a la fiesta o carnaval popular. Por motivos que se explican en otro capítulo, esto se fue perdiendo en el centro y sur de Chile⁷⁴, aunque algún resabio fue quedando en los campos y aún en ciertas conmemoraciones urbanas, la Fiesta de La Tirana y los bailes chinos.

No existe un único criterio o forma de subdividir los dos grandes fundamentos del canto a lo poeta. En rasgos generales, en el canto a lo humano se encuentran los versos por historia humana, por astronomía, por geografía, por literatura, los versos por amor, los del mundo al revés, de ponderación (exageraciones) y de desafío (conocidos también como tensión o contrapuntos, que podían dar origen a grandes debates entre dos

71 Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019), ob. cit., p. 20-22.

72 Ídem.

73 Ídem.

74 Maximiliano Salinas (1991), ob. cit.; Maximiliano Salinas (2015). “Comida, música y humor. La desbordada vida popular”, en Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri, *Historia de la vida privada. El Chile moderno. De 1840 a 1925*. Tauruspp, Santiago, pp. 85-117.

palladores), los parabienes (versos para los recién casados) y todos aquellos versos que comentaban catástrofes, hechos cotidianos y extraordinarios, además de acontecimientos políticos y sociales. Por su parte, el canto a lo divino incluye los versos por creación de mundo, por fin de mundo, por historia sagrada, por nacimiento, pasión y muerte de Cristo, por María y los santos y por despedida de angelito.

En otro grupo se encuentran los cantos profanos, estos se inspiran tanto en lo divino como en lo humano, por lo que algunos autores los califican como cantos a lo humano (Jordá), mientras que otros como cantos a lo divino (Salinas, 1991). Lo que caracteriza un canto como profano es la distorsión deliberada o transgresión del mundo religioso, en especial de las Sagradas Escrituras, siendo notorio un contenido sensual, místico, maldiciente (contra el mal cura, el rico, el patrón, el gobierno o el judío) o de exaltación del carnaval popular, con su comilona y su ambiente festivo, incluso de remolienda.

Debido a la mentalidad campesina, los temas religiosos aparecen en cantos a lo humano, así como la vida secular en cantos religiosos. Por lo tanto, no existe una separación taxativa ni binaria entre ambos cantos, sino que lo que los separa es el fundamento principal, así como el contexto en que se cantan. Como sostiene Ernesto Livacic, en su reseña al conocido trabajo de Fidel Sepúlveda Llanos, *A lo humano y a lo divino* (1990): “en su estructura interna es binario, pero en la cual, en verdad, ambos ingredientes —lo divino y lo humano— se nos presentan en inextricable unidad, porque esencialmente lo religioso es un modo de enfrentar la vida real y porque de ésta no puede desligarse —aunque parezca muchas veces soterrada su dimensión trascendente”⁷⁵.

Lo anterior posiblemente se debe a que en su versión menos afectada por el orden hegemónico de la modernidad y el régimen patronal, el canto a lo divino se ubica en un espacio liminar: una frontera entre lo humano y la construcción popular de lo divino, entre lo profano y lo espiritual, entre la conciencia de los males sufridos por los pobres y la fe en el juicio y descanso glorioso, entre el jolgorio, la comilona y el colorido carnavalesco y la esperanza del consuelo final en los brazos amorosos de Cristo, María y los santos (quienes, según la fe popular, “sienten” el sufrimiento de los pobres porque en la tierra también padecieron las injusticias impuestas por la autoridad) y, por último, en el espacio que se ubica entre los ritos religiosos de los oprimidos y el disfrute del sustento y placer terrenal, que,

75 Ernesto Livacic (1991). “A lo humano y a lo divino”. *Atenea*, número 463, p. 66-71.

según la creencia popular, “caen desde el cielo”⁷⁶. Por tales motivos, en un acertado análisis, Salinas (1991) denominó la fe popular del siglo XIX como *la religión de los oprimidos*.

No obstante las similitudes señaladas, el canto a lo divino es anterior a la décima espinela. El mismo Salinas sitúa sus orígenes en el Otoño Medieval Hispánico del 1400, con la poesía franciscana de Iñigo de Mendoza y de Ambrosio de Montesino, entre los más destacados⁷⁷.

El canto a lo divino en Chile y en La Araucanía

Hay quienes sostienen que el canto a lo divino se introdujo en Chile en 1593 con la llegada de misioneros jesuitas, quienes, en su afán por evangelizar a los indígenas, comenzaron a enseñarles la doctrina cristiana mediante textos cantados, cuya forma poética era la décima espinela. Las comunidades locales que vivían entre el río Choapa y el río Maule, habrían recibido el catolicismo a “través del canto memorizado, con diferentes temas tomados de la historia sagrada, el Antiguo y Nuevo Testamento”⁷⁸. Como ejemplo de este momento fundacional en Chile, se encuentra “la dependencia de los cantos chilenos por el Apocalipsis con el texto de Montesino, *De cómo San Juan vido la disposición y hermosura de la ciudad de Dios*”. También “la dependencia de los relatos chilenos populares de la Pasión de Cristo con el relato de la Pasión del andaluz Juan de Padilla, *El Cartujano* (obra compuesta a fines del ‘400)”. Si bien el canto a lo divino fue una forma común en la literatura colonial en el siglo XVII, a partir de XVIII pasó a ser en Chile una poesía eminentemente rural y popular⁷⁹.

Hasta las primeras décadas del siglo XX, también según Salinas, las creencias populares, las particularidades naturales del territorio chileno y el calendario religioso favorecieron que el canto a lo divino lograra unir, en un orden cósmico, ciclos naturales (estaciones del año), ciclos vitales (vida y muerte) y ciclos celestiales (“de Gloria”). Al existir una coincidencia entre las festividades religiosas y los ciclos estacionales, la fe popular asume que ambos forman parte de una misma lógica, natural y divina. Además, sostiene que el ciclo de la vida forma parte de la naturaleza, pero ambas

76 Estas reflexiones las hemos obtenido del Prólogo de Cristián Parker al libro de Salinas (1991), ob. cit., pp. 3-4; y del contenido que entrega el propios Salinas (1991), ob. cit.

77 Ob. cit. p. 30.

78 Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019), pp. 22-23.

79 Salinas (1991), ob. cit., p. 30.

son ordenadas y “rescatadas” por Dios: la vida (de quienes sufren) para ser glorificada junto a Cristo, María y los santos; y la naturaleza, para ser renovada al inicio de cada estación del año, las que coinciden en orden cronológico con las fechas más importantes del calendario religioso. De esta forma, en la teología popular Dios no es un verdugo ni un juez castigador, sino un ordenador de ciclos vitales y un salvador de los pobres y de la naturaleza. Nuevamente en su versión menos afectada por la modernidad (hasta mediados del siglo XX), *la religión de los oprimidos* habría reconocido cuatro ciclos —el segundo es producto de nuestra reflexión, los otros tres son presentados por Salinas—:

El ciclo de la Pasión: los cantos poéticos de Semana Santa coinciden con la llegada del otoño. Son cantos por “padecimiento”. Conmemoran el sacrificio de Cristo, que se une en un enlace cósmico con la muerte en la tierra y con la agonía otoñal de la propia naturaleza. Ello expresa una noción espiritual y, a la vez, natural de la muerte: el drama del sacrificio en la cruz anuncia la propia muerte del pueblo, en el marco natural (agrario) del otoño, que es también la agonía y muerte de la naturaleza⁸⁰.

El ciclo de la escasez: en las regiones del sur, incluyendo La Araucanía, el rito a de la Cruz de Mayo (día 3) representa el ciclo de la víspera del padecimiento del pueblo y de la naturaleza; un dolor que el propio pueblo decide enfrentar con picardía y carnaval. La proximidad del invierno anuncia la carencia de sustento (alimento, vestido y fuego), pero la Cruz se une a cantos alegres y pícaros, destinados a convertir la limosna no solo en un deber cristiano, sino también en un motivo de regocijo y diversión popular. Es un rito que refuerza la identidad popular, pues en él se reconocen a los pares y a los “otros”: los mezquinos que no dan limosna. El pueblo se anticipa a la escasez y la enfrenta con unidad y picardía para torcerle la mano⁸¹. De esta forma, la Cruz de Mayo debe entenderse como parte de los ciclos de *la religión de los oprimidos*, aunque en esta fiesta no siempre se registran cantos a lo poeta.

El ciclo de la Navidad: en el ciclo de la primavera se mezclan dos cantos: el canto a lo divino por nacimiento del Mesías y el canto a lo humano por Nochebuena, fiesta al mismo tiempo religiosa y profana. La fiesta del nacimiento del Niño Dios representa, por un lado, el nacimiento del pobre, cobijado por la solidaridad del pueblo (tal es el carácter de los villancicos de la Novena del Niño Dios), y, por otro, el regocijo por el comienzo del verano, la abundancia frutal de la naturaleza. Es entonces el ciclo de la

80 Salinas (1991), ob. cit., p. 41.

81 El autor que hemos venido siguiendo no identifica el “ciclo de la caridad”, la reflexión es nuestra.

vida, de la naturaleza y del pueblo⁸².

El ciclo de María, los santos y los ángeles: aparentemente complejo, este ciclo puede denominarse como el ciclo de la gloria (entrada al paraíso celestial), pues, a diferencia de los anteriores, predominantemente temporales “(relacionados con los ciclos ‘naturales’ de la vida y la muerte del pueblo y del cosmos), este agrupa la poesía ritual de carácter ‘escatológico’. Aquí se representa, y en ello radica toda su importancia y unidad, el renacimiento permanente del pobre, más allá del ‘padecimiento’ y de la muerte”. Esta función es expresada durante todo el año en los cultos populares a María, a los santos y el canto al angelito, ya que ellos, después de padecer, entraron en la gloria⁸³.

Si seguimos las hipótesis de Salinas, el calendario de la religión oficial, propio ya del siglo XX, se habría desarrollado a partir de una teología distinta de la que orienta los ciclos de *la religión de los oprimidos*, presentes con mayor claridad hasta fines del siglo XIX. No obstante, a partir del *Evangelii Mundianti* (8 de diciembre de 1975) —exhortación apostólica postsinodal del papa Pablo VI, que trata de la evangelización en el mundo actual y que exhorta sobre la importancia de la evangelización como tarea de todos los católicos, y no solo del clero o de los religiosos consagrados—, el catolicismo fue construyendo cierta “complementariedad”, caracterizada por la presencia de festividades populares en el calendario de la religión oficial, siendo esto observable en el siguiente “Calendario del Canto a lo Divino”, que indica los encuentros anuales de cantores y cantoras a lo divino en la zona central:

- Enero. Primer sábado de enero: canto al Niño Dios, Loica bajo, San Pedro de Melipilla.
- Febrero. Primer sábado de febrero: encuentro nacional de cantores en el Santuario Nacional de Lourdes, Santiago.
- Marzo. Novena a San José, Las Pataguas, San Pedro de Melipilla.
- Abril. Primer sábado de abril: conmemoración particular con canto a lo divino a la visita de su santidad Juan Pablo II, en Casa de los Cantores.
- Mayo. Canto a la Santa Cruz, Los Marcos, Codegua, Canto a la Santa Cruz de Mayo, los Hornos, Aculeo y Novena a la Virgen de Palo Colorado, El Arrayán, Quilimarí.

82 Salinas (1991), ob. cit., p. 41.

83 Ídem.

- Junio. Canto a San Pedro, Llolleo, San Antonio.
- Julio. Canto a la Virgen Campesina de Portezuelo, Ñuble; Canto a la Virgen del Carmen, Peralillo, Aculeo; Canto a la Virgen del Carmen, Loica el Medio, San Pedro, Melipilla; Canto a la Virgen del Carmen, Los Quillalles, San Pedro, Melipilla,; Canto a la Virgen del Carmen, El Prado, San Pedro, Melipilla y Canto a la Virgen del Carmen, Santo Domingo.
- Agosto. Canto en el Santuario Padre Alberto Hurtado, Santiago; Canto a la Virgen del Tránsito, Las Cabras; Canto a la Virgen del Tránsito, La Manga, San Pedro de Melipilla; Canto a Santa Rosa de Chocalán, Melipilla.
- Septiembre. Canto a la Virgen de la Merced, El Totoral, El Quisco; último sábado de septiembre: canto a la Virgen de Carmen, Maipú.
- Octubre. Canto a San Francisco, San Enrique, Santo Domingo; Canto a San Francisco, Punta Codegua, Canto a la Virgen de Rosario, Valle Hermoso, La Ligua.
- Noviembre. Canto a la Purísima, de Chancón, Rancagua; Canto a lo Divino, Catedral de Melipilla.
- Diciembre. Canto a la Purísima, La Compañía, Graneros; 24 de Diciembre: Canto al Niño Dios, el Manzano, Las Cabras; 24 de Diciembre: Canto al Niño Dios, Las Palmas, Olmué⁸⁴.

En las actividades del calendario de la religión oficial todavía se entonan cantos a lo poeta con fundamento a lo divino, además de otros cantos a lo divino que no entran en la calificación de cantos a lo poeta.

La “complementariedad” o mezcla entre el calendario de la religión oficial y el calendario tradicional de la religión popular, también se ve reflejada en La Araucanía. Las festividades religiosas de mayor concurrencia popular en La Araucanía son hasta la fecha: San Sebastián (20 de enero y 20 de marzo, en distintas localidades; la fiesta más grande se realiza en Perquenco); Domingo de Ramos (última semana de marzo); Cruz de Mayo (día 3, en toda la región); San Pedro Pescador (29 de junio, en Carahue); Virgen del Carmen (16 de julio, en distintas localidades) y Virgen del Tránsito (15 de agosto, en Metrenco, Padre las Casas) y la Cruz del Trigo, día de San Francisco de Asís (4 de octubre), en localidades rurales de la

84 Sitio Web. Canto, Poesías y Melodías. “Calendario Canto a lo Divino” [<http://www.cantoalopoeta.cl/calendario-canto-a-lo-divino/>], consultado el 20 de mayo de 2023.

provincia de Malleco. Obviamente, en todas estas celebraciones se canta a lo divino y, como se ve, el calendario católico se encuentra entrecruzado por las fiestas religiosas del folklor popular. Además de ello en la tradición popular se sumaban las fiestas donde se entonan cánticos profanos, como la celebración de la Noche de San Juan (en la noche del 23 al 24 de junio) y las fiestas donde se entonan tanto cantos profanos como cantos a lo divino, hecho que ocurre especialmente en Navidad y en la Cruz de Mayo.

Algunos cantos a lo poeta en La Araucanía

La migración de población a uno y otro lado del Biobío, desde aproximadamente el comienzo de la Guerra de Ocupación hasta la década de 1930, trajo consigo la llegada de literatura musical y cantos que fueron quedando en la región. Durante la primera mitad del siglo XX se llevaron a cabo algunas investigaciones sobre el folklor de La Araucanía, lo que permitió recopilar antiguos cantos⁸⁵.

Como hemos señalado, no todos los cantos a lo poeta están escritos en décimas, entre ellos también encontramos otro tipo de métricas, y además, no todos los cantos a lo divino y a lo humano alcanzan el arte mayor del canto a lo poeta; por ejemplo, entre las celebraciones de la religión popular en Chile y en La Araucanía, existen algunos cantos por velorio de angelito que cumplen con el requisito de canto a lo poeta y otros que no.

El velorio del angelito fue una práctica mortuoria celebrada desde la Colonia hasta mediados del siglo XX, desde el Norte Grande hasta Chiloé, cuya finalidad era el consuelo de los padres, sobre todo de la madre, ya que a ellas se dedican las décimas más sensibles. Además, permitían el refuerzo de la creencia religiosa-popular que sostiene que los “angelitos (lactantes e infantes menores de cuatro o cinco años) se van directo al cielo” a pedir por quienes dejan en la Tierra. Las letras son esperanzadoras y, hasta comienzos del siglo XX, eran también seguidas de bailes, tomateras y comilonas, a objeto de convertir la pena en consuelo popular y celebrar la llegada de un ángel al cielo⁸⁶. Según uno de nuestros entrevistados, en

85 Tenemos conocimiento de tres publicaciones: Ramón Laval (1916). *Contribución al folklor de Carahue*. Librería General de Victoriano Suárez, Madrid; Elisa Figueroa Zapata (1927). “Estudios folklóricos de la provincia de Malleco”. Memoria de prueba para optar al título de Profesor de Estado en la asignatura de Castellano, Instituto Pedagógico, Santiago; y Cremilda Manríquez (1943). “Contribución al estudio del folklor de Cautín”. *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación, Sección Filología*, Tomo III, 1941-1943, Universidad de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, Santiago.

86 Salinas (1991), ob. cit., p. 253-255; Marcela Orellana M (2002). “El canto por

La Araucanía se produjo una transformación de este canto. Las cantoras fingían la voz de un lactante cuando éste cumplía la función de hablante lírico, entregando palabras de consuelo y “de gloria” a sus seres queridos a través del canto, lo que convertía el rito en una conexión poética entre los vivos y los muertos. Luego el ángel dejaba de “hablar” y hablaba la cantora (ya que este tipo de canto era practicado mayormente por mujeres). Tal inflexión aguda en la voz convertía ese momento del canto por velorio de angelito en algo muy conmovedor⁸⁷.

Mi alma está en la gloria eterna
pero aquí la están velando
que Dios me estará aguardando

En el cielo mucho tiempo
y en el panteón los muertos
allí me están esperando

Adiós mis padres amados
ya mi alma al cielo sube
adiós familia que tuve
y adiós altar dorado
adiós al campo sagrado
donde me van a enterrar⁸⁸.

A diferencia del canto anterior, otros cantos por velorio de angelito cumplen fielmente las exigencias del canto a lo poeta, sobre todo aquellas creaciones de los grandes poetas populares de fines del siglo XIX y comienzos del XX de la zona central, presentes en *La Lira Popular* y en otros textos. El siguiente fragmento del canto en décimas, *Despedida de Ángel*, fue escrito por Nicasio García:

Adiós, mundo, di hasta cuándo,
adiós, mi madre querida,
llegó la hora de la partida:

angelito en la poesía popular chilena”. *Mapocho*, número 51, septiembre, pp. 75-94; Danilo Petrovich y Daniel González (sin fecha). “No es permitido de dios que esa flor permaneciera”. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

87 Adesio Gutiérrez, entrevistas de Mathias Órdenes, 2022.

88 Marcela Orellana M (2002), ob. cit. pp. 83-84.

la gloria me está esperado.

Adiós, suelo, adiós montañas,
adiós, selvas terrenales,
adiós, árboles frutales,
adiós, lóbregas cabañas.
Adiós, floridas campañas
del Altísimo brindando,
una estrella vino guiando
con celestial claridad
dejando la humanidad.

Adiós, mundo, di basta cuándo.

Adiós, templo, adiós altares
y vicarios del Señor.
Con magnífico esplendor
corren ríos, lagos, mares.
Concluyendo los pesares,
mi alma ya no es afligida,
mi ángel custodio convida,
sabrán, prójimos cristianos.
Antes que hable a mis hermanos,
adiós, mi madre querida.

Ya me despido sin llanto,
madre de mi corazón,
me voy con tu bendición
y mi vuelo es sin quebranto.
La noche y su negro manto
en tiendas convertida.
Esta plana referida
quiero que a todos se cuadre.
Le aviso querido padre,
llegó la hora de partida.

Adiós, voladores aves
que celebran a la aurora,
todas con voz sonora
trinan en gorjeos suaves.
Adiós, primorosas aves,
adiós, a los que están cantado,

ya es tiempo, vamos andando,
 mi cuerpo acompañenme,
 sus versos anuncian que
la gloria me está esperando.

Ángel, seguro te vais
 a la real Jerusalén,
 donde no hay ningún vaivén
 y gran mérito encontráis.
 Suplicamos, si acordáis,
 rogad por nuestro perdón;
 en la celestial mansión
 y en la tierra te alabamos.
 Tus restos depositamos
 en el general panteón⁸⁹.

En la tradición campesina se celebraba la Nochebuena, rito cargado de carnaval, ambiente de remolienda y cantos a lo divino y profanos, era considerada la mayor de las fiestas populares. Las siguientes décimas profanas de Nochebuena, posiblemente de fines del siglo XIX, de Nicanor García, uno de los grandes poetas de *La Lira Popular*, expresan con bastante claridad el jolgorio popular, incluyendo la sensualidad de la remolienda.

A su gusto remolió
 la gente muy serena
 toda la Nochebuena
 el pueblo la celebró.

En las fondas Popular
 por la calle de Rivera
 andaba la pelotera
 desechando sus pesares
 los asaltos por millares
 el gentío presenció
 no estoy al corriente yo
 de lo que ahí ha sucedido
 pero el pueblo divertida
 a su gusto remolió.

89 En Gaceta Ediciones (2016). *Lira Popular. Antología*. Gaceta Ediciones, Santiago, pp. 60-61.

Las ventas por la Cañada
eran en abundancia
y lucían su fragancia
frutas, flores y empanadas
las muchachas arregladas
desechaban toda pena
de flores estaban llenas
todas las damas hermosas
y paseaba deliciosa
la gente muy serena.

Las ventanas y fruteros
pequeneros y fonderas
gritaban a toda esfera
su comercio por entero
aquí está el heladero
almuerzo, comida y cena
tengo cerveza en arena
tengo horchata con helados
para los que han paseado
toda la Nochebuena.

Vengan a los claveles
aquí tengo las albahacas
para las niñas retacas
y otra cosa no se huele
vengan a los pasteles
¡ay! señorita cómo no
esta noche principió
el contento y la alegría
esta enorme gritería
el pueblo la celebró.

Pasar a verme señores
que aquí yo estoy viviendo
no sean tan estupendos
pasar a tomar licores
a las niñas como flores
les tenga helado y horchata
venir los que tengan plata

al refresco con malicia
que en medio de la delicia
les hace parar la pata⁹⁰.

No todo era carnaval, ni ritos de orden calendarial, la vida lírica cotidiana también expresaba melancolía y frustración por aquello que no se podía lograr, ya fuera por el peso de las injusticias o por el devenir propio de la vida. Tales expresiones se encontraban en cantos fantásticos, en fábulas o en narraciones de hechos verídicos. El siguiente canto en décimas cuenta una triste historia de amor entre un chincol y una diuca y guarda el estilo de esas historias que se narraban en la tradición campesina, fue recopilado en la Provincia de Cautín a comienzos de la década de 1940; es muy antiguo, tal vez del tiempo de la Colonia:

“El chincol y la diuca”

- “¿Chincol, qué te habidas hecho?
tiempo que te ando uscando
y ahora te vine hallar
tunantiando, tunantiando.”

Tenida este chincolito
una diuca muy amiga
que siempre andaba a la siga
de su querido amiguito.
Perdióse este pajarito
en un lugar muy estrecho,
mas la diuca en un barbecho
anidando, se lo halló.

Y al punto le preduntó:
- “¿Chincol, qué te habidas hecho?”

Dice el chincol a la diuca:
“pos, cuando yo me perdí,
no supe ni de mi ruca
y juí a dar a Conchalí.
La Pascua la pasé allí,
cantando y zalagardenado.”

90 Nicanor García, citado por Maximiliano Salinas (1991), ob. cit., pp. 145-146.

- “Y yo por acá llorando
 en los mayores extremos,
 para que los arreglemos,
 tiempo ti ando buscando.”

“Mi esposo, qu’era el diucón,
 se murió y quedé yo sola,
 y supe que tu chincola
 te l’arrebato el alcón.
 Viudos los dos por razón,
 los habimos de casar.
 Así l’hube de pensar
 desde que murió el diunto
 para arreglar este asunto
 al cabo te vine hallar.”

Dice el chincol a la diuca:
 - “Hagamos un esporio,
 yo estoy algo vejatorio
 tú también tas algo vieja,
 con tus llantos y tus quejas
 mi pecho vas ablandando;
 casémolos, pero cuando?
 No procures de ofenderme
 ni te dé cuidado en verme
 tunantiando, tunantiando.”

Por fin en este contrato
 estaban, y un gavilán
 llegó y les dijo: “me dan
 de su boda el mejor plato,
 y di no junto los mato;
 ya saben que soy atroz.”
 El chincol dijo: “Por Dios
 mátame a mí, no a mi niña”,
 pero l’ave de rapiña
 se regaló con los dos⁹¹.

Así también surgieron cantos a lo humano que hablan de la vida

91 Cremilda Manríquez (1943), ob. cit., pp. 39-41.

cotidiana. Luis Santander, del Conjunto de Proyección Folklórica Maitén (de Angol), con una métrica de variante chilena que se aparta de la décima espinela, ya entrado el siglo XXI creó un hermoso canto sobre su tierra. El canto muestra cómo perdura, aunque con dificultad, el canto a lo poeta en campos y poblados de la región, a pesar del avance vertiginoso de la modernidad. En este caso, con una letra nostálgica, se observa una crítica por la destrucción de los bosques nativos por parte de las forestales:

Buenos días caballeros
las damas en primer lugar
Yo soy un huaso angolino
que les viene a saludar

Siempre me han dicho santa
baquiano de esto lugares
la tierra viene a temblar
si una cueca alguien me canta

Al abrigo de una manta
mi cuna fue un copihual
aprendí que madrugar
es mañita campesina
y más cuando el ave trina
es seña que va aclarar

Le brindaré al suelo mío
sus montañas y laderas
por el roble y sus maderas
por el cobre y el mañío

Por la araucaria y su señorío
yo brindo con mucho anhelo
por el tronco del canelo
por el peumo y el laurel
y a la sombra de un maitén
por la mujer que yo quiero

Y si fueran mis chiquillos
a mirar la cordillera
verán como las tranqueras

ya no orillan el camino
solo se ve como el pino
se comió el bosque nativo

Algo sí tiene sentido
porque la naturaleza
reclamará con fiereza
lo que siente que ha perdido

Pero pa pasar la pena
aquí no puede faltar
un chacolí pa brindar
por mi osotita pionera
siempre fue fiel compañera
su recuerdo nunca muere

Orgullo del que te quiere
Chelita tú lo sabrás
que nadie tropezará
si sabe de dónde viene

El corazón tiene razones
que no entiende la razón
por eso cuando hay amor
no se ponen condiciones

Si se trata de pasiones
yo nada le cobro a la vida
que la doy por conocida
me dio mis sueños de cuna
una familia por fortuna
y amigos de alma encendida⁹².

92 Página de YouTube, UFROMedios. “Historias, cultura y patrimonio de Angol desde El Quincho de Manolo. Con René Inostroza” [https://www.youtube.com/watch?v=MwADpyXj_y4], consultada el 23 de mayo de 2023.

CAPÍTULO II.

Cantos, danzas y contextos de tradición campesina

El canto a lo poeta no es la única tradición del folklor musical campesino, sino que existe un número mayor de géneros musicales y de contextos en los que se desarrollan. En el presente capítulo nos referiremos a aquellos cantos y contextos líricos que formaron —o que, en algunos casos, aún forman— parte de la tradición popular-campesina de La Araucanía, pues la mayoría de las tradiciones no lograron superar el embate de los tiempos.

La cueca

Los géneros tradicionales son de largo rastreo histórico y, en ocasiones, de discutida trayectoria. Mayor claridad existe sobre su asentamiento, por lo general, en la Península Ibérica, desde donde luego se mezclaron, en algunos casos, con corrientes indígenas y negras en su recorrido por América Latina. Una breve síntesis histórica permite aclarar ciertas dudas sobre las etapas previas a su introducción en la antigua Frontera. Comencemos con la cueca, que ha generado la mayor controversia entre los géneros tradicionales. Aunque los tratadistas están de acuerdo en su procedencia extranjera, existen divergencias en cuanto a su origen. Tres teorías son dignas de mencionarse: la que sostiene su origen indígena, la que atribuye su origen al elemento negro⁹³ y la que afirma su origen español-morisco⁹⁴.

Al parecer, la cueca primeramente fue conocida en Europa como un tipo de zamba, que después pudo haber sido adaptada por el pueblo peruano, que le acomodó unas estrofas y donde también, por razones

93 Pablo Garrido se encuentra entre los mayores defensores de esta tesis: 1976. *Biografía de la cueca*. Editorial Nascimento, Santiago; 1979. *Historial de la Cueca*. Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso.

94 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 268.

desconocidas —tal vez por alguna antigua letra zoomórfica—, vino a llamarse zamacueca. Algunos autores han trabajado etimológicamente la voz peruana zamacueca: “samba-cueca, samba-clueca, dan a esta danza una explicación zoomórfica. Se trataría de una imitación de la rueda que hace el gallo a la gallina, y las posturas del hombre equivaldrían a los entusiasmos que pone el bípedo en su lucha amorosa, y explicaría el aire defensivo de la polla”⁹⁵. Una vez en Chile, la voz peruana fue simplificada, quedando como cueca.

La zamacueca pasó a Chile hacia 1824, o poco antes, con el famoso Batallón N° 4, cuya banda estaba en manos del maestro Alzedo. Se funda esta creencia, nos dice Eugenio Pereira Salas, en el testimonio del tratadista José Zapiola:

Al salir yo en mi segundo viaje a la república Argentina, escribía el autor de la canción de Yungay, en Mayo de 1824, no se conocía este baile. A mi vuelta en 1825, ya me encontré con esta novedad. Desde entonces, Lima nos proveía de sus innumerables y variadas *Zamacuecas*, notables o ingeniosas por la música que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música⁹⁶.

La zamacueca se arraigó profundamente en Chile, compitiendo con el olvidado cuando en popularidad (un género que se fue perdiendo en el tiempo). Seis años mediaron, entre 1825 y 1831, no solo para imponerse en la ciudad, primer centro de atracción de las modas coreográficas, sino también para difundirse en los campos como danza huasa⁹⁷.

En cuanto a la intención y contextos en los que se canta, Barros Grez, el primer historiador costumbrista de Chile, explicó tempranamente, en 1887, las características de la danza y su ambiente festivo y romántico, cuando ya era reconocido su carácter nacional y popular:

La Zamacueca, es la representación a lo vivo de unos amores,

95 Pedro Humberto Allende (1938). “La cueca?”. *Revista Ervilia*, 16 de Septiembre, citado por Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 265.

96 Ídem., p. 270.

97 Ídem., p. 271.

desde su principio hasta su desenlace; así puede decirse, que este baile es por sí mismo un pequeño poema o si se quiere, drama puesto en acción. En él se ve la exposición, la trama o nudo de la historia con todas sus peripecias, y el desenlace que siempre es feliz. Y no puede dejar de serlo, desde que este baile tiene que ser la expresión del contento general... Los espectadores corean la acción, pues ellos principian por invitar a los danzantes, despejando el campo y formándose en círculo, esto es abriendo cancha como ellos dicen... Déjense oír los preludios de la guitarra, y todos ellos callan poniendo sus ojos en los bailarines, que ya han cambiado una mirada. Son como dos personas que acaban de encontrarse, pero aquella primera mirada, acompañada de una aprobadora sonrisa ha establecido entre sus corazones un vínculo que no se romperá jamás. Tal vez el hombre la ha conocido porque se gallardea en su puesto, alza su pañuelo con muestras de contento y sigue mirando a la mujer que lo ha cautivado. Esta parece aun no haber comprendido lo que pasa en su pecho, pero baja los ojos y al mismo tiempo que el pañuelo tiembla en su mano derecha, alza con la izquierda un poquitito de vestido como para mostrar su lindo pie. Es el primer acto de coquetería inocente en la mujer que aun no sabe lo que sucede en su corazón...⁹⁸

Hay que agregar que a la cueca se le ha descrito como “el órgano rítmico del lirismo popular, y en ella vacía el pueblo todos sus entusiasmos, sus tristezas y sus desesperanzas seculares. Cada vez que una figura o un acontecimiento despierta el fervor de la raza, surge el cantor anónimo, que lleva este fervor a la *cueca*”⁹⁹. Al igual que otros cantos populares, su música y letra son de inspiración esencialmente eróticas y satíricas, pero también se utiliza para “condensar” hechos humanos cotidianos y de la historia patria, incluyendo contiendas políticas y adhesiones populares a nombres destacados, como a Arturo Prat y los presidentes José Manuel Balmaceda y Arturo Alessandri Palma. La *Lira Popular* y los extensos compendios de cancioneros, divulgados en Chile ya a fines del siglo XIX, dan cuenta de ello¹⁰⁰.

98 Citado por Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 266.

99 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 264.

100 Sobre la lira popular: Rodolfo Lenz (1919), ob. cit., p. 582; Maximiliano Salinas (1991), ob. cit., p. 34. También se puede revisar, Gaceta Ediciones (2016), ob. cit. Sobre cancioneros, ver Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 168-170; se sugiere revisar además

A La Araucanía arribó la cueca campesina; además, según el folklorista Adesio Gutiérrez, la variante porteña¹⁰¹, y posiblemente, en algún tiempo se escuchó la cueca nortina, con la migración de obreros de la crisis del salitre. Desde los campos de Maitenrehue, Fernando Caro, cantor popular y modesto campesino de 86 años, quien junto a su padre migró a la frontera desde la región del Ñuble hace casi un siglo, nos regala una cueca, memorizada por él antes de mediados del siglo XX. La letra expresa fugaces y peligrosos amores entre muchachas de campo y oportunistas (“futres”) afuerinos, en este caso, enganchadores de obreros, que además se caracterizan por pagar malos jornales; todo ello, sin olvidar la exaltación a la patria:

Mi vida hay viva Chi, hay viva Chile
mi vida hay viva la, viva la flor del pepino
mi vida hay viva la, viva la flor del pepino

Mi vida hay, viva las niñas que tienen
mi vida hay amores, amores con los ajuerinos
Mi vida hay viva Chi, hay viva Chile, hay viva Chile
lo primero que ofrecen los ajuerinos
una viña barata y un poco e vino

Y un poco de vino hay sí
son los de afuera
cuando no ofrecen chicha ofrecen peras
anda son los de afuera que ofrecen peras.

Fernando Caro cuenta que cuando joven conoció en la misma zona a Dagoberto Medina, un cantor muy hábil para improvisar cuecas sobre la vida cotidiana. Peleas, faenas rurales, amores y otros acontecimientos servían de contenido para amenizar las tardes con cantos pícaros y guitarreros alegres. Del mismo Caro, la siguiente cueca sobre la trabajosa pero festiva trilla.

Mi vida hay una vez salí a una trilla

las Colecciones de cuecas y otros estilos que se encuentran en la Sitio Web. Literatura Oral y Tradiciones Populares, de la Biblioteca Nacional Digital: <http://www.bibliotecanacional-digital.gob.cl/bnd/627/w3-propertyvalue-832108.html>.

101 Entrevista de Mathias Órdenes, Angol, 25 de abril 2022.

mi vida y por ver tri, por ver trillar mi caballo

Mi vida hay una vez quedé entre le era
mi vida y ninguno, ninguno me paró gallo

Mi vida hay una vez salí a una trilla
ya se acabó esta trilla, vamos al rancho
tengo una pipa e vino, cincuenta chanchos

Cincuenta chachos hay sí, a orilla, a orilla
tengo harta empaná y hartas tortillas
anda orilla, orilla y hartas tortillas...¹⁰²

A inicios de la década de 1940 se recopiló la siguiente cueca en la provincia de Cautín, siendo curiosa su composición de doce versos, lo que hace estimar su data en el siglo XIX.

¿Qu'es es aquello que relumbra
debajo de aquella peña?
Son los ojos de mi negro
que m'estan haciendo seña.
Entre cortinas verdes,
azules rejas,
estaban dos amantes
dándose quejas,
dándose quejas, sí,
y uno decida
que sólo con la muerte
le olvidarida.

En el campo hay una yerba
y en la yerba hay una flor,
en la flor hay un diamante
y en el diamante mi amor.
La yerba del olvido
yo no la encuentro,
no sé cómo los hombres
l'hallan tan presto,

102 Entrevista de Mathias Órdenes, Maitenrehue, 23 de abril de 2023.

l'hallan tan presto, sí,
 yo l'hay buscao
 por campos y jardines
 no l'hay hallao.

Papelito, papelito,
 papelito artificioso,
 en tu cara te lo digo
 que sos un alabancioso.
 Papeles son papeles,
 cartas son cartas,
 palabras de los hombres
 son toas falsas,
 son toas falsas, sí,
 cartas abiertas,
 palabras de las niñas,
 son toas ciertas¹⁰³.

La recopilación de memorias permite sostener que, ya por la década de 1930, en los campos y ciudades de la región el hombre había cambiado el guitarrón por la guitarra e interpretaba cuecas, dos talentos que antiguamente estaban destinados casi de forma exclusiva a las mujeres, quienes, por su parte, dejaban el arpa, posiblemente, porque el instrumento, que también era considerado femenino, se confeccionaba de manera más refinada y a mayor costo.

En un largo recorrido de continuidad y cambio histórico, la cueca en Chile ganó primero un espacio en la ciudad; de la ciudad pasó al campo y, desde el campo, de nuevo logró entrar modestamente en la ciudad, con su presencia en tertulias familiares, en quintas de recreo, casas de tolerancia, villas alegres y Fiestas Patrias. A fines del siglo XIX, se introdujo en los salones de la élite donde adquirió el brillo del piano, del arpa y un estilo refinado. Desde los salones de la élite migró a las estudiantinas (también a fines del XIX) y desde ahí a la orquesta sinfónica. Más tarde, a inicios de la década de 1920, junto a la disquería y la radio, pudo ser entonada por brillantes voces femeninas y por los primeros conjuntos de música tradicional (compuestos por modestos campesinos y pueblerinos migrados a Santiago). Poco después, la cueca será interpretada con la nostalgia del fundo, en la voz de un nuevo tipo de huaso, los hijos del patrón que siguieron la carrera artística. Desde mediados de la década de 1950, hasta

103 Cremilda Maríquez (1943), ob. cit., pp. 48-49.

finés del siglo XX, la cueca recorrerá escuelas y nuevos escenarios, llevada por los conjuntos de proyección musical (destinados a revitalizar las danzas y cantos tradicionales), en su mayoría profesores y profesoras, siendo también a su paso recuperada por grandes solistas, en esta oportunidad, nuevos componentes de la clase media e hijos de los peones del patrón¹⁰⁴. Sin embargo, señalan González y Rolle:

A lo largo del siglo XX siempre se ha manifestado en Chile inquietud por la escasa presencia de música folklórica en el medio masivo y mediatizado de la música popular urbana. Ya en 1910, un periodista de la revista *Zig-Zag* se preguntaba: ¿Qué se han hecho los vibrantes bailes nacionales? ¿Quiénes bailan hoy día nuestra chispeante cueca?, llegando a la misma conclusión a la que se llega a fines del siglo XX: que el chileno moderno sólo baila cueca y escucha música tradicional durante las Fiestas Patrias¹⁰⁵.

Mientras los medios, los conjuntos folklóricos y solistas se esforzaban por revivir la cueca en la ciudad, en los campos siempre estuvo vigente, pues era cantada con la voz chillona de sus cultores y cultoras tradicionales para amenizar las trillas, mingacos y otras muchas actividades. Y desde el campo, los artistas y cantantes urbanos extrajeron una lista larga de letras que eran reelaboradas estilísticamente, enriqueciendo así sus repertorios. Una vez en el salón de la élite, en la disquería, en la radio, en el cine o en el escenario, la cueca ya no era la misma¹⁰⁶.

La tonada chilena

La tonada chilena deriva de los aires peninsulares, al igual que la mayor parte de la música tradicional campesina. Se caracteriza por comprender una canción corta y de estilo poético. “Su remota progenitora parece

104 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., pp. 264-285; Ramón Andreu (1995); Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., pp. 371-384.

105 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 363.

106 Nuestros entrevistados y entrevistadas coinciden en el trabajo investigativo realizado por los conjuntos folklóricos y solistas en los campos del país para extraer las mejores letras de cueca y tonada. Lo mismo hicieron las cantoras de las casas patronales a fines del siglo XIX con ayuda de sus “chinas” y las estudiantinas, desde donde saldrán los conjuntos huasos. Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., “VI. FOLKLORE DE MASAS”, pp. 363-420.

ser la canción con estribillo o *zegele*, introducida por los árabes en España. La forma métrica de las composiciones populares chilenas es caprichosa, no existe un tipo fijo, las hay escritas en forma de cuarteta, quintillas y décimas”¹⁰⁷.

Es empresa por demás imposible fijar la edad de las tonadas chilenas que circulan aún por tradición. A veces se adivina, por el sabor arcaico de alguna de ellas su antigüedad relativa, pero su cronología es hasta el momento muy vaga¹⁰⁸.

A la poesía vernácula se agregaron, en las postrimerías del siglo XVI-II, composiciones de poetas cultos, los cuales recrearon las formas populares de temas amorosos, imprimiéndoles un refinamiento cortesano. Según también Pereira Salas, Raúl Silva Castro atribuye a don Bernardo Vera y Pintado (abogado y político argentino-chileno, autor de la letra del Himno a la Victoria de Yerbas Buenas y del primer Himno Nacional de Chile) la introducción en los salones aristocráticos de la décima glosada que se usa en ocasiones en la tonada, hallando luego terreno propicio en el campo popular: “muchas de las canciones que hoy el entusiasmo folklórico desentierra de las ciudades aisladas o de las campiñas lejanas, derivan sin duda de estas composiciones”¹⁰⁹. Por su mayor empeño poético en comparación con otros cantos, la tonada fue en algún tiempo utilizada en serenatas y era el entretenimiento por excelencia en las tertulias, donde se podía acompañar o no de danza¹¹⁰. De ahí que sus cultivadores también pueden, sin cometer un error, ser identificados como cantores y cantoras a lo poeta.

Gracias a una de las tantas recopilaciones de Raúl Díaz Acevedo, obtenemos información de una antigua tonada lenta, no bailada y cercana al vals, “La única mujer que pude amar”. Fue interpretada a principios del siglo XX por una cultora de La Araucanía y recuperada por su hija en las décadas siguientes, Elsa Ortiz, otra antigua cantora de la región, para ser, por último, reinterpretada y grabada por el Grupo de Folkloristas de Profesores de Temuco, posiblemente a fines de los años sesenta. Dicha tonada surgió de un estilo distinto, una barcarola llamada “La vela temblorosa”. La mayor parte de sus cuartetos pertenecen a Lord Byron, George Gordon Byron, sexto barón de Byron (Londres, 22 de enero de 1788-Mesolongi,

107 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 296.

108 Ídem., p. 297.

109 Ídem.

110 Ídem., pp. 300-301.

Grecia, 19 de abril de 1824), poeta inglés considerado uno de los más importantes del Romanticismo. Famoso es su poema “La partida”, cuyos fragmentos dieron vida a “La vela temblorosa” y su reinterpretación en “La única mujer que pude amar”. Las innovaciones líricas señaladas ilustran la larga trayectoria y el cruce de tradiciones que experimentaron muchos cantos poéticos, hecho que en las provincias de colonización habría cobrado notoriedad producto de los estilos y contenidos musicales internados por la migración europea. Tres de las cuatro estrofas son partes del poema de Lord Byron, la última debe su nacimiento a la tradición chilena:

La vela temblorosa se despliega
al soplo de la brisa de la mar
yo abandono esas playas cariñosas
por la única mujer que pude amar

Dicen que hay fuegos fatuos en la noche
que llevan al caminante a perecer
yo me siento arrastrada por tus ojos
mas adonde me llevan no lo sé

Tu nombre es un secreto de mi vida
que el mundo para siempre ha de ignorar
y la causa fatal de mi partida
es la única mujer que pude amar

Adiós quisiera verte más me acuerdo
que todo para siempre ha de acabar
y yo llevo el dulcísimo recuerdo
de esta única mujer que pude amar¹¹¹.

Del mismo Raúl Díaz obtenemos otra tonada antigua: “De mirarte y no mirarte”, interpretada en la región por Carmen Salgado y Mariana Campos, dos reconocidas cantoras no videntes de la ciudad de Angol. La primera estudió en la Escuela de Ciegos en Santiago, una de sus docentes fue Margot Loyola, de quien aprendió a revalorizar el canto heredado de su padre y de sus tías. Esta tonada de coleo, escrita en cuartetas, corresponde a una versión aprendida de su familia en su juventud, por lo que es

111 Página de YouTube de Raúl Díaz Acevedo. “107. Guitarra campesina. Elsa Ortiz. Por la única mujer que pude amar, barcarola” [<https://www.youtube.com/watch?v=S5WesDtT6I>], consultada el 26 de mayo de 2023.

de antigua y difícil data.

De mirarte y no mirarte
sin esperanza ninguna
las lágrimas de mis ojos
se caen de una en una

Se caen de una en una
porque te mostrai tirano
yo te quisiera tener
en los centros de mi mano

En los centros de mi mano
porque te quiero y te adoro
de verte en otro poder
eso es lo que siento y lloro

Eso es lo que siento y lloro
amada prenda querida
de verte en otro poder
no siento perder la vida¹¹².

Un folklorista y profesor de Ercilla, Néstor Araneda, nos regala una hermosa tonada en cuartetos, “No sé qué tiene esta esta calle”, y nos indica que ya se cantaba en La Araucanía a mediados del siglo XX o, tal vez, antes. Posiblemente corresponda a una antigua tonada cuyana, que llegó a Chile gracias a la constante migración de población a la región argentina entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, debido al comercio trasandino y a la demanda de mano de obra chilena en la minería. Una versión más corta fue editada en 1969 por Los Carchaleros, como tonada cuyana, existiendo otras dos versiones cortas de dos grupos chilenos, Los Lazos y del dúo Quelentaro.

No sé qué tiene esta calle
Que parece que ha llovido
No sé qué tiene esta calle
Que parece que ha llovido

112 Página de YouTube de Raúl Díaz Acevedo. “21. Guitarra campesina. C. Salgado y M. Campos. De mirarte y no mirarte” [<https://www.youtube.com/watch?v=ey94GolDAqw>], consultada el 26 de mayo de 2023.

Habrá llorado un amante
Al ver su anhelo perdido
Habrá llorado un amante
Al ver su anhelo perdido

Para mi negra querida
Del cielo caigan dos rosas
Para mi negra querida
Del cielo caigan dos rosas

Una se prenda en su pelo
Para verla más hermosa
Una se prenda en su pelo
Para verla más hermosa

Ya me voy con el tormento
del cariño que he perdido
Ya me voy con el tormento
del cariño que he perdido

Puede conservar aquí
En mi corazón herido
Puede conservar aquí
Dentro de mi corazón herido¹¹³.

El romance y el “corretado”

El romance o corrido llegó desde España para recorrer todo el continente Latinoamericano. En su paso por México, bajo el nombre de corrido, transformó parte de sus características iniciales. Ambas versiones llegaron a La Araucanía y, en el caso del corrido mexicano, tomó por nombre “correteado”.

En el siglo XIV se observa en España la creación de poemas en estilo popular, que se distinguen por su relativa brevedad, por la irregularidad de su métrica y por la predominancia de rimas asonantes. Al igual que ocurre en el canto a lo poeta, ya no eran únicamente los juglares quienes por calles y aldeas iban cantando aquellos versos, sino que también era el pueblo quien los hacía suyos y acababa por asimilarlos en el siglo XV, con-

113 Néstor Araneda, entrevista de Mathias Órdenes, Ercilla, 1 de abril de 2023.

virtiéndolos en un género más sencillo, el romance, con glosa de versos de dieciséis sílabas con asonancia monorríma¹¹⁴. Al poco andar, los cantores andaluces comenzaron a llamar “corridos” a las tonadas y romances, lo que derivó en corrido. “En los corridos —señala Eugenio Pereira Salas— la única función de la música era sostener las palabras originales o acentuar su expresión, siendo la parte más importante el relato anecdótico o épico o la trama sentimental”¹¹⁵, característica que mantendrá en su versión mexicana.

El romance llegó a ser el género más extendido en la literatura española de los siglos XV, XVI y XVII. En un sitio de Internet se lee:

Buena parte del romancero castellano de esta época llegó a Chile durante las dos primeras centurias del período colonial. El género arraigó sin problemas en el país y mantuvo su vigencia a pesar de la prolongada decadencia que sufrió el romancero hispano desde el siglo XVIII. Este hecho frenó la importación de libros de romances desde España, pero no acabó con una larga tradición que ya había echado raíces en el folklore.

Conocido [también] en el país como “corrido” (en Chiloé y México) o “loa” (en América), mantuvo un lugar de primera importancia en la literatura popular. Sólo a principios de la siguiente centuria, surgiría el interés por el romancero popular en el mundo académico, en especial gracias al estímulo del erudito español Ramón Menéndez Pidal. En Chile, su principal discípulo fue Julio Vicuña Cifuentes, quien se dio a la tarea de recopilar romances de la tradición oral. Su trabajo fue uno de los que dio inicio a los estudios del folclore chileno, en conjunto con los de Rodolfo Lenz y Ramón Laval. Con los años, vendrían nuevos estudios que completarían el trabajo de Vicuña, como los de René León Echaiz, Manuel Dannemann y Raquel Barros, Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría; así como la labor que ha desarrollado en los últimos diez años el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional.

El romancero sufrió importantes transformaciones en su adaptación a la cultura popular chilena. La tradición oral fue seleccionando, con el paso de los años, ciertos temas que le eran predilectos, así como también se fueron creando nuevas varian-

114 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., pp. 171-172.

115 Ídem., p. 174.

tes de romances ya conocidos. También se ha constatado la existencia de composiciones de factura netamente oral en las que no se ha podido rastrear fuente impresa.

El romance usualmente se caracteriza por una estructura métrica bastante sencilla, a diferencia de la décima. La rima es asonante y sólo entre los versos pares, dejando los impares libres. Narrada o cantada con acompañamiento de guitarra, la recitación del romance puede sufrir también alteraciones de acuerdo al contexto en el que se usa. Además de romances de corte más o menos narrativo, existen un sinnúmero de romances que perviven a través de oraciones o juegos infantiles.

La música con la que se cantan los romances, como se ha recogido en numerosas grabaciones de cultores del género, puede ser la de una tonada, vals, habanera o incluso cueca, sin existir un ritmo propio que la caracterice¹¹⁶.

Según Eugenio Pereira Salas, en su traspaso a América por la soldadesca, el romance o corrido adquirió ciertos ritmos indígenas que no transformaron su energía poética original¹¹⁷.

Por un trabajo de Vicente T. Mendoza, sabemos que durante todo el siglo XIX, y hasta las primeras décadas del XX, nuevamente el corrido se puso de moda en España y en América Latina; periodo en el que adquirió en México su nueva modalidad, con la introducción de instrumentos que acompañaron la guitarra y el guitarrón, siendo más llamativo el acordeón¹¹⁸. Su utilidad social es innegable en las Guerras de Independencia y en la Revolución Mexicana. González y Rolle agregan:

El corrido, a diferencia de la canción ranchera, tenía raíces históricas profundas y una existencia popular no mediatizada, lo que puede explicar, en parte, la atracción que ejerció entre los sectores campesinos tanto mexicanos como latinoamericanos. El corrido tiene raíces en la narrativa popular del romancero español, en el cantar de ciegos y su forma de transmisión: hojas sueltas impresas, corriendo de mano en mano por distintas

116 Sitio Web. Memoria Chilena. “Romance” [<https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3695.html>], consultada el 12 de agosto, 2023.

117 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 172.

118 Vicente T. Mendoza (1939). *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, México.

regiones del país. Thomas Stanford lo relaciona con la jácara española del siglo XVII, especialmente en su paso de baile, en el toque ligero y veloz de la guitarra y en su función narrativa de hechos singulares y violentos. “Un corrido es lo mismo que una jácara”, escribía en 1676 Sor Juana Inés de la Cruz¹¹⁹.

Los discos de 78 rpm y las “vitro” permitieron renovar los repertorios de corridos en el mundo campesino chileno. Más tarde, la radio favoreció que se difundiera desde México el variado repertorio de la música ranchera. Hoy persiste el gusto por tocar y bailar el corrido en todo Chile y, por supuesto, no falta su presencia en las reuniones familiares campesinas de La Araucanía.

Un registro del cantor Abel Inostroza, quien fuera un talentoso cantor y guitarrero de Las Hortensias, comuna de Vilcún, nos trae la letra de un hermoso corrido, “Simbad el Marino”, probablemente de origen hispano, ya que algunos recuerdan que se cantaba a comienzos del siglo XX, antes de la llegada del corrido mexicano en la década de 1920. Es interesante la permanencia de la poética y del contenido épico del romance español, hecho que se repite en los corridos que se cantan en los campos. Probablemente, la música pegajosa y el contenido narrativo dieron fama al corrido mexicano y a las rancheras en los campos chilenos, pues la letra encajó muy bien con el gusto por “contar historias”, presente en *La Lira Popular*, en la tonada y en el canto a lo poeta. La música, por su parte, además de contagiosa no es difícil de tocar con guitarra y acordeón. De ritmo y letra pegajosos:

Simbad, Simbad, Simbad
marino sin igual
tostado por los vientos
que pasan sobre el mar

Y el pobre persa, calló en las manos
de una princesa de ultramar
y se enamora, perdidamente
ya no regresa, no más Simbad

Simbad, Simbad, Simbad
se marcha hacia el Catay

119 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 429.

en un barco velero
silbando al navegar¹²⁰.

El tema fue posteriormente grabado por Los Estudiantes Rítmicos en los años 40, una estudiantina nacida en aulas universitarias y que impulsó nuevos términos entre las audiencias. El conjunto llegó a convertirse en la máxima atracción de las nuevas audiencias radiales, con giras multitudinarias, centenares de grabaciones para RCA Victor, convirtiéndose en volumen de ventas en Latinoamérica¹²¹.

Existen registros que indican que hasta las primeras décadas del siglo XX se cantaban romances o corridos muy largos, no de estilo mexicano, que suelen ser más cortos. Otro corrido muy popular en La Araucanía fue “Bartolillo”, cuya conformación lingüística indica su origen hispano, lo que queda de manifiesto en la forma tan característica del diminutivo (la palabra termina en “illo”, como se usa en España, y no en “ito”, como se usa en Chile y en casi toda América Latina). A continuación un pequeño extracto de este extenso corrido:

Bartolillo, guarda el toro
Sí, señor, que soy valiente
y mi sangre no consiente
en morir en este toro.
Si este toro me matase,
no me entierren en sagrao
entiérrenme en campo verde
a'onde no pisa el ganao.
Que digan gracias a Dios,
que murió este desdichao,
no ha muerto de calentura
ni de dolor de costao,
ha muerto de una cornailla,
qu'un toro bravo le ha dao¹²².

120 Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo. “50. Guitarra campesina. Abel Inostroza. ‘Simbad el marino’ Corrido por ‘Trasporte’” [https://www.youtube.com/watch?v=lkP4al48DZ8], consultada el 29 de mayo de 2023.

121 Ídem.

122 Cremilda Manríquez (1943), ob. cit., p. 29.

El chapecao

El origen de esta danza sigue en duda. Hay que aclarar que no representa un estilo de canto propiamente tal, sino un grupo de bailes. Chapecar posiblemente viene de una voz indígena que quiere decir “trenzar”. Los chapecaos son danzas trenzadas (entrecruzadas), de destreza o competencia entre varias parejas, no se encuentra en ellas la intención amorosa de otras danzas. Posiblemente estas danzas nacieron como pasatiempo y juegos de salones, con un sentido coreográfico no definido. Otros, sin embargo, insisten en que estas danzas fueron tomadas de juegos indígenas. Lo cierto es que el pueblo las hizo suyas al danzarlas en variadas formas. Suelen ser interpretadas con rasgueo de guitarra solamente, como una cueca rápida, no contienen letra, por lo que, en general, se rematan con una cueca con letra y características especiales en el baile, como cambio de compañero o compañera, cambio de esquinas, etc., a la usanza de cada región¹²³. Posiblemente, también el chapecao se conocía como “calladito”.

María Molina Inostroza nos cuenta de un “Chapecao de las guitarras”, rematado con una “Cueca de pañuelo blanco” —antiguo tema que más tarde fue recopilado e interpretado magistralmente por Violeta Parra, aunque con variantes—. María Molina observó que el “Chapecao de las guitarras”, en la década de 1960 en Malalcahuello, comuna de Curacautín, era entonado por las hermanas María Luisa Castillo y Alicia Castillo. Se tocaba con guitarra y era bailado sin letra por hombres y mujeres alrededor de tres botellas, e inmediatamente y sin detener ni cambiar el estilo del baile, venía la cueca.

“Cueca de pañuelo blanco”

Mi vida el pañuelo
pañuelo blanco me diste
mi vida el pañuelo
pañuelo para llorare
mi vida el pañuelo
pañuelo para llorare

Mi vida de que me
de que me sirve el pañuelo

123 Sitio Web. Profesor en Línea. “El Chapecao” [<https://www.profesorenlinea.cl/ChileFolclor/Chapecaozs.htm>], consultada el 29 de mayo de 2023.

mi vida hay sin tu amor
sin tu amor no hay que llorare

Mi vida el pañuelo
pañuelo blanco me diste
para qué quieres niña
la vida hay tanto pañuelo
pañuelo a la cintura
mi vida hay pañuelo al cuello

Para qué quieres niña
en la vida hay tanto pañuelo
pañuelo al cuello ay sí
ay, ay ciñe el pañuelo

Cíñelo más arriba
ayayai que toque el cielo
anda y ciñe el pañuelo
la vida que toque el cielo¹²⁴.

El chicolito, una danza zoomórfica

El chicolito es de dudosa procedencia y origen. Los registros más antiguos datan de mediados del siglo XIX¹²⁵. Se trata de una danza zoomórfica de melodía estilo chapecao, en la que los hombres miden sus destrezas en una pugna que imita los trabajosos movimientos del chicol. Nos informan que también se bailaba en La Araucanía¹²⁶.

“El Chicolito”

Chicolito se voló
para dentro de un convento
chicolito se voló, caramba,
para dentro de un convento

124 Página de YouTube, Culturas Araucanía. “ACD - María Molina Inostroza. Cultora tradicional e investigadora” [<https://www.youtube.com/watch?v=wp3KaKOsbwY>], consultado el 25 de mayo de 2023.

125 Alfredo Franco Zabicueta (1908), ob. cit., p. 17.

126 Adesio Gutiérrez, ob. cit.

Salió una monja enojá
chincolito quedo adentro
salió una monja enojá, caramba,
chincolito quedó adentro.

Chincolito tan dejao,
caramba, cuando enamora
chincolito tan dejao, mi vida,
caramba cuando enamora.

Se hecha el sombrerito al ojo,
caramba, se hace el que llora
se hecha el sombrerito al hombro, mi vida,
caramba, se hace el que llora¹²⁷.

Canciones de cuna

Las canciones de cuna tienen un origen amplio y variado a través del mundo. Con sonidos y ritmos suaves se apela a temas muy sencillos y fantásticos, con la participación de animales, seres mitológicos y celestiales. Desde España llegaron las versiones con el uso del a ru-ru, forma onomatopéyica del ruido de la cuna, y la apelación al Cuco o Coco (en ambas acepciones es el Diablo), con la finalidad de amedrentar. Generalmente, en las canciones de cuna se usan versos hexasílabos¹²⁸. A La Araucanía llegaron antiguas canciones de cuna; una de ellas comprende una métrica trisílaba y fue recopilada en 1916 en Carahue.

Dórmite, niño,
que viene la vaca
con los cachos di oro
y las uña'e plata.

Dórmite, niño,
porque viene el chancho
a comerte el toto

127 Sitio Web. Folklore Chileno. "El Chincolito. Chapecao" [<https://chile-folclorico.webnode.cl/news/cancionero-zona-centro-el-chincolito-chapecao-follore-chileno-follore-chile/>], consultada el 30 de mayo de 2023.

128 Cremilda Manríquez (1943), ob. cit., pp. 7-8.

porque lloras tanto.

Dórmite, niño,
que viene la vaca
a comerte el toto
porque tiene caca.

Duérmete, guagüita,
el león lo corrieron
sí no se arranca
lo muerden los perros.

Dórmite, niño,
no me hagás sufrir,
calla con mi canto,
pónete a dormir.

Este chiquitín
tiene güen andar,
patitas de diuca,
piernas de zorzal.

Esta guagua linda
no quiere dormir,
quiere que le traigan
flores del jardín¹²⁹.

La copla

En la tradición campesina, la copla chilena, a diferencia de la hispana, contiene temas sátiros, picarescos y aventureros; en cambio los temas españoles suelen ser más dulces románticos. Asimismo, en la copla chilena y en la tonada se suele utilizar la palabra cogollito, que sirve para rematar una idea dedicada a alguien en particular. Las siguientes coplas fueron recopiladas en Cautín y probablemente datan del siglo XIX o inicios del XX.

Dejen las aguas correr
y que corran sin malicia,

129 Ramón Laval (1916), p. 51.

a la mujer del amigo
no hay que tenerle codicia.

No sé como tengo vida,
no sé como vivo alegre,
y el que vive como yo
no sé cómo no muere.

Me gustan las ruedas altas,
pero no con fantasía,
un roto por aceitarla
por poco perdió la vía.

Al otro lado del Maule
estaba un pavo segando,
la pava'taba emparvando,
los pavito haciendo harina,
el gallo'taba tostando,
chillineando la gallina.

Ven acá quita pesares,
alivio de mis congojas,
remolido entre las hojas
y picado en los lagares.

El gato casa la laucha,
la laucha se come el queso
y al hombre más habilioso,
las mujeres lo hacen leso.

Me dijiste qu'era fea,
en l'espejo me miré;
agora, mi negro, agora
al punto te la gané.

Lo primero que ofrecen
los carahuinos,
cinco pesos en plata
y un trago'e vino.

Anoche tando cenando

me atoré con el asao
y quieres saber de qu'era?
Era de mote pelao.

Una viudita lloraba
la muerte de su marío
y debajo'e la cama
tenía al otro escondio¹³⁰.

La señora Julanita,
lechuguita sin vinagre,
usté tiene quien la quiera,
a mí no me quiere naide.

La señora Julanita,
cogollito de vira-vira,
por los amores de usté
yo me vine de allá arriba.

La señora Julanita,
matita de albahaca en vega,
no tenga confianza en naide,
qu'el más amigo le pega.

La señora Julanita,
cogollito de verbena,
se despiden dos amantes
entre congojas y penas,
con una mano muy tierna
y con un crecido llanto.
-Adios, mi negra, mi encanto,
azucena puesta en calma.
-Adiós, mi negro del alma,
adiós, por quien peno tanto.

La señora Julanita,
alerce que se florece,

130 Cremilda Manríquez (1943), ob. cit., pp. 51-53.

mi corazón por servirle
llora, suspira y padece.

La señora Julianita,
duraznito florecido,
florcita más a mi gusto
no hay visto ni hay conocido.

La señora Julianita,
casarita de graná,
esto es porque no diga
canta mal y tan rogá.

La señora Julianita,
verde cogollo de mutilla,
más bien quisiera morirme
antes de dejar semilla,
porque después tarán diciendo
de qué palo es est'astilla.

La señora Julianita,
cogollito de durazno,
ya se va su palomito
y la deja suspirando.

La señora Julianita,
cogollito de limón,
si usted no tiene sabido,
salga usted a una diversión.
Los rotos como escupión
se la pasan a llevar
y atropellando a la gente,
lo digo por los que lo hacen,
no haiga aquí alguno presente.

La señora Julianita,
verde cogollo de dalia café,
el ramito que hay dedicado
es destinado pa usted.
Repite y güelve a decir
como le dije endenante

que la señora Julanita
es un florido diamante.

Para usted, señor Julano,
verde cogollo e patagua,
onde se baña un conejo
no se haga mucho conmigo,
porque me voy y lo dejo.

Para la señora Marida,
no se descuide con su dueño,
no la vaiga a dejar durmiendo,
durmiendo sin tener sueño.

La señora Julanita,
verde cogollo e retamo,
yo me voy a retirar,
nos veremos est'otro año.

La señora Julanita,
verde cogollo d'higuera,
yo le daré mi terrenito,
si usted busca quien me quiera.

Para toda la campaña,
florcita nadando en l'agua,
un amor que se va lejos,
con olvidarlo se acaba.

Que viva el señor Julano,
cogollito de verbena,
aquí terminan los versos
de Julio con la Carmela.

Pa la señora Julana,
cogollito de totora,
la gente que yo traigo
es bailarina y cantora.

La señora Julanita,
cogollito de verde olivo,

mire que será dolor
un desperdicio sin motivo.

Para la señora Julana,
cogollo de clavel en l'agua,
me está prometicado
que un bien con un mal se paga¹³¹.

Bailes pícaros: el tongo, el potrillo y el pantalón

Eugenio Pereira Salas (1941) comenta una serie de bailes en los que el pueblo tomaba un jocosos protagonismo en sus salones campesinos y periurbanos de las casas de recreo y tolerancia¹³². Siguiendo a Maximiliano Salinas (1991), una alegría similar se podía encontrar también en los carnavales hasta comienzos del siglo XX, de gran concurrencia popular y libertad festiva, lo que da cuenta de la búsqueda de diversión en la tradición popular chilena. Actividades que en el caso de La Araucanía adquirieron la mezcla identitaria del inmigrante de la zona central y probablemente del chilote¹³³. La memoria patrimonial registra al menos tres bailes de este tipo:

El baile del tongo: Pascual Urbano Saravia, antiguo cantor de Lastarria, cuenta que cuando la fiesta en el campo perdía brillo aparecía el baile del tongo, un juego popular de aire infantil. Había que reanimar a los asistentes. Un varón tomaba un pequeño sombrero (tongo) y salía a bailar en medio del ruedo. Animado por la canción y el guitarreo, amagaba en poner el tongo a los concurrentes, quienes jocosamente trataban de evitarlo. Quien recibía el tongo debía salir a bailar y volvía a buscar un nuevo candidato. Normalmente se alternaban un hombre y una mujer..., pero, en definitiva, se le colocaba el tongo a quien estuviera más distraído o fuera menos hábil para esquivar la acción. De este modo se armaba el chacoteo.

“Baile del Tongo”

Este es el baile
y este es el tongo
cuando lo bailo

131 Ídem., pp. 54-57.

132 Ob. cit., pp. 288-289.

133 Adesio Gutiérrez, ob. cit.

me descompongo

Si usted se agacha
y se le cae
yo con cuidado
yo se lo pongo

Este es el baile
y este es el tongo
cuando lo bailo
me descompongo

Este es el baile
y este es el tongo
a quién se lo saco
a quien se lo pongo¹³⁴.

El potrillo: un baile-juego tan sencillo y jocoso como el anterior, pero practicado únicamente por hombres. Consiste en “atrincarse” empujones (“potrillazos”) en “patota” usando los hombros, mientras se entonan cánticos pícaros o alegres. El licor, los ruidos guturales y los porrazos hacían el asunto bastante divertido. Así se pasaba la noche en los campos de la Cordillera de Nahuelbuta y en otros lugares¹³⁵.

El pantalón: un baile-juego más pícaro que los anteriores, posiblemente al son de una cueca. Para que tuviera gracia debía haber en el grupo varias parejas de hombres y mujeres. El grupo escogía a un hombre, a quien se le sacaba el cinturón y quedaba en medio de una rueda junto a su compañera. Mientras duraba la canción, los demás aprovechaban la oportunidad para intentar bajarle el pantalón de un tirón, pero él no podía tocar sus prendas de vestir, pues era su compañera quien, en un acto de celo femenino por lo que le “pertenece”, debía empeñarse en ocultar sus “vergüenzas” en medio de imparables carcajadas¹³⁶. Así era el jolgorio pícaro de los rotos, con su música y alcohol...

134 Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo. “82. Guitarra Campesina. Pascual Saravia. El Baile del Tongo” [<https://www.youtube.com/watch?v=JJPWF9eAMZY>], consultada el 29 de mayo de 2023.

135 Adesio Gutiérrez, ob. cit.

136 Ídem.

Cantos religiosos, profanos y pícaros

Versos profanos y versos pícaros

Desde fines del siglo XIX y hasta las primeras décadas del XX, los cantos religiosos y profanos se mezclaron con nuevos géneros musicales. Ya no solo se cantaban géneros ibéricos como el canto a lo poeta, tonadas, coplas y romances, sino que también era posible encontrar, además de la cueca (de dudoso origen), el vals y el corrido mexicano, a pesar que los géneros tradicionales se mantuvieron vigentes en los campos de Chile, sobre todo en la zona central, como lo demuestra *La Lira Popular* y las investigaciones de Miguel Jordá, Juan Uribe Echeverría, Marcela Orellana M., Danilo Petrovich, Daniel González y Fidel Sepúlveda, entre otros. Sin duda, la guitarra permitió que el vals cobrara un lugar de privilegio entre las danzas del salón popular; de ahí su fácil folklorización al adquirir un estilo campesino. Un ejemplo de esto es un antiguo vals de Noche de San Juan, que se cantaba en La Araucanía y otras provincias del sur, con letra de carácter profano. Existen varias versiones:

Entre San Juan y San Pedro
hicieron un barco nuevo
el barco era de hierro
su quilla era de acero

De San Juan iba a San Pedro
de San Pedro iba a San Juan
y el capitán general
era Jesús Nazareno

Una noche muy oscura
cayó un marino al agua
se le presentó el demonio
diciéndole estas palabras

Que me darás marinero
si yo te saco del agua
yo te daré mi navío
cargado de oro y plata

Yo no quiero tu navío

ni tu oro ni tu plata
yo quiero que cuando mueras
a mí me entregues el alma

El alma la entrego a Dios
el cuerpo al agua salada
y el corazón que me queda
a la Virgen sagrada¹³⁷.

Los cantos profanos y pícaros se encuentran en extinción, pero aún quedan registros de aquellos que se cantaron en La Araucanía. La siguiente copla se cantaba en Semana Santa:

El estar sin ti es morir,
estar contigo es penar,
luego no se puede estar
ni contigo ni sin ti.

Llegó el tiempo designado
para su muerte afrentosa
en que la Madre llorosa
ve morir al hijo amado,
y Magdalena a su lado
le acompaña en su pesar,
hacen el cuerpo bajar
a los brazos de María,
que en su corazón decía
estar contigo es penar.

Llena de pena y ternura
pasa la madre con llanto
el cadáver sacrosanto
para darle sepultura.
Oh momento de amargura
que haces al cielo enlutar!
(...).

De negro luto vestida

137 Entrevista a Víctor Cid, 7 de junio de 2023.

quedó la Virgen tristísima,
traspasó su alma santísima
tan dolorosa partida.
(...) ¹³⁸.

Hasta las primeras décadas del siglo XX, la tradición popular festejaba Nochebuena con cuecas, coplas y tonadas chilenas, momento en que las canciones profanas, según Salinas (1991), expresaban la diversión y la sensualidad del ambiente de remolienda.

Vamos niñas remoliendo
vamos cantando y bailando
que el infierno está vuelto agua
y ya el diablo se está ahogando.

Vamos remoliendo niñas
que ya la Pascua llegó
acabando con las penas
porque el Diablo se murió.
Hoy todo debe ser gusto
baile contento y placer
porque este año miserable
va a caer de su poder.

Hoy es Pascua y Año Nuevo
vamos cantando y bailando
que el infierno se ha vuelto agua
y el Diablo se está ahogando.
(...)

Si hay alguno que me quiera
tómese luego del brazo
que yo sin amores nuevos
ni a fuego la Pascua paso.

Esta copla, continúa Salinas, levantaba las barreras de la condena-
ción y la represión, era entonada por el poeta en un contexto que sitúan

¹³⁸ Bernardino Guajardo, citado por Maximiliano Salinas (1991), ob. cit., pp. 108-109.

la Navidad y el Año Nuevo como un tiempo de renovación amorosa y de liberación de las penas. Al final, como puede verse, “el verso está dicho por una mujer. Es la mujer la protagonista de la remolienda, la que incita al varón a los amores nuevos”. El tema del protagonismo de la mujer en la remolienda de Nochebuena aparece con claridad también en otros temas musicales¹³⁹.

También se cantaban corridos pícaros, uno de ellos fue dedicado a la Virgen del Carmen, patrona de Chile. En el canto titulado “La Carmela”, la protagonista rechaza a balazos un amor. Posiblemente se cantaba con humor el día de la Virgen del Carmen, ya que después de la actividad religiosa en el templo, continuaba la celebración en los hogares y espacios más íntimos de recreación, como las chinganas. En la década de 1970, nuestro entrevistado recopiló el corrido “La Carmela”, que da cuenta de cierta continuidad de los cantos pícaros y profanos en la región a lo largo del siglo XX.

Dónde vas desgraciada Carmela,
por ahí, por ahí, por ahí,
voy en busca de yerbabuena
que ese remedio me dan.

Carmela se fue a la playa
y un barco se la llevó
y Julio estaba mirando
y un balazo le tiró.

Los padres de Julio lloraban
al ver al hijo perecer,
que se haya quitado la vida
por una ingrata mujer.

Para todos los presentes
cogollo de yerbabuena,
aquí se acaban los versos
de Julio y la Carmela¹⁴⁰.

139 Maximiliano Salinas (1991), ob. cit. 138-139.

140 Víctor Cid, entrevista de Mathias Órdenes, Temuco, 10 de junio de 2023.

La Cruz de Mayo

Una de las celebraciones más importantes en La Araucanía ha sido la Cruz de Mayo, otra de las tantas tradiciones hispánicas que aún se pueden encontrar desde la región de Arica y Parinacota hasta Los Ríos. En ella, cada noche del 2 de mayo (en la víspera del día 3) un grupo de cofrades recorre calles y caminos para pedir limosna, mientras cargan una colorida cruz de madera, luminarias y entonan cantos pícaros pero de tono suave. Es una fiesta religiosa que mezcla alegría, respeto y caridad. Su origen es un tanto engañoso. Cuenta la leyenda que el emperador Constantino, en una batalla contra de los bárbaros, tuvo una visión en la que apareció una cruz en el cielo con la escritura: *In hoc signo vincis*. En ese momento puso una cruz al frente de su ejército y venció al enemigo. Santa Elena, su madre, se dedicó a buscar el madero donde estuvo clavado el Señor, hasta que supuestamente lo encontró en Jerusalén. Se cree que a partir de ese momento, cuando la cruz fuera encontrada un día 3 de mayo, nace su veneración y celebración¹⁴¹. Otra tradición agrega que cuando Constantino trasladó la sagrada cruz desde Jerusalén hasta Roma, a su llegada habría sido recibido con antorchas que alumbraban su camino, por eso el rito de la Cruz de Mayo se acompaña de antorchas que también alumbran su camino, lo que además simboliza el peregrinar del cristiano en la tierra¹⁴². No obstante, ciertos antecedentes permiten sostener que la Cruz de Mayo tendría un origen bastante más terrenal, más bien pagano. En el viejo continente la celebración de mayo o de “Maya”, reina de mayo, proviene de ciertos ritos alusivos a la primavera, siendo muy populares en España durante los siglos XVII y XVIII. Con la institucionalización del calendario católico, tales ritos se “cristianizaron”¹⁴³.

Existen antecedentes que indicarían que la celebración en Chile comenzó en la época de la conquista, cuando la empresa de la Corona Española arremete en el nuevo continente con la cruz y la espada. En tono romántico e irreal, Oreste Plath señala que “cuando entró la cabalgata del Conquistador, un fraile debe haberse destacado con la Cruz o con un Cru-

141 Sitio Web. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Héctor Uribe Ulloa, “La Cruz de Mayo, herencia cultural hispana: Breve estudio sobre su desarrollo en Lota, región del Biobío Chile” [<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cruz-de-mayo-herencia-cultural-hispana-breve-estudio-sobre-su-desarrollo-en-lota-region-del-biobio-chile/html/>], consultada el 9 de junio de 2023.

142 Tomás Carrasco, entrevista de René Inostroza. “Al Compás del Folclor”. Ufro Radio, transmitido el 2 de mayo de 2022.

143 Sitio Web. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Héctor Uribe Ulloa, ob. cit.

cifijo, y los indios clavaron su mirada, después se arrodillaron y aprendieron el Signo de la Cruz”¹⁴⁴. El historiador costumbrista, Pedro Ruiz Aldea (1830-1870), describe la celebración hacia el año 1865 en sectores rurales de la ciudad de Los Ángeles. Esta alegría popular llegó a La Araucanía:

Para ese día se daban de mano todas las ocupaciones, se estrenaban los vestidos, se degollaba la vaquilla, se mataba el pavo (...) la gente recorría las calles, visitaba las chinganas, acompañaba las cruces (...). Aquello era entonces un público regocijo, del que participaban a la vez los del campo y los del pueblo, según sus haberes y comodidades (...). La invención de la santa cruz era el exterminio de los animales bípedos y cuadrúpedos, la ruina de los bosques, porque la gente no se contentaba con una sola cruz, sino que daba veinte de aquellas¹⁴⁵.

En las provincias del sur, el rito en cuestión consta de tres momentos. En el primero, las cofradías se organizan y “visten la cruz”. En cada barrio o sector rural las cofradías se organizan unos pocos días de anticipación para acordar la forma de “vestir la cruz”, que se encuentra colgada en la puerta de entrada al interior de una casa. Generalmente, la cruz es confeccionada de un madero de un metro y otro de ochenta centímetros y es pintada de blanco. Existen distintas formas de vestir la cruz. En algunos sectores se reúnen copihues rojos de los cerros cercanos; en otros, flores, guirnaldas y lienzos de tela, siendo el colorido un ornamento fundamental para que la cruz sea reconocida y valorada por la comunidad. Hay quienes cuelgan la cruz de un arco vegetal, que puede ser de coligüe; otros confeccionan un aro del mismo material que también sirve para engalanarla con las flores y guirnaldas e incluir estampas del Sagrado Corazón de Jesús, la Virgen María, San Sebastián u otras. En algunos sectores, en cada brazo del madero se anexan luminarias que deben estar prendidas al momento de visitar los hogares¹⁴⁶. Una entrevistada recuerda cómo se realizaba la preparación a mediados del siglo XX: “antiguamente salían en cada pabellón unas cuatro cruces y desde que tengo conocimiento que se hace la cruz, nunca se ha dejado de hacer, llueva o no llueva... En las casas de quienes sacaban las cruces, eran las señoras las encargadas de vestirla, tenía

144 Oreste Plath (1996). *Folclor religioso chileno*. Ed. Grijalbo, Santiago, p. 99.

145 Pedro Ruiz Aldea (2000). *Tipos y costumbres chilenas*. Cuadernos Ateneas, Universidad de Concepción, p. 171.

146 María Molina Inostroza, entrevistas de Mathias Órdenes, Temuco, 2022; Sitio Web. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Héctor Uribe Ulloa, ob. cit.

que quedar muy linda y llena de copihues, los hombres iban a buscarlos acá abajo al cerro... Quedaban muy lindas las cruces de esos años”¹⁴⁷. Una vez vestida la cruz, se distribuyen las funciones entre quienes saldrán en procesión: quién será el cargador, quién recibirá los alimentos, quién será tesorero o tesorera, quiénes serán cantores, cantoras y guitarreros. Una vez ensayados los cantos se iniciará la procesión.

El segundo momento se llama “salir a la Cruz” (noche del 2 de mayo) y es uno de los momentos más importantes del rito. La Cruz o Santa Cruz “recorre” los barrios y “visita” los hogares “pidiendo” una limosna. “... este día era un día importante, un día sagrado. De ver la Cruz con el copihues, la virgencita, Dios, era un respeto... había que darle lo que pidiera porque o sino, ¡pucha!, iba a pasar mal el año. El pasar la Cruz era pura familia...”¹⁴⁸. Preside la procesión la Santa Cruz con sus velas prendidas; a cada lado van los recibidores de dinero y especies y, detrás de ellos, los demás concurrentes con sus instrumentos musicales. La procesión dura unas dos horas y, en promedio, se recorre un sector o barrio de unas ochenta casas, cantando, en cada una, las canciones características. Nótese el contenido profano y pícaro de las letras.

Aquí anda la cruz de mayo
visitando a sus devotos
con un cabito de vela
con un cabito de voto.

Si usted tiene no lo niegue
no le sirva de algún daño
por no darle la limosna
a la santa cruz de mayo.

Las estrellitas del cielo
cada una tiene su nombre
dónde está la dueña ‘e casa
que no sale ni responde.

147 Entrevista a Nery Ulloa, Sitio Web. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Héctor Uribe Ulloa, ob. cit.

148 Ídem.

En caso que se reciba la donación, se agradece con otro canto:

Muchas gracias señorita
por la limosna que ha dado
pasaron las tres Marías
por el camino sagrado.

Qué bonita es la casita
que el albañil se la hizo
por dentro tiene la gloria
por fuera el paraíso.

Corrió la bolita
corrió la manzana
adiós señorita
será hasta mañana.

Cuando ocurre lo contrario, se entonan versos en son de repudio:

Esta es la casa ‘e los pinos
donde viven los mezquinos
esta es la casa ‘e los tachos
donde viven los borrachos.

El tercer momento es el rito de culminación. La cruz adquiere un carácter “sagrado” otorgado por quienes salen y por quienes la reciben, siendo un signo visible de fe y devoción popular muy arraigado en el pueblo chileno; por tanto, el madero que se engalanó no debe quedar en cualquier parte, sino que debe descansar en un lugar apropiado. En algunos casos “nosotros siempre que terminamos de recorrer las casas, por ser así, vamos después a dejar la cruz a una animita que está allá abajo, porque siempre lo hemos hecho. Antes sí, la íbamos a dejar arriba a la capilla donde la virgencita, pero ahora nos queda más cerca acá, en la animita”¹⁴⁹. En otros casos, la cruz quedará en una casa, colgada en la puerta principal esperando el próximo año. Es muy importante y solemne esta parte del rito, ya que cada participante, al momento de depositar su cruz, realiza una promesa o manda personal de profundo significado para quienes participan, promesa

149 Entrevistas anónimas en Sitio Web. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Héctor Uribe Ulloa, ob. cit.

que se traduce en volver al año venidero a sacar la cruz o pedir por la salud de algún familiar enfermo. En la misma noche o al día siguiente, el 3 de mayo, la cofradía celebra con una comilona el haber participado del rito. Con los alimentos reunidos se prepara la cena o almuerzo y después se reparten en partes iguales las donaciones¹⁵⁰.

Para María Molina Inostroza, nuestra entrevistada de La Araucanía, los tres momentos descritos responden a tradiciones familiares, a la caridad católica y a promesas hechas a la Cruz por sus devotos. Nos cuenta que a la Cruz de Mayo (día 3) le anteceden los nueve días de la novena, donde los devotos organizan actividades en los hogares (cantos religiosos y rezos) y, luego, viene la peregrinación (día 2). Había familias devotas de la Cruz, que no solamente salían a la Cruz de Mayo, sino que también colgaban cruces afuera de sus puertas para recibir las caravanas. Señala María Molina, que “la casa de mi abuelo materno, él era devoto, él y toda su familia de la devoción a La Cruz de Mayo, porque era una devoción, no era solamente el canto al símbolo de la cruz, sino una devoción a la veneración de La Cruz de Mayo. Entonces, con un motivo que cada persona sabía en su corazón, porque lo hacía”, según las promesas y mandas que hacían a la Cruz.

Mi abuelo tenía él la siguiente forma de celebrar la Cruz de Mayo. Todos los años él se preocupaba de ver ¿cierto? o de averiguar las familias con mayores necesidades que había en los campos, pero él las buscaba, él lo sabía, no lo andaba preguntando ni diciendo a nadie, y sabía cuál eran las familias con mayores necesidades. Y se vestía la cruz de mayo ¿cierto? con los varones, con los hijos varones para salir a peregrinar.

Ahora, cómo era [el] ceremonial de la Cruz de Mayo (...), en primer lugar, se sacaba la cruz al lado derecho de la casa, donde estaba siempre la puerta principal ¿cierto? todas esas ramas y esas flores y esos adornos que se habían secado durante el año, porque se secaban, eso iban guardando y lo último que quedaba de la cruz se sacaba y se guardaba, porque con eso se encendía el fuego para hacer posteriormente la luminaria. Sacado todo eso de la Cruz de Mayo, y guardado, se vestía, se vestía de nuevo, se engalanaba con muchas flores, generalmente flores, si hubiesen tenido por ahí, con algunas cintas, pero eran menos, estamos hablando de 80 años atrás, y quizás más.

150 Ídem.

Entonces, generalmente eran las flores, muchas guías de copihues, de todo lo que había para vestir la cruz, y el abuelo, me contaba mi mamá a mí, que el abuelo indicaba a quién iba a llevar la cruz, a uno de los hijos, quién tenía que llevar la cruz. (...) eran cruces más o menos así, que estaban a la entrada de la puerta. Esas personas llevaban la cruz, hacían sus mandas en alto, y la cruz precedía a todos los que acompañaban, se llevaban canastos, se llevaban, que se yo, bolsones, o sacos no sé, para recoger lo que iba dando la gente, y el recorrido estaba marcado, por así decir, era una ruta de la peregrinación de la Cruz de Mayo, tenía su camino de peregrinación (...) por las casas.

Eran kilómetros donde iba pasando la cruz y, supóngase usted, que en una casa en donde nunca había pasado la cruz ¿cierto? pero, allí un miembro de esa familia en el intertanto había hecho su promesa de pedir que por allí pasara la Cruz de Mayo, porque iba a tener su aporte, por algún favor que pedía a la Cruz de Mayo.

Entonces, cuando había alguna familia que estaba fuera del recorrido, que era el habitual del abuelo, avisaban, porque esa familia donde iba a pasar por primera vez la cruz, si es que tenía su Cruz de Mayo que la iba a colocar por primera vez en su casa, se hacía un ceremonial y todo, y se salía andar, decía mi mamá que demoraba a veces horas, porque se iba agregando gente y era un peregrinar ¿cierto? Un peregrinar a veces con lluvia, a veces con barro, con todo campo, pero, todos con una reverencia.

Aquí anda la Santa Cruz
Visitando a sus devotos
Con un cabito de vela
Y un cantarito de mosto.

Que era la canción de presentación, con la que llegaba la Cruz a distintas casas ¿cierto? con esa se presentaba (...) Las personas pasaban donde estaban las cruces vestidas, en las casas donde había cruces vestidas, pasaban cantando, porque hay que pensar que las celebraciones de la Cruz de Mayo eran estrictamente, digamos, de familias que profesaban la fe católica. Porque en los campos también había muchos evangélicos (...), [pero los devotos] no iban a cantar solamente porque era la Cruz de Mayo

y porque que les dieran un par de limosna ¡no! Eran devotos de la Cruz de Mayo y esas devociones o esas promesas generalmente las hacía el dueño de casa o la dueña de casa ¿cierto? con un motivo muy determinado, con una finalidad de protección, entonces eso [la devoción] duraba para toda la vida.

(...) Para hacer las Luminarias había tenido la precaución de guardar cicutas secas, porque en el invierno no iban a encontrar seco...

El rito de culminación también contenía prácticas simbólicas destinadas a los miembros de la cofradía según su género:

Hasta que llegaban a la casa del abuelo, y en el patio grande (...) ahí había un espacio (...) donde se hacía la luminaria. (...) Para hacer el fuego (...) la Cruz de Mayo ¿cierto? Se colocaban cenizas de la cocina de la casa, un poco ceniza, para como quien dice, para hacer un nidito. (...) Una camita, y en esa camita que se hacía con ese fuego, se colocaba todo lo seco que se había sacado al desvestir la Cruz, todo lo seco ¿cierto? y lo seco que iba cayendo durante el año, porque no se pisoteaba, ni se desperdiciaba, con eso se encendía el fuego, y más astillitas, que sé yo..., cositas que juntaban ¿cierto? Y así nacía el fuego de la Cruz de Mayo correspondiente a ese año (...). Eso simbolizaba toda la bendición que la Cruz había dado, que había guardado, que había dado a sus devotos. La Cruz no botaba lo que la gente con tanto cariño le había traído para vestirla (...). En luz, ese era, yo creo que ese era el sentido, ellos no lo sabían explicar, pero ellos no desperdiciaban las cosas secas de la cruz, las guardaban. [A la luminaria agravan leña hasta formar una fogata grande]. Cuando no llovía, cuando no estaba lloviendo por la orilla se instalaban ¿cierto? mesas sería, lo poco y nada que tenían, porque estamos hablando del campo, y no había tantas cosas y ahí la gente, los devotos, estaba entonces las mujeres, preferentemente, con sus guitarras cantándole a la Cruz de Mayo.

(...) cuando ya quedaban los rescoldos, dice mi mamá, de la luminaria, de lo que había sido la gran fogata, qué sé yo (...), entonces se colocaban todos los varones presentes que estaban ahí en la ceremonia, todos, hacían una gran fila (...) y pasaban saltando, saltaban en cruz. [Era] la última bendición que pedían

a esas cenizas. [En el acto tiraban a las cenizas] cicutas secas, parece que era lo que tiraban, o cochayuyo [para que estallara y metiera ruido], entonces en cada estampido gritaban ¡viva la Cruz de Mayo!

Por último:

...Entonces de ahí, después que todos los varones [habían saltado], los varones no las mujeres, las mujeres acompañaban, las mujeres cantaban y se habían preocupado que estuviera lista parte de la comida. Enseguida como esos canastos llegaban con lo que había ido dando la gente ¿cierto? que generalmente daban pan, decía mi mamá, daban carne asadita, esperaban sí... Era una devoción (...) territorial por así decirlo, en el caso de lo que hacía mi abuelo. Se llegaba, entonces había una mesa muy grande y en esa mesa se colocaba de todo lo que se había juntado, se colocaba en la mesa para compartir, aparte de lo que tenía el dueño de casa. Pero, había una parte ¿cierto? de todo esto que se recogía, una parte de eso que no se tocaba y esa parte al día siguiente era entregada a aquellas familias que el abuelo había visto o había conocido en el transcurso del tiempo que eran las familias que más necesitaban¹⁵¹.

Existen variaciones de los cantos señalados. Según Oreste Plath, en Temuco se cantan los siguientes. Canto de invitación:

Aquí anda la Santa Cruz
visitando sus devotos,
con un cabito de vela
y un traguito de mosto.

Canción de agradecimiento:

Muchas gracias, su señoría,
por la limosna que ha dado,
bajaron las tres Marías
por el camino sagrado.

151 María Molina Inostroza, entrevista de Mathias Órdenes, Temuco, 10 de junio 2022.

Canto de desagravio para las casas que no dan limosna:

Esta es la casa de los pinos,
donde viven los mezquinos.

Esta es la casa de los techos,
Donde viven los borrachos.

Aquí es la casa de los bajos,
donde viven estos pájaros¹⁵².

El velorio de angelito

Como hemos anticipado, el canto por velorio de angelito, como ocurría con la mayoría de los cantos religiosos, solo en algunas ocasiones alcanzaba el arte mayor del canto a lo poeta, lo que indica que el ritual también se acompañaba de otras tradiciones musicales, cobrando importancia las que permitían el baile. Los viajeros del siglo XIX, como J. E. Coffin y Edmond Reuel Smith, quedaron horrorizados y sintieron repulsión al observar el particular rito tradicional, pero sus relatos permiten conocer el ambiente folklórico. Como narra Coffin, en 1819 sobre un velorio, cerca de Los Ángeles:

Hace unas noches, el mayordomo o capataz de la estancia celebró en sus piezas que están inmediatas a la casa, una tertulia o fiesta campestre. Invitó a sus amigos y vecinos y les brindó con música y baile, vino y cena, pasando toda la noche en gran holgorio ya algazara con ocasión de la muerte de su hijo único, un niño cuyo cadáver permaneció expuesto en la parte más visible de la habitación.

Presencí una vez la misma ceremonia en la casa de una familia muy respetable de Concepción. Entré a la pieza enteramente ajeno al motivo y naturaleza de la fiesta. El objeto que allí más llamaba la atención era una figura sumamente adornada con flores y cintas, sentada en una banca colocado sobre una especie de altar, con muchas luces encendidas delante, a la cual se dirigían a menudo los que bailaban. Me pareció indudable que aquella sería la imagen de algún santo patrón cuya festividad

152 Oreste Plath (1954). "Celebración de la Cruz de Mayo". *En viaje*, edición número 247, mayo, pp. 12-14.

celebraba la familia: calcúlese indescriptible horror y repulsión que sentí cuando al acercarme para verla, pude cerciorarme de que esa imagen era la de un niño muerto. Se me asegura que no siempre la madre se mezcla con la muchedumbre, sino que a veces se sienta en un rincón a llorar, lo que creo, por decoro de nuestra humana naturaleza, que así suceda. Es ya bastante con que semejante cosa de pretexto a una fiesta y jaleo entre los parientes y amigos. Cuando se trata del fallecimiento de un adulto tienen lugar las mismas demostraciones de dolor y luto que entre nosotros, aunque las ceremonias que acompañan al entierro son notablemente diferentes. Esta fiesta tiene lugar sólo a la muerte de un niño menor de siete años de edad, y su razón de ser tiene más de filósofo que de sentimental, pues dicen que el “angelito” ha muerto en estado inocencia y se ha ido al cielo, y que, por lo tanto, debe uno alegrarse y ni llorarlo¹⁵³.

A comienzos de la década de 1850, Edmond Reuel Smith observó otro velorio de angelito en Los Ángeles, su descripción permite complementar lo dicho por Coffin.

Al pasar por delante de una casita, atrajo mi atención el canto y los fuertes gritos que salían de adentro. Una mujer que estaba de pie en la puerta abierta, viendo que me detenía, me convidó a entrar.

– ¿Qué es lo que pasa?, Pregunté.

– “Estamos velando a un angelito de Dios”, respondió ella.

Una contestación tan poco inteligible no hizo sino aumentar mi curiosidad, y entré.

La pieza estaba llena de hombres y mujeres del pueblo, ocupados en beber y en palmotear al son de la música, dos mujeres, sentadas en el suelo, guitarra en mano, cantaban, con voz pausada versos en que se refería la felicidad de alguien en la gloria. Pero el objeto que más saltaba a la vista era una especie de altar rodeado de velas encendidas y adornado con flores artificiales. En el medio estaba sentada la figura de un niño de tamaño natural, pintada con profusión de blanco y rosado y vestido

153 J. E. Coffin (1967). *Diario de un joven norteamericano*. Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires, pp. 96-97.

de chucherías y adornado con alas de gasa. Es solo la imagen de algún santo, pensé, e iba a retirarme, cuando una segunda mirada me convenció de que la figura presentaba algo extraño. El cabello parecía natural; los ojos eran vagos y apagados, y las uñas de los dedos, perfectamente formada.

Al parecer, había demasiado arte para que fuera natural y, a la vez, era demasiado natural para que fuese todo arte. Me aproximé más para hacer un examen más prolijo.

– ¡Era un cadáver!

– ¿Qué es eso?, pregunté a uno que está presente.

– Un angelito, señor.

– “¿Un qué?”.

– Un niño muerto.

Me retiré disgustado.

Después supe que estos velorios son muy comunes en todos los distritos rurales, y que frecuentemente se continúan, con música, bailes y borracheras, noche tras noche, hasta que el cadáver principia a descomponerse¹⁵⁴.

En 1896, ya finalizada la Ocupación de La Araucanía, Gustave Verniory pudo observar, también con asombro, un velorio de angelito en algún lugar de la provincia de Cautín. No fue Verniory, sino su hermano Alfred, quien describió estupefacto la escena en una carta, cuyo contenido presenta diferencias en comparación a las observaciones anteriores, sobre todo respecto de la madre:

Lo primero que llama mi atención al entrar a la pieza mortuoria, es el angelito mismo. El niño está dispuesto a dos metros sobre el suelo, en la cumbre de una pirámide, cuya base está constituida por una mesa sobre la cual se ha edificado toda una combinación de cajones y cajas.

Vestido con un trajecito de calicó mal lavado, alrededor del cual se enrollan bandas de papel de color, la frente coronada por

154 Edmond Smith (1914). “Los Araucanos. Notas sobre una gira efectuada entre las tribus indígenas de Chile Meridional”, p. 134, en Ítalo Salgado (compilador) (2016). *Travesías por La Araucanía. Relatos de viajeros de mediados del siglo XIX*. Ediciones Universidad Católica de Temuco, Temuco, pp. 123-242.

una especie de diadema también de papel, tiene un falso aspecto de niño Jesús de cera al cual se hubieran olvidado de quitar el polvo. Hay una media docena de velas encendidas en unos candelabros de los más primitivos, botellas vacías o cajas de conservas con hoyos.

Según la costumbre en estos casos, deposito al entrar un paquete de velas de que me he proveído, encima de otros veinte colocados al pie del altar.

A mi entrada, los asistentes se levantan. Se me ofrece un asiento y se me presenta el potrillo de chicha. El potrillo es un enorme recipiente de la forma de un vaso ordinario de colosales dimensiones, generalmente de un contenido de dos litros.

Después de haber mojado mis labios, paso el potrillo a mi vecino, que bebe un trago y lo pasa a otro, el cual, después de haber tomado su parte, lo pasa al siguiente, y así sigue. De mano en mano y de boca en boca (...).

La asistencia es muy numerosa, unas veinte personas; parientes, amigos, conocidos o gente desconocida. Todos indistintamente tienen derecho al potrillo; es el angelito el que paga.

La atmósfera de la sala es insoportable. Hombres y mujeres fuman sin interrupción cigarrillos de muy mal tabaco.

El angelito parece planear en una nube de humo.

En un rincón, la cantora pone nuevas cuerdas a su guitarra, interrumpiendo a cada rato este trabajo para tomar vasitos de aguardiente que deben aclararle la voz.

Hago que me indiquen a la madre del chito muerto. Me la muestran en el momento en que se lleva a la boca el potrillo recién lleno de chicha burbujeante. ¡Qué gonzate tiene esta mujer! Ella bebe, bebe y no termina nunca. Por fin baja el vino; con la boca abierta está próxima a perder la respiración. Poco a poco recupera el aliento y pasa a otro el potrillo medio vacío.

No se crea, sin embargo, que la intemperancia de esta pobre madre sea una manera de ahogar en el vino la pena que ella siente por la pérdida de su hijo. Estoy firmemente persuadido de que en este momento la mujer es feliz. Ella bebe, canta, ríe como todo el mundo, su risa es natural y su alegría no es forzada. Se resigna y celebra como los otros la feliz liberación de su niño que acaba de escapar, por una muerte muy dulce, de las penas y vicisitudes de este mundo para entrar en la eterna felicidad.

La cantora acaba de hacer salir algunos acordes rechinantes de su vieja guitarra. Aplauden y se arreglan los asientos para dejar

espacio a los bailarines. La cueca va a comenzar.

Pero el piso no es sólido. A cada movimiento de los que bailan, me parece ver brincar al angelito dentro de su caja. Todo parece estar dentro de una nube opaca, y no estoy lejos de creer o una alucinación provocada por la atmósfera sobrecargada del local. Y de golpe se produce la catástrofe. Con un salto desgraciado de uno de los bailarines, el altar se hunde con gran estrépito. Las cajas caen sobre las botellas y candeleros, que se quiebran con un ruido seco, mientras las latas de conserva danzan una zarabanda macabra entre las piernas de los asistentes. El pobre angelito es cogido hábilmente en el aire cuando describía una trayectoria que lo precipitaba al suelo.

Aprovecho la oscuridad que reina en la pieza para deslizarme afuera, y mi fuga precipitada pasa desapercibida en el alboroto general (...).

Pareciera que la pobreza terrenal del angelito continuaba en el cielo, pues no llegaba desde allá el socorro para financiar su velorio, por lo que después de la fiesta los padres solían acudir a un resquicio mundanal para recuperar los gastos.

(...) Mañana, los padres, para recuperar los gastos, arrendarán el muertito a un cantinero que organizará una nueva velada, con la diferencia de que los consumos no serán gratuitos, sino que serán cobrados con una rigurosa exactitud¹⁵⁵.

Un par de décadas más tarde, las ordenanzas de orden público, dictadas desde fines del siglo XIX¹⁵⁶ y las leyes de salubridad harán inviable el velorio de angelito. La pandemia de la viruela, que causó estragos desde las últimas décadas del XIX hasta las primeras del XX en La Araucanía, terminó por erradicar la tradición. Sin embargo, los cantos permanecieron por más tiempo y aún en nuestros días son recordados por viejos cultores y cultoras tradicionales.

155 Gustave Verniory (2001), ob. cit., pp. 408-409.

156 La primera ordenanza de prohibición del velorio de angelito que hemos registrado data de junio de 1893, en Traiguén. Christian Mardones Salazar (2018). “Traiguén 1878-1930. Vivir en La Araucanía de la post ocupación”. Tesis presentada en la Universidad de la Frontera para optar al Grado de Magíster en Ciencias Sociales Aplicadas, p. 93.

La Cruz del Trigo

Otra de las celebraciones tradicionales es la Cruz del Trigo, el 4 de octubre, día de San Francisco de Asís. Comienza con la bendición de las cruces por parte de los curas, que luego son llevadas a los sembrados de trigo para una buena cosecha. Una vez que se “planta” la Cruz, continúa el festejo con pies de cuecas y comilonas. El alegre rito, que puede durar varios días, aún perdura desde la región del Biobío hasta la provincia de Malleco.

Esta fiesta se desarrollará en distintas etapas; primero se realiza la procesión por toda la siembra, haciendo estaciones y entonando música chilena con vestimenta tradicional, luego se instala la Cruz del Trigo en un lugar estratégico de la siembra, posteriormente hay que rosear vino en la Cruz y finalmente se baila cueca alrededor de ésta. El objetivo de esta celebración es pedir a San Francisco de Asís por una buena cosecha.

Según cuentan algunos campesinos, mientras más “se pisa el trigo”, mejor es la cosecha, el mismo trigo se utiliza después en la emparva y Trilla a Yegua Suelta a desarrollar en el mes de enero¹⁵⁷.

La gastronomía criolla también ocupa un lugar de honor en la jornada. Se preparan empanadas, cazuela de campo, asado a la olla y otras exquisiteces.

Fiesta de San Pedro

En la costa Puerto Saavedra aún se celebra la fiesta de San Pedro, el 29 de junio (aunque en la actualidad se acomoda la agenda para que se realice el fin de semana más cercano). El rito no ha variado mucho con los años. En la misa se entonan los cantos típicos de devoción a San Pedro, probablemente con alguna variante en cada región. En La Araucanía, la procesión no va acompañada de bailes chinos, como ya explicamos, pero al carro que traslada la imagen no le falta colorido, con adornos de flores, globos y guirnaldas, al igual que las embarcaciones que acompañan la imagen en el mar, para recibir la bendición del cura y entregar una ofrenda

157 Sitio Web. Municipalidad de Santa Juana. “TV Versión de la Fiesta del Trigo [https://old.santajuana.cl/iv-fiesta-de-la-cruz-del-trigo], consultada el 10 de junio de 2023.

floral por los pescadores fallecidos en las aguas. Los cantos al Santo no paran hasta concluir la procesión. Con el término de la liturgia no concluye la fiesta. La embarcación mejor adornada recibe un premio por parte del sindicato de pescadores, generalmente un cerdo o un cordero, lo que da inicio a la fiesta popular en alguna casa o en la sede de pescadores¹⁵⁸.

Algo similar se puede observar en la celebración de los demás santos, donde el término de la liturgia da paso a la fiesta privada, con cantos pícaros y/o profanos. Ya hemos visto un ejemplo de la Noche de San Juan y otro de la Virgen del Carmen. Algo de ello aún se puede observar en los campos de la zona central.



Fuente: Arturo Gordon, 1939, “El velorio del angelito”, óleo sobre tela, 45x56 cn. Ver sobre el autor y la obra en: Museo Nacional de Bellas Artes, <https://www.youtube.com/watch?v=n62A-sO6iVk>, consultada el 25 de octubre de 2023.

158 Observaciones de Mathias Órdenes y Mario Samaniego en Puerto Saavedra, 26 de junio de 2023; entrevistas de Mathias Órdenes a Belisario Jara, Carmen Campos, Humberto Fuentealba, Iván Jara, Juan Müller y Manuel Jara, Puerto Saavedra, 25 de marzo 2023.

CAPÍTULO III.

De la tradición europea al folklor de La Araucanía: las danzas de salón

Hacia mediados del siglo XIX, la élite chilena de la zona central había logrado su consolidación, privilegiada por el crecimiento económico experimentado en el país desde los años treinta. En sus viajes a Europa, y en un creciente consumo artístico-literario, adquirió prácticas sociales y culturales de origen europeo, que contenían expresiones de sociabilidad que alcanzaron un gran brillo en los últimos decenios del siglo. Vivir y sentirse como en Europa, mientras se disfrutaba del auge económico, construían la ilusión de pertenecer a un lugar distinto del que se habitaba, desde donde se irradiaban el comercio, la industria, las “grandes ideas” y el arte refinado con sus hermosos e impresionantes edificios que resumían la “historia de la humanidad” que se deseaba escuchar¹⁵⁹. Además de estas instancias, la élite crea otras más ordinarias de sociabilidad local y de intercambio cultural, entre las que destaca la vida del salón. Así es como una serie de danzas conquistan los exclusivos salones de las casas patronales, ávidas de importar desde el viejo continente lo que estaba de moda.

Para Joaquín Edwards Bello —señalan Juan Pablo González y Claudio Rolle—, el salón era una tradición en Chile y condensaba el orgullo de la familia, señalando que “en ciertas casas había dos o más salones, y el principal permanecía cerrado; los muebles dormían en sus camisas de raso, esperando las grandes ocasiones. Las ventanas a la calle se abrían solamente para ver pasar las procesiones, los grandes entierros o los regimientos. En uno de los salones había un piano; en un mueble mostraba sus puntas de metal un álbum de fotografías y daguerro-

159 Manuel Vicuña (2001). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo*. Editorial Sudamericana, Santiago; Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., pp. 133, 362-367.

tipos, forrado en terciopelo rojo”, objetos reveladores de los intereses, preocupaciones y curiosidad de toda una sociedad. Evocando en 1950 los años de su infancia y primera juventud, Edwards Bello relata que “al pasar por delante de cualquiera de dichas casonas, si se escucha el acompasado son del piano de la niña que estudia el Método, entre un canto de canario y el agua del surtidor, mi corazón se estremece. En estas armonías veo al otro yo de entonces, con sus esperanzas intactas”¹⁶⁰.

En un breve recorrido, debemos precisar que ya se escuchaban valsés en la zona central durante las Guerras de Independencia y, desde allí, se extendieron a todo Chile a lo largo del siglo XIX, lo que permite suponer que fue el vals la primera danza de salón introducida¹⁶¹; un elegante baile, documentado en Europa desde fines del siglo XVIII. El vals es también la evolución de una danza antigua, del siglo XII, originaria de Tirol (Austria) y del sur de Alemania. El vals conquistó su rango de nobleza en Viena durante la década de 1760 y se puso de moda en esa ciudad en la década de 1780, expandiéndose rápidamente a otros países. La palabra vals nació en el siglo XVIII, cuando se introdujo en la ópera y en el ballet.

Así también arribó la mazurca, o mazurka, originaria de Polonia (siglo XVII), fue traída a América y a Chile cuando ya vivía una etapa de declinación en París.

El mismo recorrido en Chile experimentó la cuadrilla (del francés *quadrille*), una danza de salón heredera de la antigua contradanza francesa del siglo XVIII. Estuvo de moda desde principios del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. La versión inglesa de esta danza, por su parte, también fue adoptada desde Francia.

De menor data que las danzas anteriores es la polka, otra de las grandes modas extranjeras. Se originó hacia 1830 en la región de Bohemia y se expandió con rapidez por los salones europeos, generando una “polkamania” que duró hasta fines del siglo XIX. Zubicueta entrega una detallada descripción del origen y desarrollo de la polka, como si se tratara de una nueva invención de algún maestro de baile. Señala que fue la gitana austriaca Hanizlea Syleale quien, en 1830, creó los pasos de una danza que llamó *pulku* o *pulka* —medio paso— a la cual, tres años más tarde, Joseph Neruda, en Praga, le puso música, llamándola *polku*. Al ser descubierta por profesores de baile franceses, en 1834 fue bautizada como *polkea*, causan-

160 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., pp. 47-48.

161 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 62.

do gran revuelo público en París. En 1840, finaliza Zubicueta, los bohemios le agregaron nuevas figuras, similares a lo que a fines del siglo XIX se conocerá como polka alemana¹⁶².

Santiago y Valparaíso, principalmente, favorecían la introducción y divulgación de las modas extranjeras, gracias a las condiciones urbanas y a los viajes e intereses de las familias acomodadas.

Es innegable el furor que causaron las danzas de salón antes de extenderse a las provincias y pasar a los campos, ya en las últimas dos o tres décadas de siglo XIX, pues llegaron incluso a promover un atractivo campo laboral para compositores y maestros de piano y baile de una clase media ascendente, europeos, siúticos y afrancesados que comenzaron a “codearse” con banqueros, grandes terratenientes y acaudalados empresarios mineros¹⁶³. Cierta información da cuenta de este *boom*. En 1852, José Zapiola (oriundo de Argentina y radicado en Chile, uno de los más destacados compositores del siglo XIX, autor de la música del “Himno a la Victoria de Yungay”) fundó, en compañía de otros dos compositores renombrados, Isidora Zegers y Francisco Oliva, *El Semanario Musical*, primer órgano de difusión artístico-cultural que tuvo Chile. A pesar de su corta duración, permitió la divulgación de algunos instrumentos que vinieron a ensanchar los conocimientos musicales. Como suplementos del *Semanario*, se insertaron algunas composiciones litografiadas, una polka, una mazurca y un vals¹⁶⁴; dando cuenta así de las modas de salón.

Más tarde, Antonio Alba (1870-1940), guitarrista y compositor español radicado en el país hacia 1895, editó en Chile una completa colección de música folklórica en partitura: *Cantares del Pueblo Chileno* (Valparaíso, 1898), “para que penetre en los salones del mundo el elegante aroma de los campos”, como señala Alba en su prólogo. La colección de Alba contiene géneros de salón folklorizados, como la mazurca, el vals y la habanera. También incluye tonadas, zamacuecas y canciones, todas transcritas y arregladas por Alba para canto y guitarra¹⁶⁵. “Es interesante observar cómo, géneros llegados originalmente al salón, que luego fueron adoptados y transformados por sectores populares, regresaban, cual hijos pródigos a su lugar de origen luego de su periplo por los campos, ahora de la mano de la guitarra”¹⁶⁶. Por esos mismos años aparece, entre otros textos

162 Alfredo Franco Zubicueta (1908), ob. cit., pp. 37-38.

163 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., pp. 112-113, 256.

164 Ídem., pp. 155-166.

165 Ídem., p. 106-107.

166 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 368.

musicales y cancioneros, *Tratado de Baile*, de Alfredo Franco Zabicueta, que hasta 1908 contó con siete ediciones. Considerado por el maestro como actividad necesaria para el bienestar del cuerpo, “el baile es un arte que ha sabido conquistarse un puesto avanzado entre los conocimientos de la jente (sic) civilizada de delicada educacion (sic) debidos a sus múltiples buenas cualidades”¹⁶⁷. Una serie de bailes de salón y algunos géneros tradicionales aparecen en el texto.

Los terratenientes aprovechaban las instancias de sociabilidad para compartir los géneros de salón europeo con sus trabajadores. Asimismo, los obreros, quienes para entonces tenían un pie en el campo y otro en la ciudad, trasladaban desde la ciudad las modas del momento. Así fue como una corriente afrancesada y europeizante vino a introducirse en los campos del país, donde se mezcló también con los géneros tradicionales. Estamos frente a lo que se conoce como la *belle époque chilena*, que para algunos fue un remedo de aquello que observaron en primer orden y consideraron de buen gusto¹⁶⁸, mientras que, para otros, los admiradores de los lujos de la élite, pasaría a convertirse en una pobre imitación de aquello que en la capital y en Valparaíso se consideraba *schick*. En tanto en el campesinado, más amante del baile y del canto que de los gustos siúuticos, las danzas de salón llegarían a transformarse en parte del folklor local.

Tenemos la impresión que las danzas de salón más difundidas en los campos de La Araucanía fueron el vals, la mazurca, la polka, la cuadrilla francesa y la inglesa, el “patiné” (posiblemente una transformación lingüística de la danza francesa, *pas des patineurs*) y la marcha o “marchita”, como fue conocida la danza en La Araucanía. Sobre otras danzas no quedaron mayores registros y, al parecer, todas las señaladas derivaron en los campos en estilos folklorizados¹⁶⁹.

A mediados del siglo XIX, ya era posible encontrar réplicas criollas del salón europeo en las tertulias de las mejores casas patronales de los poblados fronterizos. En 1853, el viajero Edmond Reuel Smith observó con asombro una reunión que “tenía por objetivo celebrar el cumpleaños de

167 Imprenta, Litografía i Encuadernación “La Ilustración”, Santiago, p. V.

168 Es muy instructivo al respecto un video de YouTube: Silvana Andreu Muñoz, “Concierto ‘La belle époque chilena en piano y guitarra’”, se sugiere ver la intervención del historiador Ramón Andreu Ricart, a partir del minuto 7:50 y siguientes [https://www.youtube.com/watch?v=aQY3i73bdhU&ab_channel=SilviaAndreuMu%C3%B1oz], consultado el 1 de agosto, 2023.

169 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 96, 433; Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo [https://www.youtube.com/watch?v=IX3u6RMRB1c], consultada el 25 de mayo de 2023.

la dueña de casa o, más bien, el día de su santo”. De acuerdo con el juicio de Reuel, es claro que el aire europeo era imitado con tosquedad en los ambientes festivos y semirurales de los poblados fronterizos, en los que también la zamacueca, a pocas décadas de su arribo en Chile y donde rápidamente adquirió carta de ciudadanía, alcanzaba el trono de baile nacional.

No se me admitían disculpas; me llenaron de dulces y de confites; me buscaron compañeras y, a pesar del sueño que sentía, tuve que bailar polcas, vales, cuadrillas y zamacuecas hasta las dos de la mañana.

Casi todas las damas eran bonitas y de buena figura; todas, bien vestidas y de agradable trato; eran vivas e inteligentes y, sin ser muy instruidas, poseían un grado de refinamiento que era extraño encontrar en un lugar de poca importancia, tan alejado de la capital. Los jóvenes se mostraban verdaderos provincianos, con bastante pretensión de elegancia exagerada, aunque vestidos con trajes pertenecientes a modas un poco antiguas¹⁷⁰.

Antes de llegar al último cuarto del siglo, entraron en decadencia las modas del salón europeo en las casas patronales y los antiguos bailes burgueses comenzaron introducirse en las tertulias tanto de la clase media como en el campesinado. Bastaba una guitarra para que el talento rústico del chileno-mestizo lograra entonar un vals o una mazurca. Dichos géneros pronto experimentaron una performance en los campos, como la marchita, que aceleró su ritmo para servir como corrido¹⁷¹.

Paulatinamente se abandonan las elegantes ediciones de fines del siglo XIX, en un claro acercamiento al nuevo mercado generado por la aparición de la clase media y la sociedad de masas. En muchos casos, el papel y la caligrafía musical bajan de calidad y se observan mayores errores de copiado. Sin embargo, en una época de continuo aumento de la competencia comercial, se mantiene la tendencia a ilustrar llamativamente las portadas, de modo de hacer más distintivo e ilustrativo el producto musical a la venta. Las románticas y patrióticas litografías cromáticas que ilustraban portadas de vales, polcas, marchas y habaneras

170 Reuel Smith, Edmond (1914), ob. cit., p. 133.

171 Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo [<https://www.youtube.com/watch?v=IX3u6RMRB1c>], consultada el 25 de mayo de 2023.

en el siglo XIX, dan paso a la foto de la cupletista, del cantante, del conjunto o de la orquesta que ha popularizado la composición, y finalmente, a una simple viñeta que rodea el título y el nombre de la editorial —realizada por los propios tipógrafos de la imprenta—, o a un diseño que se repite mecánicamente para distintos autores y repertorio¹⁷².

El traspaso de las modas de salón al mundo popular coincidió con la etapa final de la Ocupación de La Araucanía, a fines del siglo XIX. Pronto, las casas de canto y baile, las casas de tolerancia, las plazas y calles y, por supuesto, las tertulias familiares de la antigua Frontera brillaron con los cantos que las conectaban con la bohemia folklórica y con la vida musical de la capital, favoreciendo la circulación de cantores y cantoras populares y, poco después, de los músicos letrados de las estudiantinas, además de otros personajes de dudosa reputación, los fieles parroquianos de la vida nocturna¹⁷³.

Este período también coincidió con la migración europea, lo que reforzaría los aires de salón en La Araucanía, especialmente en los talentos musicales de suizos y alemanes, quienes entonaban sus canciones tradicionales en espacios privados y públicos. “En 1885 —señala un historiador—, la llegada de los primeros colonos alemanes vino a poner una nota de alegría en la espartana vida del caserío porque pronto algunos acordeones y violines alegraron las veladas nocturnas, alumbradas con candiles de cera y lámparas de gas o querosene. Luego, el Club Alemán organizó las primeras fiestas que contaron con la entusiasta presencia de algunos chilenos”¹⁷⁴. Así mismo, de gran acogida fue la Banda Suiza Helvecia, liderada por los Muster; una orquesta de instrumentos de viento (como el acordeón, el alfón y el büchel), compuesta por entre 12 a 14 suizos que deleitaron por casi ocho décadas a la colonia local¹⁷⁵.

Tanto como la cueca y la tonada, el vals, la mazurca, la polka y la cuadrilla pasaron a formar parte de la vida cotidiana de La Frontera. En

172 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., pp. 116-117.

173 Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo. “50. Guitarra campesina. Abel Inostroza. ‘Simbad el marino’ Corrido por ‘Trasporte’” [<https://www.youtube.com/watch?v=lkP4al48DZ8>], consultada el 30 de mayo de 2023.

174 Eduardo Pino Zapata (1969). *Historia de Temuco. Biografía de la capital de La Frontera*. Ediciones Universitarias de la Frontera, Temuco, p. 49.

175 Sitio Web. SWI swissinfohttps.ch. “Los Muster: con música y arquitectura suiza a Chile” [<https://www.swissinfo.ch/spa/los-muster--con-m%C3%BA-sica-y-arquitectura-sui-za-a-chile/4673788>], consultada el 8 de junio de 2023.

un artículo, *Los vales de antaño*, el novelista Luis Durand evoca la década de 1910 en Traiguén. El escritor comparte su nostalgia: “entonces uno se queda dormido soñando con que ha vuelto a tener veinte años, lo cual no es poca ventaja, y escucha allá en el campo un viejo vals, acaso ‘La paloma’, de Iradier, si no me equivoco o ‘El Esdrújulo’ que en ese tiempo se tocaba en todas las victrolas que había en veinte leguas a la redonda”. Durand precisa que “eran vales de música excesivamente sentimental que en el ambiente, cobraban un prestigio y relieve inusitados”. De hecho, “el vals, como también había sucedido con la habanera, permitió una nueva forma de trato amoroso al proporcionar a los auditores y bailarines frases y expresiones que los representaban”¹⁷⁶. Como el propio Durand narra en otro texto: “Y en las casas, por las noches, se cantaba al son de un acordeón o de una victrola. ¡Oh el encanto imponderable de aquellos vales en que uno sentía el leve aliento de una boca de veinte años próxima a su rostro! La mirada de unos ojos claros y felices que también prometían dicha. Afuera el viento disolvía las notas de los vales”¹⁷⁷. Unos cuarenta o cincuenta años después de la llegada de los colonos europeos, aún permanecían las danzas de salón en La Araucanía, de ello dan cuenta algunos registros y nuestras entrevistas a Adesio Gutiérrez, María Molina y Raúl Díaz Acevedo.

Un antiguo campesino, guitarrero y cantor de Pitrufrquén, Guillermo Riquelme, señaló en cierta oportunidad, que por la década de 1920 la cuadrilla se bailaba regularmente precedida de un vals, formando ambas danzas un mismo cuerpo coreográfico. Don Guillermo, cultor de la herencia de sus mayores, unos modestos colonos de la misma zona, tocaba mazurcas, patinés, polkas, cuadrillas, vales y marchitas. También formaban parte de su alegre repertorio la cueca y la tonada. Raúl Díaz Acevedo, de quien hemos obtenido estas breves notas periodísticas, agrega:

La “Cuadrilla” llegó a La Araucanía probablemente de Concepción o Chillán, lugares donde profesores de baile eran contratados por los padres, para que niñas y jóvenes se lucieran en el salón, interpretando con mucha galanura, donaire y elegancia... de acuerdo a la usanza de la época. Aún es posible encontrar partituras para piano para la cuadrilla... por ejemplo “Risueñas Ilusiones” y “Los Maglyares”. Era propia de esta danza rematar con un vals en que las parejas interactuaban, describiendo co-

176 Pablo Gonzáles y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 110.

177 Luis Durand (1953). *Paisajes y gentes de Chile*. Zig-Zag, Santiago, p. 47-49.

reografías que habían sido creadas por los profesores y también por el ingenio de la juventud.

De los salones patronales o de la ciudad llegaron hasta los pequeños pueblos y caseríos en estas tierras lluviosas del sur de Chile. Junto con las herramientas con que llegaron a desmontar los terrenos para el cultivo y el pastoreo, también llegó la música y el baile, que hacían menos dura la convivencia en tan duras circunstancias. Y por supuesto estas danzas se transformaron en bailes muy populares entre la juventud de las actuales provincias de Malleco y Cautín

En la Región de La Araucanía... adonde no llegaron los pianos pues los colonos chilenos lo único que portaban eran sus guitarras, fueron generando la música para poder bailar aquellas danzas que estaban en boga en sus lugares de origen. En los años 70 y 80 aún era posible encontrar guitarreros y cantoras que tenían entre su repertorio mazurcas, patiné, polcas y cuadrillas... y, obviamente, como piezas instrumentales. Nunca he encontrado una Cuadrilla cantada... e incluso el vals con el que se remataba la cuadrilla también era instrumental¹⁷⁸.

En una performance “a la chilena”, al igual que en el caso de las cuecas, tonadas y corridos, los vales sirvieron para musicalizar poemas inspirados en hechos históricos y acontecimientos cotidianos dolorosos, generalmente registrados en cuartetos que no dominan el arte mayor del canto a lo poeta. En estos casos, no son temas para bailar, sino para dar cuenta de una tragedia. Según Raúl Díaz Acevedo, estos temas musicales forman parte de una memoria local que queda olvidada con el tiempo, al igual que el hecho que los inspiró. En raras ocasiones tales hechos adquieren trascendencia nacional y el tema musical inspirado en su desarrollo logra mayor connotación y duración en el tiempo. Tal es el caso del “Hundimiento del Angamos” de Crispulo Gándara. En Tirúa, y en la voz de Clemente Pedreros, en los años 80, quedó el registro del siguiente vals: “Un día lunes 30 de septiembre”.

Día lunes treinta de septiembre
un día lindo de sol
ocurrió con don Carlos Fuentealba

178 Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo. “96. Guitarra campesina. Guillermo Riquelme. Cuadrilla y vals” [<https://www.youtube.com/watch?v=uUrVAOVUajA>], consultada el 29 de mayo de 2023.

era un noble famoso pescador

Don Carlos Fuentealba era solo
solo no podía bogar
le faltaban tripulantes
para poder regresar

En el pueblo de Tirúa
andaban cuatro ambulantes
y al comandante Fuentealba
le sirvieron de tripulantes

Y como a las diez del día
partieron mares afuera
creían que allá no estaba
tan fuerte la ventolera

Cruzaron al frente del carro
estaba tan fuerte el viento
a los pobres cinco hombres
casi los sacaba del asiento

Todito el día bogaron
para poderse salvar
el comandante Fuentealba
no sabía gobernar

Frente del muelle de piedra
un par de cuadras al norte
les ha tocado la desgracia
que se les da vuelta el bote

Y los pobres cinco hombres
del verse se hace hacia la orilla
pegaron el salto encima
se tomaron de la quilla

El comandante Fuentealba
le imitaba a los camarones
creían que iba a salir
con el bote a los corriones

Y don Santos Quitrileo
era un hombre muy alentado
de los cinco que andaban en el mar
el único era casado

El hombre en sus apuros
él pensaba muchas cosas
si yo me ahogo decía
con quien quedará mi esposa

Y don Zacarías López
quedaba pa' como pluma
después se me hizo el calcharrillo
de la playa de Corcuma

Aquí se termina este verso
pasó como un maremoto
otra vez que vayan al mar
le vuelven a sacar otro¹⁷⁹.

En otro registro, María Molina Inostroza interpreta una mazurca, “Madre, que linda noche”, aprendida de su madre, Emelina de la Cruz Inostroza Carrasco, de la localidad de Afquintúe. La letra corresponde a un viejo romance cantado en España, el “Romance de Adela” o “Romance de la Pobre Adela”, lo que nuevamente da cuenta del traspase musical entre tradiciones distintas. Esta mazurca conserva la línea central del relato, perdiendo algunos detalles. Existen también otras versiones, que terminan con el suicidio de Juan, uno de los protagonistas del drama.

Madre que linda noche
tantas estrellas
ábreme la ventana
que quiero verlas

No hija mía no,
que estás enferma

179 Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo. “90. Guitarra campesina. Clemente Pedreros. Un día lunes 30 de septiembre” [<https://www.youtube.com/watch?v=mXikFIIGWrU>], consultada el 29 de mayo de 2023.

y el adre de la noche
no te hace buena
Si viene Juan a verme
abre la puerta
pa' contemplar su rostro
antes de muerta

No hija mía no,
que estás enferma
y el adre de la noche
no te hace buena

Si viene Juan a verme
al cuarto mío
contemplará mi rostro
pálido y frío

No, hija mía no
no hagas recuerdos
de un ser que ya te olvida
tu amor eterno

“Romance de la pobre Adela”

Una joven muy guapa,
llamada Adela,
por el amor de Juan,
se hallaba enferma, se hallaba enferma

Todas sus amiguitas
iban a verla
por ver como se hallaba,
la pobre Adela, la pobre Adela

A una de sus amigas
le ha preguntado,
si habéis visto a mi Juan,
por algún lado, por algún lado,

Y la mayor de ellas
le ha respondido:

piensa en ponerte buena,
yo te lo digo, yo te lo digo,
Porque tu Juan,
porque tu Juan, tu Juan
con tu amiga Dolores,
se va a casar, se va a casar

Madre, cierra la puerta,
vente a mi lado
que antes de morir quiero,
darte un recado, darte un recado.

Si viene Juan a verme,
después de muerta
no lo dejes pasar,
de aquella puerta, de aquella puerta

Porque mi Juan,
porque mi Juan
con mi amiga Dolores,
se va a casar, se va a casar;

Vengan todas mis amigas,
¡menos Dolores!
a ponerme en la tumba,
lirios y flores, lirios y flores.

De amortaja me pones
la cruz de perlas
que Juan me regaló,
de amor y prenda, de amor en prenda

También me pones
el vestido blanco,
que Juan me regaló,
para mi santo, para mi santo

También me pones
toda la ropa,
que tenía preparada,
para mi boda, para mi boda.

Madre querida, madre querida,
en la puerta aúlla un perro
antes que sea de día,
ya me habré muerto, ya me habré muerto

No, hija no,
no digas eso.
Madre querida, madre,
dame usted un beso, dame usted un beso

Otro día de mañana,
doblan las campanas con mucho anhelo
la gente preguntaba:
¿quién se habrá muerto?, ¿quién se habrá muerto

La pobre Adela, que por amor de Juan,
se hallaba enferma
A las tres de la tarde,
paso el entierro

Juan que estaba en la puerta,
se metió dentro
se arrodillo delante,
de un retrato que ella le dio

Adela mía,
Adela mía,
yo nunca me pensaba,
que tú tan pronto te morías

Fueron todas sus amigas,
menos Dolores,
a ponerle en la tumba:
lirios y flores, lirios y flores¹⁸⁰.

La polka persistió por décadas en La Araucanía; las estudiantinas editaron y guardaron algunos temas escritos. Uno de los temas más antiguos

180 Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo. “23. Guitarra campesina. María Molina. Madre que linda noche” [<https://www.youtube.com/watch?v=z20CXtPUEuA>], consultada el 29 de mayo de 2023.

que recogió y grabó Violeta Parra en un álbum de 1956, por ejemplo, corresponde a la polka de P. Fernández, “Me entusiasmo bailando”. Esta fue conservada en un manuscrito que contenía la colección de Vicente Hernández, fundador de la Estudiantina de Temuco¹⁸¹. Don Luis Rivera, oriundo de los campos de Collipulli, nos cuenta que gracias a su abuela aprendió la guitarra campesina, cuando tenía unos diez años, a mediados de la década de 1950. Ella era cantora de cuecas y tonadas, recorría los campos para alegrar las celebraciones familiares y las trillas; seguramente también acompañaba los velorios de angelito. Durante unos treinta años, don Luis trabajó como asistente de la educación en Collipulli, labor que le permitió formar grupos folklóricos y enseñar su pasión: la guitarra. De su repertorio recopilamos una polka muy antigua, de contenido pícaro, que se tocaba con un guitarreo al estilo chileno: “Los amores del sacristán”. El tema también fue recopilado en los campos por Violeta Parra y popularizado con su voz. No es la versión de Violeta Parra la que compartimos, sino la que todavía canta don Luis en La Araucanía.

Los amores del Sacristán,
son dulces como la miel.
Amor que no se desea,
no puedo vida vivir con él.

Porque me gusta el sacristán,
toca la campanilla.
Tilín Tin Tin.
Tilín Tin Tan.

Una beata estaba enferma,
sin poder disimular,
quería que le trajeran,
ya al nombrao sacristán.

La beata que no ha tenido,
amores con sacristán,
no sabe lo que es canela,
ni chocolate con flan.

Para toda la compañía,
florecita de azahar,

181 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 106.

ya le canté los versitos,
del mentado sacristán.

Don Luis también señala que en La Araucanía se tocaban muchas cuecas “valseadas”, una de las tantas transformaciones que ha experimentado nuestra danza nacional, lo que da cuenta que muchas veces no existen separaciones taxativas entre un género musical y otro, sino, más bien, la creación de nuevos estilos. De su abuela aprendió “Pañuelo blanco”, que se solía tocar en tercera alta y con voz aguda:

Pañuelo blanco me diste
Pañuelo para llorar
Pañuelo blanco me diste
Pañuelo para llorar.

De qué me sirve el pañuelo si no lo he de ocupar.

Déjate, déjate, déjate, no quiero que me pase lo pasado
Ya todo entre nosotros ha concluido
Ya todo entre nosotros ha terminado.

Cuando salí de mi casa dos cosas no más sentía
Cuando salí de mi casa dos cosas no más sentía
La callana en que tostaba y aquella en que me molía.

Déjate, déjate, déjate, no quiero que me pase lo pasado
Ya todo entre nosotros ha concluido
Ya todo entre nosotros ha terminado¹⁸².

Una última danza de salón en este grupo fue el pericón o pericono, antigua danza aristocrática europea que adquirió estilo criollo y campesino al invadir el ambiente gaucho. Llegó a Chile, de acuerdo al tratadista José Zapiola, con el ejército de San Martín, obteniendo carta de ciudadanía y difundiéndose por el territorio nacional hasta Chiloé¹⁸³, lo que permite suponer su arribo en la antigua Frontera. Desde el punto de vista coreográfico, el pericón es una contradanza o cuadrilla, es decir, un grupo de parejas coordinan sus movimientos para realizar diversas figuras en una espacio

182 Luis Rivera, Victoria, 2 de abril, 2023, entrevista de Mathías Órdenes.

183 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 241-242.

de elegante “combate”. Un precioso registro de Constitución entrega una letra pintoresca. En este caso, el cantor señala que fue creada con el fin de agregarle contenido según la habilidad del intérprete o la intérprete, lo que da cuenta de la transformación criolla del género, que pasó de la elegancia a la picardía:

“El Pericón”

Tu periconona trae
en el cogote y en el cogote
una bolsa de harina
y otra de mote y otra de mote

La periconona trae
y en la cabeza y en la cabeza
una peineta de oro
que le atraviesa, que le atraviesa

La periconona trae
en el turbante y en el turbante
un letrero que dice
quero a mi amante, viva mi amante¹⁸⁴.

184 Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo. “81. Guitarra Campesina. Manuel Apablaza. El Pericón” [<https://www.youtube.com/watch?v=OyvEyLP2qGI>], consultada el 30 de mayo de 2023.

CAPÍTULO IV.

Folklor y música popular en espacios de modernidad y cultura de masas

Los nuevos estilos foráneos de las primeras tres o cuatro décadas del siglo XX, como los bailes swing, el corrido mexicano, el tango, el foxtrot o el bolero, entre varios otros, corrieron a la par de la música tradicional, conquistando espacios desde las grandes ciudades hacia el mundo rural al ritmo del desarrollo de la cultura de masas. Nuevamente gracias a nuestras entrevistas y a ciertas recopilaciones, estamos al tanto de la introducción de tales estilos en La Araucanía¹⁸⁵.

El crecimiento de las nuevas tendencias y el gusto por lo extranjero no rivalizó con el folklor tradicional hasta extinguirlo, sino que la industria cultural se encargó de otorgarle un sentido moderno, transformación que fue posible al hacerlo partícipe de los escenarios y medios de comunicación. El aumento de los medios de comunicación y su capacidad para satisfacer distintos tipos de consumidores, junto con los espacios de sociabilidad popular que se irían sumando con el desarrollo de la vida moderna (como el teatro, la nueva vida nocturna y las actividades cívicas al aire libre), además de la pervivencia de espacios tradicionales (como las tertulias familiares, las ramadas y chinganas), llevaron al desarrollo relativamente paralelo de cinco fenómenos: 1) la vigencia del folklor tradicional; 2) la generación de conjuntos y solistas profesionales de “música típica” y de “proyección folklórica” (conceptos utilizados a partir de la década de los 20 y los 50 respectivamente); 3) la masificación de nuevas tendencias foráneas, que en algunos casos derivó, como fenómeno, 4) en una performance con rasgos folklóricos chilenos (como la música mexicana), pasando a formar parte del folklor adquirido; y 5) la transformación de la música folklórica en música mediatizada. Se puede sostener que ello fue posible debido a que tanto la cultura de masas, impensable sin el desarrollo de los medios de

185 Página de YouTube de Raúl Díaz Acevedo [<https://www.youtube.com/@raul-diazacevedo7058>].

comunicación (fonografía, disquería, cine y radio), al igual que los espacios de sociabilidad popular, se caracterizaron por su gran capacidad de fluidez entre tradiciones y géneros distintos, entre espacios rurales y urbanos y entre lo local y lo foráneo, aunque esta fluidez no llegó a modernizar el mundo musical campesino en su totalidad (resulta exagerado pensar lo contrario).

Con el surgimiento de las estrellas del folklor musical —quienes construirán sus carreras con ayuda de la música campesina que lograrán extraer de cantores y cantoras populares—, “la música tradicional fue difundida en la ciudad utilizando todos los canales ofrecidos por la industria musical del segundo cuarto del siglo XX: teatro, disco, radio y cine. Este proceso desembocó en el desarrollo de un folklore masificado, denominado también ‘música típica chilena’”, que, gracias a los espacios de fluidez musical, retornará nuevamente a los campos en versiones modernas y mediatizadas, en las voces de cantantes profesionales, con arreglos de piano e, incluso, orquesta¹⁸⁶, gracias al disco y a la radio.

No obstante, hasta el último tercio del siglo XX, quedaron espacios de extensión geográfica en los que la cultura de masas no logró mayor impacto en los campos: la alta ruralidad y la exclusión social dificultaron la participación del campesinado en los ritmos de la modernidad —ciertos antecedentes empíricos y nuestras entrevistas nos han dado claridad de tal hecho en La Araucanía (ver Capítulo siguiente)—¹⁸⁷. Nuevamente la guitarra, gracias a su notable capacidad de adaptación y al alcance de muchos bolsillos, cobrará protagonismo en los escenarios de la fluidez.

Si bien la tonada y la cueca podían tener un papel protagónico en la enseñanza de la guitarra y del canto en Chile, desde comienzos de los años cuarenta, el repertorio de los jóvenes aprendices era enriquecido con habaneras, rumbas, boleros, tangos, milongas, joropos, bambucos, pasillos, zambas, chacareras, rancheras, spirituals, corridos, huapangos, jarabes, y pasodobles¹⁸⁸.

186 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 424.

187 Confiando en la capacidad de los medios de comunicación, algunos autores han adoptado una hipótesis distinta a la nuestra: la imbricación absoluta entre el campo y la ciudad. Ver Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 369; Juan Astica, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza (1997). *Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica*. FONDART, Santiago.

188 Ídem., p. 369.

La cultura de masas se retroalimenta de los espacios de sociabilidad popular, donde cobra sentido ya que las emociones y gustos permiten unir a sujetos, a veces de condiciones sociales, geográficas y étnicas distintas, con lo que está de moda y con lo que produce el placer de ser escuchado dentro o fuera de la intimidad del hogar. Es más, los antecedentes más remotos de la cultura de masas no se encuentran en el desarrollo de dos de los grandes íconos de la modernidad, los medios de comunicación masiva (que han cambiado y masificado las formas de consumo, así como de crear música) y la producción industrial (que ideó mecanismos para ordenar los tiempos de ocio), sino, más bien, en instituciones premodernas, cuyo desarrollo está ligado a la tradición popular. Nos referimos, en primer lugar, a las antiguas instituciones de música al aire libre, como el juglar, el romance y el carnaval, que darán inicio a una rama extensa de nuevas tradiciones y géneros musicales, y, en segundo lugar, a las instituciones tradicionales que se desarrollaron en espacios cerrados, como el teatro, la gala, el circo y la ramada (de donde también nacerá la chingana). Posteriormente, con el desarrollo de la vida moderna (o en proceso de modernización), harán su aparición las bandas musicales, los orfeones y las nuevas formas de sociabilidad diaria, como la Fiesta de la Primavera, y nocturna, como las boites y cabarets.

A lo largo del presente capítulo, en primer lugar, nos vamos a referir con mayor detención a algunos de los *espacios de sociabilidad* cuyas condiciones históricas permitieron su instalación en La Araucanía, generando gran impacto en las clases populares urbanas: el teatro, los circos, las bandas de música y orfeones y la Fiesta de la Primavera. Las galas, las ramadas, los burdeles o chinganas serán analizadas en el capítulo siguiente. Otros espacios de alta concurrencia en las grandes ciudades y con una capacidad enorme de otorgar entretenimiento, preferentemente, a las clases media y alta, entre los que figuran los cafés de teatro, canto y baile, las casas de canto y recreo, las boites y cabaret, no lograron el mismo éxito en la región, debido al menor desarrollo del mercado de consumo. Las boites y cabarets, además, harán su arribo en una época más tardía, probablemente a partir de la década de 1940 (aunque por el momento no contamos con mayores antecedentes). En segundo lugar, nos referiremos a los *estilos y géneros* musicales presentes en el desarrollo de la cultura de masas, poniendo atención en aquellos de mayor impacto en la región de La Araucanía. Finalmente, en tercer lugar, revisaremos el avance de los medios de comunicación, principal vehículo de divulgación de los nuevos géneros foráneos y del folclor de masas —en el capítulo siguiente también se analiza el impacto de los medios de comunicación y de los espacios de fluidez musical en La Araucanía campesina—.

Advertimos que constituye un error elaborar una diferenciación taxativa entre los géneros de tradición hispana, las danzas de salón europeo —ambos revisados en los capítulos anteriores— y la música introducida por los medios de comunicación y la cultura de masas, ya que, en muchos casos, tradiciones y géneros distintos se entrecruzan y entremezclan en contextos y espacios geográficos distintos, lo que lleva a la transformación de muchos temas musicales, que terminan perdiendo parte de sus características originales. Uno de los ejemplos más significativos de las transformaciones que puede llegar a experimentar un tema musical, incluyendo su folklorización a la chilena, se encuentra en la conocida canción mexicana, “Cielito lindo” (1918), de Quirino Mendoza (1859-1957). Primero fue una antigua seguidilla española, probablemente andaluza, “De la Sierra Morena”, que el autor popularizó añadiendo arreglos en música y letra. En 1920, ya con los arreglos de Mendoza, fue comercializada en nuestro país por el sello nacional Fonografía Artística, alcanzando una rápida popularidad; tanto así, que ese mismo año una de sus estrofas y el coro fueron utilizados en la campaña presidencial de Arturo Alessandri Palma, otra vez con un nuevo texto. Asimismo, en un momento que se pierde en el tiempo, cuando la seguidilla “De la Sierra Morena” llegó desde España a la región de Cuyo, en Argentina, se transformó en una tonada, “Sierra Morena”¹⁸⁹. Probablemente, en su recorrido por Chile llegó a La Araucanía como una “zamba resbalosa” con aires de guitarra campesina chilena. En 1969, María Inostroza Carrasco recopiló la nueva interpretación en Lastarria (Gorbea), en la voz de su tío Moisés Inostroza Carrasco, con el nombre “Zambita”. Es innegable la similitud de las primeras estrofas en las distintas versiones. Las otras estrofas (que no hemos considerado necesario apuntar aquí) son enteramente distintas, al igual que los géneros musicales, lo que da cuenta de las transformaciones que pueden experimentar las canciones en el mundo popular y en la industria musical.

189 “Otra de las tonadas muy antiguas y populares, tanto en Chile, como en Cuyo. Según Alberto Rodríguez, le tomó los versos y la música a Don Pedro López Moyano, mendocino, nacido en el año 1886. López Moyano, fue guitarrista de las viejas chinganas de Mendoza e integró por varios años, el Conjunto ‘Los Andinos’. No hacía otra cosa, sino que cantar y tocar en guitarra, el antiguo repertorio popular de Cuyo. En 1931, manifestaba haber oído de niño, esta Tonada”. Sitio Web. Alberto Rodríguez. “TONADA DE LAS SIERRAS MORENA’ - Canción Andaluza que se transformó en Tonada” [<http://www.arfolkloredecuyo.com.ar/i-sierrasmoras.html>], consultada el 13 de agosto, 2023.

“De la Sierra Morena”
(Seguidilla española)

De la sierra morena
vienen bajando
vienen bajando
unos ojitos negros

De la sierra morena,
vienen bajando
vienen bajando
Unos ojitos negros
Cielito lindo, de contrabando

“Cielito lindo”
(Canción mexicana)

De la sierra, morena
cielito lindo vienen bajando
un par de ojitos negros
cielito lindo de contrabando

De la sierra, morena
cielito lindo vienen bajando
un par de ojitos negros
cielito lindo de contrabando

Ay, ay, ay, ay, canta y no llores
porque cantando se alegran
cielito lindo los corazones

“Zambita”
(Zamba resbalosa)

De la sierra morena
Vienen bajando
Samba, samba
Y hay que se va

Un par de ojitos negros

de contrabando
Samba, samba
Y hay que se va

Y hay que se va
que se va
que se va
que se va

Un par de ojitos negros
de contrabando
samba, samba
y hay que se va.

“Sierra Morena”
(Tonada cuyana)

De la sierra morena
vienen bajando
van cantando, ¡ay le da!
un par de ojitos negros de contrabando
van cantando ¡ay, le da!

¡Ay...le da!
que le da, qué le da, qué le da
un par de ojitos negros
de contrabando
van cantando
¡ay, qué le da!

Mariquita María Madre del Carmen van cantando
ay, que le da
porque no vienen las niñas a consolarme
van cantando
van cantando
¡ay, qué le da!

Ay...qué le da
qué le da, qué le da, qué le da
porque no vienen las niñas
a consolarme

van cantando
¡ay, qué le da!

A continuación, la modificación introducida en las estrofas de “Cielito Lindo” para la campaña de Alessandri:

“Cielito lindo”
(Canción mexicana)

Ese lunar que tienes, cielito lindo,
junto a tu boca,
no se lo des a nadie, cielito lindo,
que a mí me toca.

Ay, ay, ay ay,
canta y no llores,
porque cantando se alegran, cielito lindo,
los corazones.

“Cielito lindo”
(Campaña de Alessandri)

Va en brazos de la Alianza, cielito lindo,
el gran Arturo,
y es natural con esto, cielito lindo,
triunfo seguro.

Ay, ay, ay ay,
Barros Borgoño,
aguárdate que Alessandri, cielito lindo,
te baje el moño.

Los inicios premodernos de la cultura de masas: el teatro, el circo y otros espacios

Algunas de las instituciones que darán inicio a la cultura de masas datan de varios siglos antes del desarrollo del proyecto impulsado por la modernidad, por lo que en un mismo proyecto convergerán instituciones modernas y tradicionales, a la vez que el peso de la modernidad y de la tradición estarán presentes en la cultura de masas, formando parte sustancial

de la vida cotidiana. Esto se verá reflejado, por ejemplo, en la influencia del teatro y del folklor musical en las primeras cinco o seis décadas de la radio y del cine, incluso a pesar de que las instituciones tradicionales fueron relativamente afectadas por la modernidad.

En el caso del teatro, debemos considerar como referente a España, desde donde, al igual que tantas otras tradiciones, llega a nuestro continente. Su resurgimiento se encuentra en la era medieval (siglo XII) y, más tarde (siglo XV), se enriquecerá con la introducción de elementos de la cultura popular tradicional (como el estilo juglaresco y los temas religiosos y profanos), popularizándose desde entonces la unión entre canción y drama. En plena expansión imperialista (siglos XVI y XVII), el lento desarrollo del teatro vivirá una era de esplendor, conocida como el Siglo de Oro del teatro español, donde se crearon las primeras salas teatrales, llamadas “corrales de comedias”, proliferando autores, obras y compañías teatrales; tendencias que más adelante alcanzarán las Colonias¹⁹⁰.

La escenificación de la canción popular en el teatro español constituye un rasgo temprano de mediatización del repertorio popular en la órbita hispana. El éxito de una canción podía proporcionarle a esta una vida autónoma fuera del teatro, llegando a un público más extenso, desempeñando funciones sociales aglutinantes. Ello favorecerá la aparición de un nuevo “estamento de cantantes: las ‘estrellas’, figuras míticas y a la vez identificadas con una comunidad abierta de practicantes no profesionales, como de hecho ocurrirá en Chile” y en todo el mundo¹⁹¹. Una vez que la relación del teatro español con la canción popular fue trasplantada a América Latina, muchas de las canciones y bailes de moda que comenzaron a circular fueron primeramente música escénica, repitiéndose el mismo fenómeno que se producía en Europa, lo que convierte al teatro en el primer espacio de acogida de la música popular en su camino hacia la masificación, encontrándose en este antecedentes de géneros que se desarrollaron localmente, para después formar parte de la música de tradición oral, lo que influenció también el folklor latinoamericano. Los circos y espectáculos itinerantes que llegarán a los campos colaborarán también en esta tarea¹⁹².

El teatro fue en América Latina un privilegio de clase alta, tardando

190 Sitio Web. Houndinis. “El primer teatro español” [<https://www.atrapalo.com/houndinis/el-primer-teatro-espanol/#:~:text=El%20teatro%20espa%C3%B1ol%2C%20como%20el,el%20g%C3%A9nero%20hasta%20el%20s.>], consultada el 13 de junio de 2023.

191 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 129.

192 Ídem., p. 130.

más de un siglo en su masificación. Los primeros géneros en arribar a Chile por esta vía fueron la tonadilla, la zarzuela y el cuplé; más tarde harán su aparición los géneros musicales de menor difusión popular: la ópera y el ballet. En medio de las dificultades para el desarrollo del teatro chileno debido a la censura de la Iglesia, llega la tonadilla, nuevo género de música teatral que hacia 1750 había comenzado su brillante carrera en la escena española, en competencia con el romance. Por José Subirá, quien estudió sus avatares, sabemos que comenzó como canción “suelta” que se cantaba en cualquier parte, “desde la jácara más plebeya hasta el aria más distinguida”, señala Eugenio Pereira Salas siguiendo a Subirá¹⁹³. Su apogeo en España llegará en la década de 1790, migrando así desde Europa la unión entre teatro y arte lírico¹⁹⁴. La tonadilla era interpretada esencialmente por mujeres, las “tonadilleras”, “a la vez actrices y cantantes solistas, que pueden ser consideradas como las madres de la estrella de la canción popular: mujeres atractivas de vidas turbulentas, llenas de lujos, con cortes de admiradores y de fortunas y ruinas repentinas”¹⁹⁵. Por la década de 1820, la tonadilla desaparece de la escena dramática para quedar en el teatro y en otros espacios únicamente como canción no actuada.

Por esos años llegaba de Lima la moda de los cafés, también como un espacio de la élite (introducidos en el virreinato por don Francisco Serio, en 1771). El primero que se conoció en Chile fue el “Sr. del Barrio”, con música y canto, un punto de reunión de los padres de la patria. A esas alturas, en la década de 1830, comenzaban a arribar también las primeras compañías extranjeras de baile. El espectáculo de baile de los famosos Cañete, venidos de Buenos Aires, llevó a las tablas el bolero (español) y la cachucha, además de la ya popular tonadilla. Poco después se introducirán las modas del salón europeo¹⁹⁶.

No pasó mucho tiempo para que se escuchara la zarzuela, a fines de la década de 1850, que vendrá a reconciliar a los chilenos con España y su música. No obstante, la Guerra con España (1865-1871) puso trabas al interés por la tendencia. Hacia 1886 se reanuda el flujo artístico con la aparición del género chico, que nace para crear una diferencia con la zarzuela de mayor duración, conocida a partir de entonces como género grande. El género chico, o zarzuela de un acto, se masificará en las clases medias y populares gracias a su menor costo. La misma tendencia se trasladó a todo

193 1941, ob. cit., p. 246.

194 Ídem., pp. 245-246.

195 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 130.

196 Ídem., pp. 252-254.

el teatro. El género chico hizo la diferencia con el género grande, pasando después, incluso, al género ínfimo y a la revista de variedades, donde se mezclaron distintas tradiciones para llegar a nuevos espectadores¹⁹⁷.

(...) debido a que la zarzuela contenía arreglos de aires populares y danzas de diversas regiones de España, este género y sus derivaciones permitieron mantener vivos en el Nuevo Mundo repertorio tradicional de España. Si bien los sectores acomodados -receptores de influencias francesas e inglesas- percibieron como un retroceso cultural la españolización de la escena teatral y musical, los sectores populares recibieron con beneplácito esta influencia, más cercana a sus matrices culturales y en un idioma que podían entender¹⁹⁸.

Al reanudarse las relaciones con España, lo que se manifestó en la conmemoración del “Cuarto Centenario del Descubrimiento de América”, en octubre de 1892, la zarzuela ya no tendrá trabas para su masificación en los teatros del país, fortaleciendo así la continuidad de la tendencia españolizante durante gran parte del siglo XX¹⁹⁹.

Al mismo tiempo que se consolida la zarzuela, hace su aparición el cuplé. Como otras referencias culturales, la nueva moda llegó a España desde Francia, donde la palabra designa una copla o estrofa de canción. “Su derivación metonímica también es francesa y, cantar unos *couplets* equivale a cantar varias estrofas, es decir, una canción completa. Su relación con la escena es evidente, tanto en Francia como en España, sirviendo para designar una práctica que tenía curso hacía siglos, producto del entronque del teatro y la canción popular”²⁰⁰. El éxito del cuplé, también en su género grande y chico, no se explica sin las estructuras utilizadas por la zarzuela: teatros, redes de comercialización y difusión, oferta y demanda, hábitos de consumo y un público masivo.

El cuplé era interpretado principalmente como pieza suelta de entreacto, tanda o café, y como parte de la zarzuela grande y chica, y de los espectáculos de variedades. Este género había logrado mayor autonomía en el proceso de degradación del gé-

197 Ídem, pp. 129-150, 292-306.

198 Ídem., p. 130.

199 Ídem., pp. 129-130.

200 Ídem., p. 129.

nero chico hacia el género ínfimo “que desgrana canciones y cuplés de varia naturaleza, reducida longitud y menguada calidad. Se los repite por doquier sin que casi nadie sepa el apellido de sus autores, pero sí los nombres de las intérpretes”, señala José Subirá, lo que será justamente la característica de la canción popular en el siglo XX, pues la popularidad del cantante contribuirá al éxito del repertorio asociado a su figura²⁰¹.

Al igual que la tonadilla y la zarzuela, el cuplé dio origen en Europa al desarrollo del estrellato femenino. Las cupletistas también fueron conocidas como “tonadilleras”. Establecidas en el medio teatral, donde ya existían las “divas”, “las cupletistas llevaron este fenómeno hasta niveles no alcanzados antes, generando una de las primeras manifestaciones de lo que posteriormente —y en estrecha relación con el cine— será llamado el *star system* (...). Una cupletista ‘canta, baila, y dice’, rasgos performativos múltiples que marcarán hasta hoy el desempeño artístico del cantante de música popular”²⁰². A la suma de baile y canto, se agregaba una dimensión corporal con la presencia del intérprete, algo que posteriormente será muy explotado por la industria de la canción. Con la aparición de los espectáculos de variedades en España, en la década de 1890, la profesión de la cupletista se había consolidado. Las grandes y pequeñas estrellas “circulaban por Europa gracias a la presencia de agencias artísticas y redes de empresarios que ahora disponían de números independientes para sus espectáculos, en los cuales las cupletistas contribuían con sus repertorios, voces, cuerpos, vestuarios y decorados”. Del mismo modo, cruzaron hacia América incrementando su popularidad y sus ingresos, llegando a Chile a fines del siglo XIX con el apogeo del género chico y entregando un repertorio que permaneció vigente en géneros, estilos y prácticas locales, como también en la memoria de varias generaciones de chilenos²⁰³.

A fines del siglo XIX, las compañías teatrales ya habían encontrado la fórmula de llegar a todo tipo de público y poder adquisitivo, cruzando estilos, reduciendo o ampliando presentaciones. A partir de entonces, el panorama músico-teatral presenta una imbricación de todo lo existente hasta el momento: género grande (zarzuela de tres actos y comedia), género chico (zarzuela de un acto, sainete, revista y otros), y género ínfimo (variedades y cuplé), lo que permitía que surgieran géneros derivados del cruce de los an-

201 Ídem., p. 132.

202 Ídem.

203 Ídem.

teriores. “Los géneros de un acto eran ideales para las funciones en tandas, donde un público cada vez más masivo podía concurrir a espectáculos de una hora de duración a un precio menor que el que se pedía por los grandes espectáculos músico-teatrales”²⁰⁴. Así, parte de las canciones teatrales pasaron al mundo obrero y del mundo obrero a parte de los campos con la migración campo-ciudad, introduciéndose en el folklor y en la tradición oral cuando el gusto y la conectividad entre espacios lo ameritaban. En ese mismo período, fines del siglo XIX, los circos grandes y pequeños, también llevaban algo del teatro a los poblados apartados²⁰⁵. Por su parte, los cafés de canto y baile, ya casi en extinción a fines del primer tercio del siglo XX, preservaron su ambiente exclusivo, pues no buscaron ampliar su mercado e introducirse en las clases populares.

Voces femeninas y cultura huasa en los inicios del folklor mediatizado

En la cultura campesina chilena, al igual que en el salón de la élite decimonónica, la mujer es la protagonista del canto, tanto como solista como en dúos y tríos con arpa, guitarra, y en el caso del salón de la élite, también piano. El hombre, por su parte, con pocas excepciones, tiene mayor protagonismo en la autoría y en el canto a lo poeta, así como en el uso del guitarrón²⁰⁶. A comienzos del siglo XX, la presencia de las cantoras populares en la ciudad estaba circunscrita a las fondas y ramadas de las fiestas de la independencia y Navidad, pero también a las casas de canto y de tolerancia durante todo el año. Será la migración campo-ciudad la que permitirá que las cantoras y cantores populares inauguraran la música típica en la escena teatral y en los medios de comunicación. La segunda aparición del folklor chileno en el teatro y medios de comunicación será gracias al estímulo de jóvenes ilustrados, nietos y nietas, hijos e hijas del latifundio. Poco después entrará la clase media, destacándose el gremio de la música docta y, en décadas posteriores, el gremio de profesores normalistas. No debe pensarse, sin embargo, que a partir de entonces el ambiente teatral quedó reservado a la unión entre los sectores altos y medios, sino que, por el contrario, el escenario (privilegio de algunas y algunos) era tan solo la

204 Ídem., p. 150.

205 Ídem., p. 292-306.

206 Rodolfo Lenz (1919), ob. cit.; Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 371; Juan Pablo González (2010). “La mujer sube a la escena: Estrellas de la canción en el Chile del sesquicentenario”. *Revista NEUMA*, año 3, Universidad de Talca, pp. 10-33.

cara visible. El teatro continuó como espacio de comunicación y fluidez entre las grandes y pequeñas ciudades, entre lo rural y lo urbano, entre obreros y letrados o entre pudientes y rotos. Los distintos géneros teatrales (grande, chico, ínfimo, revista y variedades) y los vínculos familiares campo-ciudad, sobre todo en ciudades como las de La Araucanía donde la ruralidad estaba a la vuelta de la esquina, favorecían tal fluidez. De este modo, la música folklórica producida por profesionales del espectáculo podía traspasarse desde el teatro a los campos. Así también, los mismos profesionales extraían del campo sus mejores letras, tal como lo habían hecho sus abuelos, para amenizar las tertulias familiares, y los doctos de la música, para alcanzar reconocimiento en el medio a través la publicación de partituras y la enseñanza musical²⁰⁷ —esto, muchas veces, con ayuda de sus empleadas “chinas, las inquilinas, las meicas y las comaire”, quienes terminaron “regalando”, a insistencia de las damas de las casas patronales y de dichos doctos, sus mejores letras de cuecas, tonadas y cantos a lo divino y a lo humano—²⁰⁸. El teatro se convirtió progresivamente, por lo tanto, en un espacio de mediatización de la música folklórica, como lo serán también la disquería, la radio y el cine.

La domesticación de la música del campo y su adaptación al nuevo medio social urbano, es expresión de una nueva sociabilidad, forjada en torno a los ideales de una emergente modernidad, que tenía como referentes principales los provenientes de Gran Bretaña, Francia y, algo más tarde, Alemania. El mundo campesino y sus expresiones ofrecían, entonces, una línea de continuidad con el pasado y con el sentido de lo propio, algo esencial en un período de independencia. Al mismo tiempo, las formas políticas republicanas ganaban espacio, ofreciéndose rituales y elementos festivos que celebraban un orden tradicional -el de la hacienda- pero que adquirirían una expresión política nueva, la republicana. Por mucho tiempo, hasta entrado el siglo XX, se deberá mostrar dominio de estas artes tradicionales para ser considerado un verdadero chileno por parte de la élite, que manejará según su propia conveniencia los códigos de la expresión musical tradicional²⁰⁹.

207 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 303, del mismo autor (1978). *Bibliografía Musical de Chile. Desde los orígenes a 1886*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, pp. 106-107.

208 Ídem.; Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 372.

209 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 367.

Siguiendo la tradición del mundo popular y de la casona de la élite, donde el canto femenino destacaba en la tonada y en la cueca, en la década de 1920 dos mujeres participaron más activamente de los inicios del proceso de mediatización de la música tradicional chilena: Rosa Cataldo, quien cantaba tonadas y cuecas en quintas de recreo y teatros de Santiago, y Blanca Tejada de Ruiz, quien, además de sus presentaciones en teatro, en 1927 realizó veinte grabaciones para el sello Victor en Buenos Aires, con tonadas, cuecas y otras canciones, tanto de su autoría como tradicionales, acompañadas por piano o por dúos de guitarra. Posteriormente, en la década de 1940, publicó una colección de álbumes con partituras de su repertorio grabado para el sello Victor. Se señala en el álbum que el repertorio publicado y armonizado por Blanca Tejada le fue entregado no solo por su abuela, sus amigas y allegadas de su casona provinciana, sino que, también, por cantoras populares campesinas. Con tales credenciales logrará avalar la autenticidad de su repertorio, “algo que será muy importante en la labor de un folklorista, y se sitúa a la mujer como portadora exclusiva de la tradición musical campesina en Chile, fenómeno que la masificación del folklore ampliará y transformará con el desarrollo de los conjuntos masculinos de huasos”²¹⁰.

Un recorrido similar harán poco después, en las décadas de 1930 y 1940, otras figuras femeninas, que migrarán a la ciudad trayendo no solo sus maletas, sino también la música tradicional campesina que escucharon e interpretaron desde niñas en las casonas patronales. Las grandes figuras de aquellos años fueron Derlinda Araya (1895-1953), Esther Martínez (1903-1989), Petronila Orellana (1885-1963), Camila Bari (1896-1973), Australia Acuña y Aída Salas. Sus participaciones en teatros, en casas de canto, en la discográfica y en el ambiente radial aumentaron “los grados de masividad del folklore chileno en la época, contribuyendo a la consolidación de un público y de una demanda desde la ciudad por la música del campo”. Asimismo, contribuyeron a “situar la figura de la folklorista al interior de la cultura de masas, lugar que ocuparán más tarde Violeta Parra (1917-1967), Margot Loyola (1918 [-2015]), y Gabriela Pizarro (1932-1999), para nombrar a las más destacadas”²¹¹. También los autores que venimos citando han dicho que el rescate etnográfico comenzaría a transformarse así en una “reconstrucción arqueológica de repertorio extinguido socialmente, el que, al llegar al circuito del disco y de la radio, adquirirá una nueva vida mediatizada. Estamos frente a la aparición de un folklore de proyección, que, a la larga, constituirá el espacio donde subsista

210 Ídem., pp. 371-372.

211 Ídem., p. 372.

y se preserve el repertorio tradicional que de otro modo habría pasado al olvido, debido a la propia dinámica de cambio y adecuación de la cultura tradicional a los embates de la modernidad”²¹². Este rescate se hacía por vía de la experiencia academicista, pues la recopilación del repertorio popular-campesino coincidió con el desarrollo de las estudiantinas universitarias de las clases alta y media²¹³, o bien por vía del espectáculo de variedades selectas, pues los empresarios recorrían campos y ciudades en búsqueda de talentos, “más que a través de la industria musical en pleno, algo que ocurrirá a partir de los años cincuenta”²¹⁴.

Estamos frente a un período en que la crítica mira con recelo lo foráneo por su capacidad para desplazar la música típica, atrayendo a un público cada vez más amplio de consumidores de todo lo nuevo. Las cantoras y folkloristas del disco y de la radio no podían competir con el sonido de las “agrupaciones de música popular argentina, cubana, y estadounidense, que a fines de los años veinte ya anunciaban su reinado en la industria discográfica internacional”²¹⁵. El desafío consistía en reforzar la 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”²¹⁶. Para entonces, Santiago era una ciudad de medio millón de habitantes, muchos de ellos inmigrantes provincianos y campesinos que constituían un mercado potencial para la música de raíz campesina en la ciudad.

En ese contexto comenzaron los primeros intentos por situar la música folklórica chilena en la escena del espectáculo, realizados ahora también por figuras masculinas, quienes competirán en los medios con las cantoras. Los primeros fueron el conjunto Los Huasos de Chincolco y Los Hermanos Carter. “Considerados por la prensa como los padres de la tonada chilena, Los Huasos de Chincolco surgieron del dúo formado por Jorge Martínez y Julio Cartagena, que se presentaba en 1921 en el Teatro Esmeralda. Al año siguiente, se sumaron Fernando y Guillermo Montero, quedando conformado el primer cuarteto de huasos de trayectoria disco-

212 Ídem.

213 Ramón Andreu (1995), ob. cit.

214 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 375. Ver también, Guadalupe Becker (2011). “Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, número 15, pp. 1-27, https://www.sibe-trans.com/trans/public/docs/trans_15_26_Becker.pdf.

215 Ídem.

216 Ídem.

gráfica”²¹⁷. A partir de entonces, la música “típica” y con carácter mediaticizado, adquirirá la fuerza necesaria como para recorrer el país llevando el aire patronal con su semblanza huasa, conquistando el teatro, la disquería y la radio, a un paso ya de entrar en el cine nacional. Nos referimos a la suma de recursos humanos y financieros que permitirán a los intérpretes influir en la cultura de masas: arreglos musicales modernos, la capacidad financiera y las redes de contacto. Estos primeros grupos, al igual que las cantoras, también fueron recopiladores, pero ya no hijos y nietos del patrón, sino pueblerinos y campesinos que se encontraban avecindados en la ciudad²¹⁸. Luego vendrán los hijos y nietos del patrón, quienes constituían el mundo de las estudiantinas universitarias. “Con estos antecedentes, empezaron a consolidarse en Chile los llamados conjuntos típicos o de huasos, todos surgidos de medios universitarios: Los Cuatro Huasos (1927-1956), Los Quincheros (1937-1957) y Los Provincianos (1938-1958)”²¹⁹.

La valorización de la cultura huasa por parte de quienes migraron a la ciudad, pueblerinos y campesinos así como la descendencia del patrón, da cuenta de una sociedad que construye una imagen de sí misma reafirmando sus particularidades e idiosincrasia por medio de actividades distintivas que asociaban lo supuestamente “nacional” con el campo. La forma de pertenencia pasará entonces a la asunción de un repertorio de temas que configuren estereotipos de lo que significa “ser chileno”. El canto y la coreografía convertirán el espectáculo teatral en toda una gran fiesta chilena. Uno de los grandes íconos de la música huasa ha sido la tonada “Mi caballo blanco”, de Los Quincheros (1937-1957):

Es mi caballo blanco
como un amanecer,
siempre juntitos vamos,
es mi amigo más fiel.

Mi caballo, mi caballo
galopando va.
Mi caballo, mi caballo
se va y se va.

En alas de una dicha

217 Ídem.

218 Ramón Andreu (1995), ob. cit.

219 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 377.

mi caballo corrió,
y en alas de una pena
él también me llevó.
Mi caballo, mi caballo (...).

Al Taita Dios le pido
y él lo sabe muy bien,
si a su lado me llama
en mi caballo yo iré.

Mi caballo, mi caballo (...).

Es mi caballo blanco
como un amanecer,
siempre juntitos vamos,
es mi amigo más fiel.

Mi caballo, mi caballo (...).

Hasta 1950, se mantendrán activas en el país una veintena de estas agrupaciones, pero existían más. Para entonces, las diferencias de género tendían a reconciliarse en la música folklórica. Como señalan los autores que hemos venido citando:

La paulatina incorporación femenina a la vida pública nacional y las propias necesidades de renovación de la industria del espectáculo, produjeron en la década de 1940 la consolidación de la mujer como artista del folklore. Ya no se trata de las cantoras campesinas que animaban fondas y rodeos, sino de lo que Margot Loyola define como un nuevo estilo, iniciado por Los Provincianos e impuesto magistralmente por Ester Soré, donde se lucía una primera voz femenina acompañada de segundas voces masculinas. Atrás quedaba la impavidez de la cantora campesina, como la define Violeta Parra, que parecía avergonzada cuando cantaba, escondiéndose detrás del brazo de la guitarra y concentrando toda la emoción en su garganta. Ahora la gracia, picardía y donaire de la mujer chilena se expresaban plenamente sobre la escena, y su participación en la cinematografía nacional aumentaba su impacto artístico.

La incorporación de una voz femenina al dúo o trío huaso de

barítono y tenor enriqueció la armonía vocal de la tonada, haciéndola más clara y variada. Se destacaron en este empeño Los Provincianos e Isabel Fuentes; Los Hermanos Silva; Los Hermanos Barrientos; Ester Soré y sus huasos; Silvia Infantas y Los Baqueanos; y Carmen Ruiz y Fiesta Linda, con Luis Bahamonde, Humberto Campos y Alfonso Chacón²²⁰.

A esas alturas, la carrera del séptimo arte sumaba varias décadas en el país. Antes del cine sonoro, las exhibiciones cinematográficas, especialmente el género biográfico, compartían su espacio con bailarines, cupletistas y actores, hecho que en Chile se experimentaba a partir de 1903. Poco después, a partir de 1915 y con la aparición de las películas con música propia, los estrenos serán acompañados por grandes orquestas y las partituras de la película serán publicadas y distribuidas junto a los filmes²²¹. La introducción del cine sonoro en Chile, en marzo de 1930, coincidió con el golpe de la Gran Crisis Financiera, que había comenzado cinco meses antes. Esta revolución en las comunicaciones dio origen a un interesante debate entre los defensores del cine mudo y los partidarios de la innovación. En medio de la crítica y de la crisis, los empresarios más osados se arriesgaron a modificar sus salas de espectáculo, adoptando una atracción que pronto estaría en todas las ciudades importantes del país. Para entonces, el folklor ya cobraba cierta tradición en el cine chileno. El cine sonoro no hará más que potenciar el desarrollo de la música popular tal como existía en el escenario y en el disco, puesto que utilizó ambos medios de apoyo²²².

Con el cine sonoro se desarrollaron, además, nuevas especialidades en música popular, introduciendo la moda jazz, los solistas y el singing cowboy, destacándose en nuestro continente el charro cantor, con Tito Guizar, Jorge Negrete y Pedro Infante; además, del “compadrito” cantor con Carlos Gardel, Rugo del-Carril y Alberto Castillo y la cantante rumbera, con Rita Montaner y Carmen Miranda. “De este modo, el cine se transformó en el medio de mayor impacto en la difusión transcultural de géneros, repertorios, bailes y estrellas de la música popular, entre las décadas de 1930 y 1950. Este medio recogía la tendencia de los espectáculos escénico-musicales a ser difusores de nuevo repertorio y nuevos bailes, como ocurría con la zarzuela, la revista y el *music hall*, por ejemplo, lleván-

220 Ídem., p. 348.

221 Las primeras películas mudas con música propia fueron “El nacimiento de una nación (1915) e Intolerancia (1916) de David Griffith con música de Joseph Carl Breil (1870-1926)”. Ídem., 229.

222 Ídem., pp. 227-232.

dola a mayores grados de masificación”²²³.

Por esos años, ya los conjuntos huasos se habían mezclado con las modas foráneas, dándoles un estilo folklórico, al igual como ocurría en el campo:

Como hemos visto, los conjuntos chilenos comenzaron a incluir boleros en su repertorio desde comienzos de la década de 1940, destacándose Los Quincheros y Los Queretanos, pero también surgirán solistas, algunos de ellos especializados en este género, pero también surgirán solistas, algunos de ellos especializados en este género. Estos son: Mario Arancibia, Raúl Videla, y Arturo Gatica, junto a Osvaldo Gómez, con nutridas grabaciones para Odeon, y Mario Aguilera (1926), surgido en 1940 de un concurso de aficionados de Radio Cooperativa Vitalicia de Valparaíso, con un amplio repertorio para RCA Victor. Los primeros boleristas chilenos actuaban acompañados de las orquestas de Federico Ojeda, Fernando Lecaros, Rafael Hermosilla, Vicente Bianchi, Carlos Llanos, Jackie Kohan, y Donato Román Heitmann. Estas orquestas, tipo sinfonieta radial, estaban formadas por una jazz-band con percusión latina más una sección de cuerdas, siendo habitual la participación de una trompeta con sordina en los interludios instrumentales -los antiguos pasacalles-, en solitario o alternándose con los otros instrumentos de la orquesta.

Desde 1945 la guaracha aparece en forma creciente entre las ofertas de discos Victor en Chile, logrando un sitio junto a la tonada y la cueca en las tradicionales ofertas discográficas de Fiestas Patrias. Se ofrecían guarachas grabadas por Donato Román Heitmann, Los Quincheros, Carlos Llanos, Mario Arancibia, Humberto Lozán, y las orquestas de Luis Aránguiz, de Federico Ojeda y de Vicente Bianchi. Por su parte, el sello Odeon ofrecía guarachas interpretadas por conjuntos de música típica chilena como el de Victor Acosta; grupos de música mexicana, como Los Queretanos y orquestas características, como la de Segundo Zamora²²⁴.

223 Ídem., p. 232.

224 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 502.

El folklor letrado y el nacimiento de los conjuntos de proyección folklórica

A partir de década de los 40 el mundo urbano vivirá un nuevo resurgimiento de la música folklórica. El teatro y los medios de comunicación, presentes ya en muchos rincones del país, servirán de puente entre una especie de cultivo letrado que surgirá en el Estado y, mayormente, en la Universidad de Chile y una audiencia a la que se buscaba instruir y reeducar con lo “nacional”. Más tarde, a ello se sumará una nueva forma de folklor letrado, denominado *proyección folklórica* o *música de raíz*.

El estudio de los orígenes de la música típica y la recopilación de repertorios, actividades academicistas presentes ya desde el siglo XIX en las observaciones de viajeros, en los trabajos de compositores nacionales letrados y en la producción de la partitura, sirvieron de base para el fomento de un folklor culto²²⁵. Un primer hito fue el cumplimiento de un objetivo más populista que el de la academia: la creación del Departamento de Música de la Dirección General de Informaciones y Cultura (DIC), el 14 de septiembre de 1940, en pleno auge de los gobiernos radicales, dando inicio a la investigación y difusión folklórica desde la óptica del Estado. Bajo el patrocinio de la DIC se fomentan actividades destinadas a la apertura y educación de la comunidad nacional. Al año siguiente, se funda la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, la agrupación de más larga trayectoria en la historia musical del país. Con el mismo interés, la Universidad de Chile logró la anexión del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical a la Facultad de Bellas Artes en abril de 1944, ayudando a consolidar los esfuerzos individuales en la investigación de música de tradición oral que venían desarrollando en el país estudiosos como Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Pablo Garrido, Jorge Urrutia Blondel, Antonio Acevedo Hernández, Oreste Plath, Juan Uribe Echevarría y Eugenio Pereira Salas. El Instituto propició el estudio y proyección de música tradicional, folklórica y popular chilena y la creación de 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”²²⁶. Aún se citan los trabajos de tales investigadores. Sumándose a las actividades del mismo Instituto, en 1945 se funda la *Revista Musical Chilena*. Asimismo relevante fue la creación de las Escuelas de Temporada

225 Ver los trabajos de Eugenio Pereira Salas que hemos venido citando, 1941, 1962 y 1978.

226 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 409.

de la Universidad de Chile, lideradas por la profesora Amanda Labarca. A comienzos de 1947, culminaba un censo folklórico nacional iniciado en 1944 con la ayuda del cuerpo de Carabineros de Chile que reunía 2.500 nombres y domicilios de “verdaderos cultores de antiguas canciones e instrumentos”. Se creó también un archivo folklórico “del más alto valor de nuestra cultura campesina, en cuanto al canto popular”, a cargo de Carlos Lavín —que en 1948 se integró al Instituto de la Universidad de Chile—, y se propiciaba el “resurgimiento del folklore y la música popular nacional” en un nuevo intento de contrarrestar en Chile el apogeo del tango, del foxtrot y del bolero²²⁷.

La realización de cursos en Santiago y regiones permitió la enseñanza de danzas folklóricas por parte de figuras como Margot Loyola. Fue a la luz de tales experiencias que surgieron nuevos conjuntos folklóricos, que más adelante pasarán a llamarse conjuntos de “proyección folklórica”, ya que asumirán como misión la enseñanza o proyección del folklore. El primero fue fundado en 1953 con el nombre Conjunto de Alumnos de Margot Loyola, surgió en la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile. Poco después, cambiará su nombre a Conjunto Cuncumén. Debido a ello, aparecieron nombres como Silvia Urbina, Rolando Alarcón, Mariela Ferreira y Víctor Jara, entre otros. La influencia del folklore mediatizado y letrado recorrerá rápidamente el país, impactando a las provincias apartadas, como Chiloé, donde pareciera que el peso de la tradición admitía pocas modificaciones²²⁸.

Quienes interpretarán la “música típica” en el período tendrán, por tanto, un sello academicista, destacándose la clase media emergente. Nuevamente no bastará con saber tocar, cantar y bailar, sino que, también, deberán incluir en su repertorio los temas que se crearon en los campos, difundidos en el país con nuevos arreglos musicales, volviendo incluso a los mismos campos, por medio de la radio y otros medios de fluidez musical.

Las hermanas Margot y Estela Loyola se posicionaron rápidamente como el dúo protagónico de los conciertos y charlas de folklore, apareciendo en 1946 como figura principal de este

227 Ídem., p. 414. Ver también sobre el período, Hiranio Chávez (2021). “Folklore musical y dancístico durante los siglos XIX y XX”, en Cristian Yáñez y Fernando Fischman, ob. cit., pp. 165-178.

228 Cristina Yáñez (2021) “La huella del profesorado normalista en la configuración del campo folklórico en Chiloé: Maestros, cultores y folcloristas”. *Revista Musical Chilena*, Año LXXV, julio-diciembre, N° 236, pp. 156-174.

festival, con una prensa que no escatimó elogios para referirse a su desempeño. Al año siguiente, ilustraban una charla de Antonio Acevedo Hernández sobre la canción chilena estilizada y participaban de un curso radial ofrecido por el Instituto de Investigación del Folklore, ilustrando los comentarios históricos y analíticos del historiador Eugenio Pereira Salas. De cierto modo, Las Hermanas Loyola consolidaron sus carreras mediante la práctica del criollismo culto que definió al folklorista y su labor en la sociedad moderna.

El sentido historicista de los conciertos de folklore también se observa 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 folklórica²²⁹.

De esta forma crecía el interés por el folklor letrado, uniendo medios públicos y privados, tanto así que es extenso detallar su participación en la transmisión radial, en apartados en revistas especializadas, así como de espectáculo y de ocio, además de las giras nacionales protagonizadas por los nuevos conjuntos musicales y destacados solistas, con arreglos instrumentales y puesta en escena de danzas típicas.

La mapuchina

Una experiencia musical distinta y con un menor número de exponentes fue el género denominado mapuchina. En su papel articulador de estereotipos, la canción popular chilena de la primera mitad del siglo XX incorporó la alteridad mapuche, principalmente, mediante su evocación y representación. “Este es el caso de dos canciones clásicas del cancionero popular chileno: ‘El copihue rojo’ y ‘A motuyaney’, respectivamente. Es así como, a comienzos de la década de 1920, se consolidaba en la música popular chilena una práctica de apropiación de elementos sonoros y temáticos del mundo mapuche —y también de reconstrucción e invención de

229 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 414.

ellos—, desarrollándose un proceso de criollización mediatizada de la alteridad indígena”²³⁰. La representación de la alteridad mapuche en la canción popular chilena se manifiesta en el uso de rasgos sonoros indígenas reales o idealizados, pero también en la incorporación del mapuche como sujeto hablante de la canción, con textos que en algunos casos mezclan el castellano y el mapudungún. En este caso, la alteridad indígena es representada por la canción, que “encarna” la voz y la presencia tanto del hombre como de la mujer mapuche en un ambiente mediatizado, puesto en escena. La recurrencia de ciertos rasgos musicales y temáticos en este tipo de canción, sumados a su función administradora de la alteridad indígena por parte de la cultura chilena, permiten definir la mapuchina como un género distinto.

La aparición de la mapuchina en la música popular de comienzos de la década de 1940 se producía luego de que la percepción de la alteridad mapuche en la sociedad chilena había comenzado a cambiar. La dura represión policial realizada en 1934 contra el levantamiento de comuneros mapuches y chilenos ocurrido en la zona del Alto Biobío, en Ranquil, había puesto nuevamente el problema mapuche en la agenda de políticos y gobernantes. Además, ahora se hacía evidente que el mapuche no había salido de su postergación no por ser “ignorante”, “flojo” y “borracho”, como se decía en Chile, sino debido a que no se le había dado la atención, educación y los medios necesarios para hacerlo. De este modo, perdió fuerza la idea de la culpabilidad del propio indígena por su postergación y empezó a adquirir importancia el interés por cómo solucionar sus problemas, en especial a partir del gobierno del Frente Popular (1938).

Fernando Lecaros (1911-1976) fue quien introdujo la mapuchina como concepto y denominación genérica con “A motu yaney”, “Mi tierra es mi fortuna”, “Huelén” y “Nahuelbuta”. Al mismo tiempo, Lecaros componía otras canciones de inspiración mapuche, como la canción-slow “¡Ayún ayún!”, de la película *Un hombre de la calle* (1942), y la canción-bolero “Mapuche soy”, de la película *El amor que pasa* (1948). Fue tan rápida la aceptación del nuevo género de la mapuchina, que a comienzos de 1941 se promocionaba el álbum de partituras Cantares de Chile con 12 canciones chilenas, donde aparecía la mapuchina junto a géneros tan arraigados como la tonada y la cueca. La mapuchina se apoyaba decididamente en los recursos de la industria musical moderna, que le proporcionaba la posibilidad

230 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 406.

de una rápida difusión y homologación con los géneros de la música tradicional. Así mismo, dicha industria, le otorgaba a la mapuchina una plataforma versátil para mezclar elementos estéticos estilísticos y culturales que asociaban lo lejano y épico con las formas y expresiones musicales de la modernidad cosmopolita. Esta forma de sincretismo tardío y mediatizado puede estar relacionada con la “mala conciencia” o remordimiento de los sectores que habían retardado la incorporación del imaginario mapuche a la cultura nacional²³¹.

En La Araucanía, destacaron artistas como Osvaldo Gómez (1921-), más conocido como “El Indio Araucano”; el trío Nahuelpangui, conformado por la familia Nahuelpan, por allá por los años 60; José Barros Cárdenas, conocido como Lautaro Llempe (1928-2010); y, más tardíamente, Nancy San Martín (1955-).

Espacios de sociabilidad y transmisión musical al aire libre: bandas, orfeones y la Fiesta de la Primavera

La banda, una de las tantas figuras musicales del mundo moderno, tiene su origen en el mundo militar. La peculiaridad de su composición instrumental consiste en que estos pueden ser tocados en marchas, desfiles, batallas o actividades cívico-militares y religiosas. Las primeras bandas del continente latinoamericano se inician en el período de conquista, formándose en la medida en que las huestes hispanas lograron apersarse de instrumentos, pasando rápidamente a formar parte importante de las actividades religiosas dentro y fuera de los templos, como los acompañamientos dancísticos y musicales de las cofradías²³². Más tarde, las élites patriotas contribuyeron a favorecer el gusto musical del pueblo, fomentando la formación de las bandas militares. Los soldados de San Martín, quienes importaron canciones desde el otro lado de la cordillera, colaboraron en el proceso. Posteriormente, el ministro Portales, un melómano y aficionado al jolgorio, pondrá gran empeño en el desarrollo de las bandas del ejército²³³.

Eugenio Pereira Salas señala que, durante la Patria Vieja, los extranjeros se admiraban de esta particular afición del pueblo y de todas las clases

231 Ídem., pp. 406-407.

232 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 14.

233 Ídem., pp. 61-62, 107.

sociales por la música. “Los ciudadanos, dice al respecto el comerciante norteamericano Samuel Hill, son muy aficionados a las paradas militares, a los desfiles, a la pompa. Todas las noches las bandas militares atraviesan las calles, siendo acompañadas por una multitud de damas y caballeros. La entrada a los teatros es también amenizada con música y aun el Sacramento de la Extremaunción es llevado hasta la casa de los enfermos con desfiles y música”²³⁴. Como la soldadesca siempre estuvo formada por los estratos populares, desde las primeras décadas del siglo XIX la banda buscó expresar y redirigir ese mundo según el orden republicano, otorgando aire musical a un espacio de pertenencia común. Por ello, una de las vías de educación cívica y construcción de valores patrios fue la ejecución periódica de retretas en plazas y calles, entonando himnos y marchas en actividades cívicas, tradición que permanece al introducirse en el siglo XX en la educación escolar el formato de la banda.

La implementación de un conservatorio nacional, canal informal que amparaba la formación de intérpretes y directores de banda, sumado a la modernización de los instrumentos de viento a comienzos de la década de 1850, contribuyó al desarrollo de los orfeones y bandas chilenas en la segunda mitad del siglo XIX. “Sin embargo, fue la Guerra del Salitre (1879-1884) la que impulsó, de forma definitiva, el desarrollo de bandas militares en Chile, con la labor de músicos como Raimundo Martínez, Director General de Bandas del Ejército del Norte en 1880, y Pedro Traversári, designado en 1890 Director General de Bandas por el presidente Balmaceda”.

La policía chilena formó su primera banda para despedir a su Batallón Bulnes que se marchaba a Valparaíso para embarcarse al norte. Esta banda fue reemplazada a comienzos del siglo XX por el Orfeón Santiago, orgullo de los habitantes de la capital, al que luego le sucedió el Orfeón de la Policía (1921), creado por Arturo Alessandri Palma y dirigido por Luis Sandoval Bustamante, oboísta, compositor popular e inspector del Conservatorio Nacional. Bajo la rúbrica de Carlos Ibáñez durante su agitado fin de mandato, se creó el Orfeón Nacional de Carabineros (1929), dirigido por Max Steyer Kauth, maestro de banda alemán radicado en Chile. A mediados de la década de 1930, el Orfeón Nacional de Carabineros era dirigido por Luis Sandoval y contaba con 136 plazas, siendo catalogado como uno de los

234 Ídem., p. 71.

más importantes de América del Sur²³⁵.

La música militar, como representación sonora del Estado-Nación, llenaba de orgullo a las masas con todo su poderío y sentido patrio, generando un público deseoso de escuchar a las bandas, que fueron las primeras y más abundantes agrupaciones instrumentales existentes en el país. Posteriormente, las bandas del ejército promovieron el cultivo del gusto por los bailes de salón y la música culta, sumando con posterioridad otros géneros importados. La interpretación de instrumentos de banda estaba al alcance de sectores sociales amplios, derivando en un movimiento de orfeones municipales, de inmigrantes y de federaciones obreras, lo que fomentó no solo la instrucción musical entre sus miembros, sino también la colaboración y solidaridad²³⁶ y, en última instancia, el traspaso de temas musicales desde la ciudad al campo, por la vía de los contactos y la generación de canales formales e informales, formados por familias, amistades y espacios de sociabilización musical, como las tertulias familiares y las chinganas —como veremos más en detalle en el caso de La Araucanía—. Tal afición por las bandas, aunque ya menos arraigada, se resiste a desaparecer en las fiestas nacionales.

De menor transmisión musical fueron, debido a su corta existencia, las fiestas de la primavera; nacidas en las universidades y posteriormente se sumaron los liceos; un cultivo de las élites y de la clase media que incluyó como espectador al mundo popular. En las primeras décadas del siglo XX se establecieron y desarrollaron las primeras federaciones de estudiantes universitarios de Latinoamérica. A través de la celebración de congresos regionales, promovieron relaciones de colaboración y alianzas entre los movimientos estudiantiles, principalmente para establecer modos de acción y objetivos comunes, siendo relevante la difusión de la cultura en espacios extrauniversitarios. En 1913, los representantes de diversas universidades se reunieron en el Congreso de Estudiantes de Lima, donde acordaron reconocer la primavera como símbolo del poder de renovación social y cultural del movimiento. “Dicha idea se materializó en la Fiesta de la Primavera, evento organizado anualmente por la Federación de Estudiantes de Chile y que fue reconocida, por sus contemporáneos, como el evento cultural más importante del país”. Por ello la fiesta se llevaba a cabo durante una semana de la segunda quincena de octubre.

235 Ídem., p. 475.

236 Ídem., p. 473.

Esta fiesta estuvo compuesta por actividades circenses, deportivas y teatrales, que se caracterizaron por su masividad y transversalidad social. Si bien parte de sus actividades, como las “Velas Buffa”, y la fiesta de coronación de la Reina de la Primavera se realizaron en espacios reservados a la oligarquía, como el Club Hípico y el Teatro Municipal, las demás actividades, como los carnavales y los llamados “desfiles históricos”, desplegados en la Quinta Normal y el Parque Cousiño, extendieron su convocatoria a todos los actores y clases sociales. Estas reunieron sin exclusión, a estudiantes, organizaciones obreras, miembros de las Fuerzas Armadas y de la alta sociedad santiaguina. Este hecho fue ampliamente reportado por la prensa, quien destacó el “carácter nacional” de la Fiesta de la Primavera²³⁷.

La masividad del evento se expresó, particularmente, en el desfile que daba término a la fiesta. Desplegado en la Alameda de las Delicias, era inaugurado por el Presidente de la República desde los balcones de La Moneda. Este desfile se componía de comparsas, murgas y carros alegóricos pertenecientes a diversas comitivas conformadas, entre otros, por estudiantes, organizaciones obreras y Carabineros de Chile. La fiesta promovió además la difusión de una extensa producción cultural. Al alero de *Juventud*, revista literaria de la FECH, se organizaron “Los Juegos Florales”, concursos de prosa y lírica que dieron publicidad a jóvenes autores. En su primera edición, en el año 1914, la ganadora fue la poetisa Gabriela Mistral, quien llamó la atención de los jueces con la presentación de un escrito que se convertiría en el inicio de su fama, “Los Sonetos de la Muerte”. Otros escritores, como Mariano Latorre, Baldomero Lillo y Pablo Neruda participaron en las versiones posteriores del concurso. La fiesta contribuyó también a la difusión de las artes gráficas con concursos de afiches, igualmente publicitados por *Juventud*. Uno de sus exponentes más destacados fue Isaías Cabezón, ganador del concurso en tres ocasiones consecutivas (1917, 1918 y 1919). “Sus afiches, que se caracterizaron por el uso de una reducida gama de colores planos y la evocación de temáticas carnalescas, han sido catalogados como uno de los mayores patrimonios artísticos de esta fiesta universitaria”²³⁸. No pasó mucho tiempo para que el mundo estudiantil extendiera la actividad a las principales ciudades del país.

237 Sitio Web. Memoria Chilena. “Fiesta de la Primavera” [<https://www.memoria-chilena.gob.cl/602/w3-article-547172.html>], consultada el 04 de julio de 2023.

238 Ídem.

En una larga nota, de una plana completa, *El Mercurio* presentó el evento en 1917. Las palabras iniciales están destinadas al reconocimiento de la iniciativa universitaria.

Con el entusiasmo propio de la juventud cuando se entrega a la celebración de su fiesta tradicional, a (sic) comenzado ayer el programa preparado para la entrada de la primavera por los estudiantes de los establecimientos fiscales y particulares. A juzgar por los números ya conocidos, ha habido este año mejor preparación de las fiestas y el éxito coronará el esfuerzo de sus organizadores.

La sana alegría con que la juventud estudiosa ha comenzado a participar de las fiestas, contamina ya el carácter retraído de los habitantes de la ciudad que celebran sin reservas las ocurrencias estudiantiles²³⁹.



Fuente: Antonio Quintana (1954), “Niña tocando guitarra” (fotografía). Colección Archivo Fotográfico/Antonio Quintana, Biblioteca Nacional Digital. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-622270.html>

239 “Fiestas de la Primavera”, 20 de octubre de 1917, p. 15.

II PARTE

HEGEMONÍA, TRADICIÓN Y VIDA COTIDIANA EN ESPACIOS LÍRICOS

CAPÍTULO V

Medios de comunicación y espacios de sociabilidad y de fluidez campo-ciudad: el impacto en La Araucanía

El impacto de los medios en los campos de Chile

Existe la idea de que la modernización de las comunicaciones fue sumando al campo al ritmo de las tendencias y cambios musicales de la ciudad. Todo lo que se escuchaba en la ciudad llegaba al campo y, a su vez, algo de lo que se tocaba en el campo llegaba a la ciudad en la interpretación de cantores, cantoras y artistas, transformándose el folklor en un consumo “mediatizado” que volvía nuevamente al campo como folklor “reciclado”, gracias a los medios de comunicación. Hay cierto argumento para esto: “Margot Loyola recuerda los paseos en carreta que realizaba con su familia en el sur de Chile a mediados de la década de 1920, señalando que sus padres ‘bailaban charlestón y paso doble con una victrolita’. Así mismo, existen antecedentes del uso de victrolas, a mediados de los años cuarenta, en comunidades mapuches de Dollinco y en reuniones familiares y trillas a yeguas realizadas en los alrededores de Chillán”²⁴⁰. De este modo, algunas de las cuecas que fueron recopiladas en diversas regiones del centro y sur de Chile deben haber llegado a oídos de sus informantes por conducto fonográfico, “pues los aparatos reproductores tienen enorme difusión en la campiña chilena”, como señala una entrevista. “De hecho, en el repertorio tradicional de las cantoras campesinas es posible encontrar lo que ellas denominan ‘canciones de moda’, repertorio tomado de discos e interpretado casi sin variaciones, ciñéndose lo más posible a la grabación original, a diferencia de lo que ocurre con el continuo proceso de re-elaboración del cancionero de tradición oral”. “Además —señalan los autores que hemos venido citando—, con el desarrollo de aparatos de

240 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 187.

radio a batería aumentará considerablemente la llegada del ‘folklor reciclado’ a los campos. De este modo, señala Astica, se han encontrado vigentes en comunidades campesinas, canciones grabadas décadas atrás por Los Cuatro Huasos, sin poderse determinar si son producto de la tradición oral de la cual las recogió el conjunto, o si llegaron a la comunidad por la influencia de la industria musical”²⁴¹. Luego agregan, citando nuevamente a Astica: “La ciudad y el campo ya son iguales con un Philips. Sí señores hacendados, he aquí un aparato de batería tan poderoso y eficaz como el mejor receptor que haya funcionado en la red eléctrica de la ciudad. Para el Philips Modelo 432 no hay distancias”²⁴².

Sin embargo, tal tesis nos parece parcial y algo exagerada. La falta de medios de comunicación, lo que se agravaba en vastos sectores por la inexistencia de electrificación y por el orden patronal, caracterizan una pobreza dura, que alejaba la conectividad entre el campo y la ciudad, una realidad que era notoria en La Araucanía. Aunque hay que aclarar que ello no fue un obstáculo para que los y las folkloristas urbanos llegaran a los campos buscando enriquecer su repertorio, así como para que se desarrollaran espacios de fluidez musical entre el campo y la ciudad —como hemos visto en el capítulo anterior—, aunque no de manera absoluta como algunos erradamente suponen. El hecho de la propia aislación geográfica y la imposibilidad de que los cantores y cantoras rurales penetraran en el mundo urbano, también comprueba el interés de los folkloristas urbanos por extraer de los campos sus mejores canciones.

Una revisión rápida del avance en materia de electrificación ayuda, en parte, a explicar lo señalado. Si bien el abastecimiento de luz eléctrica en La Araucanía llegó de la mano de la gran industria molinera, que producía el mayor volumen de harina en el país, ello no significó, por casi un siglo, la electrificación de la mayoría de los campos²⁴³. La mayor parte de las

241 Ídem., p. 187.

242 Ídem., p. 369.

243 En efecto, los molinos abastecían de electricidad a cada pueblo de la Frontera dando origen a una industria asociada que tuvo su origen en los negocios iniciados por José Bunster en la segunda mitad del siglo XIX. Su primer molino se instaló en Angol, en 1862. Más tarde, instalará otros en Collipulli, Mulchén y Nueva Imperial. En 1919, operaba como sociedad anónima con gerencia en Concepción y sucursales en toda la Frontera. Tenía molinos en Traiguén, Angol, Collipulli, Renaico, Nueva Imperial, Penco, Mulchén y Talcahuano. Ellos proveían de electricidad a los vecinos. Otros empresarios hacían lo mismo, ya sea con mayor o menor capacidad para prestar el servicio. Pablo Ruedi, por ejemplo, un floreciente comerciante y terrateniente de Curacautín, que se había establecido como firma comercial en 1897, allá por los años 30, era propietario del molino Curacautín, donde nació la Empresa de Luz Eléctrica que atendía la demanda en la ciudad. Del mismo modo,

familias de la región se encontraron al margen de tal avance. Por ejemplo, a pocos pasos del radio urbano de Perquenco no llegaría la luz eléctrica sino hasta mediados de la década de 1990²⁴⁴. En esos años, y por medio de proyectos, comenzó también la electrificación en las comunidades mapuche que rodean los perímetros urbanos de La Araucanía. Comenta un miembro de una comunidad mapuche de Quepe: “hacíamos fiestas para reunir la plata, el resto lo pegaba el gobierno”. Asimismo, en los campos de Maitenrehue, a unos 40 kilómetros de Angol, llegó la luz eléctrica recién el año 2000²⁴⁵. Antes de eso, a fines del siglo XX, todavía se usaban radios a pilas y baterías de automóvil para ver televisión en blanco y negro.

Las estadísticas son bastante ilustrativas al respecto. Al entrar el último tercio del siglo XX (período en el que contamos con cifras), el país había avanzado bastante en materia de electrificación, pero no se había logrado revertir la demanda en los campos de las provincias agrícolas. En 1970, se llevó a cabo el *XIV Censo de Población y III de Vivienda*, cuyos resultados mostraban que mientras el 72,9% de los hogares del país contaban con alumbrado eléctrico, en siete de las veinticinco provincias, incluyendo las dos de La Araucanía, sobre el 55% de la población no gozaba de este avance de la vida moderna. En Cautín la cifra superaba el 63%. En orden ascendente se encontraban Chiloé (con un déficit del 75,9%), Cautín (63,5%), Maule (59,3%), Arauco (59,0%), Llanquihue (57,5), Malleco (55,5%) y Aysén (55,5%).

en 1910, en Perquenco, Federico Thieme concluyó la dilatada construcción de un canal de regadío que también dotará de energía a su molino y, algunos años más tarde, de alumbrado eléctrico a la pequeña ciudad. El caso de Temuco fue un poco diferente, pues aquí se aprovechó un canal que cruzaba la ciudad por el norte llamado Canal de la Luz, para dotar de esta energía a la ciudad. El servicio de alumbrado eléctrico se inició en 1902 gracias al empuje de dos empresarios, los señores Menzel y Fonck, quienes vendieron su planta en 1905 a la Compañía General de Electricidad Industrial que operaba con capitales de Santiago. Ese mismo año, la compañía inició la construcción de un segundo canal y, en 1906, puso en actividad una segunda turbina, a la que se sumó una tercera en 1907. En 1919 la Compañía inició un servicio de tranvías eléctricos que dieron un primer impulso a la actual Avenida Alemania. Jorge Pinto y Mathias Órdenes (2012). *Chile, una economía regional en el siglo XX. La Araucanía 1900-1960*. Ediciones Universidad de La Frontera, Temuco, p. 222, 228, 260; Mauricio Sandoval y Hugo González (2010). *Perquenco, tierra de trigo, caciques, reyes y santos. 1850-2000*. Ediciones Universidad de La Frontera, Temuco, p. 114.

244 Pedro Alonso, Perquenco, 30 de junio de 2023, entrevista de Mathias Órdenes.

245 Celino Novoa, Maitenrehue, 23 de abril de 2023, entrevista de Mathias Órdenes.

Cuadro N° 1
Disponibilidad de luz eléctrica, Censo 1970

PROVINCIAS	DISPONIBILIDAD DE ALUMBRADO	HOGARES CENSADOS	%
Tarapacá	Con alumbrado	33.465	80,3
	Sin alumbrado	8.192	19,7
	Total	41.657	100
Antofagasta	Con alumbrado	44.971	83,0
	Sin alumbrado	9.220	17,0
	Total	54.191	100
Atacama	Con alumbrado	22.734	70,1
	Sin alumbrado	9.700	29,9
	Total	32.434	100
Coquimbo	Con alumbrado	35.192	49,0
	Sin alumbrado	36.611	51,0
	Total	71.803	100
Aconcagua	Con alumbrado	23.494	67,8
	Sin alumbrado	11.161	32,2
	Total	34.655	100
Valparaíso	Con alumbrado	146.102	85,7
	Sin alumbrado	24.356	14,3
	Total	170.458	100
Santiago	Con alumbrado	661.108	91,3
	Sin alumbrado	62.818	8,7
	Total	723.926	100
O'Higgins	Con alumbrado	42.319	70,4
	Sin alumbrado	17.831	29,6
	Total	60.150	100
Colchagua	Con alumbrado	17.831	55,6
	Sin alumbrado	14.262	44,4
	Total	32.093	100
Curicó	Con alumbrado	13.542	62,0
	Sin alumbrado	8.296	38,0
	Total	21.838	100
	Con alumbrado	28.466	64,4

Talca	Sin alumbrado	15.759	35,6
	Total	44.225	100
Maule	Con alumbrado	7.131	40,7
	Sin alumbrado	10.398	59,3
Linares	Total	17.529	100
	Con alumbrado	17.530	47,7
Ñuble	Sin alumbrado	19.244	52,3
	Total	36.774	100
Concepción	Con alumbrado	29.212	46,1
	Sin alumbrado	34.151	53,9
Biobío	Total	63.363	100
	Con alumbrado	91.407	72,1
Arauco	Sin alumbrado	35.331	27,9
	Total	126.738	100
Malleco	Con alumbrado	18.239	47,1
	Sin alumbrado	20.463	52,9
Cautín	Total	38.702	100
	Con alumbrado	7.536	41,0
Valdivia	Sin alumbrado	10.855	59,0
	Total	18.391	100
Osorno	Con alumbrado	16.227	44,5
	Sin alumbrado	20.240	55,5
Llanquihue	Total	36.467	100
	Con alumbrado	32.664	36,5
Llanquihue	Sin alumbrado	56.880	63,5
	Total	89.544	100
Llanquihue	Con alumbrado	27.667	52,0
	Sin alumbrado	25.579	48,0
Llanquihue	Total	53.246	100
	Con alumbrado	17.491	55,1
Llanquihue	Sin alumbrado	14.232	44,9
	Total	31.723	100
Llanquihue	Con alumbrado	16.047	42,5
	Sin alumbrado	21.693	57,5
Llanquihue	Total	37.740	100

Chiloé	Con alumbrado	5.343	24,1
	Sin alumbrado	16.793	75,9
	Total	22.136	100
Aysén	Con alumbrado	4.536	44,5
	Sin alumbrado	5.658	55,5
	Total	10.194	100
Magallanes	Con alumbrado	17.769	87,5
	Sin alumbrado	2.531	12,5
	Total	20.300	100
Total País	Con alumbrado	1.378.023	72,9
	Sin alumbrado	512.254	27,1
	Total	1.890.277	100

Fuente: Instituto Nacional de Estadística (1971).

XIV Censo de población y III de vivienda, 1970.

Vivienda, hogares y familias. Total país. Instituto Nacional de Estadística, Santiago.

También existía otro déficit: la masificación de la radio, más popular en la ciudad que en el campo. Para la década de 1930, el mundo urbano estaba prácticamente cubierto por las ondas de transmisión radial, o al menos se acercaba a eso en las ciudades más pobladas. En 1934, existían en Chile 54 emisoras de radio, lo que permitió que, tres años más tarde, se formara la primera red nacional de *broadcastings*, encabezada por Radio Agricultura, de Santiago, y seguida por emisoras de Antofagasta, Concepción, Temuco, Valdivia y Puerto Montt. “Mediante estas cadenas, que aumentaban la influencia del medio musical capitalino en el resto del país, podían ser escuchados en provincias artistas de rango internacional que requerían de altos auspicios comerciales y que las radios locales no podían solventar en forma independiente”²⁴⁶. A mediados de la década de 1940, las radios capitalinas dirigían sus propias cadenas regulares de emisoras. Radio Cooperativa contaba en 1945 con una cadena radial que agrupaba estaciones de Valparaíso, Concepción, Temuco, Valdivia, Puerto Montt y Punta Arenas. Por su parte, Radio Minería formó una cadena, a fines de 1947, para transmitir las actuaciones de Carlos Ramírez (1914-1986), un cantante colombiano que triunfaba en Hollywood. Estuvo integrada por Radio Metro de Viña del Mar, La Serena de La Serena, Tucapel de Rancagua, Lautaro de Talca, La Frontera de Temuco y Austral de Punta Arenas.

246 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 217.

En 1950, Radio Corporación, presentada como la emisora más poderosa de América Latina, anunciaba que sería la primera en cubrir todo Chile en onda larga²⁴⁷.

En 1943, *Radiomanía* publicó una lista de las radios chilenas agrupadas en cuatro códigos geográficos: CA, Norte; CE, Centro; CC, Sur; CD, Austral. Todo el territorio estaba cubierto por radios comerciales chilenas. Las radios del sur organizaron su propia cadena a fines de 1945, integrada por Radio Rancagua de Rancagua, Condell de Curicó, La u taro de Talca, Simón Bolívar de Concepción, La Frontera de Temuco, y Sago de Osorno. Con las cadenas regionales, las radios locales potenciaban su accionar, logrando mayor autonomía de las radios de Santiago para contratar e intercambiar artistas de categoría. La década de 1950 comenzará con la consolidación de un grupo de radios regionales que cubre el centro y sur del país. Se destacan, radios Cochrane de Valparaíso -ex Wallace-, Sargento Aldea de San Antonio, La Frontera de Temuco, Baquedano de Valdivia, Simón Bolívar de Concepción, Almirante Latorre de Talcahuano, Llanquihue de Puerto Montt y Austral de Punta Arenas. De este modo, la radiotelefonía contribuirá a la regionalización cultural del país²⁴⁸.

En cuanto a la programación, no existía una diferencia sustancial entre emisoras. Para 1943, por ejemplo, Radio Agricultura transmitía noticias, radio-teatro, cantantes, orquestas, solistas, conjuntos y programas del exterior. Se conectaba en cadena con radios de Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno y Punta Arenas y recibía programas de la CBS, “La cadena de Las Américas” y otras emisoras ofrecían un panorama similar con su transmisión en cadena²⁴⁹. La prensa y las revistas de espectáculos, como “Radiomanía” y “Ecran”, divulgaban periódicamente el acontecer de la radio, del cine y del teatro, lo que da cuenta de un creciente consumo del espectáculo, confirmando el ascenso no solo de la radio, sino de todos los medios.

247 Ídem., p. 218.

248 Ídem., p. 217-218.

249 *El Mercurio*, 16 de enero de 1943. En 1945 *Radiomanía* publicó la programación mensual a nueve emisoras de provincia. Estas son: El Loa (Antofagasta), Riquelme (Coquimbo), Cochrane (Valparaíso), Rancagua (Rancagua), El Sur y), Simón Bolívar (Concepción), La Frontera (Temuco), Baquedano (Valdivia) y Austral (Punta Arenas). N.º 22, enero.

Distinta era la realidad en los campos y pequeños poblados donde no existía luz eléctrica. En este caso, la alternativa era el uso de la radio a pilas, un lujo en muchas ocasiones inalcanzable. “Nosotros estamos acá, calcule usted, a unos 40 km. de Angol —cuenta un entrevistado de Maitenrehue—. Antes [del año 2000] íbamos a la ciudad en la temporada de verano, después de la cosecha, dos o tres veces en el verano a comprar las cosas para el año, pilas para la radio, yerba [mate], azúcar y unos granos de arroz para probarlo. No había para más...”²⁵⁰. Hasta la década de 1980, aproximadamente, muchos campesinos de La Araucanía viajaban a Argentina a la esquila y a la cosecha de manzanas y peras. El cruce de la frontera demoraba unos seis días desde la comuna precordillerana de Cunco. A su regreso traían mercadería para la venta y el consumo del hogar: harina, yerba, relojes y radios a pila, siendo este último un producto fuera del alcance de muchos hogares si no era por vía de contrabando²⁵¹. Asimismo, sorprende la falta de aparatos de radio y televisión en los hogares chilenos, incluso al entrar el último tercio del siglo XX, donde nuevamente, por primera vez, se registró el dato en el *Censo de 1970*: un 55,4% de los hogares censados del país contaban con radio, cifra que en Malleco y Cautín bajaba a un 50,5 y a un 48,1% respectivamente. Esta última era la cifra más baja del país, curiosamente por debajo de Santiago (50,1%) y de Malleco. La disponibilidad de televisión era también muy baja en Malleco y Cautín, con 0,1 y 0,2%, respectivamente, en tanto que el porcentaje a nivel país era del 0,7 (ver el siguiente cuadro).

Cuadro N° 2
Aparatos de radio y televisión en hogares, Censo 1970

PROVINCIAS	DISPONIBILIDAD DE RADIO Y TV	HOGARES CENSADOS	%
Tarapacá	Con radio	19.684	54,4
	Con televisión	343	0,9
	Con radio y televisión	8.051	22,3
	Sin radio y televisión	8.106	22,4
	Total hogares de la provincia	36.184	100

²⁵⁰ Celino Novoa, ob. cit.

²⁵¹ Benjamín Soto, 1 de junio de 2023; Froilano Quidel, 8 de junio de 2023, entrevistas de Mathias Órdenes.

Antofagasta	Con radio	29.895	60,0
	Con televisión	349	0,7
	Con radio y televisión	9.603	19,3
	Sin radio y televisión	9.990	20,0
	Total hogares de la provincia	49.837	100
Atacama	Con radio	21.825	73,0
	Con televisión	65	0,2
	Con radio y televisión	239	0,8
	Sin radio y televisión	7.748	25,9
	Total hogares de la provincia	29.877	100
Coquimbo	Con radio	43.146	67,4
	Con televisión	129	0,2
	Con radio y televisión	946	1,5
	Sin radio y televisión	19.768	30,9
	Total hogares de la provincia	63.989	100
Aconcagua	Con radio	21.431	68,4
	Con televisión	97	0,3
	Con radio y televisión	2.402	7,7
	Sin radio y televisión	7.390	23,6
	Total hogares de la provincia	31.320	100
Valparaíso	Con radio	87.508	55,8
	Con televisión	1.161	0,7
	Con radio y televisión	42.149	26,9
	Sin radio y televisión	25.905	16,5
	Total hogares de la provincia	723	100
Santiago	Con radio	322.249	50,1
	Con televisión	7.935	1,2
	Con radio y televisión	212.536	33,1
	Sin radio y televisión	100.203	15,6
	Total hogares de la provincia	642.923	100
O'Higgins	Con radio	32.591	57,9
	Con televisión	332	0,6
	Con radio y televisión	8.997	16,0
	Sin radio y televisión	14.408	25,6
	Total hogares de la provincia	56.328	100

Colchagua	Con radio	17.691	59,5
	Con televisión	78	0,3
	Con radio y televisión	1.930	6,5
	Sin radio y televisión	10.012	33,7
	Total hogares de la provincia	29.711	100
Curicó	Con radio	12.557	61,9
	Con televisión	48	0,2
	Con radio y televisión	1.402	6,9
	Sin radio y televisión	6.264	30,9
	Total hogares de la provincia	20.271	100
Talca	Con radio	25.496	61,9
	Con televisión	130	0,3
	Con radio y televisión	3.799	9,2
	Sin radio y televisión	11.755	28,5
	Total hogares de la provincia	41.180	100
Maule	Con radio	8.378	51,2
	Con televisión	38	0,2
	Con radio y televisión	302	1,8
	Sin radio y televisión	7.657	46,8
	Total hogares de la provincia	16.375	100
Linares	Con radio	19.735	58,6
	Con televisión	86	0,3
	Con radio y televisión	2.088	6,2
	Sin radio y televisión	11.759	34,9
	Total hogares de la provincia	33.668	100
Ñuble	Con radio	30.770	52,7
	Con televisión	128	0,2
	Con radio y televisión	2.037	3,5
	Sin radio y televisión	25.409	43,6
	Total hogares de la provincia	58.344	100

Concepción	Con radio	71.676	61,0
	Con televisión	461	0,4
	Con radio y televisión	14.683	12,5
	Sin radio y televisión	30.725	26,1
	Total hogares de la provincia	117.545	100
Biobío	Con radio	18.889	53,6
	Con televisión	67	0,2
	Con radio y televisión	1.034	2,9
	Sin radio y televisión	15.282	43,3
	Total hogares de la provincia	35.272	100
Arauco	Con radio	8.649	50,9
	Con televisión	32	0,2
	Con radio y televisión	245	1,4
	Sin radio y televisión	8.078	47,5
	Total hogares de la provincia	17.004	100
Malleco	Con radio	16.879	50,5
	Con televisión	47	0,1
	Con radio y televisión	273	0,8
	Sin radio y televisión	16.205	48,5
	Total hogares de la provincia	33.404	100
Cautín	Con radio	38.358	48,1
	Con televisión	160	0,2
	Con radio y televisión	2.862	3,6
	Sin radio y televisión	38.292	48,1
	Total hogares de la provincia	79.672	100
Valdivia	Con radio	29.609	58,8
	Con televisión	77	0,2
	Con radio y televisión	355	0,7
	Sin radio y televisión	20.330	40,4
	Total hogares de la provincia	50.371	100
Osorno	Con radio	19.917	66,9
	Con televisión	59	0,2
	Con radio y televisión	187	0,6
	Sin radio y televisión	9.587	32,2
	Total hogares de la provincia	29.750	100

Llanquihue	Con radio	23.296	65,1
	Con televisión	85	0,2
	Con radio y televisión	174	0,5
	Sin radio y televisión	12.208	34,1
	Total hogares de la provincia	35.763	100
Chiloé	Con radio	13.490	63,7
	Con televisión	41	0,2
	Con radio y televisión	32	0,2
	Sin radio y televisión	7.616	36,0
	Total hogares de la provincia	21.179	100
Aysén	Con radio	6.469	68,7
	Con televisión	13	0,1
	Con radio y televisión	45	0,5
	Sin radio y televisión	2.884	30,6
	Total hogares de la provincia	9.411	100
Magallanes	Con radio	10.472	52,8
	Con televisión	209	1,1
	Con radio y televisión	6.847	34,5
	Sin radio y televisión	2.308	11,6
	Total hogares de la provincia	19.836	100
Total País	Con radio	950.660	55,4
	Con televisión	12.170	0,7
	Con radio y televisión	323.218	18,8
	Sin radio y televisión	429.889	25,1
	Total hogares del país	1.715.937	100

Fuente: Instituto Nacional de Estadística (1971). *XIV Censo de población y III de vivienda, 1970. Vivienda, hogares y familias. Total país*. Instituto Nacional de Estadística, Santiago.

Así las cosas, de acuerdo con la modesta realidad de muchas familias, los medios de circulación musical estuvieron por décadas alejados de la radio, del cine y del teatro en las provincias y comunas que se identificaban como agrícolas. La Araucanía, con un 65,2% de población rural, para el *Censo de 1958*, —61,3% en Cautín y 67% en Malleco²⁵²—, no escapó de

252 Servicio Nacional de Estadística y Censos (1958). *XII Censo General de Población*

esta situación. Ello provocaba, en definitiva, una relación indirecta y muchas veces lejana con los medios y con la cultura de masas. Esta relación era mediada más bien por amistades, parientes y familiares que, de vez en cuando, visitaban el terruño luego de haber migrado del campo a la ciudad, llevando algo de las canciones de moda y de la vida urbana, así como por las visitas esporádicas del campo a la ciudad y por la compra de algún aparato de radio (cuando el bolsillo lo permitía). Los obreros, las empleadas domésticas puertas adentro (aquellas que tenían libres los domingos), uno que otro empleado, así como los afuerinos, llegaban a los campos con el contagio urbano, sirviendo de vasos comunicantes, de conectores entre estos y los espacios de fluidez y sociabilidad musical, como el teatro, el circo, la radio y el cine. Sin duda, una función similar cumplieron las escuelas rurales y urbanas. En estas condiciones, a mediados del siglo XX, nos encontramos por tanto con una Araucanía en la que la música tradicional campesina tiene tal vez tanto o más influencia, tanto o más capacidad de convocatoria, que las modas musicales de su tiempo.

Un hecho que demuestra cuán alejado se encontraba el campesinado de la modernización, era la venta de cancioneros escritos a mano. “Junto a las partituras de una hoja, el tipo de publicación musical más divulgado en Chile en la segunda mitad del siglo XIX, fue el álbum musical de imprenta. El fenómeno del álbum es característico de la cultura burguesa y se relaciona con el auge de la venta por entregas, tanto de obras literarias como musicales. El mundo femenino fue especialmente receptivo a la cultura del álbum”²⁵³. Los había de cuanto pudiera caber en sus hojas: autógrafos, grabados, fotos, postales, poesías y composiciones para piano, guitarra, bandurria o canto acompañado, que constituían un pilar esencial del arte de salón. Los álbumes musicales eran también confeccionados por los propios usuarios sobre la base de las partituras sueltas que acumulaban, llegando a gruesos volúmenes con sus propias colecciones, fiel reflejo “del gusto de la época y han sido atesoradas por familias de casi todas las ciudades y pueblos chilenos, aunque su práctica musical asociada ya no subsista”²⁵⁴. En La Araucanía rural, en cambio, muy pocos conocían de partituras, álbumes y cancioneros de imprentas y editoriales. Había quienes compraban trabajos artesanales, escritos a mano, ello incluso a mediados de la década de 1960. Resulta curioso también el tipo de canciones que contenían los álbumes de confección casera: cuecas, tonadas

y *Vivienda. Tomo I, Resumen del País*. Servicio Nacional de Estadística y Censos, Santiago, p. 111.

253 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 120.

254 Ídem. Raúl Díaz Acevedo, 2022, ob. cit.

y canciones religiosas de géneros tradicionales. “Mi papá iba a Yumbel a la fiesta de San Sebastián y compraba cancioneros escritos a mano. Ahí venía de todo, cuecas, tonadas, canciones para casamientos [parabienes], para santos, mexicanas”²⁵⁵. En definitiva, así como la electrificación y la radio no se encontraban al alcance de la mayoría a mediados del siglo XX, al menos una parte del comercio de álbumes no se había modernizado en siglos, lo que refuerza la idea del impacto relativo, indirecto y menor de los medios de comunicación y de la cultura de masas en las provincias agrícolas. Un impacto que además debe haber caminado con bastante lentitud.

El impacto de los géneros foráneos

Pareciera que los géneros foráneos que “pegaron” más fuertemente en La Araucanía fueron el corrido mexicano, la ranchera y el bolero. El corrido mexicano y la ranchera llegaron para quedarse por más tiempo. Pronto se aprendieron a tocar en campos y ciudades, pasando a formar parte del folklore adquirido, mezclándose también con el estilo campesino chileno²⁵⁶. El género ranchero constituyó el sustento central del pujante cine mexicano de fines de los años treinta, contribuyendo a formar uno de los estereotipos característicos de la cinematografía mexicana: el charro cantor y macho de opereta, infaltable en la comedia ranchera. Entre los charros cantores que llenarían las pantallas de los cines latinoamericanos se destacan Tito Guizar (1908-1999) y José Mojica (1895-1974), en la década de 1930; Jorge Negrete (1911-1953) y Pedro Infante (1917-1957), a partir de los años cuarenta; y Miguel Aceves Mejía (1915-2006), desde la década de 1950, quien filmó 64 películas entre 1955 y 1962. Todos ellos, salvo Infante, llegaron a Chile en la cima de sus carreras causando furor entre las multitudes. Negrete, por ejemplo, actuó en el Teatro Baquedano de Santiago y ofreció cinco audiciones en Radio Prat, transmitidas en cadena con radios de Valparaíso, Rancagua, Curicó, Talca, Chillán, Concepción, Temuco y Valdivia. La visita de Negrete a Chile demostró cómo una estrella de la canción podía producir conmoción pública, “lo que resultaba especialmente preocupante para los sectores conservadores, debido al ‘éxtasis fuera de todo pudor’ con que las mujeres chilenas recibieron al macho cantor, como señala la prensa de la época”. Algo similar sucedería más tarde con la actuación de Aceves Mejía en el Teatro Municipal de Iquique,

255 Celino Novoa, ob. cit.

256 Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo [<https://www.youtube.com/watch?v=IX3u6RMRB1c>], consultada el 25 de mayo de 2023.

quien, al entrar sobre su característico caballo blanco al escenario cantando “Allá en el Rancho Grande”, causó el delirio del público²⁵⁷.

A mediados de 1940, se escuchaba el bolero en las radios. El grupo más recordado fue Los Panchos (1944-1984)²⁵⁸. Hubo tal furor en las ciudades que, siguiendo la tendencia nacional, en 1947 se crea el Conjunto Melódico de Angol, conformado por Ramón Rivas en teclado, acompañado de las voces solistas de los hermanos Nelson y Walter Concha, y de los demás integrantes: Gerardo Galaz, Julio Muñoz y Pepe Rivas. Llegaron a componer sus propias creaciones, como “Cobquecura” y “Ven”. Animaban teatros, kermeses y cumpleaños, así también fueron invitados a tocar en vivo en la Radio de la Sociedad Nacional de Agricultura, en la ciudad de Los Ángeles. Al año siguiente, nace Acortangui, producto de la reunión de tres músicos y tres instrumentos: acordeón, mandolina y guitarra, de ahí su nombre, más un presentador, don Rolando Riquelme Vásquez. Participaban en fiestas y teatros²⁵⁹.

De menor impacto en La Araucanía fueron el foxtrot y los bailes swing, más ligados al mundo urbano y a las estudiantinas, así como más lejos del alcance de una modesta guitarra, por lo que no se campesinizaron como el bolero, ni se convirtieron en folklor adquirido como las mexicanas, sino que tendieron a circular como música envasada²⁶⁰. Justamente en medio de una estudiantina, nació en Angol, en 1941, el grupo los Swing Boys, que tocaba samba y chachachá y actuaba en veladas sociales y artísticas en el Teatro Rex²⁶¹.

Espacios de sociabilidad y fluidez rural-urbana en La Araucanía

Teatros, galas y circos

No hubo que esperar mucho tiempo después de la fundación de las ciudades en las provincias del sur para que, a partir de fines de la década

257 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), *ob. cit.*, pp. 427-428.

258 Luis Aguilera, *ob. cit.*

259 Sitio Web. Historia de Angol. Sergio Martínez Viguera [http://historiadeangol.blogspot.com/2019/09/grupos-musicales-de-angol.html?m=1], consultada el 28 de junio de 2023.

260 Página de YouTube, Raúl Díaz Acevedo. “50. Guitarra campesina. Abel Inostroza”, *ob. cit.*

261 Sitio Web. Historia de Angol. Sergio Martínez Viguera, *ob. cit.*

de 1880, las compañías teatrales y los circos se hicieran presentes, conectando el arte lírico-escénico de la zona norte y central con las ciudades más pobladas del sur del Biobío²⁶². Como aún no se construían los primeros teatros, las reuniones sociales, los conciertos y espectáculos se realizaban en exclusivos salones, clubes y hoteles²⁶³ a los que acudían las familias acomodadas²⁶⁴. Por ejemplo, en la esquina de Arturo Prat con la calle Diego Portales, en Temuco, Julio Dorado instaló en 1895 “El Dorado”, local que ofrecía música, un salón de recreo para matrimonios y los lunes estaba reservado para la alta sociedad. Ofrecía además desayuno, almuerzo, comida, cantina, pensión y comida a domicilio²⁶⁵. En la década de 1880, en Angol, los caballeros contaban con confortables hoteles para sus charlas diarias, el principal era el Central, donde también se realizaban fiestas y tertulias. En la misma ciudad, en septiembre de 1885, se dio inicio a la tarea de fundación del Club Social. “Un grupo de caballeros se reunió en las oficinas del Banco de Valparaíso, y quedaron encargados de estudiar su instalación el comandante de Húsares, don Alberto Novoa Gormaz, el Dr. Don Pedro N. Barros O. y don Leoncio Arce”, proyecto que se logró materializar el 18 de septiembre de 1887²⁶⁶. También hubo uno que otro salón de té, émulo de los cafés de música y canto de la capital, pero fueron perdiendo brillo a medida que la música en vivo era reemplazada por el fonógrafo y el disco. “Conjuntos musicales acompañaban a la hora del té en la tradicional confitería Ianisewki (...) y que era el lugar de reunión preferido por la mocedad que escuchaba el fonógrafo o la orquesta en los aires de moda por los conjuntos de la época: Lo Anglopersians con el foxtrot **Dalila** y Los Castellanos con el One Step **Gitana** o el Shimmy **Aguas Azules**”²⁶⁷.

Poco después, en 1904, se funda en Temuco el Teatro Edén y, unos

262 Víctor Sánchez Aguilera (2014). *Angol. Ciudad de Los Confines. Andes del Sur*, número 9, Temuco, p. 16.

263 Como señala un historiador para sobre Temuco: “Un lugar de privilegio en este sentido ocupó el Hotel Continental, que reunía a lo más selecto de nuestra incipiente sociedad y ya en 1893 podía informar a su clientela que había llegado la Compañía de Juan Salaverry, que hizo las delicias de la concurrencia con las obritas ‘La Niña Pancha’, ‘Colegio de Señoritas’ y ‘El Teniente Cura’”. Eduardo Pino Zapata (1969), ob. cit., p. 50. Algo similar ocurría en clubes y hoteles de Angol. Víctor Sánchez Aguilera (2014), ob. cit., p. 36.

264 Víctor Sánchez Aguilera (2014), ob. cit., p. 16.

265 Sitio Web. Huellas de Temuco. “Temuco antiguo: Teatro Tepper. Una foto” [<https://huellasdetemuco.blogspot.com/2012/05/temuco-antiguoteatro-tepperuna-foto.html?m=1>], consultada el 21 de junio de 2016.

266 Víctor Sánchez Aguilera (2014), ob. cit., p. 16.

267 Las negritas en el original. Eduardo Pino Zapata (1969), ob. cit., p. 54.

cuatro años más tarde, el Teatro Tepper. Como señala un historiador:

La primera sala de espectáculos permanentes estuvo en la esquina que hoy ocupa El Diario Austral, donde tras un par de columnas neoclásicas y con un pretencioso frontón triangular abrió sus puertas el **Teatro Edén**, en cuya pantalla se proyectaron escenas del primitivo biógrafo con la presencia protagonista de Max Linder, Sánchez y la Pinelli, que regocijaron al maravillado público de principios de siglo (...). Mas, esa sala cayó lentamente en el olvido, sobre todo cuando se fundaba el teatro **Tepper** poco antes de 1908, en la esquina que hoy ocupa el Correo en las calles Portales y Prat²⁶⁸.

Otras ciudades harán lo mismo, en 1904 Angol ya contaba con un edificio definitivo para las actividades teatrales y, en Traiguén, se levantó un teatro en 1909.

El teatro no se quedó, sin embargo, en los círculos cerrados de las familias acomodadas de La Araucanía; así como ocurrió en todo el mundo (y como hemos señalado en páginas anteriores), el género de variedades y los géneros grande y chico facilitaron su llegada a un público más amplio. No es difícil encontrar notas de prensa que confirmen este hecho a principios del siglo XX²⁶⁹. Un periódico de Temuco, en 1906, comenta una velada: “Terminamos recomendando a nuestro público que concurra al teatro, así (sic) mantendremos entre nosotros algún tiempo mas (sic) al cuadro de variedades para gozar con sus representaciones”²⁷⁰. En aquellos años las funciones del arte lírico eran anunciadas con gran entusiasmo. “Una grata noticia para los amantes del jénero (sic) lírico –señalaba un diario de Temuco, en febrero de 1906-. Próximamente llegará a esta ciudad una compañía de zarzuela, concierto y variedades, en la que vienen antiguos conocidos nuestros y que han sido muy aplaudidos por el público”. Al igual que en los diarios de la capital, se anunciaban con pompa los nombres de las estrellas de la música teatral: “He aquí el elenco: Barítono.- Sig. Paolo Gallazzi. Maestro concertador.- Sr. José Paola. Primera tiple.- Matilde Renia.

268 Las negritas en el original. Ídem., p. 51.

269 “Concierto de hoy”, *La Libertad*, Temuco, 24 de febrero de 1906, p. 3; “Teatro”, *La Libertad*, Temuco, 5 de marzo de 1906, p. 3; “Teatro”, *La Libertad*, Temuco, 10 de marzo de 1906, p. 3, “Teatro”, *La Libertad*, Temuco, 14 de febrero de 1906, p. 3; “Teatro”, *La Libertad*, Temuco, 17 de febrero de 1906, p. 3; “Teatro”, *La Libertad*, Temuco, 21 de febrero de 1906, p. 3.

270 “La compañía de zarzuela”, *La Libertad*, Temuco, 28 de febrero de 1906, p. 3.

Segunda tiple.- Margarita Bertanrd (...)”²⁷¹. En 1930, cuando comenzaban a impactar los efectos de la crisis financiera, en el Teatro Tepper, los empresarios Herrero y Pulido, con su Compañía de Zarzuela y Operetas, ofrecían al público “La Verbena de la Paloma” y “La Rosa del Azafrán”. De acuerdo a los anuncios, los precios se encontraban al alcance de todo público: Platea \$6,6, Anfiteatro \$3,3 y Galería \$2²⁷². También al iniciarse la crisis financiera, el teatro Real de Temuco inauguraba su sistema sonoro, convirtiéndose así en uno de los mejores de la región y, a pesar de la gran inversión, igualmente se anunciaba que los precios eran accesibles a cualquier tipo de público: Platea \$2,50, niños \$1,60 y Anfiteatro \$1,10²⁷³.

Del mismo modo, no tardó mucho para que el público disfrutara de las presentaciones de cine en los teatros y, en 1916, aplaudiera en Temuco a Psilander, en la cinta *El Amigo de los niños*, o a Madame Robinne, en los monumentales estrenos de *Lágrimas del Perdón*, *El Hijo de la Cartel* y el *Corazón de Apache*²⁷⁴. Por su parte, en Angol, las primeras instalaciones permanentes de cine, producto de concesiones del Teatro Municipal²⁷⁵, datan de 1913 y 1914. Poco antes, los biógrafos que recorrían el país ya habían presentado imágenes y breves historias en la pantalla grande. “En estos cines, donde no se escuchaba la voz de los actores, existía un conjunto orquestal o un resuelto pianista que acompañaba las proyecciones con melodías que reflejaban el carácter de las escenas exhibidas en la pantalla”²⁷⁶.

Pero el acceso a la vida musical del teatro por parte de los distintos sectores sociales no siempre estaba determinado por el valor de una entrada. Tal vez los espacios de encuentro más significativos para las comunidades eran las tardes y noches de gala, por su capacidad para unir la música campesina con los géneros foráneos, así como a los distintos tipos sociales: a una parte del campo con la ciudad, a la cantora con el orfeón, al inquilino con la autoridad, etc. Por más modesta que fuera una comunidad rural o urbana, todas por igual tenían algo que mostrar, algo que lucir arriba de un escenario, en aniversarios, Fiestas Patrias, Navidad, fin de año o alguna otra actividad importante. Las maestras y maestros, aun de pequeñas escuelas rurales o urbanas, preparaban con el mayor entusiasmo a sus estudiantes para bailar, cantar y tocar guitarra en algún acto y en im-

271 “Compañía de zarzuela”, *La Libertad*, Temuco, 24 de febrero de 1906, p. 3.

272 Eduardo Pino Zapata (1969), ob. cit., p. 55.

273 Ídem., p. 55.

274 Ídem., p. 51.

275 Víctor Sánchez Aguilera (2014), ob. cit., p. 115.

276 Eduardo Pino Zapata (1969), ob. cit., p. 53.

provisados escenarios, emulando con el mayor esfuerzo al alcance de sus medios económicos, el ambiente de las tablas, aunque fuera para recrear por un momento la imaginación de los asistentes. No es casualidad que los folkloristas que hemos entrevistado hayan adquirido una relación con la música tanto en el seno de sus hogares como en la escuela, donde también por años enseñaron distintos géneros musicales a niños, jóvenes y adultos.

A los teatros también acudían los orfeones y bandas obreras para celebrar sus galas con diversas presentaciones de música y canto. Muchos de estos obreros tenían vínculos con sus familias y amigos del campo. Aunque aparentemente la vida teatral no era importante en las ciudades pequeñas, no faltaban los grupos de música o teatro con sus tardes y noches de gala. Arturo Toro, exprofesor normalista, formó en 1950 un grupo de teatro y canto en la pequeña ciudad de Cunco. Participaban profesores, empleados, dueñas de casa y obreros, quien tuviera talento, ánimo e interés podía hacerlo. En sus galas presentaban números musicales, zarzuelas y obras de teatro²⁷⁷. En muchas de estas actividades, como hoy en día, la música de moda corría a la par con la música campesina.

A fines del siglo XIX, los circos también transmitían en La Frontera el mundo del espectáculo y de la música a todas las clases sociales, instalándose en ciudades grandes y pequeñas, llevaban en su itinerancia las canciones de moda donde no podía llegar el teatro²⁷⁸. En un ambiente más bien rural que urbano, los espectáculos circenses eran toda una novedad, atrayendo a una gran cantidad de público. Luis Durand (1953) nos entrega una vívida imagen de la llegada de uno de estos circos a los pueblos del sur, donde, en medio de la quietud provinciana, “los sones agudos y claros de la banda del circo vienen a estremecer y a revolucionar el ambiente de tranquilidad casi estática. Unos chiquillos con las mechetas tiesas de polvo, que se les quedó pegado también en las mejillas con el jugo del chupete helado, reparten los ‘programas’, como ellos dicen. La banda se detiene en una esquina, y allí, los músicos son, por un instante, más personajes que el Presidente de la República o el Cardenal Arzobispo”. Continúa Durand, señalando que “los perros alborotados se meten en el medio, tarascónándose jubilosos mientras el bombo y los platillos siguen el compás del trombón y el clarinete”.

277 Arturo Toro, Temuco, 5 de junio de 2023, entrevista de Mathias Órdenes.

278 Eduardo Pino Zapata (1969), *ob. cit.*, p. 50; Víctor Sánchez Aguilera (2014), *ob. cit.*, pp. 16 y 85.

De pronto el bombo da un ronco golpe y la música cesa. Ladrán los quiltros y los chiquillos se propinan pellizcos y moquetes, persiguiéndose alrededor de los músicos: el viento también toma parte en la popular ‘réclame’ y se lleva la voz del payaso que gangosea ponderando las gracias acrobáticas de los hermanos González, aclamados como los más grandes artistas en diversos países de América: Será una fenomenal función en la que actuarán los perro sabios, los monos trapeceistas y la bella Miss Lily, en sus impresionantes pruebas ecuestres²⁷⁹.

La migración campo-ciudad, que distanciaba a las familias entre ambos mundos, permitía que espacios como el teatro, el circo y la escuela se convirtieran en escenarios de encuentro y fluidez rural-urbana, favoreciendo la circulación indirecta de géneros foráneos, lo que de paso contribuía también, con ayuda de la guitarra, a su folklorización²⁸⁰. Pero no solamente la música foránea se folkloriza, sino también la propia música folklórica adquiere importancia en la ciudad gracias al teatro y al circo, que servirán de escenario para la “proyección” y transformación del folklor en la ciudad.

De la zona central a La Frontera: la persistencia de la ramada y de la chingana

Junto al teatro (uno de los tantos cultivos de la élite que fue traspasado al mundo popular), al circo y a las galas (que históricamente unieron a las distintas clases sociales) se encontró también un espacio musical criollo de raigambre popular y de diversión diaria y nocturna: la ramada. “De sabor agreste y campesino, improvisada en los días de fiesta, se arma ahora con mayor frecuencia en los días de júbilo por el triunfo de las armas”, señala un historiador recordando el gran “plantío” de ramadas en el período de Independencia²⁸¹. En esos años, la zona central experimentó una abundancia de locales y sitios abiertos de recreo, lo que empujó la sociabilidad del pueblo en una nueva dirección, pues las fiestas republicanas no se adscribían rigurosamente a las ceremonias religiosas, como sucedía en la Colonia, sino a las festividades cívicas que los gobernantes solían solemnizar con su presencia²⁸². De este modo, el patriotismo quedará ligado

279 Luis Durand (1953), ob. cit., pp. 93-96.

280 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., pp. 296-306.

281 Eugenio Pereira Salas (1941), ob. cit., p. 251.

282 Ídem., p. 253.

al jolgorio popular.

De las ramadas nacieron las chinganas improvisadas (o casas de tolerancia), que se hicieron pronto permanentes y se conocieron también con el nombre de parrales. Con guitarra, arpa, rabel y una “especie de tambor”, señala un viajero, refiriéndose posiblemente al tormento, la “oferta” de estas casas se encontraba a pocos pasos del casco histórico de las ciudades, con música, trago y, muchas veces, algo más... en tanto que la ramada continuó, como sabemos, para la celebración de fiestas cívicas y religiosas. No faltó tampoco el parral con humos de teatro, como “El Nogal”, en Santiago, con un pequeño proscenio en alto donde se cantaba y se bailaba²⁸³. Bajo el régimen de Portales, el parroquiano más devoto de las chinganas entre los gobernantes, el 18 de Septiembre pasará a ser la fiesta típica del pueblo, dando inicio a la regulación estatal de los días de diversión patriótica.

La libertad de las chinganas y ramadas duró corto tiempo, ya que muy pronto las autoridades civiles y eclesiásticas clamaron contra lo que consideraron un escándalo. Los intelectuales se unieron al coro, combatiendo las diversiones populares, concebidas como restos de una tradición cuya gracia vernácula no fue recibida con entusiasmo por la naciente República. Los empresarios de teatros y cafés también arremetieron en picada reclamando impuestos y regulación horaria contra una competencia que, disimulada o abiertamente, atraía a connotados feligreses de la vida nocturna²⁸⁴. Los debates e intentos de extirpación de la bohemia popular se extendieron a lo largo de los siglos XIX y XX, pero las autoridades, conscientes de los riesgos que podrían correr, no estuvieron del todo dispuestas a enfrentar al populacho, siempre y cuando se mantuviera alejado de las calles y barrios de la “gente de bien”. Por cierto, que un hombre público se convirtiera en cliente de la chingana, no era lo mismo que permitir la instalación de una de ellas en las proximidades de su propia casa.

Un viajero parece explicar los motivos de la relativa tolerancia de las autoridades sobre la permanencia de las chinganas. Asombrado por su proliferación en Renca y otros villorrios periféricos de la capital, “de las cuales puede decirse que hay una en cada casa del pueblo”, señala en 1831, que los visitantes se entregan a la prostitución, el baile y los vicios.

Asombrado yo de aquel desorden, pregunté por qué el Gobier-

283 Ídem., pp. 251-252.

284 Ídem., p. 254; ver también Gabriel Salazar (1985). *Labradores, peones y proletarios*. Ediciones Sur, Santiago, pp. 93-94.

no no procuraba abolir aquella costumbre, que era un germen de vicios, enfermedades, desmoralización y asesinatos; y quede aún más sorprendido cuando se me dijo, que, lejos de eso, la Administración actual la fomentaba con el objeto, según se decía, de tener a la masa divertida y que no pensase en política; que aquellas chinganas eran una costumbre nacional pero, que en el tiempo en que mandó el General Pinto, había empezado a extinguirse por los esfuerzos del gobierno lo pernicioso de ella, pero que el funesto triunfo del partido llamado estanquero había hecho que reviviese, por la razón ya dicha, que el primero que había establecido una chingana en esta última época era el Vice Presidente Dn. Diego Portales a la que asistía personalmente dos veces a la semana; que el gobierno tenía en cada una espía que le daba parte de cuanto oía a los circunstantes, referente a la política: que no se creyese que era sólo en Renca, que la capital tenía más de 40 de aquellas reuniones, y me convidó a visitarlas aquella noche cuando regresamos. En efecto, después que bajamos del coche tomamos el camino y empezamos a entrar un instante en cada una, porque no encontrábamos nada que no fuese fastidioso²⁸⁵.

El mismo viajero entrega una descripción de este tipo de casas en Santiago. No debe haber sido mucha la diferencia con las chinganas o casas de tolerancia del sur, excepto por el menor uso de espacios abiertos debido a la lluvia.

En una extremidad del corral o patio grande está colocado un tabladillo elevado como vara y media del terreno con su techo, algunos adornos a los lados y con las armas nacionales u otra pintura al fondo, en el que está la música compuesta de un arpa y una guitarra; en la parte del tablado que queda vacía es donde bailan dos parejas que se alternan bailando, a mi parecer, una misma cosa toda la noche, pues aunque yo me esforzaba en conocer las diferencias que me decían saber, no las alcanzaba, y para mí era lo mismo la zamacueca, que otros nombres igualmente extraños²⁸⁶.

285 Miguel Luis Amunátegui Reyes (1937), "Don Rafael Valdés en Chile", citado por Eugenio Pereira Salas (1941), *ob. cit.*, p. 272.

286 Ídem., pp. 272-273.

Tales espacios de sociabilidad popular llegaron a La Frontera junto con el avance del ejército; al poco tiempo de la fundación de un nuevo poblado, no era difícil encontrar algún burdel. Leonardo León ha señalado que la ocupación chilena de La Araucanía marcó el inicio de un proceso de transformación del espacio público que, de modo paulatino, comenzó a llenarse de barriadas, burdeles y pulperías que servían de albergue a los nuevos tipos fronterizos. “Lo que hasta allí habían sido plácidas campiñas, interrumpidas por pequeñas villas o incipientes ciudades, se convirtieron en arrabales inmundos y bulliciosos, que como un anillo de miseria y pobreza estrangulaban las poblaciones que fundaba por doquier el Estado”. Junto a los poblados, la riqueza generada por el trigo, la llegada de máquinas a vapor, el alumbrado público, los tranvías, las alambradas, puentes y caminos, fueron los signos más evidentes de los cambios que experimentaba la región. Las fachadas de las mansiones urbanas y la figura imponente de los molinos, sumados a los solemnes edificios públicos, reforzaban, desde el punto de vista arquitectónico, la monumentalidad que podía surgir cuando la riqueza colectiva se concentraba en pocas manos; una imagen que contrastaba con la vida bohemia en las villas alegres, donde no faltaban el guitarrero, la cueca, el vals y la polca²⁸⁷. Al respecto, Teodoro Schmidt, el más ilustre agrimensor de La Frontera, nos relata un hecho pintoresco. Junto a la vida social en casa, en Angol se instalaban otros lugares de diversión.

Existía en el llamado ‘medio pelo’ una casa regentada por unas señoritas de cierta edad a donde se les ofrecía al público exquisitas longanizas. [...] La gente se juntaba a comerlas a mediodía, pero las mejores se servían de noche a los militares, con buen vino, guitarrero y cuecas hasta el amanecer. En el pueblo llamaban a esta señoritas “Las Longanizas”. [...] No faltaba la clientela. Un día, los ingenieros militares fueron invitados al lugar y llevaron también a don Teodoro. Este, se sintió totalmente ‘fuera de foco’ en ese ambiente malicioso y chabacano. Al día siguiente, no faltó quien lo embromara, aludiendo a la visita suya a “Las Longanizas”. Don Teodoro, confundido, contestó: “En realidad, yo fui porque me convidaron: pero yo no he perdido el decoro”. El cuento circuló por todo Angol²⁸⁸.

287 Leonardo León (2002). “Callejuelas, estaciones y burdeles: los nuevos espacios de la transgresión en La Araucanía, 1880-1900”. *Revista de Historia Indígena*, número 6, pp. 65-96.

288 Andrés Montero Jaramillo (2020). *Teodoro Schmidt Weichel. Un inmigrante ejemplar*. Ediciones Librero, Santiago, p. 111.

En las chinganas de La Frontera se entonaban los mismos géneros musicales que circulaban en la región. Los escasos registros informan de cuecas, tonadas y bailes de salón, y no sería extraño que también se hayan interpretado boleros españoles y, posteriormente, cubanos. Sobre todo, no faltaron los cantos pícaros, unos de calibres más gruesos que otros, había licencia para ello. La literatura suele entregar información sobre las canciones de moda en cada época y contexto. En la novela histórica *Frontera*, Luis Durán narra una anécdota que no debió encontrarse muy lejos de la realidad cotidiana y que sucedió por allá por los años de la fundación de las primeras ciudades de La Araucanía. Los años pasaban y Anselmo Mendoza, protagonista de la novela, aventurero y esforzado terrateniente, había encontrado el amor; sin embargo, su descontrolado instinto lo arrastraba a satisfacer sus pasiones carnales antes de verse envuelto en el lazo conyugal. Junto al Coronel Gorostiaga, fueron a visitar la casa de la Cata Morales, una regenta de burdel. Cata Morales preparó el mejor espectáculo para recibir dignamente a sus invitados. Un grupo de muchachas danzaron en corito un vals, una mazurca y una canción que “era como una especie de paso doble, que se repetía en un verso y se prolongaba como latido”. No es necesario traer a la memoria lo que vendría posteriormente..., basta señalar que el pintoresco hecho da cuenta cómo los bailes de salón adquirieron el estilo del folklor campesino-chileno; lo mismo ocurrirá, posteriormente, con las rancheras, el bolero y otros géneros²⁸⁹. Cantaban las alegres danzantes:

Un lorito muy alegre
muy alegre, muy alegre,
enamorado a una lorita
muy bonita, muy bonita.

¡Que lorita, que lorito!
hicieron el casamiento
y durmieron muy juntitos
muy juntitos, muy juntitos!²⁹⁰.

No era una novedad, entonces, que, al igual que en la zona central, a las casas de tolerancia de La Frontera acudieran todas las clases sociales en

289 Sitio Web. La Tercera, Marcelo Contreras. “Pedro Messone: la historia del ídolo pop del folclor” [<https://www.latercera.com/culto/2023/06/01/pedro-messone-la-historia-del-idolo-pop-del-folclor/>] consultada el 5 de julio de 2023; Luis Rivera, ob. cit.

290 Luis Durand (1949), ob. cit., pp. 276-277.

busca de música, placer carnal y alcohol barato. Las aventuras y los sujetos mencionadas por Luis Durand no se encontraron únicamente en la ficción del novelista. Suele quedar en la memoria la concurrencia de uno que otro afamado, como recordaba Teodoro Schmidt, en Angol, o como el caso de Recadero Loyola Marabolí, padre de la gran Margot Loyola, “buen mozo y chinganero fino’, frecuentaba casas de canto de Linares como la de Las Pata’ e Gallina y Las Peligro. En 1914 asistía a la de la Lastenia en Temuco, que tenía un hermoso salón tapizado en rojo, con piano, arpa y guitarra, donde se bailaba polka y mazurca”²⁹¹.

Espacios de sociabilidad al aire libre: del período de las bandas militares a la Fiesta de la Primavera

Los bullicios al interior de las cuatro paredes de algún centro de diversión público o privado no fueron, sin embargo, las únicas formas de sociabilidad popular y musical. Tanto o mayor importancia tuvieron las expresiones del arte lírico al aire libre, en especial las bandas, orfeones y filarmónicas, cuna de muchos talentosos obreros y campesinos migrados a la ciudad. Y es que en estos espacios la relación con la música se encontraba al alcance de cualquier estrato social, con instrumentos de fácil adquisición (más aún con la ayuda de los cofrades) y con membrecías y presentaciones abiertas al público. No era raro encontrar entre estos músicos quien tuviera vínculos con el mundo rural, ni, entre los transeúntes, a algún campesino, que entre sus ajetreos en la ciudad se detuviera a escuchar alguna retreta.

Las retretas de las bandas militares fueron la expresión más cotidiana del arte lírico en La Frontera, desde el reclutamiento de la soldadesca²⁹² y la fundación de los nuevos poblados²⁹³ hasta la inauguración de algún

291 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 313.

292 José del Carmen Alderete (2016 [1934]). *Apuntes Históricos. Sublevación de La Araucanía en 1881*. Cagten, Temuco, pp. 10-16; Mathías Órdenes (2022), ob. cit., p. 144.

293 Desde los historiadores del cambio de siglo, como Tomás Guevara (1903) y Leandro Navarro (1909), hasta los más recientes han reconocido la función de las bandas militares en el proceso de Ocupación de La Araucanía. Por ejemplo, como señala un historiador sobre el momento de la refundación de Villarrica:

La banda militar, en medio de la selva de soberbios y enormes robles, que ocupaban lo que fuera la colonial ciudad, rompió el silencio del bosque con los acordes del Himno Nacional, escuchado con emoción por esos hombres que con un esfuerzo increíble volvieron a ocupar la bella ciudad que, por orden de Pedro de Valdivia, fundara en este lugar Jerónimo de Alderete en 1553, dotándola de cabildo y cuarenta vecinos. Ricardo Ferrando (2012), *Y así nació La Frontera... Conquista, Guerra, Ocupación, Pacificación 1550-1900*. Ediciones

campeonato deportivo. Casi todas las actividades, o aquellas a las que se les quería dar alguna importancia, estaban precedidas por la gala de las bandas militares; con ello no solamente se aseguraba la convocatoria, la socialización por medio de la música también permitía construir en la ciudadanía la idea del orden republicano, orden en el que supuestamente cabían todos, desde el campesino fronterizo y el roto convertido en soldado, hasta el encumbrado empresario, aunque las garantías de ese orden no beneficiaran (como hoy en día) a todos por igual.

Los años de la Guerra de Ocupación fueron quedando atrás y los fuertes pasaban a un segundo plano; sin embargo, la presencia militar en los poblados se hacía efectiva gracias a las actividades de los regimientos, que organizaban presentaciones musicales y siempre estaban atentos a los quehaceres en las colonias, debido a la activa movilización contra el bandolerismo. Hasta mediados del siglo XX, no era raro escuchar el resonar de alguna banda militar cuyas melodías envolvían los rincones urbanos. Las plazas de armas, gracias a las periódicas retretas militares, eran el principal lugar de atracción del pueblo, como señalaba en 1886 *El Eco*, de Angol, con motivo de la inauguración de la Plaza Vicuña Mackenna: “Las hermosas angolinas, como las variadas y lindas piezas que nos tocó la banda, se lucieron con sus galantes parejas, paseando al compás de graciosas habaneras, acompasados valeses y armoniosas y lucidas marchas”²⁹⁴. Las bandas de La Frontera estaban presentes en la inauguración de hospitales, de estaciones ferroviarias, de algún club de caballeros, de edificios públicos, en la celebración de algún acto cívico, en la conmemoración o celebración de aniversarios, en la visita de las autoridades de la República, al inaugurar campeonatos deportivos, etc., ninguna actividad era lo mismo sin las bandas del Ejército²⁹⁵. Bien se puede asegurar que, a través de su

Universidad Católica de Temuco, Temuco, p. 566.

Aunque el hecho no ha estado exento de polémica, se inicia con un breve informe de Cornelio Saavedra al presidente de la República: “Señor Presidente: Angol ha sido ocupado sin resistencia alguna. Puedo asegurarle a V. E. que, salvo pequeños tropezos de poca importancia, la ocupación de Arauco no nos costará sino mucho mosto y mucha música”. Con ese informe y la entrega parcial de otros antecedentes, Saavedra omitió la resistencia mapuche al avance militar y el derramamiento de sangre. Ver, por ejemplo: Jorge Pinto Rodríguez (2003). *La formación del Estado, la Nación y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Centro de Estudios Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Santiago, p. 255-258; Martín Correa y Alejandro Mella (2009). *El territorio mapuche de Malleco: las razones del illkun*. Observatorio de Derechos de los Pueblos Indígenas, Imprenta Lom, Santiago, p. 37-38.

294 Víctor Sánchez Aguilera (2014), ob. cit., p. 16.

295 Eduardo Pino Zapata (1969), ob. cit., p. 48-55; Víctor Sánchez Aguilera (2014), ob. cit., pp. 18, 21, 24, 25, 32, 36, 64, 65, 85; Christian Mardones Salazar (2018), ob. cit., p.

intermediación, la vida cotidiana se mezclaba con el ambiente militar, lo que convertía a las bandas en una especie de puente entre los distintos sectores sociales, y entre estos y la patria. Fácilmente un campesino migrado a la ciudad se instruía musicalmente con la banda o llevaba sus melodías al campo, un simple hecho que podía llegar a reforzar, de forma indirecta, el patriotismo fuera de la ciudad. Un periodista de *La Tarde*, de Santiago, don Galo Irrarrázaval Zañartu, decía en mayo de 1898:

Angol está completamente militarizado.

El pueblo quiere a sus soldados como cosa propia, y éstos han comunicado su espíritu a lo más de la población.

En Angol todo el mundo anda a paso redoblado, rompe la marcha con el pie izquierdo y le dice a Salvador Vergara (jefe de la Zona Militar) con cariño y con profundo respeto “mi general”. “Recuerdo que Manuel Bunster, uno de los hombres más estimados y prestigiosos de la comarca, y uno de los agricultores e industriales más afortunados de la Frontera, al toparse conmigo a la vuelta de una esquina, se cuadró como un veterano, hizo sonar los talones, y se llevó la mano derecha un ala del sombrero, mientras me estiraba la izquierda”²⁹⁶.

De continuo las bandas armaban un ambiente festivo, haciendo olvidar, aunque fuera por un instante, las penurias de la colonización. No se requería de un gran evento para que ello ocurriera y, como se puede ver en la siguiente cita, la música se encontraba a tono con las modas que circulaban en La Frontera en las primeras décadas del siglo XX:

En esos saraos la presencia de los militares era dominante. En los veranos se hacían paseos campestres a la “Isla Cautín” y se bailaba desde las dos de la tarde hasta el anochecer con el acompañamiento de la Banda del Regimiento que interpretaba vals de Strauss, Waldteuffel y Lucero, polcas, mazurcas y cuadrillas de honor. Naturalmente que como fin de fiestas no podían faltar entusiastas cuecas que se iban repitiendo incluso en el camino de regreso a la ciudad²⁹⁷.

117-118.

296 Víctor Sánchez Aguilera (2014), ob. cit., pp. 49-50.

297 Eduardo Pino Zapata (1969), ob. cit., p. 49.

Con el pasar de los años, por allá por los años 30, las bandas militares comenzaron a perder su brillo; otras entreteniones y nuevos géneros musicales llamaban la atención de las nuevas generaciones. Para entonces, los orfeones y filarmónicas reemplazaban a las bandas militares, o al menos comenzaban a ocupar los mismos espacios al aire libre, incluso hasta las ciudades más pequeñas, como Lebu, tenían orfeón gracias al desarrollo del mutualismo obrero²⁹⁸.

En cuanto a las filarmónicas obreras, Sergio Grez nos cuenta que la primera se fundó en Santiago, sirviendo de modelo a las que siguieron posteriormente. Su generación fue absolutamente espontánea, a partir de un grupo de trabajadores que se reunían hacia 1871, en casa del destacado dirigente artesano Adrián Vásquez, para seguir cursos de baile. Poco a poco, el núcleo de aprendices fue consolidándose y, en septiembre de 1872, decidieron formalizar su existencia adoptando el nombre de Sociedad de Amigos. Antes de que transcurriera un año, en abril de 1873, el club de baile se transformó en Sociedad Filarmónica de Obreros de Santiago. Junto a Vásquez participaba Tristán Cornejo, otro dirigente mutualista, cuya contribución fue decisiva en el acto fundacional²⁹⁹. “Un par de años más tarde, en 1878, Vásquez y Cornejo fundaron en Chillán una segunda Filarmónica de Obreros. (...) este modelo asociativo popular se extendería a numerosas ciudades del país, cumpliendo un papel importante en el estrechamiento de lazos de amistad y colaboración entre trabajadores de distintos oficios y de ambos sexos”³⁰⁰. Asimismo, diversas agrupaciones de músicos profesionales y aficionados formaban orquestas, grupos corales y conjuntos musicales en La Araucanía³⁰¹, de tal forma que la educación formal e informal colaboraban al unísono con el desarrollo de la cultura musical, tanto así, por ejemplo, que, en 1931, se formaba en Temuco el primer Conservatorio de Música, cuando la ciudad contaba probablemente con más de una decena de grupos dedicados al arte lírico, como aquellos formados por migrantes europeos, así como por comunidades religiosas y obreras³⁰², además de los cantores y cantoras de las chinganas. En definiti-

298 Fernando Venegas Espinoza y Wilson Lermenda Delgado (2022). “Socorro Mutuo en la zona sur de Chile, 1885-1922: Previsión social, patrimonio y ahorro”, p. 368, en Mathias Órdenes (editor), ob. cit., p. 353-420.

299 Sergio Grez Toso (2007). *De la “regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. RIL Editores, Santiago, p. 453.

300 Ídem., p. 455.

301 Eduardo Pino Zapata (1969), ob. cit., p. 60; Sitio Web. Historia de Angol. Sergio Martínez Viguera, ob. cit.

302 “Pauta Musical de La Frontera” (1931). *Travesía*, Temuco, año 1, número 1, pp.

va, había música en los distintos rincones de la antigua Frontera.

La lenta desaparición de las bandas militares y el desarrollo de los orfeones y filarmónicas no fueron la única novedad en la vida musical al aire libre. Al poco tiempo de inaugurada la Fiesta de la Primavera en Santiago, se extendió su contagiosa alegría a casi todo el país. En La Araucanía, fue organizada por los liceos, con actividades musicales, desfiles, disfraces y elección del rey y la reina bufa. Toda una puesta en escena para la conmoción de las ciudades más importantes de la región. Sus organizadores quisieron dar un paso más allá que el mero espectáculo, aprovechando la oportunidad para visitar cárceles y hospitales, donde llevaban alegría y música juvenil, también reunieron fondos para obras de caridad y remodelación de sus modestos establecimientos educacionales. Sin duda, resonaban en las calles los bailes de la época, como los ritmos swing, las rancheras y más tarde los boleros. Para entonces, entre los géneros swing, el jazz era toda una sensación. Los locos años 20 corrían por las calles al ritmo de las comparsas juveniles, a cuyo cargo se encontraban las estudiantinas, quienes se lucían en las Fiestas de la Primavera paralizando a los transeúntes y acelerando los corazones. La prensa y la radio, con abundantes notas periodísticas, daban pábulo al movimiento cultural estudiantil³⁰³.

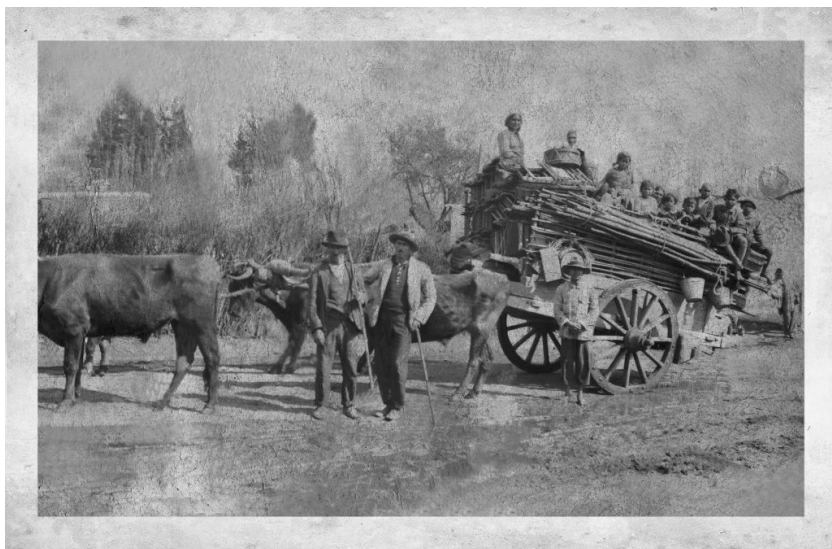
Este breve recorrido por los espacios de sociabilidad popular y musical en La Araucanía, da cuenta, en suma, de las diversas formas en que la música de la cultura de masas podía eventualmente llegar a oídos del campesinado, aunque fuera en ocasiones por vías indirectas, y, en segundo lugar, cómo la tradición y la modernidad se entrecruzaban hasta mediados del siglo XX, lo que dificultaba que las modas foráneas se convirtieran en tendencias hegemónicas en los campos, donde más bien se tendió a la folklorización de la música extranjera y a su escasa réplica, por lo que la música foránea no logró desplazar a la música tradicional campesina. Incluso, en muchos sectores, las tendencias foráneas apenas lograrían penetrar; situación, que, probablemente, se extendió durante algunas décadas.

La trayectoria musical de los cantores y cantoras populares confirman nuestras reflexiones. Luis Rivera, por ejemplo, aprendió a tocar guitarra al estilo campesino por herencia de su abuela, por allá a fines de la década de 1950, en un campo en las cercanías de Collipulli. Ya había pasado la mitad

58-59.

303 “Teatro Tepper, Velada Bufo Oficial de la Fiesta de la Primavera”, *El Diario Austral*, 26 de octubre de 1918, p. 2; “Crónica del Día. Fiestas estudiantiles”, *El Diario Austral*, 26 de octubre de 1918, p. 2; “Informaciones del día. La celebración de las Fiestas de la Primavera este año”, *El Diario Austral*, 15 de octubre de 1922, p. 2; “Las Fiestas Primaverales del 22, 23 y 24”, *El Diario Austral*, 16 de octubre de 1926, p. 7.

del siglo y en su terruño pesaba la tradición, no se escuchaban otros cantos ni otros guitarreos que los de las cantoras tradicionales. Don Luis no recuerda haber escuchado una radio en los campos durante su infancia. Su abuela, que cantaba cuecas balseadas y tonadas, fue una cantora de trillas, fiestas populares y velorios. Como la mayoría de las cantoras, tocaba por tercera alta y con cuerdas metálicas, mismo estilo que aún conserva don Luis, quien durante treinta y cinco años enseñó folklor, guitarra, teclado y mandolina a estudiantes municipales de Collipulli y, también, formó conjuntos musicales y estudiantinas. Todavía enseña guitarra campesina a adultos mayores; la música de antaño. Aún toca boleros folklorizados, tonadas y cuecas balseadas. Recuerda con nostalgia a Los Panchos y a Javier Solís³⁰⁴. En fin, como tantos y tantas llevó el campo a la ciudad, y la ciudad no logró quitarle lo campirano. Eso es lo que vivió en La Araucanía.



Fuente: Miguel Todorovich (sin fecha), “Traslado de circo en Lumaco”. Archivo Hector Fránceca, en Revista Educación, “Patrimonio Cultural Inmaterial: ‘El Circo Tradicional en Chile está en el corazón del país’”, <https://www.revistadeeducacion.cl/patrimonio-cultural-inmaterial-el-circo-tradicional-en-chile-esta-en-el-corazon-del-pais/>, consultada el 25 de octubre de 2023..

304 Luis Rivera, ob. cit.

CAPÍTULO VI.

El orden hegemónico en el folklor chileno-mestizo (1860-1960)

Una seguidilla de hechos polémicos, de los cuales en la Introducción de este libro hemos hecho una breve mención del primero, permiten ilustrar de lo que trata este Capítulo. Dijimos que, a fines del siglo XIX, Rodolfo Lenz tuvo la “ocurrencia” de interesarse en *La Lira Popular*. Esto sucedía en una época en la que los “grandes” debates estaban cruzados de manera transversal por el concepto de progreso. Obviamente, La Araucanía no se encontraba al margen de ello en su condición de tierra de colonización. Lo que escapaba a ese debate quedaba en un plano secundario. Reivindicar lo popular, como lo hizo Lenz, era ir francamente contra el canon. Pues bien, en sus observaciones en sectores populares que rodeaban la Plaza de Armas y la Vega Central de Santiago, Lenz se dio cuenta que el lenguaje enseñado en los centros de estudio era bastante diferente al que se hablaba comúnmente en la calle, llegando a la conclusión que el español se había mezclado en Chile con sonidos araucanos, dotándolo, “más que en ninguna otra nación de la tierra”, de un extraordinario interés fonético debido a su peculiar forma de pronunciación. A esta inquietud le dio un carácter científico, de tal manera que el estudio de *La Lira Popular* le permitía acercarse a ese “español vulgar”³⁰⁵.

[Se preguntarán] “¿Acaso no hablamos el castellano, la lengua de Cervantes y Lope de Vega, la lengua que habla la Real Academia Española?” Por supuesto, esa lengua es de los letrados, de la gente culta (aunque es sabido que ningún americano habla el castellano, como se dice, “con toda su pureza”); pero esa lengua castellana castiza, la que se aprende en las clases de gramática castellana, esa lengua, por el momento no me interesa nada. Sí, hai otro lenguaje más en Chile, un lenguaje despreciado, es

305 Karen Donoso Fritz (2006), ob. cit., p. 21.

verdad, pero bien conocido de todos i cuyas influencias ningun chileno, por ilustrado que sea, puede sustraerse completamente; este lenguaje, en que me ocupo, al cual atribuyo tanto interes lingüístico, es la lengua castellana tal como se habla entre el pueblo bajo, sin instrucción, es *el lenguaje de los huasos chileno*³⁰⁶.

Su interés por el lenguaje popular lo llevó a valorar la literatura de cordel, publicando en 1894 un texto ya citado en páginas anteriores: “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore Chileno”. Lenz se había percatado de que:

Hasta ahora, no se ha hecho nada en este sentido en Chile. Valderrama, ya en 1866 se quejó de que casi no quedaran indicios de la poesía popular de los siglos pasados, i sin embargo, ni la Biblioteca Nacional recoge concienzudamente las hojas sueltas de los poetas populares de hoy en día, que por pobres e insignificantes que sean generalmente, no dejan de ser una expresión de lo que piensa el bajo pueblo chileno³⁰⁷.

El trabajo de Lenz no pasó desapercibido para la gente ilustrada de Chile a la que interpeló; lo cierto es que ni el propio Valderrama se había dado a la tarea de revisar *La Lira Popular*³⁰⁸. Karen Donoso nos cuenta que las primeras críticas a Lenz llegaron en una carta de Eduardo de la Barra —un intelectual chileno exiliado en Buenos Aires después de la Guerra Civil de 1891—, quien argumentó que las diferencias en la fonética y en la pronunciación no cambiaban la sintaxis del idioma. Añadió además, que tales diferencias se debían a “aspectos fisiológicos del aparato emisor o parlante, productor de sonidos, y del aparato receptor u oído humano”³⁰⁹. Con ello no solamente le restó importancia a los estudios de la lengua popular, pues esta sería más bien producto de una desviación del español,

306 Cursivas en el original, Rodolfo Lenz (1894a). “Ensayos Filológicos Americanos I: Introducción al estudio del lenguaje vulgar en Chile”, pp. 122-123. *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 87, mayo-octubre, pp. 113-132. <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/20791>.

307 Rodolfo Lenz (1894b). “Ensayos Filológicos Americanos II: Observaciones generales sobre el estudio de los dialectos i literaturas populares”, p. 367. *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 87, mayo-octubre, pp. 353-367. <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/20806>.

308 Rodolfo Lenz (1919), ob. cit., p. 621.

309 Karen Donoso (2006), ob. cit., p. 22.

sino que también señaló que las funciones de los órganos físicos del poblacho no eran adecuadas para pronunciar correctamente. También agregó que los errores que cometía el vulgo no tenían mayor importancia para el estudio de la lengua española. Concluyó asimismo su carta presentando un claro voto de censura: “Puede ser que conversando con nuestros huasos y anotando las peculiaridades de su lenguaje, descubra la raíz o causa determinante de algún vicio de pronunciación; puede que formen el pequeño vocabulario de sus arcaísmos y araucanismos; pero nada de eso importa gran cosa a la filología y menos a la lingüística. Creo que usted se hace ilusiones, mi amigo Lenz”³¹⁰. Salinas agrega que otros llamaron a Lenz “ridículo” y “charlatán”.

Pronto, Lenz no se encontró solo; un grupo de intelectuales progresistas se unieron a su causa realizando investigaciones y dictando cursos en el Instituto Pedagógico. En 1909, fundaron la Sociedad del Folklore Chileno, cuyos primeros participantes fueron, aparte del propio Lenz, Ramón Laval (empleado público y músico), Agustín Cannobbio, Eliodoro Flores (profesor normalista de lenguas), Ricardo Latcham (arqueólogo y etnólogo), Enrique Blanchard Chessí (historiador y director de *El Peneca* en esa época), Antonio Orrego Barros (poeta y escritor), Maximiano Flores, Francisco Zapata y Julio Vicuña Cifuentes (periodista y poeta). Fijaron como objetivos de la Sociedad, “fomentar el estudio del Folklore Chileno i facilitar la publicación de toda especie de trabajos referentes a esta ciencia”³¹¹. Durante el primer año, el número de miembros de la Sociedad aumentó a cincuenta y siete, quienes publicaron una serie de trabajos, dentro de los cuales destacan los de Ramón Laval, el mismo Rodolfo Lenz, Ricardo Latcham, Julio Vicuña Cifuentes, entre otros.

Esta orientación científica les permitió plantearse de manera abierta ante las tradiciones populares, lo que llevaría al surgimiento de nuevas polémicas a lo largo de varios años. La más documentada ocurrió a raíz de un trabajo de Eliodoro Flores (profesor del Instituto Nacional), publicado en *Anales de la Universidad de Chile*, “Adivinanzas Corrientes en Chile” (1911), cuyo objetivo pretendía analizar el origen de las adivinanzas chilenas. Para dar a conocer el material recopilado y generar interés en los lectores, el autor incluyó en el texto un apéndice con trescientos cuarenta y cinco adivinanzas, algunas de ellas pícaras, cuyas respuestas serían publicadas en una segunda parte, en un nuevo tomo de *Anales*. Veamos seis ejemplos:

310 Ídem., p. 23.

311 Ídem.

- I. Salté un hoyo, le vi el coño
colorado como un demonio.

- II. Cajita coloradita
llenita de porquería.

- III. En un monte pelucón,
hay un padre franciscano
que tiene barbas i no es hombre
tiene dientes y no come.

- IV. Un viejo blanco de canas
tiene tiesa la picana.

- V. Meto lo largo en lo redondo
hasta que llega al fondo.

- VI. El que lo manda a hacer,
lo manda a hacer llorando;
el que lo hace lo hace cantando;
el que lo ve, no lo goza,
i el que lo goza no lo ve³¹².

Ni la prensa ni los acartonados intelectuales pudieron tolerar la picardía del roto. El *Diario Ilustrado*, uno de los representantes de la prensa conservadora, tituló el trabajo como “Una Vergüenza” y rogó a los poderes públicos para que se hicieran cargo del asunto: “A S. E. el Presidente de la República, a los señores Ministros de Estado, en especial al de Instrucción Pública, a los senadores i diputados i también al promotor fiscal en lo criminal”. Añadió que el artículo era “torpe, grosero, repugnante, nauseabundo, es un atentado contra la moral, un insulto contra la cultura nacional, una afrenta vergonzosa para la Universidad”³¹³. El mismo día, el

312 Eliodoro Flores (1911). “Adivinanzas corrientes en Chile (recojidas por Eliodoro Flores)”, pp. 785, 786, 789, 792. *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 128, enero-junio, Santiago, pp. 765–844.

313 *El Diario Ilustrado*, 23 de agosto, 1911, en Rodolfo Lenz (2012). “Anexo. A la memoria presentada por el Directorio de la Sociedad del Folklore Chileno en la Sesión Jeneral del 14 de abril de 1912”. *Revista del Folklore Chileno* (1912), Tomo II, Imprenta Cervantes, Santiago, p. xx.

diario *La Unión* publicó la noticia titulada “Pornografía en los Anales de la Universidad”:

En el último número de los “Anales de la Universidad”, en un estudio que se inserta bajo el rubro de “Adivinanzas Corrientes de Chile”, hemos visto una abundante colección de indecencias tan inmundas, tan asquerosas, tan repugnantes y tan burdas, que no es posible insinuar siquiera en qué consisten. So pretexto de las adivinanzas, se estampan en letras de molde, en el órgano oficial de la Universidad del Estado, en el medio de comunicación con los centros científicos europeos, todo lo que constituye la delicia de los bajos fondos sociales, lo más grosero que pueda discurrir la malicia y la ignorancia populares, esos acertijos de doble sentido cuya miga está en su estructura brutalmente torpe, ya que las soluciones resultan totalmente imbéciles³¹⁴.

A través de la prensa, se solicitó la expulsión de Eliodoro Flores del Instituto Nacional y la suspensión del reparto de *Anales*. Las rasgaduras de vestiduras crujían en los pasillos y aulas del Instituto. El Directorio de la Sociedad del Folklore Chileno se defendió apelando a que las adivinanzas pertenecían a la tradición popular, por lo que no podían ser omitidas dada la cientificidad de su trabajo:

Entre ellas hay algunas “picarescas” cuya solución es siempre absolutamente inofensiva e inocente, pero que parecen encerrar, por el lenguaje no muy fino, alusiones a actos no muy santos, aunque enteramente naturales. No hay chileno que tenga alguna afición a las adivinanzas que no conozca una que otra de esta clase. A nadie se le ocurre presentar tales cosas en el salón y en presencia de señoras, pero el pueblo y no sólo el pueblo de Chile, sino de todo el mundo civilizado o de baja cultura, no es “mojigato”, permítaseme el término vulgar, y *naturalia non sunt turbia*. En todas partes del mundo corren chascarros y adivinanzas de tal índole, y el huaso y el roto de Chile con su marcada tendencia crítica, burlona e irónica, también se divierte con tales bromas... Si la colección de adivinanzas, por encerrar algunas palabras groseras, es un atentado contra la moral, entonces

314 *La Unión*, 23 de agosto, 1911, en Rodolfo Lenz (1912), ob. cit., pp. xxi-xxiii.

también lo son los jueces del crimen, los médicos y todas las personas que deben investigar hasta en sus menores detalles los crímenes y las enfermedades relacionadas con la vida sexual del hombre... No sólo los lados risueños de la vida deben estudiarse, sino también los serios y hasta los “repugnantes”³¹⁵.

Eliodoro Flores también publicó un comunicado, argumentando que excluir la picardía sería incorrecto para el estudio del folklor, pues no era posible llevar a cabo la ciencia con material mutilado.

¿Acaso no es ésta [la picardía] en nuestro pueblo, no diré que la dominante, sino una faz de su idiosincrasia? ¿Acaso no es ésta en muchos de sus cuentos, en sus cantos populares, en sus oraciones, ensalmos y conjuros, en su coa, en sus dichos, en sus apodos y a veces hasta en su manera de hablar una de sus notas características? ¿Se puede ocultar este lado del “alma popular” en un trabajo científico destinado a estudiar también el ‘alma popular’? El coleccionador folklórico *recoge*, no *escoge* los materiales³¹⁶.

La Unión replicó señalando que no era posible considerar ciencia “lo que no puede leer nadie, ni aún el hombre menos escrupuloso, por la obvia razón de que nadie gusta de aspirar el vaho del albañal”³¹⁷. Se publicaron en total once notas de prensa sobre el asunto, todo un escándalo que impidió la circulación de las soluciones a las adivinanzas recopiladas por Flores, las cuales debían aparecer en el siguiente tomo de *Anales de la Universidad de Chile*. Un año más tarde, apareció el II tomo de la *Revista del Folklor Chileno*. Ahora los miembros de la Sociedad financiaban las publicaciones con sus propios recursos, permitiendo esto, por fin, entregar dichas soluciones. Nuevamente se recordaron los hechos y el director de la revista, Rodolfo Lenz, llamó a reflexionar sobre el asunto, considerando el carácter científico del tema. Aquí las respuestas:

315 Cursivas en el original, “Adivinanzas Corrientes en Chile. Un ataque injusto”, *El Mercurio*, Santiago, 24 de agosto de 1911, en Rodolfo Lenz (1912), ob. cit., pp. xxiv-xxvi.

316 Comillas y cursivas en el original, “Adivinanzas Corrientes en Chile”, *El Mercurio*, Santiago, 25 de agosto, 1911, en Rodolfo Lenz (1912), ob. cit., pp. xxxi-xxxiv.

317 Citado por Karen Donoso (2006), ob. cit., p. 29.

- I. El ají.
- II. El ajo.
- III. El ajo.
- IV. Ponerse un anillo o argolla.
- V. El ataúd.

Convencido que la clave para comprender los modismos populares se encontraba en la influencia ejercida por los pueblos indígenas, Lenz se había trasladado a Temuco y sus alrededores para conocer al pueblo mapuche. Poco después, en 1913, surgía nuevamente la crítica tras un discurso en el que Lenz presentaba sus avances en la materia. Pedro Nolasco Cruz, intelectual y conservador, respondió que, si bien existían distintas versiones y modos de hablar según el sector social y la educación, no era aceptable la libertad en el lenguaje, pues era un error considerar que todo hablar estaba bien. Para Nolasco, el lenguaje culto era el correcto, este entregaba las normas de comunicación y, por lo tanto, toda enseñanza debía aspirar a él y no plantear una “barata independencia”³¹⁸. Tras las polémicas, la Sociedad del Folklore Chileno fue menguando su actividad hasta su desaparición en la década de 1920 por falta de financiamiento. Con ello, desaparecía la idea de conformar una agrupación científica para la difusión de los estudios del folklor, que considerara al bajo pueblo chileno-mestizo aceptando la rusticidad de su propia naturaleza³¹⁹. Más tarde, a partir de la década de 1940, se revivirá el interés académico por la investigación y divulgación del folklor popular, en especial con la creación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical (1944), pero, en esta oportunidad, y a diferencia del fallido ensayo de Lenz y sus seguidores, será el mundo académico quien definirá qué es y qué no es folklor, qué es correcto y no correcto reconocer del mundo popular y campesino, por lo que quedarán excluidos de la investigación y divulgación los signos más arraigados de la cultura folklórica popular chilena como el carnaval, la picardía y el lenguaje considerado “vulgar”.

¿Cómo interpretar estos hechos? ¿Será que a nadie, como decía el crítico de *La Unión*, le agradaba “aspirar el vaho del albañal”? ¿Puede tal expresión conservar su peso argumentativo si consideramos que ese vaho se encontraba (o se encuentra aún) como niebla espesa brotando en todos los rincones del país? ¿Las críticas a los estudios de Lenz y sus seguidores

318 Ídem.

319 Ídem., p. 30.

expresaron la mentalidad de los intelectuales conservadores de la época o más bien formaron parte de un tipo de sociedad cuya meta comprendía su auto regulación, su auto depuración y, con ello, la negación de parte importante de la vida cotidiana del mundo popular? De ser así —asunto que se analiza en este Capítulo—, se negó la posibilidad de aceptar y conocer el Chile popular chileno-mestizo.

Desafortunadamente, la literatura no ofrece muchas respuestas en el ámbito del folklor. Conviene al menos revisar tres tesis, que aunque brillantes, nos parecen parciales por cuanto no consideran la diversidad de sujetos involucrados en lo que hemos llamado la *depuración* de la vida cotidiana del bajo pueblo chileno-mestizo, lo que obviamente implica la *depuración* del folklor popular. Maximiliano Salinas (1991, 2000, 2015)³²⁰ ha sostenido, que desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, la oligarquía y la Iglesia Católica habrían unido sus fuerzas para disciplinar, con la dictación de la norma y la fuerza del aparato policial, las expresiones festivas del mundo popular. En una suerte de manifestación criolla de lo que Max Weber llamó la pugna entre la religión oficial y la religión popular, cuyo resultado correría en perjuicio de *la religión de los oprimidos* (como llama Salinas a la fe popular), los sectores conservadores lograron “achatar” el carnaval popular, interviniendo en sus cantos profanos, en su comilona, en su borrachera, en su colorido, en sus bailes hasta la amanecida en espacios públicos, en sus prolongados días de fiesta y, sobre todo, en las creencias y la mentalidad plebeya, lo que terminaría por relegar la fiesta popular a los espacios de la vida privada y a todo aquello que fuera permitido por el orden establecido en el espacio público, como las Fiestas Patrias, fin de año y celebraciones religiosas.

Ofreciendo un análisis distinto, Juan Pablo Gonzáles y Claudio Rolle (2005) estudiaron extensamente las múltiples hibridaciones, fragmentaciones y conflictos de intereses producidos por la modernidad, tanto en los productos culturales como en sus formas de circulación, uso y consumo en el siglo XX. Desde su punto de vista, el mercado, la industria musical y los medios de comunicación, como grandes agentes de la modernidad, habrían llevado a cabo en el folklor una operación performativa que terminaría por orientar las motivaciones e intereses musicales de las mayorías, lo que incluiría al mundo rural, que habría sido arrastrado por los cambios de su tiempo, siendo arrastrado por el rumbo de la modernidad en materia

320 Maximiliano Salinas (2000). “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. *Revista Musical Chilena*, volumen 54, número 193, enero, pp. 47-82; las obras de 1991 y 2015 las hemos citado en reiteradas oportunidades.

musical, gracias a la interacción campo-ciudad.

Por último, Karen Donoso (2006) se ha preguntado por las interpretaciones elaboradas sobre el folklor a lo largo del siglo XX. Siguiendo a autores como Eric Hobsbawm y Jorge Larraín en Chile, sostiene que tales interpretaciones se encontrarían cruzadas de manera transversal por una construcción conflictiva de la identidad en el marco de idearios nacionalistas, lo que se traduciría en la configuración de dos grandes líneas teóricas. Una primera interpretación habría optado por la defensa de un folklor de las clases populares, reconociendo su raíz mestiza y su fuerte presencia indígena. La segunda interpretación estaría vinculada al mundo institucional-académico y a la élite nacionalista-conservadora, por lo que defendió un folklor que seleccionó ciertos rasgos de lo popular y excluyó otros, en especial, el realce de la tradición española y la negación de la presencia indígena en las tradiciones criollas. Las imágenes representativas de ambas interpretaciones serían el roto y el huaso, respectivamente. Anteriormente, Salinas (2000) ya había dado cuenta de la corriente nacionalista-conservadora y de su exaltación monolítica de lo europeo en desmedro de lo indígena, e incluso africano, aunque no consideró lo que Donoso llama “la batalla del folklor”.

Desde nuestro punto de vista, la arremetida constante contra el folklor de las clases populares fue, sin embargo, algo más complejo que las ideas defendidas en las tesis recién señaladas. Los hechos que analizaremos a continuación permiten sostener que, hasta mediados del siglo XX, participaron de esta arremetida, además de la élite y la Iglesia oficial (como señalan Salinas y Donoso), también una parte de la clase media, el mundo intelectual (con excepción de Lenz y sus seguidores), incluso el movimiento obrero y, con mayor razón, el régimen patronal del mundo campesino. Ni siquiera Margot Loyola ni Oreste Plath, con su “reivindicación del roto”, como equivocadamente sostiene Donoso, valoraron la picardía y el jolgorio del mundo popular; por el contrario, lo censuraron y, con ímpetu, aplicaron contra este la ingeniería de la depuración, definiendo y regulando aquello que consideraron folklor. El mismo ímpetu se puede observar en los medios de comunicación, al formar parte sustancial de la maquinaria de depuración, censuraron, achataron y negaron el folklor musical del mundo popular; por lo que es posible distinguir, en definitiva, la construcción social de un orden hegemónico modernizante que ganaba terreno en diversos sectores y ámbitos de la sociedad. Dicho de otra forma, durante décadas no cualquiera tuvo el privilegio en Chile de conquistar el teatro, la radio, la disquería o el cine, espacios vedados para miles de voces anónimas. Aún faltaban los esfuerzos de dos grandes precursores,

Violeta Parra y el conjunto Millaray, quienes lograron abrir una brecha que permitió exhibir, ya a partir de mediados del siglo XX, apenas algo de la picardía y displicencia del roto en los estrechos círculos comprometidos con el orden social, como la disquería y los círculos intelectuales.

Después de Lenz, faltaría un siglo para que un historiador y teólogo, Maximiliano Salinas (1991), se adentrara nuevamente en los códigos plebeyos de *La Lira Popular* y así descifrara lo que llamó *la religión de los oprimidos*, destacando no solamente los aspectos relacionados con la fe y el carnaval popular, sino también la crítica de los *puetas* contra los explotadores, contra el enriquecimiento de la Iglesia y contra la indolencia de la autoridad. Quienes comentaron apenas algo de *La Lira Popular* antes de Salinas, como Antonio Acevedo Hernández (1935)³²¹ y Juan Uribe Echeverría (1964, 1974)³²², no consideraron para nada aquello que les pareció ajeno a las “buenas costumbres” y a una imagen criolla e idílica del bajo pueblo, con lo que cercenaron parte importante de su potencial poético. Esto da cuenta, en cierta medida, de la instalación de un pensamiento conservador en los estudios de folklor, así como de las dificultades que enfrentaban quienes se atrevían a reivindicar la cultura del bajo pueblo chileno-mestizo, pero sin negar su conformación “iletrada”, “vulgar” y “grosera”, como lo hicieron, a mediados del siglo XX, Eugenio Pereira Salas, Oreste Plath e incluso Margot Loyola, entre varios otros, imprimiendo un sello academicista y romántico en sus investigaciones.

La religión oficial en la depuración de la religión de los oprimidos: la Navidad en tensión

Como hemos dado cuenta a lo largo de este libro, el folklor abarcaba un amplio espectro de la vida cotidiana del bajo pueblo, estando presente en la vida privada y en la pública, en los momentos de ocio y en las expresiones de la fe popular, así como en cada una de sus fiestas. Tanto así, que ni los avances de la modernidad ni las disposiciones de la autoridad lograron frenar del todo la pesada inercia de la tradición, sino que más bien intervinieron en ella, quedando espacios, reductos de algunas costumbres y muchas letras campesinas en aquellos lugares donde la modernidad, con su folklor mediatizado (con grupo instrumental y escenografía), no logró contrarrestar la fuerza de tal inercia. Y es que ni la propia modernidad

321 *Libro de la tierra chilena. Lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile*. Ediciones Ercilla, Santiago.

322 Obras citadas.

pudo desprenderse del influjo de la religión oficial. No es raro entonces, que los mismos medios de comunicación y los folkloristas profesionales hayan recorrido esos reductos para construir sus repertorios, incluso hasta fines del siglo XX. Asimismo, no es raro que en un mismo territorio, como La Araucanía, por ejemplo, se observe el andar de la modernidad y la tradición.

Las próximas líneas exploran el folklor en Nochebuena y uno que otro aspecto de la vida cotidiana, a fin de dar cuenta de los procesos de continuidad y cambio en la música popular. Los hechos que describimos a continuación, ilustran las conquistas modernizantes de la religión oficial en los espacios de la fe popular a lo largo del siglo XIX y, en segundo lugar, de manera contradictoria al orden católico, la nostalgia de los sectores conservadores ante los cambios producidos por la propia modernidad, en esta ocasión, al ritmo del avance de la cultura de masas.

A fines de 1944, el Instituto de Investigaciones del Folklor Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile editó un novedoso álbum con la colección de diez discos dobles (Sello RCA Victor), bajo el título “Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile”. El lanzamiento se realizó en “Radio del Estado”, en Buenos Aires, como era habitual por el significado cultural de la metrópoli y, sobre todo, porque ahí se encontraba la Casa Central de la disquería. En la oportunidad, la escritora Marta Brunet (1897-1967, Premio Nacional de Literatura, 1961), presentó un breve radio teatro a objeto de ilustrar el significado de la “Pascua Popular Chilena” que fue amenizado con las grabaciones mencionadas³²³. Algunos años más tarde, la presentación fue publicada en un folletín, “Vieja Pascua Popular Chilena”, editado también en Buenos Aires.

Lo curioso del asunto, fue el tipo de relato presentado por la escritora. La historia se desarrolla en “cualquier pueblo [o rincón] de Chile”. “Todo ocurre en Chile para que tenga cabal éxito esta fiesta de religiosidad y terneza, de regocijo y candor”³²⁴. Con un estilo romántico, narra un momento en la vida cotidiana de una mocita de edad casamentera, en un ambiente semirural. Al atardecer de víspera de Pascua, recorre las callejuelas junto a sus padres, se encuentra con las ramadas, con el canto distante de una cueca, con el olor a vino tinto y con la venta de dulces chilenos y juguetes de artesanía. El ambiente criollo se vuelve intenso con la descrip-

323 Editorial (1945). “El álbum de aires tradicionales y folklóricos de Chile”. *Revista Musical Chilena*, volumen 1, número 1, Santiago, pp. 40-41.

324 Marta Brunet (1951). “Vieja Pascua Popular Chilena. Texto viñetas de Marta Brunet para una edición radia de Pedro Milos”. Imprenta Chile, Buenos Aires, p. sin número.

ción fugaz del convento, la iglesia, las monjas, los curas y el misticismo: “una aldea vecina a Santiago, morada de brujas en la época colonial, donde aún las consejas se agazapan en los rincones de las casonas, y los conjuros vuelan en bandadas de murciélagos en rebato de aquelarre”³²⁵. La historia transcurre con el inocente encuentro furtivo entre la mocita y un mozo, con el cual apenas intercambia unas palabras, lo que despertará en ella un tierno candor juvenil. Poco después, la concurrencia pueblerina finalizará la jornada de festejo pascual al interior de alguna iglesia, escuchando la misa del gallo tras el sonar de las campanas. Fin de la breve historia.

Sin embargo, lo que la afamada escritora presentó como la “Vieja Pascua Popular Chilena” (a propósito del lanzamiento del álbum “Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile”); mejor dicho, lo que a su parecer consistía en la representación “pura” del folklor popular en la Fiesta Pascual, no era nada más, a nuestro juicio, que una teatralización conservadora de una Pascua idealizada, con una crítica solapada al “oscurantismo místico” de la época colonial y con una mirada, desde lejos, al jolgorio popular. Ambos elementos, el misticismo de la era colonial y la diversión popular, aparecen aislados y distantes del relato principal, el cual se encuentra cargado de la fe católica, de la comodidad “pueblerina” y del orden social, a pesar del ambiente festivo, lo que convierte a la Pascua en una síntesis de la vida de antaño.

En su relato, no es que el pasado fuera traído al presente, sino que desde el presente se mira al pasado con nostalgia campirana y patriarcal, a fin de celebrar una Pascua con aires de simpleza, orden eclesial y chilenidad republicana; en definitiva, en una falsificación del tiempo histórico, en una especie de *déja vu*, una Pascua de recatado bullicio fue trasladada hacia el pasado “popular”, para quedar así estática, inmóvil, en cualquier rincón de Chile, como referente para orientar el presente. Como veremos con más detalle, nada más lejano de lo que fuera la vieja Pascua popular chilena, llena de algarabía, bullicio, sensualidad y, en la *religión de los oprimidos*, la renovación cósmica, que se cristaliza en el advenimiento fértil de la primavera. Una oportunidad imperdible, “dada por Dios”, para el disfrute de amanecida, el zangoroteo, la comilona, la remolienda y el ponche de leche, compartido, de boca en boca, en un generoso *potrillo*³²⁶. Un momento también imperdible para abrir los brazos y recibir la abundancia, pues, a juicio de los oprimidos, la naturaleza entrega con generosidad lo que niegan los ricos, incluyendo los curas. De la “Vieja Pascua Popular Chilena”, idealizada y mediatizada de Marta Brunet, a la vieja Pascua popular,

325 Ídem.

326 Jarra grande que se usada para beber.

irreverente, digámoslo así, chileno-mestiza, había una gran distancia, un camino recorrido por la religión oficial y las autoridades en sus esfuerzos depuradores de la fe popular.

La vieja Navidad en la literatura nostálgica

Es necesario señalar que el texto de Brunet no constituyó un caso aislado, más bien fue parte de un movimiento en el que una serie de escritores y escritoras chilenas miraron con nostalgia el pasado. La Navidad fue, en ocasiones, el centro de atención. El significado que se le atribuyó expresó con bastante claridad el reclamo de los sectores conservadores por recuperar lo que consideraron como Navidad “ideal”, frente a un mundo que cambiaba con el impulso irrefrenable de la cultura de masas y los cambios políticos, aunque, en realidad, la Navidad “ideal” solo algunos la experimentaron.

Al comenzar el siglo, con el Centenario de Independencia y la cuestión social, se generó una necesidad de retorno a lo que se consideró como “chileno”, lo que trajo consigo un reajuste de valores en un contexto de fuerte norteamericanización de la sociedad, generándose así lo que algunos han denominado como una literatura de corte “realista”, pero con arranques románticos que buscó sustituir el estudio del “hombre abstracto” por el del “hombre natural”³²⁷. Nos encontramos con una generación de escritores afincados en Santiago, de orígenes sociales y educacionales diversos, pero que comparten la búsqueda de las raíces de lo que consideraron chileno, católico y “auténtico”. La “autenticidad” la relacionaron preferentemente con el mundo del campo y sus tradiciones más sencillas. Esto permite reconocer en este grupo a un movimiento literario: el criollismo. En síntesis, tal literatura es concebida como un “brote natural del suelo en que se ha nacido y también como un punto de arranque de un arte nacional, aunque no necesariamente nacionalista”³²⁸. Así lo señala Montenegro: “Este criollismo literario supone que en nuestra manera de

327 Ricardo Latcham (1956). “La historia del Criollismo”, en Ricardo Latcham, Ernesto Montenegro y Manuel Vega, *El criollismo*, citado por Olaya Sanfuentes (2018), ob. cit., pp. 438-439.

328 Ernesto Montenegro (1956). “Aspectos del criollismo en América”, en Ricardo Latcham, Ernesto Montenegro y Manuel Vega. *El criollismo*, p. 63, citado por Olaya Sanfuentes (2018). “Nostalgias de un Santiago que se fue. Sentimientos de pérdida de ‘un mundo mejor’ y criollismo literario a mediados del siglo XX”, en Rafael Gaune y Claudio Rolle (edits.). *Homo Dolens. Cartografías del dolor: sentidos, experiencias, registros*. Fondo de Cultura Económica, Santiago, p. 438.

ser y en las creencias heredadas de nuestros mayores hay virtudes inherentes y exclusivas que poseen un mérito superior, una belleza y encantos únicos”³²⁹. Al quedar atrás la contingencia del Centenario, el criollismo que siguió los pasos de la primera generación, se encontró con viejos y nuevos desafíos, en especial, la instalación de la cuestión social (problema no resuelto a pesar de la represión), el avance de la cultura de masas y el término de una política institucional de viejo cuño, que había entregado amplios poderes a la oligarquía. Fue justamente en medio de este complejo escenario que la nueva generación de criollistas (tan conservadora como la primera) miró con nostalgia las antiguas costumbres, entre ellas, la “Vieja Pascua Popular Chilena”, como la llamó Brunet.

Los literatos que a continuación se revisan, y varios otros, experimentaron la nostalgia de un mundo pasado. La misma añoranza afligía a quienes en épocas pasadas tenían el control hegemónico del poder político; nos referimos a la vieja oligarquía terrateniente apegada a los valores de la tradición, que llegaría a compartir privilegios con ciertos sectores medios, quienes lograron disfrutar de similares prerrogativas, llegando muchos, como en el caso de los escritores que mencionaremos, a elitizar sus valores y costumbres³³⁰. Un trabajo de Olga Sanfuentes, “Nostalgias de un Santiago que se fue. Sentimientos de pérdida de ‘un mundo mejor’ y criollismo literario a mediados del siglo XX” (2018), permite llegar a tales análisis.

Por ejemplo, hacia mediados del siglo, Antonio Acevedo Hernández describe la celebración “popular” de la Navidad con un tono nostálgico. La sitúa en un “viejo Chile”, en los campos donde la vida era simple y sencilla, y el Niño Jesús era el verdadero protagonista de las pascuas. La forma en que adjetiva la sencillez y simpleza de la vida de campo parecen advertir frente a una modernidad que promueve el consumo y las apariencias, un mundo en que pareciera haberse perdido la autenticidad. “En las Navidades de antaño la fiesta entera alcanzaba un claro sentimiento de cosa humana y en ella se lucía el alma pintoresca del pueblo chileno, alma que iría perdiendo su característica que, por ese camino, concluirá por

329 Olaya Sanfuentes (2018), ob. cit., p. 438.

330 El tema de la elitización y conservadurismo de las clases medias se encuentra presente de manera recurrente en las novelas históricas chilenas del siglo XX, como *La sangre y la esperanza*, de Nicomedes Guzmán, y *Coronación*, de José Donoso. Sobre el problema en términos teóricos e históricos, se sugiere leer: Gabriel Salazar y Julio Pinto (1999). “Los grupos medios”, en *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Lom Ediciones, Santiago, pp. 65-69.

desvirtuarse totalmente, si no hace un esfuerzo heroico por resucitarla”³³¹. Otro ensayista de la época, Armando Moock, publica *Mi Viejo Santiago. Chile de Ayer y de Hoy*, cuyo título describe por sí mismo la nostalgia por una supuesta “serenidad” de los tiempos pasados.

La capital de Chile conservaba intacta a fines del siglo pasado su sobria estampa colonial, y las costumbres de los abuelos eran respetadas religiosamente. Santiago dormitaba sus días lánguidamente bajo su cielo azul y un sol que los bañaba perezoso. El silencio solo era turbado por el tañido de las campanas de las múltiples iglesias llamando a misa, a la novena o a la oración. Las viejas hablaban de santos, de sermones, de ánimas y de aparecidos; de males incurables por arte de encantamiento y relataban hazañas guerreras de los días de la Independencia³³².

En la memoria de Armando Moock existió un Santiago sereno, el cual chocaba con el vértigo de la sociedad de los años cuarenta, “que tiene en el automóvil un símbolo de la importancia que la velocidad comienza a adquirir en las rutinas capitalinas, frente a los ritmos moderados y articulados por las horas de sol, del ámbito campestre”³³³.

Es notable asimismo la importancia que le otorga a la religiosidad de la sociedad de antaño, proporcionando una rica y vívida descripción de la celebración de la Navidad, y entregando información acerca del rezo de la novena y de los adornos en los altares de las iglesias de la capital. El carácter “popular” de los nacimientos fue uno de los atributos que destaca el ensayista, agregando que durante el año se iban almacenando objetos y juguetes que adornarían los pesebres. Las familias hacían novenas en sus casas y convidaban a otras personas; era un evento social en el que todos los invitados venían con obsequios para el Niño Jesús. La pascua en Santiago era “para todo el mundo”, comentaba Armando Moock, añorando el carácter supuestamente transversal de esta festividad, que unía a grandes y chicos, hombres y mujeres, pobres y ricos en el espacio público de la Plaza Mayor en épocas coloniales, para luego trasladarse a la Alameda³³⁴.

331 Acevedo Hernández (1952). “El niño Dios en el fervor popular”. *Retablo Pintoresco de Chile*. Zig-Zag, Santiago, citado por Olaya Sanfuentes (2018), ob. cit., p. 440.

332 Armando Moock (1941). *Mi Viejo Santiago. Chile de Ayer y de Hoy*. Macagno, Carrasco y Landa, Santiago, p. 7, citado por Olaya Sanfuentes (2018), ob. cit., p. 441.

333 Olaya Sanfuentes (2018), ob. cit., p. 441.

334 Ídem.

El mismo parecer se encuentra en Carlos Peña Otaegui, quien publicó, en 1944, el ensayo costumbrista *Santiago de siglo en siglo. Comentario Histórico e iconográfico de su formación y evolución en los cuatro siglos de su existencia*. En este señala que la pascua era la fiesta santiaguina, allá “en los buenos tiempos”³³⁵. Aunque repite la nostalgia de los demás literatos, deja en claro los esfuerzos por el control público.

En sesenta años de vida, nuestra ciudad se ha modificado, tanto en sus costumbres cuanto en su edificación, de modo que no parece estar de más recordar alguna de las que han desaparecido con el color local que les era propio, dejando tras sí una urbe sin carácter, igual a todas las grandes urbes del mundo.

Muchos recordamos lo que era la Pascua, tal como se festejaba en los días de Navidad, y en medio del sabor de la cosa criolla y popular. Hará unos veinte años, un decreto la hizo desaparecer. Copio casi textualmente lo que nos dicen los diarios del tiempo de la Pascua en la Alameda, por los años de 1880.

Desde la mañana se comenzaban en la bella avenida los aprestos para la Nochebuena, se levantaban carpas y se instalaban ventas de frutas, de flores y de refrescos.

Entre las calles de los Baratillos, es decir, de Manuel Rodríguez, hasta Cienfuegos, se levantaban las fondas y las ventas de licores, y ya se oían desde temprano los acordes de las arpas y de las guitarras, no faltando algún “minero de contrabando” ensayando una zamacueca.

Entre las calles de las Cenizas, hoy de San Martín, y de Morandé, se veían dos largas filas de puestos de flores, de fruta, de “locitas de las monjas”, de canastillos de Panimávida y de dulces de la Antonina Tapia o de sus innumerables sobrinas.

Alrededor de la estatua ecuestre del general San Martín “sólo se respiraba el perfume de las flores”, y entre el bullicio del gentío resonaban los gritos de los chiquillos vendiendo “claveles y albahacas para las niñas retacas”, como decían algunos, o “claveles y albahacas con olor a Pascua”...

Ya numerosa en la tarde, la concurrencia crecía al llegar la noche, cuando la banda del 8° de Línea dejaba oír sus primeros acordes: la Fantasía sobre la ópera “Fausto”, de Gounod, y el

335 Carlos Peña Otaegui (1944). *Santiago de siglo en siglo. Comentario Histórico e iconográfico de su formación y evolución en los cuatro siglos de su existencia*. Zig-Zag, Santiago, capítulo “Pascua en la Alameda”, pp. 292-293.

“Vals de las Rosas”, de gran moda, entonces. Todas las avenidas estaban invadidas por compacta multitud.

En el centro de la ciudad, pastelerías y restaurantes se veían repletos de chicos y grandes, y era una verdadera procesión popular la que invadía las calles del Estado y de Ahumada, de los Huérfanos y los portales.

Pasadas las once, las familias se retiraban para asistir a la Misa del Gallo, mientras en la Alameda continuaban las guitarras y la cueca.

La Pascua, “en los buenos tiempos”, era la fiesta por excelencia de los habitantes de Santiago, y se puede sin exageración decir lo mismo en nuestra época, aunque haya cambiado de aspecto y perdido su sabor criollo.

La prensa de hace sesenta años se queja de que se vaya generalizando la moda de las “étrennes”, o regalos de Pascua, costumbre nueva traída del extranjero. Se compran cofrecitos, objetos de arte, costureros, juguetes. También nos dice que en las fiestas ha disminuido, sin lugar a dudas, la borrachera popular, ya que en la Pascua de 1882 sólo ha habido 70 “influenciados por el alcohol”, según su fórmula elegante, y agrega: “número reducido si se atiende a la inmensa clientela que invadía las carpas. La moralidad del pueblo hace progresos incontestables”³³⁶.

En otro texto, *Un mundo que se fue* de Eduardo Balmaceda Valdés (publicado en 1969, año de su muerte), se rememoran los comienzos del siglo XX. Respecto de las navidades señala:

¡Ah! Las Navidades de nuestra niñez, que tenían carácter criollo, auténticas, chilenísimas, llenas de sencillo encanto. Todo era tan distinto, tan original y propio de nuestro ambiente que, a pesar de nuestras múltiples andanzas, jamás hemos visto nada parecido. Navidades con calor, que los europeos al escuchar nuestros relatos no pueden comprender: con nieves de composiciones químicas, algodones y lanas prendidos en las frondas de pinos navideños.

Nuestro niño no nació en tierras árticas ni tropicales; es de nuestro templado clima y no necesita de los animales del establo para entibiar su frágil cuerpecito; es nuestro niño Jesús

336 Carlos Peña Otaegui (1944), ob. cit., pp. 292-293.

chileno, no pariente de los del viejo continente y así lo celebrábamos antaño con lo más auténtico que podía proporcionarnos nuestra patria. Los niños lo mirábamos como compatriota.

La Alameda se llenaba por esos días, desde la calle Bascuñán Guerrero hasta la de Estado, de fondas que se engalanaban con rondas de papel picado, gallardetes con colores nacionales y farolas chinescas. Llenaban estas fondas mesitas con manteles de papel, con preferencia de tonos rosados y picados a tijera, los que frecuentemente veíamos desprenderse con la brisa vespertina como volantines, que quedaban atrapados entre las piernas o brazos de las estatuas de nuestros héroes o en las patas de los caballos.

Aquí se expandía el sabroso y aromado ponche en leche, el cola de mono, amén de vinos y licores de casera fabricación como las mistelas de apio. El olor de frituras, a cierta hora, se esparcía tremendo; a la hora de comer se empezaba con el pescado frito, primicia que devoraba la gente del pueblo. Era de ver cómo chirriaban en enormes cazos de aceite o grasa hirviendo, los gordos trozos de congrios y los pejerreyes que se extraían expresamente de la próxima laguna de Aculeo. ¡Qué buenas sopaipillas y picarones pasados por chancaca engullíamos aquellas tardes! Tenderetes los había por millares y en general pequeños, atiborrados de aquella encantadora alfarería de “Las Monjas” de Talagante, estas fabricadas según la tradición popular, por unas brujas que las bañaban en una infusión de tuhurarias que expendían por las noches como perfumes de Arabia. Primorosas figulinas, hoy difícilísimas de encontrar y que nos maravillan por sus facturas, originalidad y el primor de ejecución. En el Museo del Louvre de París y en el Británico de Londres, hay en vitrinas muchos ejemplares de esta original loza, ya pasada a la historia, obsequiados por un ministro chileno del pasado siglo. Los tenderetes y quioscos de hoy nada tienen que ver con los antiguos; venden papel de envolver, tarjetas “Christmas” que muchas valen miles, globitos de vidrio, mil chucherías sin carácter, baratijas estilo norteamericano.

Vendedores de alfeñiques, ah, los latigudos, barquilleros por cientos, vendedores de globos cautivos, que ningún niño dejaba de llevar, de rosas de los vientos (remolinos), de matracas y cohetes, invadían el paseo en que se mezclaban en amable concierto lo más pintado de la aristocracia, con lo más modesto de nuestras clases populares. A eso de las once de noche la alegría

estaba en su apogeo. Se escuchaba el bordonear de guitarras y aún más el estridente gramófono que por su cornetón de caucho lanzaba Chi-ri-vi-ri-vi, cantado por un divo italiano o el vals sobre las olas siempre de moda.

Más tarde de la noche empezaban las zamacuecas, luego de haberse alejado la gente de razón, las que duraban hasta el amanecer, en que ponía punto final el popular desayuno, mientras el organillo melancólico hacía sentir sus notas algo desafinadas, pero siempre evocativo y romántico.

El espíritu religioso, sin duda más fuerte por esos años de Dios, obligaba a todos a asistir a la Misa del gallo, principalmente en las iglesias del centro donde se cantaba con brillante liturgia.

Rarísima era la casa en que se armaba un árbol de Pascua; en general los veíamos en residencias de familias extranjeras, como las del cuerpo diplomático europeo y norteamericano. Los niños chilenos solo poníamos los zapatos al pie de nuestras camas y mientras dormíamos, santa claus bajaba y nos dejaba los regalos. El actual intercambio de chucherías a veces de tremenda insignificancia, hoy tan común entre los grandes, no existía en los tiempos de nuestra niñez. Los juguetes era lo único que se esperaba, y se podían adquirir lindísimos y a vil precio, en el bazar alemán de Krauss que (como ya lo hemos indicado) estaba por esos años en la calle ahumada esquina Moneda. Con pocos pesos se salía de allí atiborrado de regalos de magnífica factura alemana.

Los nacimientos que armaban las monjas claras y las capuchinas, eran extraordinarios; cuando estas vendieron aquel celemin de santos quiteños, cuzqueños y algunos españoles, que albergaban en su convento, vimos verdaderas maravillas que desgraciadamente fueron a parar a Buenos Aires y Nueva York. Felizmente quedan hasta hoy en nuestra capital algunos hogares que continúan estas tradicionales ceremonias junto a los pesebres navideños y que a más de ser una encantadora profesión cristiana, los animan un conjunto folclórico en que voces infantiles cantan los villancicos acompañados de guitarras; luego danzas criollas frente al pesebre, amén de odas y poemas alusivos a la Navidad.

La fiesta navideña debe terminarse con una abundosa cena en la que se degustan los mejores productos de la estación y la antigua repostería de que se enorgullecían los desaparecidos

monasterios³³⁷.

Luis Durand, el conocido novelista, también describió las Pascuas provincianas y santiaguinas en la Alameda. Dijo que cuando era niño alcanzó a ver en La Araucanía Pascuas coloridas y pintorescas, sin embargo, a mediados del siglo XX, estas ya se habían perdido. Todavía quedaban de esas navidades en 1907, pero después solo serían un recuerdo. Las navidades de antaño tenían para Durand un encanto que le era difícil de describir, aún con todo su talento³³⁸.

En definitiva, los criollistas citados describieron el anhelo por un mundo premoderno o donde la modernidad había avanzado a medias, en el que la República, conservadora y católica, había logrado mantener un orden aparente, pero ahora las costumbres, sus costumbres, se desdibujaban bajo las influencias externas que amenazaban con ahogar los signos culturales que consideraban tradicionales. Los ensayistas describieron así un antes y un después, en que su propia idea de modernidad articulaba los cambios en las formas de celebrar la Navidad.

Al finalizar el primer tercio del siglo XX, estos grupos se preocuparon por la preservación del mundo rural, pero también por educar a la población y mantener el inquilinaje. El problema no residía únicamente en la disminución del control político de la oligarquía en manos del alessandrismo, del Frente Popular y de los gobiernos radicales, sino que además, frente a los ojos de los sectores conservadores, se producía un cambio cultural que les provocaba gran desazón, y hasta temor: el advenimiento y consolidación de la sociedad de masas que, entre otras cosas, “traería aparejada la estética urbana, la preponderancia del modelo norteamericano y la importancia de la velocidad, simbolizada en la aparición del automóvil”³³⁹. Esta sociedad de masas se acercaba a una producción cultural de corte más industrial y a nuevas formas de entretenimiento; consumo y desarrollo de tecnologías que sintonizaba con el surgimiento de nuevos sujetos y actores sociales. Para ambos grupos —el de los literatos conservadores y el de la oligarquía aristocrática—, señala Olaya Sanfuentes, “todo esto era una afrenta directa y mortal a las tradiciones vernáculas y a la verdadera identidad chilena, una identidad imaginada desde este grupo privilegiado

337 Eduardo Balmaceda Valdés (1969). *Un mundo que se fue*. Editorial Andrés Bello, Santiago, pp. 35-37, citado por Olaya Sanfuentes (2018), ob. cit., pp. 442-443.

338 Luis Durand (1953), ob. cit., p. 140.

339 Olaya Sanfuentes (2018), ob. cit., p. 450.

que buscaba la estabilidad a través de la mantención del *status quo*³⁴⁰.

Ambos grupos imaginaban el país como una comunidad sustentada en los valores históricos del campo chileno. Ello representaba su mundo y lo que deseaban transmitir al ajeno, de acuerdo a su propia experiencia, y, en esta representación, adjetivaban la forma de experimentar la temporalidad. Su adjetivación se sintetizaba en la Navidad y, con ella, una versión de la identidad nacional asociada a la tierra, la religión y el patriarcado, que valoraba un mundo anterior en el que las cosas eran supuestamente mejores.

Esta versión de la identidad no era, sin embargo, la única. Así como algunos adolecían de un mundo que ya no les pertenecía porque lo sentían extraño y ajeno, había quienes estaban, en cambio, satisfechos con la llegada de nuevos tiempos. Mientras que un tercer grupo, aquellos que habitaban los campos poco modernizados o al margen de los cambios (como fue el caso de La Araucanía), quedaban marginados del ritmo de la vida moderna, y cuando participaban de ella —ver capítulo anterior—, no cumplían otro rol que el de simples observadores, a lo mucho, imitadores³⁴¹. Tanto el proceso de modernización como la llegada de nuevos actores fue gradual, pero quienes llegaban “se ocupaban de mostrar el cambio radical que ellos traían y los que veían que su protagonismo era mermado, se ocupaban, por su parte, de mostrar las diferencias radicales con los tiempos anteriores, para ellos, claramente mejores”³⁴². Los “dueños” del presente en la ciudad eran otros; primero, Alessandri y, después, el Frente Popular llegaban al poder. En las mayorías existía conciencia de la novedad que esto significaba, frente a la imagen de un pasado oligárquico y opresor. La religión oficial, y con ella la clase media conservadora, también celebraban un pasado ideal, aunque, claramente, la clase media conservadora y ascendente estaba complacida de sus conquistas en el presente.

Los gobiernos, por su parte, pretendían inculcar la chilenidad como un proyecto a futuro que tomaría del pasado solo aquello que le sirviera. No había una mirada nostálgica, dolida ni añorada de un pasado. El pasado no era para los gobiernos de nuevo cuño un lugar perdido ni una utopía a la que aspirar, sino solamente aquello que otorgaba héroes y eventos

340 Ídem.

341 Consideramos que en este punto se equivoca la autora que venimos siguiendo, pues no considera el control terrateniente sobre el mundo rural, lo que estaba cambiando era el mundo urbano y la pérdida del poder político por parte de la oligarquía tradicional, no así su viejo control sobre la tierra, por ello, de paso, la autora no considera la marginación del mundo rural de la cultura de masas, especialmente, con la permanencia (todavía) del inquilinaje.

342 Olaya Sanfuentes (2018), ob. cit., p. 451.

fundacionales. “El objetivo estaba en el futuro, un futuro de progreso”³⁴³.

La Navidad de los oprimidos

La Navidad de los oprimidos era por cierto muy distinta a aquella añorada por la clase media y por la oligarquía. Más bien parecía que compartían un país distinto dentro de un mismo territorio. En primer lugar, la Navidad popular comprendía “el anuncio gozoso de la vida y del amor, la inversión carnavalesca del sistema oficial del mundo, sometido al aparato autoritario y eclesiástico de dominación”, pues su tradición se remontaba a un antiguo rito pagano, hispánico y occidental de las Saturnales, que estaba llamado a “invertir o subvertir la realidad social y la jerárquica cotidiana”. En el caso particular de Chile y de Sudamérica, “la propia ubicación calendarial de la Navidad constituyó una experiencia invertida, carnavalesca, con respecto a la Navidad europea”. Lo que en el hemisferio norte se situaba en el solsticio de invierno, en el sur pasaba a ocurrir exactamente en el solsticio de verano, hecho que la soldadesca de la hueste hispana interpretó como una declaración de la propia Naturaleza y de Dios para subvertir el orden. “Esto reforzó en las primeras generaciones hispanas en el Nuevo Mundo la experiencia de Navidad como un tiempo maravilloso, donde la Naturaleza se tomaba pródiga, fecunda, generosa y frutal, una concreta, afirmación de la vida y de *‘renovatio mundi’*”. En segundo lugar, la celebración de la Navidad popular ni siquiera coincidía con el calendario de la religión oficial, pues se extendía a lo largo del período llamado de “las Pascuas”, desde Natividad hasta Epifanía, “los maravillosos doce días solsticiales”. Y, en tercer lugar, constituyó la experiencia más importante de la alegría carnavalesca de las clases populares³⁴⁴.

Además, junto a esta experiencia física, cósmica, que incitaba a potenciar las dinámicas carnavalescas propias de la celebración de la Navidad, hay que agregar un hecho social fundamental: las Pascuas eran, ante todo, la *‘festa festorum’* de las clases subalternas, de los pobres, de las masas rurales, consideradas en perpetua “minoridad” o “brutalidad” (como “niños” o “brutos”) por la ideología patriarcal y “civilizadora” de un sistema feudal y clerical.

La conciencia carnavalesca era, de un modo significativo, el

343 Ídem.

344 Maximiliano Salinas (1991), ob. cit., pp. 128-129.

triumfo de la infancia y de la animalidad primordial, de los débiles e incapaces, por sobre la *civilitas* del sistema de dominación³⁴⁵.

Esta fue la Navidad que llegó a La Araucanía desde el otro lado del Biobío, y algo de eso todavía permanecía cuando los criollistas escribían sus nostálgicos ensayos.

El carnaval navideño se caracterizaba por ser una fiesta de la fecundidad, donde los pobres, junto con celebrar el parto de María, emprendían ritos propiciatorios para la fertilidad, con banquetes y música de la tierra, destinados a revertir la precariedad del hambre en la frágil existencia humana, con lo que lograban encarar simbólicamente a sus explotadores, conquistando un espacio apenas pequeño de libertad. Esta precariedad e inseguridad eran invertidas con los agasajos de Nochebuena, o a través de generosas ofrendas al Niño Dios durante la Novena al Mesías recién nacido. Otro aspecto carnavalesco de Navidad y su folklor de fecundidad era la significativa simbología floral, frutal y herbal, ligada tanto a la narración del nacimiento, como a la dimensión erótica de las fiestas vividas y narradas por el pueblo en sus poemas. Tales hechos se encuentran bien documentados y se pueden encontrar en las letras de los cantores y cantoras populares³⁴⁶. Como idea síntesis de dicha alegría, Luis Durand nos cuenta que a La Frontera había llegado la expresión “¡feliz como unas Pascuas!”³⁴⁷.

Como señala Salinas, “la celebración orgiástica de la Navidad, especialmente a través de la ‘remolienda’ de Nochebuena, constituyó uno de los hechos más sobresalientes de las ramadas populares, de ancestros arcaicos y rurales y rurales del Chile del ‘600 al ‘900”³⁴⁸. Las chinganas de Nochebuena constituyeron así un hecho tradicional de la sociedad campesina chilena desde el siglo XIX hasta mediados del XX. Como versa un canto profano citado en distintos textos.

Vamos niñas remoliendo
vamos cantando y bailando
que el infierno está vuelto agua
y ya el diablo se está ahogando.

345 Maximiliano Salinas (1991), ob. cit., p. 129.

346 Ídem., p. 130.

347 Luid Durand (1949), ob. cit., p. 78.

348 Maximiliano Salinas (1991), ob. cit., p. 131.

La remolienda de Nochebuena en las localidades rurales alcanzaba los grados de fiesta “bacanal” según denunciaba la prensa de corte ciudadano y progresista³⁴⁹. Lo mismo narra Verniory respecto de su experiencia de Nochebuena en una posada por allá en Malalcahuello, en La Araucanía, al terminar el siglo XIX. La fiesta era colosal.

*Tus ojos me dicen sí
Tu boca me dice no,
Entre la boca y el ojo
Al ojo me atengo yo.*

(...) La gente colocada en los bancos a lo largo de los muros, bebe “ponche en leche”, que es la clásica bebida de la Nochebuena. Es un ponche de leche caliente mezclada con una fuerte dosis de aguardiente (...).

Se trae un “potrillo”, enorme vaso que puede contener dos litros. El posadero lo llena y lo hace circular a la redonda. Cada uno toma el jarro a dos manos, bebe un largo trago y lo pasa a su vecino. Cuando el potrillo está vacío, se llena de nuevo y la vuelta continúa. Esto dura hasta que la pila está vacía.

El entusiasmo llega a su colmo: se nos quiere llevar en triunfo [por ofrecer la ronda de ponche], y sólo con gran esfuerzo logramos soltarnos y abandonar la sala.

Ya es tiempo, por lo demás, pues la asamblea comienza a mostrar un estado ebriedad manifiesta (...); el alboroto durará hasta entrado el día³⁵⁰.

Circulaban, asimismo, una serie de coplas profanas, llamando al festejo, a la licencia y al deseo.

Esta noche es Nochebuena.
noche de parar la oreja
en que se roba a la niña
ampalicando a la vieja³⁵¹.

349 Ídem., p. 132.

350 Gustavo Verniory (2001), ob. cit., p. 342.

351 Maximiliano Salinas (1991), ob. cit., p. 138.

En otra versión:

Esta noche es Nochebuena
 noche de parar la oreja
 asomarse a la ventana
 a ver si ronca la vieja³⁵².

Parar la oreja indica estar en vela, en tanto que la “vieja”, explica Salinas, representa la muerte, la Cuaresma, aquello que debe ser derrotado en la fiesta de la fertilidad. Con un sentido similar, una de las coplas más características de Nochebuena, de tradición hispana, aludía al Nacimiento de Cristo y a la necesidad de velar, de no dormir para celebrarlo. Existían variantes en distintas regiones del país.

Esta noche es Nochebuena
 y no es noche de dormir
 está la Virgen de parto
 y a las doce ha de salir³⁵³.

Esta copla, añade el autor que estamos revisando, levanta las barreras de la condenación y la represión.

Es enhebrada por el poeta en un contexto que sitúa la Navidad (y el Año Nuevo) como un tiempo de renovación amorosa y de liberación de las penas:

Vamos remoliendo niñas
 que ya la Pascua llegó
 acabando con las penas
 porque el Diabolo se murió.
 Hoy todo debe ser gusto
 baile contento y placer
 porque este año miserable
 va a caer de su poder.

...

352 Ídem., p. 137.

353 Ídem., p. 136.

Hoy es Pascua y Año Nuevo
vamos cantando y bailando
que el infierno se ha vuelto agua
y el Diablo se está ahogando.

...

Si hay alguno que me quiera
tómese luego del brazo
que yo sin amores nuevos
ni a fuego la Pascua paso.

Como se observa, el verso está dicho por una mujer; es la mujer la protagonista de la remolienda, la que incita al hombre a los amores nuevos³⁵⁴, pero ni el hombre ni la mujer expresan algún sentimiento de culpa ni de pudor católico.

Al fin, no queda mujer,
digo en mi sentido pleno,
ese día por lo ameno
que no salga a remoler.
De gusto no hayan que hacer
con los queridos brindando,
principian salagardeando
y luciendo el lindo talle,
por las plazas y en la calle
alegres siguen bailando³⁵⁵.

Como decíamos, las asociaciones florales, frutales y herbales se entremezclaban en la prodigiosa y calurosa Nochebuena. En ese contexto, se entonaban abundantes versos:

Hoy en día las chiquillas
al perfume de las brisas
ocurre a las Delicias
a tornar ricas frutillas.

Al compás de los clarines,

354 Ídem., pp. 138-139.

355 Ídem., p. 140.

marchan las damas hermosas,
 que se asemejan rosas
 de los mejores jardines,
 haciendo sus comodines
 en los asientos mejores,
 ventilando los calores
 dicen sin ningún desliz:
 esta es la noche feliz,
 noche de gloria y de flores³⁵⁶.

Por último, el siguiente canto expresa todo el sentir de Nochebuena, por un lado, el carnaval y la licencia, por otro, quiénes son los enemigos del pobre, la oligarquía parlamentaria, aquella que le “quitan la vida”. El regocijo carnavalesco no se encontraba así exento de la denuncia social, sino que, por el contrario, revelaba que la afirmación de la vida supone siempre la negación de los poderes de la muerte, que son también los poderes del rico:

¡Viva la Pascua, señores!
 con júbilo y alegría
 disfruten en este día
 los que tuviesen amores.
 Ya llegó la Nochebuena
 para todo ser humano
 donde el moderno y anciano
 desechan la triste pena,
 noche de un brío y serena
 es ésta con mil amores.
 (...)

Ya que nos llega el momento
 de tanta felicidad
 despuéblese la ciudad
 a remoler la ciudad
 a remoler con contento.
 (...)

¡Viva nuestro Ministerio

356 Ídem., p. 139.

por ser todo liberal!
 Salve la patria del mal
 que el tiempo está harto serio.
 Un verdadero criterio
 es éste, digo, lectores,
 y ya los legisladores
 piensan quitarnos la vida,
 y en esta noche florida,
 disfruten de mil amores³⁵⁷.

El folklor popular no se agotaba en la diversión pascual ni mucho menos en todo lo que ese período significaba en términos de la religiosidad secular, más bien esa religiosidad se entrecruzaba con los dramas de la vida cotidiana, de ahí la marcada crítica a la autoridad y al clero, uno de los rasgos esenciales de la fe popular. La explotación en el trabajo y la riqueza del clero constituyeron un motivo tradicional de crítica de las poblaciones rurales hispanoamericanas, como se advierte en una popular décima conocida tanto en Chile como en Argentina:

El cura no sabe arar,
 ni sabe enyugar un buey
 pero por su propia ley
 él cosecha sin sembrar.
 Él para salir a andar
 poquito o nada se apura
 tiene su renta segura
 sentadito descansando
 sin andarse molestando
 nadie gana más que el cura.
 El gana cabras y ovejas
 gana vacas y dinero
 (...).

logra de la gente vieja.
 de la clase de que fuere,
 que paguen es lo que quiere
 el responso de los muertos³⁵⁸.

357 Ídem., pp. 141-142.

358 Ídem., p. 73. Como hemos señalado, durante todo el siglo XIX y casi todo el XX, no existió un análisis que enfrentara el folklor popular considerando su propia

Salinas entrega abundante información de la arremetida del orden establecido contra el jolgorio popular. Leyes, decretos, disciplinamiento y persecución policial sintetizan el actuar de las autoridades. Basta con señalar que:

La persecución ideológica del catolicismo oficial contra los festejos populares de Nochebuena fue acompañada con represión policial en el Santiago de la última década del '800. La cantidad anual de detenidos por Navidad en la ciudad bordeaba las quinientas personas.

De este modo desaparecía la antigua celebración “profana” de la Navidad. Junto a la crítica clerical y policial, aparecieron nuevas formas oligárquicas de celebración (como las kemesses de beneficencia a partir de 1894)³⁵⁹.

Asimismo, el presidente Domingo Santa María (1881-1886), en un ataque frontal contra el folklor musical-popular, prohibió los cantos populares bajo fuertes multas y otras sanciones contra quienes no podían pagarlas, lo que provocaría una considerable disminución de las chinganas, ubicadas por lo general en sectores periurbanos, relegando así los cantos populares a villorrios, campos y lugares cordilleranos. Un informante señala que las razones pudieron ser las siguientes: “1° el excesivo número de cantores de profesión y aficionados que pasaban la vida en esas labores, restado fuerza al trabajo; y 2° la educación *muy francesa* de la élite de Chile”. Agrega que “a esa gente, dueña de la tierra y del dinero, debió parecerle mal esa afición a poetiza; mal por la primera causa apuntada y por la falta de cultura, no ya francesa, sino chilena, que poseían los susodichos poetas populares”³⁶⁰. En ese entonces se escuchaba la siguiente redondilla:

naturaleza, por ejemplo, Antonio Acevedo Hernández señaló, en 1935, que la crítica de los poetas populares contra el enriquecimiento de los curas no era sincera, formaba parte de su un tipo personalidad demagógica. Citando parte de los versos anteriores, sentenció: “Religiosos, católicos como eran, como es nuestro pueblo –pues por demagogo que se muestre, teme, seguramente a las ánimas y reza cuando se ve en un apuro-, no trepidaban a decirle al cura que veían ociosos y bien tenido –aunque con él se confesaran y le pagaran los diezmos- su sentir”. Ob. cit., p. 32.

359 Maximiliano Salinas (1991), ob. cit., p. 135.

360 *Cursivas en el origenas*, Antonio Acevedo Hernández (1951). “Margot Loyola y la canción chilena. *Atenea*, año XXVIII, tomo CI, número 312, p. 465.

Puetas y cantores viejos
 hoy día no valen na,
 porque la moderna stá'
 arrasando por parejo³⁶¹.

Por esos años, en las últimas décadas del siglo XIX, la propia élite había introducido los cantos campesinos en sus salones, tanto como los bailes europeos y la vida afrancesada, aunque, en ningún caso, tales cantos guardarían el estilo ni los temas de los cantores y cantoras populares. La guitarra, el guitarrón y, en ocasiones, la vihuela, eran acompañados de un costoso piano, lujosas arpas, acordeón y otros instrumentos. Mucho menos se repetían letras “chabacanas” o “soeces”. Así, quienes disfrutaron en sus opulentos salones de sus propias versiones “domesticadas” de la música campesina, consiguieron regular parte de su contenido, a la vez que intervinieron los espacios donde tradicionalmente se había expresado: las calles, las fiestas campesinas, las fiestas religiosas, el Mes de la Patria y la vida bohemia. Aquellos que pretendían construir un Chile homogéneo, ya sea por la fuerza o invirtiendo pobremente en educación y bastante menos en la calidad de vida de sus trabajadores³⁶², se encontraban cargados de nostalgia campesina, tanto como de admiración a Europa. Con tal peso de contradicciones al interior de la élite, corrió *le belle époque* chilena en el cambio de siglo (para desgracia de los sectores subalternos)³⁶³.

Un par de décadas más tarde nacían las cuecas bravas, las chileneras, las cuecas carcelarias, las cuecas circenses y las cuecas choras en las chinganas, cárceles y arrabales de las grandes ciudades. Nuevamente, la élite y la clase media conservadora se dieron a la tarea de callar el folklor lírico del populacho. Los sectores conservadores no podían tolerar semejantes ritmos ni letras nutridas de la vida cotidiana, con sus amores y desamores, sufrimientos, reclamos contra la autoridad y exaltación de la remolienda. A fines del siglo XX, los viejos cantores aún recordaban los duros años de la persecución:

361 Ídem.

362 Existen numerosos estudios sobre las malas condiciones de vida de los trabajadores y sus familias a lo largo del siglo XIX. Un último informe antropométrico señala que mientras las grandes exportaciones de trigo, plata, cobre y salitre enriquecían a unas cuantas familias, la esperanza de vida de la población caía drásticamente, así como su estatura promedio, debido a las pésimas condiciones de alimentación que afectaban su bienestar y seguridad biológica. Manuel Llorca-Jaña, Roberto Araya, Juan Navarrete-Montalvo (2018). “Antropometría histórica de Chile: evolución de la estatura de la población en el largo plazo, siglos XVIII-XX”. *Estudios Atacameños*, número 60, pp. 161-191.

363 Manuel Vicuña (2001), ob. cit.; ver también, Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 133, 362-367.

La cueca fue prohibida por los años 30, no por ley, pero si nos hallaban cantándola, nos llevaban en cana. La gente de la clase media decía... que era de la “caramba” ... nos juntábamos en el “Pancho Causeo”, “El Hoyo”, donde el viejo e’ la pera, en el “Loco Alfredo”, también íbamos pá onde “Las Condenás”, la “Zoila Culebra”, “Las Peñascos”, eran todas “Picás”, quiere decir, mujer “picá de la araña” ... ahora le dicen “picá” donde hay un buen plato. En esos conventillos se cantaban cuecas, yo venía pasando y me llamaban, entraba y ponían un “resto” [de trago], las tomateras duraban meses. Aquí había una suelería que tuvo un nombre, y pasó un año tomando, tenía abierto el negocio y adentro le ponían las veinticuatro horas³⁶⁴.

En definitiva, aquel orden social de antaño producía una aguda nostalgia en los criollistas de las décadas de 1940 y 1950, pues rememoraban una época amante de lo afrancesado y de la cultura huasa, donde no se conocía el famoso pinito adornado con algodones blancos, ni se escuchaban rancheras, tangos, boleros ni canciones swing, cuya letra pegajosa repetía, una y otra vez, un festejo foráneo protagonizado por un viejito tan simpático como peligrosamente adicto a la Coca-Cola.

La construcción de un trabajador ideal: la arremetida de la Iglesia oficial, del movimiento obrero y del orden patronal contra los “excesos” del folklor popular

El programa de moralización obrera

El canto a lo divino y a lo humano, la cueca y la tonada expresaron con mucha claridad el ambiente festivo y profano con el que se revestía el folklor popular. Fue justamente contra ese ambiente, lleno de carnaval, que la élite y la Iglesia continuaron arremetiendo a objeto de construir un tipo de trabajador, un tipo de patriota y un tipo de cristiano. Si bien los mayores esfuerzos contra la depuración del carnaval popular ocurrieron desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del XX, al finalizar el primer tercio del siglo, todavía las autoridades se empeñaban en controlar la diversión en los días de fiesta. En enero de 1929, *El Malleco*, uno de los

³⁶⁴ Nano Núñez, entrevista de Nano Acevedo (2004). *Folkloristas chilenos. Relatos verídicos*. Cantoral Ediciones, Santiago, p. 14.

tantos periódicos de La Araucanía, publicó una nota con las “instrucciones del Gobierno para combatir el abandono de su trabajo por parte de los empleados, obreros o artesanos”. Nada menos que la Comandancia de Carabineros se encargó de entregar personalmente el instructivo a los patrones de la región, señalando que la Institución se encargaría de la corrección de los trabajadores. El asunto era serio porque las Fiestas de Fin de Año y San Sebastián solían entorpecer las cosechas.

Este Comando de Carabineros, dentro de la labor social, que le corresponde desarrollar, se la permitido dirigirse a Ud., rogándole se sirva remitirle los días lunes en la mañana, y al siguiente día de fiesta, la lista de trabajadores y operarios con sus respectivos domicilios, que no hayan concurrido, sin causa justificada, a sus labores, con el objeto de que estos sean llamados a Carabineros, en cuya repartición como primera medida se les exhortará al trabajo honrado; haciéndoles ver el perjuicio que acarrear a la Industria, a las oficinas, talleres, fábricas, etc. y como consecuencia de todo esto la miseria y demás calamidades que llevan a sus hogares.

Si estas medidas no dieran el resultado que es de esperar, se tomarán otras ejemplarizadoras que vengan a poner coto final a la vagancia, y demás vicios tan generalizados desgraciadamente en nuestras clases trabajadoras³⁶⁵.

Sin embargo, la propia élite del movimiento obrero también levantó todo un programa para el disciplinamiento de sus miembros, buscando como objetivo final lo que se conoce como la “regeneración moral del pueblo”. En el centro de la mira quedó el folklor popular: si se quería moralizar a los trabajadores, lo que también era interpretado como la civilización del pueblo, era necesario invertir esfuerzos en depurar “las peores costumbres” que rodeaban al folklor chileno.

Al comenzar la década de 1860, surgió el interés por constituir un nuevo tipo de organización social, situación que ilustra un proceso de autoafirmación de una conciencia y de una cultura popular. Este proceso no puede entenderse, como señala Sergio Grez, “como el de la afirmación de una ‘cultura’ propia, contradictoria o absolutamente autónoma de la ‘cultura chilena’” hegemónica de esta época, es decir, “aquella generada preferentemente por las clases superiores”. Más bien “las expresiones culturales

365 “Asistencia al trabajo”, *El Malleco*, Angol, 29 de enero, 1929.

ligadas a este movimiento parecen ser el resultado de una lectura popular del ideario liberal de ‘regeneración del pueblo’, especialmente entre el artesano y los obreros calificados de los principales centros urbanos³⁶⁶. A juicio de los líderes e intelectuales obreros, el artesano, el obrero o el industrial, conformaban la base de la sociedad, el elemento más activo y valioso, por lo que debía elevarse social, económica, cultural y moralmente al sitio que le correspondía “por su aporte al bien común”. Dicho ascenso sería únicamente fruto del crecimiento del “nivel moral e intelectual de los obreros y del pueblo en general, a través de la práctica del ahorro, del socorro mutuo y del establecimiento de escuelas para trabajadores y otras iniciativas destinadas a facilitar el logro de los objetivos de mejoramiento social”³⁶⁷.

Este credo era reflejo de las ideologías del progreso propias de la época y, por ende, era compartido con diversos matices tanto por la propia élite de los trabajadores organizados en las mutuales y otras asociaciones populares como por las corrientes de la clase dominante. De ahí entonces la multiplicación en las décadas posteriores de proyectos impulsados por las autoridades, instituciones privadas (políticas, religiosas y otras) y las propias sociedades de socorros mutuos para crear bibliotecas populares y escuelas de y para trabajadores. Tan solo durante el período 1862-1879 las sociedades de artesanos fundaron establecimientos educativos en “Valparaíso (1861, de corta existencia, siendo reemplazada más adelante por talleres de herrería y de carrocería), Santiago (1862), Talca (1866, luego de un cierre, un nuevo plantel en 1869), Copiapó (1864), Linares (1867), La Serena (1869, reemplazada por otra en 1874), Vallenar (1870), Coquimbo (1873, receso y reapertura en 1876) y Chillán (1874)”. Además de estas escuelas, aparecieron una serie de iniciativas complementarias de educación popular como los cursos de francés, física y economía política para obreros. “Una aspiración de integración social a través de la educación recorría a significativos segmentos del mundo popular”³⁶⁸ llegando tempranamente a La Araucanía, aunque con una lenta proliferación debido a que el movimiento obrero era más débil al sur del Biobío. La primera escuela nocturna para adultos de La Frontera fue creada en Angol, en 1884, por iniciativa de un grupo de profesionales de clase media³⁶⁹. Poco después, en 1897, la prensa informaba de la creación de otra escuela para adultos,

366 Sergio Grez Toso (2007), *ob. cit.*, p. 451.

367 Ídem.

368 Ídem., pp. 451-452.

369 Víctor Sánchez Aguilera (2014), *ob. cit.*, p. 298.

esta vez, bajo el auspicio de la Municipalidad³⁷⁰; al parecer la primera escuela había cerrado. Ambas iniciativas dan cuenta de las dificultades del movimiento obrero para constituir escuelas en La Araucanía, quedando la tarea en manos de otros sectores. Recién en octubre de 1919, el Partido Demócrata, tras mucho esfuerzo, logró fundar una Biblioteca Popular en Temuco³⁷¹.

El historiador que venimos trabajando señala que estas “experiencias pedagógicas, sostenidas por las organizaciones populares, respondían a la necesidad de ‘ilustración’ y ‘moralización’ del pueblo proclamada por los voceros de las clases superiores y de los propios trabajadores mutualistas”. Su acción tenía efectos limitados. Las dificultades financieras de las instituciones impulsoras y las malas condiciones de vida y de trabajo de los obreros y artesanos que constituían su alumnado, así como la falta de un alumnado numeroso y perseverante, ente otros factores, dificultaban el cumplimiento de objetivos. Algunos dirigentes artesanales comprendieron la necesidad de efectuar un trabajo más amplio, por lo que el proyecto reformador tenía que comprender otros aspectos de la vida: “junto a la ‘instrucción’ había que enfrentar el problema de las diversiones populares. El alcoholismo, el juego y otras diversiones ‘inmorales’, la frecuentación de ‘chinganas’ y demás ‘lugares de perdición’, debían ser reemplazados por actividades y diversiones que contribuyeran a instruir y dignificar a los trabajadores”³⁷².

La tarea era titánica, puesto que la moralización del pueblo debía vencer las expresiones más arraigadas de la sociabilidad popular, cuyo carácter supuestamente bárbaro y premoderno chocaba con el proyecto de modernidad ilustrada que se pretendía impulsar. En ese contexto nacieron las sociedades filarmónicas de obreros (de las que ya hemos hecho mención), como forma de contrarrestar el arte musical de carácter “vulgar”. Tal ideario se materializó asimismo a través de “clases de música, baile, teatro y oratoria, representaciones líricas y teatrales, organización de conferencias”³⁷³, y la constitución de bibliotecas y sedes sociales para obreros. El énfasis dado por las filarmónicas de obreros a la “ilustración” y “moralización”, junto a las severas normas de ingreso y de conducta impuestas a los socios, permitieron vencer la crítica insidiosa de los sectores conservadores. Había casos en que cualquier comportamiento considerado

370 “Escuela nocturna”, *El Colono*, Angol, 11 de agosto, 1897, p. 2.

371 “La Biblioteca Popular”, *El Deber*, Temuco, 2 de octubre, 1919, p. 2.

372 Sergio Grez (2007), ob. cit., p. 453.

373 Ídem., p. 454.

indecoroso podía ser objeto de sanciones que podían llegar a la expulsión de la sociedad. Así, los aspirantes que no tuvieran un oficio claramente establecido eran rechazados, “y algunos bailes que podían dar pábulo a críticas mal intencionadas -como la *cueca* y la *aurora*, conocida vulgarmente como el *serrucho*-, fueron prohibidos en la sede social”³⁷⁴.

Las actividades de la religión oficial en la moralización de los oprimidos: una aproximación a La Araucanía

Con el andar del siglo XIX, la Iglesia oficial y las clases superiores comenzaron a asumir un deber hacia los más pobres, por lo que la moralización del pueblo no fue un objetivo exclusivo de la incipiente organización obrera. Esto no comprendía una forma de contrarrestar los posibles alzamientos obreros, que hasta fines del siglo XIX no representaban aún un problema serio, sino que la moralización estaba más bien acompañada de la simple caridad católica. Ello buscaba atenuar los rigores de una condición que supuestamente se desprendía del orden “natural” “creado por Dios”³⁷⁵.

Las instituciones católicas de caridad fueron numerosas y muy variadas. Una de ellas, la Sociedad Benéfica de Señoras, fundada en Santiago el 17 de enero de 1844, se destacaba por la amplitud de sus proyectos, que apuntaban a “promover las mejoras materiales, intelectuales y religiosas de que son susceptibles las clases pobres; introducir las reformas que demanda el estado presente de la educación de las niñas en los colegios y escuelas, y proponer a las autoridades competentes cuanto contribuya al bien físico y moral de los individuos de ambos sexos que se hallan en las prisiones, casas de corrección, hospitales y demás establecimientos de caridad”³⁷⁶.

La más importante de las instituciones caritativas fue la *Sociedad San Vicente de Paul*, fundada en Santiago en 1854. Siguiendo el modelo de sus homónimas europeas, prestaba socorros a domicilio a enfermos, viejos y viudas con muchos hijos, además de distribuir raciones alimentarias para los pobres en su cocinería de la capital. En octubre de 1855 inauguró un internado deno-

374 Las cursivas se encuentran en el original. Ídem., p. 454.

375 Ídem., p. 541.

376 Ídem., pp. 541-542.

minado *Casa de Talleres*, donde se enseñaban profesiones artesanales a niños y adolescentes. Las actividades de las *Conferencias de San Vicente de Paul* tuvieron un desarrollo veloz: en 1859 contaba con doce comisiones encargadas de otros tantos distritos populares de la capital. *La Casa de Talleres* siguió funcionando durante el resto del siglo: en 1888 mantenía a doscientos veintidós niños asilados bajo la dirección de los *Hermanos de las Escuelas Cristianas*. En Valparaíso, la misma sociedad fue fundada en 1863 por un sacerdote mercedario bajo el nombre de *Conferencia de San Vicente de Paul*, reuniendo varias docenas de personas piadosas de las clases pudientes tras el objetivo de dar ayuda a domicilio a los desvalidos. Al igual que en las conferencias de la capital, cada miembro buscaba “sus” pobres y escogía entre ellos a los más necesitados y los presentaba a la conferencia, la que después de examinar los casos por medio de comisiones, acordaba los socorros que estimaba necesario. Allí también se estableció una *Casa de Talleres* para los hijos de los pobres. En la misma época la conferencia se instaló en Concepción y La Serena, figurando siempre en sus directorios eminentes obispos y autoridades locales o regionales. Más tarde, la iniciativa se extendió a Talca y otras ciudades³⁷⁷.

El conjunto de estas y otras asociaciones, fueron consideradas por sus promotores como obras de caridad, aunque la caridad no era para ellos el fin principal, sino el mejor medio para conseguir la “santificación” de sus miembros y de los pobres a quienes socorrían. El aparente apoliticismo declarado de las obras caritativas no les impedía sostener y teorizar el carácter supuestamente natural de la desigualdad. “El comunismo, que tiende a nivelar las propiedades”, era estigmatizado por ser “además de inmoral y perturbador del reposo público, estéril y quimérico”³⁷⁸. De acuerdo a San Vicente de Paul y como señala Grez, “bajo tales principios, la pobreza debía ser considerada como ‘una ley de la humanidad’ anunciada por los textos sagrados a la que el catolicismo debía responder con el ejercicio de la caridad, entendida no como una limosna pasajera sino como una enseñanza a los pobres de amor al trabajo, de previsión y economía”³⁷⁹. Siendo la religión el único consuelo del pobre en su des-

377 Ídem., pp. 542-543.

378 “Conferencias de San Vicente de Paul”, artículo 2°. *La Revista Católica*, número 364, Santiago, 16 de junio, 1854, p. 879, citado por Sergio Grez (2007), ob. cit., p. 543.

379 Ídem., pp. 543-544.

gracia, su única compensación, solo la ceguera podía hacer que algunos, los rivales políticos (como los liberales, masones y radicales) se esforzaran en arrebatarles su creencia, generando un peligro para la paz y el orden social. “Esta invariable posición de la Iglesia Católica chilena durante todo el siglo XIX fue una de las bases teóricas de su estrecha alianza con los conservadores, al mismo tiempo, que una de las motivaciones para que el clero y los católicos militantes se lanzaran en una acción de proselitismo político-religioso entre los sectores populares durante las últimas décadas de la centuria”³⁸⁰.

A fines de la década de 1860, a la simple caridad católica se sumó una acción concreta en el mundo obrero. En 1867, el Colegio de Párrocos de Santiago tomó la decisión de constituir en cada parroquia asociaciones católicas de obreros, “sirviendo de señal para una intervención más directamente política de la Iglesia en los medios populares”³⁸¹. El primero en instalar la nueva agrupación fue Estanislao Olea, el párroco del barrio Santa Ana, creando el 6 de agosto de 1867 la Sociedad Católica de Obreros de Santa Ana. Según el acta de fundación, firmada por ochenta y cuatro trabajadores, la flamante asociación quedaba bajo la dirección del cura Olea y sujeta a la autoridad diocesana. “Sus objetivos serían: ‘estrechar las relaciones íntimas y cristianas entre los obreros mediante reuniones públicas y frecuentes’, ‘salvar’ a los obreros, a sus familias y compatriotas ‘del contagio del protestantismo y de toda idea o asociación contraria al espíritu de la santa Iglesia Católica’, junto con el establecimiento de una caja de ahorros y una caja de socorros mutuos”³⁸².

En su afán moralizador y ahora ya como respuesta al movimiento obrero organizado, a comienzos del siglo XX las organizaciones de obreros católicos ya se habían extendido en gran parte del territorio nacional, llegando, aunque con lentitud, hasta los poblados de La Frontera. Las famosas encíclicas *Rerum Novarum* (5 de mayo de 1891) y *Quadragesimo Anno* (15 de mayo de 1931) vinieron a reforzar el movimiento católico. En la década del 20 los movimientos obreros de vocación católica y con un fuerte apoyo indígena, llamados “sindicatos blancos”, organizaban en Temuco y otras ciudades de La Araucanía asambleas y concentraciones con el apoyo propagandístico del Obispo Silva Santiago, que inició un esfuerzo de divulgación de las encíclicas³⁸³.

380 Ídem., p. 544.

381 Ídem.

382 Ídem.

383 Eduardo Pino Zapata (1969), ob. cit., p. 68.

Aunque parezca extraño, de la caridad católica y la organización obrera a la intervención en el folklor popular había tan solo un pequeño paso. Ahora los obreros y menesterosos se acercaban de mejor forma a los cantos de misa, donde eran también exhortados a dejar sus malos hábitos. Es más, aquella sería la cuna de los futuros conjuntos folklóricos católicos del último tercio del siglo XX, estimulados en esta ocasión por el Concilio Vaticano II y por la exhortación apostólica postsinodal *Evangelii Nuntiandi* (8 de diciembre de 1975), del papa Pablo VI, cuyo objetivo declarado fue la evangelización en el mundo actual y con la consideración de la piedad popular, que, según la teología sinodal, se encuentra “libremente en todo creyente”; aunque, como es bien sabido, el interés principal de la Iglesia oficial se encontraba en poner freno al avance del anarquismo y del comunismo en todo el mundo, como las doctrinas más nocivas y destructoras del último tiempo. A fines de la década de 1920, los curas ya habían conquistado un lugar en el carnaval popular, liderando muchas de las procesiones, romerías y fiestas de los santos en espacios públicos, por lo que el jolgorio popular quedaba cada vez más reducido a los espacios de la vida privada, en tertulias y chinganas.

Un buen ejemplo de la intervención de la Iglesia oficial en el folklor y en la fe popular se encuentra en la celebración de Cristo Rey. La fiesta de Cristo Rey fue instaurada por el Papa Pío XI a través de la encíclica *Quas Primas*, el 11 de diciembre de 1925, pero la primera celebración se realizó en todo el mundo al año siguiente, el último domingo de octubre, justo antes de la Fiesta de Todos los Santos. El calendario marcó el 31 de octubre, posteriormente se trasladó entre el día 20 y el 26 de noviembre, coincidiendo con el último domingo del año litúrgico del rito romano. Su primera celebración fue anunciada en la prensa como una “Fiesta popular”, de “concentración colectiva de los hogares”, que incluirá actividades en teatros y otros espacios públicos, llegando, pocos años después, a las calles, suscitando interés en los barrios obreros. La ocasión no sería, sin embargo, contemplativa, sino de recatado jolgorio popular y de consideración de las carencias sociales (de otra forma ganarían terreno las ideologías perniciosas del anarquismo y la izquierda). En una Circular del Obispo de Concepción, se habla de la celebración de asambleas en todo el mundo, donde se manifestaba alegría e interés por el reconocimiento de derechos sociales³⁸⁴. Como ocurría en todo el mundo católico, aquel 31 de octubre La Araucanía también se había hecho presente a través de todas las iglesias y parroquias. Se celebraron misas en los teatros con cantos religiosos ame-

384 Obispo de Concepción (1926). “Circular del Obispo de Concepción sobre la próxima Fiesta de Cristo Rey”. Talleres de la Librería Diocesana, Concepción.

nizados con la presencia de orquestas. A partir de entonces, Cristo Rey se convertiría en un puente más entre los cantos católicos, la sobria alegría y la fe popular³⁸⁵.

Asimismo, una nutrida bibliografía de carácter social-católico comenzó a correr en todo el país, siendo su objetivo la educación de los menesterosos en el orden y en la fe oficial en tiempos del peligro comunista. Así, por ejemplo, en 1898 apareció el primer número anual de *Almanaque Parroquial*. En una de sus ediciones, se observan claramente los objetivos de la Iglesia:

Entra a los 36 años de vida el ALMANAQUE PARROQUIAL, con la satisfacción de haber llenado los propósitos que tuvieran en vista sus fundadores.

Cada año ha sido recibido por el público con nuevo interés y leído con agrado, como lo demuestra su creciente circulación, hasta alcanzar una tirada de cincuenta mil ejemplares. Sus ediciones se agotan en corto tiempo, y la del año próximo pasado fué obra de pocos días el colocarla por entero, como lo demuestra el único aviso que se dió en la prensa, y que decía: “Se avisa al público que suspenda sus pedidos de ALMANAQUE PARROQUIAL por haberse agotado ántes de un mes, y no ser posible atender a los nuevos pedidos que continuamente llegan a su Dirección”.

Y no podía ser de otra manera, por la utilidad y agrado que sus páginas procuran a los lectores, pues ellas les ofrecen: el calendario que marca la división del tiempo; un guía oficial de las fiestas movibles de la Iglesia; una lista de los días en obliga a los católicos el precepto del ayuno y abstinencia, indicando a quienes alcanzan esta obligación y la manera práctica de cumplirla; las épocas y el tiempo hábil para cumplir con el Precepto de la Comunión anual; qué pasos deben darse para la sepultación cristiana de los fieles; en qué iglesias está de turno el Jubileo Circulante y expuesta a la adoración de los fieles la Divina Eucaristía; las Parroquias de Santiago con sus límites, domicilio,

385 “Festividades de Cristo Rey. Se verificarán el domingo 31 de pte. mes. Algunos detalles de este acto”, *El Diario Austral*, Temuco, 22 de octubre, 1926, p. 7; en el mismo diario, “El solemne homenaje a Cristo Rey. Detalles de estas festividades”, Temuco, 27 de octubre, 1926, p. 5, “La Asamblea de hoy en el Teatro Temuco en homenaje a Cristo Rey”, Temuco, 30 de octubre, 1926, p. 7; “Religión Santuario del Corazón de María. Programa con que se celebrará la Fiesta de Cristo Rey”, Temuco, 27 de octubre, 1928, p. 11.

fecha de fundación, horas de Misas y de oficina para el despacho del público. El joven que desea contraer matrimonio tiene un guía seguro para las diligencias que ha de practicar; si alguien busca una partida necesaria sin saber el archivo en que ésta se encuentra, con recorrer la fecha de fundación de las Parroquias, sabrá a dónde dirigir sus pasos para lo que desea.

Agréganse a las indicaciones expresadas otras de mucha utilidad, como la época de las plantaciones y cuidados de los huertos y jardines; ubicación de Bancos, Cajas y Oficinas públicas; señales de incendio; recorrido de tranvías y de autobuses, cuyo conocimiento es útil a todos y principalmente a los que visitan nuestra Capital desde las provincias o del extranjero; salidas y puestas del sol, fases de la luna, eclipses del año, etc.

Ilustran también sus páginas varias importantes Secciones, como la de MEDICINA E HIGIENE, a cargo de uno de nuestros reputados médicos que publica estudios prácticos de interés general; la de ECONOMÍA DOMÉSTICA, hábilmente preparada por personas competentes; la SECCIÓN LITERARIA, con artículos de lo más interesante: y todavía una SECCIÓN RECRETIVA, para el agradable solaz de sus lectores, etc.

El valor asignado a los ejemplares de nuestro ALMANAQUE ha sido siempre un precio popular que le permite llegar hasta los más humildes hogares. Un respetable caballero decía, en una ocasión, a uno de nuestros colaboradores: “Cuando yo era Intendente solía salir de incógnito por las tardes a recorrer las afuera de la ciudad, y hubo veces que, al penetrar en algún humilde hogar, veía en él un solo libro que formaba toda la biblioteca de aquella familia, y este libro que estaba sobre la mesa, era el ALMANAQUE PARROQUIAL”.

La difusión de nuestro ALMANAQUE ha sido la causa de que paulatinamente hayan dejado de publicarse muchos calendarios o almanaques populares pornográficos, que envenenaban al pueblo con su lectura malsana; pues siendo la base de ellos el lucro, han tenido que desaparecer del escenario ante los precios ínfimos del PARROQUIAL.

La depresión de nuestra moneda, que ha motivado el alza en todos los artículos del comercio, y extraordinariamente el valor del papel como también la obra de mano de las imprentas, nos obliga este año, muy a nuestro pesar, a aumentar el valor de cada ejemplar del ALMANAQUE, pero, a fin de conservar su

precio popular, este aumento ha sido sólo de veinte centavos; lo indispensable para poder costear los gastos de su impresión. Al desear a nuestros lectores un NUEVO AÑO próspero y feliz, les agradecemos muy de corazón la benévola acogida que dispensa a nuestro ALMANAQUE PARROQUIAL³⁸⁶.

La edición de publicaciones de este tipo tomará un renovado impulso con la fundación de la Acción Católica, en 1931, encargada de llevar la fe oficial al mundo de los necesitados³⁸⁷, cuyo trabajo fue fecundo en las ciudades del sur. Por ejemplo, en 1940 publicó, “Misa Popular en la Fiesta Popular de Cristo Rey de 1940 (con licencia eclesiástica)”³⁸⁸ y, en La Araucanía, también estaba a cargo de la publicación de un *Anuario* donde informaba de todas sus actividades sociales. Así La Araucanía y las demás provincias del sur no quedaron ajenas al movimiento católico. Del mismo modo, la Imprenta y Editorial San Francisco, de Padre las Casas, publicó, en 1937, un *Catálogo de los Libros Editados por la Imprenta y Editorial “San Francisco” de Padre Las Casas*, con cerca de cuarenta publicaciones. En esta literatura abundó la enseñanza de rezos y versos, así como de cánticos de misa y de festividades del calendario católico, con lo que se introducía un tipo de folklor y de arte lírico en la vida cotidiana de los pobres.

La moralización y el disciplinamiento del trabajador en la prensa de La Araucanía

Como la instalación de escuelas y liceos nocturnos fue un gran problema al sur del Biobío, la tarea de la moralización (o civilización) quedó casi exclusivamente en manos de la prensa obrera, que realizó admirables esfuerzos económicos para llegar a la clase trabajadora. Existen abundantes notas al respecto. *El Deber*, del Partido Demócrata, editado en varias ciudades de la región, da buena cuenta de ello. Así, por ejemplo, en ocasiones con un tono romántico y, en otras, de manera más directa y aprensiva, se esmeró en la organización y formación moral de los obreros. Su intención fue claramente construir un trabajador ideal para el progreso, para el

386 *Almanaque Parroquial para el año 1934*, 36° edición, Imprenta Chile, Santiago, pp. 1-2.

387 Una extensa bibliografía circuló a partir de entonces, por ejemplo, Pedro Armando Luco (1934). *Catecismo Popular de la Acción Católica*. 2° edición, Sociedad Imprenta y Litografía Concepción, Concepción; Junta Diocesana de Acción Católica (1938). *Anuario Católica de la Diócesis San José de Temuco*. Imprenta San Francisco Padre Las Casas.

388 Escuela Tipográfica Salesiana, Concepción.

movimiento, para sí mismo y para su familia.

Hay un hombre que pasa contando las horas de la vida —señalaba una nota en 1915—, siempre risueño ante los embates la agreste fortuna, un guerrero tenaz que salva las barreras mas peligrosas de la contienda humana, que se injenia ante las trabas maliciosas de los hombres: el guerrero del arte. Este hombre es implacable, porque maneja un arte para crear i no para destruir, porque levanta castillos para la industria, enriquece a los pueblos con el fuego santo del trabajo (...).

Mientras el vago da frente a la holgazanería, el artesano da espalda a la ociosidad.

El taller del obrero es el templo donde se adora a Dios con el corazón y se reza con el brazo³⁸⁹.

En una nota de fines de la década de 1920, *El Deber* dictó una breve cátedra de normas de urbanidad y buenos hábitos, que fueron demasiado progresistas para la época según las costumbres de la gente común. Con ello, se daba a entender que la “regeneración” obrera debía abarcar distintos ámbitos de la vida pública y privada, incluyendo el respeto hacia el género femenino. Aquí algunas de las enseñanzas de la extensa nota:

¿Quiénes son mal educados?

Los que miran sostenidamente a las mujeres. Son mal educados y cobardes, porque no lo hacen cuando ellas van acompañadas de un hombre.

Los que llegan tarde a los teatros y se acercan estrepitosamente a sus asientos sin cuidarse que molestan a los que pagan su dinero para pasar un buen rato y no para ser incomodados por señores de tacones.

Los que se escarban los dientes delante de otras personas y sublevan el estómago.

Los que se urgan la nariz sin tomar en cuenta a los que los

389 “El Obrero”, *El Deber*, Curacautín, 28 de agosto, 1921, pp. 1-2; “Puerto Saavedra. Ecos de las Festividades de Cristo Rey, Temuco, 1 de noviembre, 1928, p. 4.

rodean.

Los que tienen las manos sudorosas y no se afanan en secárselas antes de prodigarlas.

Los que escupen a diestra y siniestra con ruido y efusión. El escupir en el suelo es un signo de “primitivismo” en el desarrollo racial. Las tribus salvajes de África son notables por su afán de escupir.

Los que no escuchan al interlocutor por oírse a ellos mismos.

Los que hacen su merienda en los vagones del ferrocarril y dejan el piso lleno de desperdicios (...) ³⁹⁰.

“Perfeccionemos nuestros hábitos y nuestras costumbres”, titulaba otra nota de *El Deber* de Temuco, en la que se explica la responsabilidad del obrero para con el prójimo y la construcción de la democracia ³⁹¹. “La felicidad humana empieza con el amor y une a las almas en la intimidad del hogar. Allá se temple el alma y se forma el cerebro del predicador del bien social con el influjo tierno y respetuoso de su familia” ³⁹², titulaba una extensa nota en primera plana. Este tipo de reflexiones no se encontraban distantes del pensamiento conservador sobre la necesidad de extirpar los males de las clases populares, fomentar buenos hábitos y apego a la familia. Para ello había que educar, pero también enfrentar los vicios. Así las chinganas y las cantinas de los barrios obreros se convirtieron en centro de los mayores ataques contra de diversión popular ³⁹³, pasando, en ocasiones, a una crítica directa contra los propios barrios obreros.

Hemos tenido la oportunidad de visitar la “Población Nueva” que nos há dejado la mas triste impresión, y no nos estraña que allí se cometan toda clase de fechorías. La calle “Basilio Urrutia”, es un verdadero foco de corrupción, de inmoralidad y de basura. Lo que mas nos llamó la atención, fué que a pesar de

390 Curacautín, 27 de julio, 1927, p. 2.

391 Temuco, 14 de febrero, 1920, p. 1.

392 Temuco, 5 de febrero, 1920, p. 1.

393 “El alcoholismo y el cierre de cantinas”, *El Deber*, Temuco, 12 de octubre, 1917, p. 1.

ser un día de trabajo, los negocios de muestras venden licores impunemente y sin cuidado de ninguna especie.

En un despacho de un señor, Francisco Manero, había un grupo compuesto de no menos de ocho personas sospechosas en completo estado de ebriedad y una cuadra mas al oriente, en un despacho de Francisco Santana, otro grupo numerosísimo de trabajadores empinaban el codo sin cuidado ni rescate de ninguna especie (...). De modo, que allí nadie está seguro ni en sus vidas ni en sus intereses, porque esos individuos que salen de los burdeles sin un centavo en el bolsillo, tienen que ser una amenaza constante para el vecindario honrado y para los obreros que trafican por este barrio apartado³⁹⁴.

No cabe duda que el alcohol era un flagelo, incluso desde temprana edad castigaba duramente a la clase obrera y enriquecía a los viñateros, como también denunciaba *El Deber*³⁹⁵: “La corrupción infantil”, titulaba una nota referente al vicio del alcoholismo en los niños y la responsabilidad de los padres³⁹⁶. Por ello, todos los espacios del mundo popular que se asociaban a los vicios y al festejo, se convertían en parte del problema. Dado que la frontera entre el folklor popular y los vicios era muy difusa, extirpar los males de los oprimidos también significaba la depuración de las fiestas de atracción popular y, con ello, la depuración del folklor musical por medio de filarmónicas y constantes sermones. Antes de cada Fiesta de la Patria, Fin de Año o San Sebastián, *El Deber* comenzaba una campaña contra los vicios, la cual se extendía durante todo el período del festejo; había que educar e intentar frenar lo que consideraban como descontrol popular. La mayor parte de las notas de prensa contra los vicios aparecían justamente en tales fechas. Asimismo, se aprovechaba la oportunidad para reconocer alguna obra de caridad, aunque fuera modesta, marginando así el sentido del jolgorio³⁹⁷.

La prensa alternativa, de mayor contenido propagandístico, como *Ideas*, de Temuco, perteneciente al movimiento anarquista, ni siquiera mencionaba las Fiestas Patrias³⁹⁸. En tanto que *El Colono*, de Angol, y *El Diario*

394 “Barrio infestado por la mugre, la prostitución y el alcoholismo”, *El Deber*, Temuco, 18 de septiembre, 1920, p. 4.

395 “La embriaguez”, *El Deber*, Temuco, 1 de septiembre, 1920, p. 2.

396 *El Deber*, Curacautín, 7 de junio, 1918, p. 2.

397 “Laudable idea”, *El Deber*, Temuco, 12 de septiembre, 1919, p. 2; “Ecos de las Fiestas Patrias. Una obra filantrópica”, *El Deber*, Temuco, 23 de septiembre, 1920, p. 1.

398 Agosto-septiembre, Temuco, 1938.

Austral, de Temuco, ambos de corte conservador, destinaban sus páginas a una extensa descripción de los hechos históricos de la fiesta cívica, se refirieron al resguardo del orden público y a los programas destinados a la celebración, a la vez que excluyeron casi por completo, durante varias décadas, la mención a temáticas folklóricas como las ramadas, la cueca y las diversiones populares. Dentro del discurso conservador, los elogios más destacados estaban destinados a los próceres de la patria y a las autoridades³⁹⁹, con lo que queda claro, en definitiva, el fomento de las ideas de *orden y patria*.

El disciplinamiento bajo el orden patronal

En provincias agrícolas como Malleco y Cautín, el disciplinamiento de la mano de obra quedaba casi de forma absoluta bajo la responsabilidad de los dueños de la tierra y de la Iglesia oficial, tanto así que el orden patronal logró configurar relaciones clientelares que desde el mundo rural afectaron a las ciudades: la *pax hacendal*, como llamó José Bengoa a la construcción forzada de un campesinado tranquilo, laborioso y subordinado⁴⁰⁰; subordinación que escapaba, por cierto, a las relaciones laborales dentro del fundo, trasladándose el control terrateniente sobre el electorado, esto por la vía del cohecho, el fraude y el clientelismo electoral⁴⁰¹, afectando múltiples aspectos de la vida pública y privada de los sujetos.

En estos espacios marginados del acontecer de la vida moderna, incluso la religión del patrón era en muchos casos la religión de los inquilinos. Hay quienes todavía recuerdan cuando en los campos de La Araucanía algunos patrones llevaban a sus trabajadores a escuchar la misa del domingo. En la primera banca, acolchonada, de fina madera y lujosa tela se instalaban el patrón y la patrona, lo más cerca posible del cura, de la cruz y del sagrario. Eran quienes en primer lugar recibirían la hostia y el vino de la comunión y el perdón de sus pecados. Quizá ello les otorgaba un aire de “superioridad” en la construcción de una relación vertical entre

399 Es largo detallar en estas páginas la abultada información al respecto en ambos periódicos, basta señalar que revisamos, para el caso de *El Colono*, de Angol, las Fiestas Patrias de 1885 a 1915, y en *El Diario Austral*, las décadas de 1920 y 1930.

400 José Bengoa (1988). *Historia social de la agricultura chilena. El poder y la subordinación, Vol. I*. Ediciones SUR, Santiago; José Bengoa (1990). *Historia social de la agricultura chilena. Haciendas y campesinos. Vol. II*. Ediciones SUR, Santiago.

401 Juan Carlos Gómez Leyton (2004), ob. cit.; Mathias Órdenes (2020). El lugar de La Araucanía profunda en la construcción de hegemonía. De la Guerra al Frente Popular (1862-1941). *Revista Inclusiones*, volumen 7, número 4, octubre – diciembre, pp. 303-354.

Dios y los hombres. Unas bancas más atrás se instalaba el piño de las familias de trabajadores, mal nutridos, mal vestidos y buenos para sudar en las calurosas tardes de verano, tal vez cargados de hastío y sin entender en lo más mínimo la misa tridentina (en latín)⁴⁰². Este escenario encuadra con la arremetida constante de la presa patronal contra lo que consideraba un obrero flojo, irreverente, mal educado, dado a los vicios y al desorden social en barrios periféricos, con sus casas de tolerancia y venta de alcohol⁴⁰³.

Fue también en tales espacios donde se conservaron antiguos cantos a lo divino y a lo humano, tonadas, valeses y cuecas, donde las cantoras tradicionales eran requeridas para navidades, bautizos, matrimonios, velatorios y trillas. Por allá por la década de 1960, todavía era honroso en esos reductos ser cantor, cantora o poeta campesino⁴⁰⁴. Nada de eso estorbó al patrón, siempre y cuando todo se adecuara a su exigente y, a veces, caprichoso parecer. Las cosas se “resolvían” de otra manera cuando el terrateniente tenía un carácter indolente (lo que no era raro encontrar): muchos recuerdan que fácilmente se expulsaban a familias enteras; en ocasiones, también quemaban la rancho con todas sus pertenencias para que no llevaran ni una sola tabla del fundo del patrón, pues la corrección debía servir de ejemplo para el resto del inquilinaje. Asimismo, con unos cuantos rebencazos o “palomeando” a los rotos se corregía la indisciplina, sin importar, en ocasiones, que los golpes se salieran de control y terminaran en tragedia. Se cuenta que en La Araucanía lloriqueaban los rotos, humillados bajo la dura mano del patrón: “¡Nunca más patrón, nunca más patroncito...!”

Ellos (...) trabajaban en los fundos y la gente campesina no tenía educación, en ese tiempo había mucha gente que no sabía leer, no tenían nada de estudio (...). Y ellos eran bastante vulnerables [en comparación] a como es la vida hoy en día (...). Necesitaban mucha mano de obra en los fundos porque no había tanta tecnología, no habían maquinarias. Ellos recibían mucha gente para todo tipo de trabajo agrícola. (...) los medios de pago eran muy malos (...) porque a ellos les pagaban prácticamente en pulpería, en comida (...). Y los patrones trataban

402 Néstor Araneda, ob. cit.

403 Existe abundante información de este tipo en *El Colono*, de Angol: “El alcoholismo”, *El Colono*, 23 mayo, 1899; “El Colono. Desórdenes permanentes”, 29 de enero, 1898; “Contra de decencia y la moral”, 2 de julio, 1898; “A través de las calles”, 1 de mayo, 1898.

404 Luis Rivera; Celino Novoa; Fernando Caro, obras citadas.

muy mal a la gente. Yo conversé con varias personas que yo conocí en mi niñez y ellos contaban su historia. Por ejemplo, cuando ellos no asistían a su trabajo por algún motivo, mucha gente se dedicaba a tomar y cuando no llegaban a su trabajo los castigaban, le pegaban como un niño y ellos lloraban como un niño, le prometían al patrón que nunca más lo iban a hacer⁴⁰⁵.

La resistencia de los inquilinos en estos espacios despóticos es parte de otro tema, basta señalar que crearon una organización que marchó a hurtadillas del patrón y de la acción policial, pues su actividad fue constantemente reprimida con dureza por ambas instituciones, era difícil esconder la formalización de las demandas por la vía legal, hasta que todo estalló cuando vino la reforma agraria⁴⁰⁶. Con todo, fue en los espacios de control patronal donde mayormente se conservó el folklor musical, ya que la cantora era valorada por la comunidad y siempre hubo una que otra oportunidad para la celebración privada.

El folklor letrado de la Universidad de Chile

Como hemos señalado, al comenzar la década de 1940 la Universidad de Chile y los gobiernos de la época se dieron a la tarea de recuperar y divulgar el folklor considerado “nacional”, frente a la embestida de las modas extranjeras. Ello significaba un esfuerzo por partida doble: no solo había que combatir lo extranjero, sino que también había que definir qué era ser chileno.

La polémica por el folklor étnico

Lo que Lenz y su grupo a comienzos del siglo XX habían investigado como folklor popular (como lo llamaban ellos: del “pueblo bajo mestizo”), como hemos visto, fue criticado por los intelectuales, pero más tarde aparecieron otros textos que reforzaron aún más la tendencia, en especial el *Libro de la tierra chilena. Lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile* (1935), del criollista Antonio Acevedo Hernández. No obstante, el asunto no terminaba ahí, más bien se comenzó a desarrollar una historia más larga que

405 Pedro Alonso, Quepe, 12 de mayo, 2017, entrevista de Mathias Órdenes.

406 Existe bastante literatura al respecto, ver, por ejemplo: María Angélica Illanes (2019). *Luchas campesinas, resistencia patronal y política social agraria. Chile, 1927-1947*. Lom, Santiago; Mathias Órdenes (2016), ob. cit., pp.126-168.

aquella que tuvo como protagonista a Lenz.

A partir de 1920, Carlos Lavín, Carlos Isamitt y Pablo Garrido, los tres destacados músicos, compositores e investigadores, asumieron una postura firme de enfrentamiento contra el criollismo. Carlos Lavín y Carlos Isamitt reintroducían parte de la inquietud original de Lenz y su grupo intentando demostrar el componente mapuche y atacameño en la música tradicional. “Lavín publicó valiosos artículos sobre sonoridades indígenas y fiestas religiosas, e Isamitt incorporó el estudio de la música indígena y folklórica en la metodología de la enseñanza”⁴⁰⁷. Pablo Garrido (director de orquesta, amante del jazz y de la música africana), por su parte, no solo se interesó por el componente étnico en el folklor musical, sino que además se esforzó en la divulgación de una música que representara a los sectores populares. A partir de tales inquietudes se convirtió en uno de los principales teóricos e investigadores chilenos. Hacia 1935, ya había llamado la atención sobre la importancia de hacer música, pero no solo con temáticas que aludieran tibiamente a los sectores populares, sino definiéndose por su completa identificación:

Cinco años atrás... hubo un resurgimiento de nuestra música popular, de nuestra canción, la tonada, de nuestro baile cantado, la cueca. Resurgimiento que no fue tal, pues al correr los calendarios, murió nuevamente este grito del alma del pueblo. Nuestros compositores prefieren hacer Sonatas, Sinfonías, Conciertos y Poemas Sinfónicos, con temas literarios, sin temas literarios, pero a la canción para el pueblo no dedican ni sus ratos de ocio. Cuando lo hacen son estilizaciones vagas, que en vez de alentar al campesino y obrero lo alejan totalmente.

Prefieren nuestros músicos especular con las tendencias del “dernier cri” europeo a bucear en el alma del pueblo. Escriben obras sobre temas campesinos donde el hombre del pueblo no se identifica, músicas para mezquinas “élites”, composiciones de méritos, pero donde la masa no halla el solaz a que tiene el derecho de gozar.

(...) Nuestro pueblo quiere y debe cantar. Que no cante tangos, que no cante rancheras, valsecitos insulsos, ni foxtrots bobos. Los compositores chilenos podrían laborar intensamente, hacer música, en vez de estar preocupados de ridículas polémicas... Hagamos música, y música para el pueblo... Hay un campo in-

407 Karen Donoso (2006), ob. cit., p. 36.

édito maravilloso que es conveniente comprender y explorar⁴⁰⁸.

Pablo Garrido fue bastante progresista para el periodo al preocuparse de potenciar y difundir la creación musical chilena para “el pueblo” y no para lo que consideraba como las “élites mezquinas”. En su discurso había un serio cuestionamiento al orden social y cultural.

Hacia 1940, Lavín, Isamitt y Garrido fueron considerados para un proyecto que se creó en la Universidad de Chile⁴⁰⁹. En 1944, se concretó la formación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, quedando a cargo de Eugenio Pereira Salas, quien en 1941 publicó su obra maestra *Los orígenes del Arte Musical en Chile*, trabajo en el que mostró su veta hispanista, lo que lo convertía en un simpatizante del criollismo. También se incorporaron al Instituto los mencionados Lavín, Isamitt, Garrido y se incluyó además a los músicos Jorge Urrutia Blondel (1905-1981), Vicente Salas Viu (1911-1967) y Alfonso Letelier (1912-1994)⁴¹⁰.

Jorge Urrutia Blondel fue un compositor y crítico de música. Su compromiso hasta el momento se encontraba en la enseñanza de la música docta, lo que explica su activa participación en la Sociedad Blach, cuna de la europeizante revista *Marysas*. Además, fue secretario del Conservatorio Nacional, creó una serie de suites sinfónicas e investigó el ballet. Más tarde, a inicios de la década de 1960, se interesará en la música de la Tirana y Rapa Nui⁴¹¹. El segundo de los músicos, Vicente Salas Viu, nacido en Madrid, fue un compositor y crítico musical español, llegó a Chile luego de la Guerra Civil Española en la que abrazó la causa republicana. Sus compromisos musicales se encontraban con el hispanismo, fue cofundador y editor de la *Revista Musical Chilena* y publicó una serie de trabajos sobre folklor musical⁴¹². El último de los músicos, Alfonso Letelier, que también fue compositor, estaba comprometido musicalmente con lo europeizante, nacionalista y criollo, tal como señalan los expertos:

408 Pablo Garrido (1935). “Música para el pueblo”. Este artículo se encuentra en el Archivo “Pablo Garrido: Escritos”. Tomo I, 1923-1942, pp. 87-88, citado por Karen Donoso (2006), ob. cit., p. 36.

409 Karen Donoso (2006), ob. cit., p. 37.

410 Ídem.

411 Sitio Web. Música Popular. “Jorge Urrutia Blondel” [<https://www.musicapopular.cl/artista/jorge-urrutia-blondel/>], consultada el 09 de agosto, 2023.

412 A Vicente Salas Viu se le reconoce como de personalidad recatada y alejado de las polémicas. Alfonso Letelier (1967). “Vicente Salas Viu”. *Revista Musical Chilena*, volumen 21, número 102, pp. 3-7.

Las primeras partituras de Letelier acusaron la influencia impresionista combinada con cierta tendencia nacionalista. Pero pronto apareció una veta expresionista, que pasó del cromatismo wagneriano a la politonalidad y la atonalidad, acercándose poco a poco, con libertad e individualidad, a la técnica serial. Además, elementos del canto gregoriano y el renacimiento español se combinan con cierto misticismo y sensibilidad religiosa, así como un profundo amor por la naturaleza y el campo⁴¹³.

Para entonces las ideas predominantes en folklor, incluyendo las que se desarrollaban en la Universidad de Chile, fueron reforzadas por el antropólogo argentino Carlos Vega. Este desarrolló la teoría del monocentrismo, con la que sostenía que los bienes culturales tienen un solo centro de creación y que, a partir de ahí, se produce su expansión territorial. En consecuencia, el pueblo folklórico en tanto grupo inferior no tendría la capacidad de crear sus propias tradiciones, dado que el movimiento ascendente de transmisión de elementos culturales sería casi una excepción. Estos postulados fundamentaban las justificaciones “científicas” de la exclusión de los grupos aborígenes como creadores del folklor, al ser considerados como grupos con culturas dependientes del centro creador⁴¹⁴. En el caso de América Latina, este centro creador era Europa. De esta manera, se desarrolló en el mundo académico lo que Salinas (2000) denominó como el “monólogo occidental”, por cuanto la cultura occidental europea no dialoga con la indígena americana en los análisis de los estudiosos del folklor⁴¹⁵.

Así fue, como, en definitiva, una polémica iniciada décadas antes por Lenz, en la que se discutía sobre las características identitarias que se le debían atribuir al folklor chileno, se introdujo en el seno de la Universidad de Chile. A todas luces se contraponían distintos intereses musicales que dejaban en evidencia una tensión sobre aquello que se buscaba reconocer o no como folklor y como música en general. A simple vista, esto puede ser interpretado como un problema menor, pero lo que estaba en juego en el fondo del asunto era el tipo de sujeto al que se buscaba representar, lo que constituía un aspecto clave para la educación del país, dado el rumbo que había tomado la casa de estudios y el Estado en su interés por llevar el arte musical a los diversos rincones de la patria. A pesar que al parecer

413 Sitio Web. Música Popular. “Alfonso Letelier Llona” [<https://www.musicapopular.cl/artista/alfonso-letelier-llona/>], consultada el 09 de agosto, 2023.

414 Karen Donoso (2006), ob. cit., p. 40.

415 Ver también, Karen Donoso (2006), ob. cit., p. 41.

no todos se mostraron dispuestos a tomar posición frente a la tensión, el conflicto debía ser resuelto o canalizado de alguna manera.

Por cierto, la Universidad contaba con más integrantes, en especial Margot Loyola y Oreste Plath, pero no sabemos el papel que les tocó cumplir en la polémica. Más conocido es el caso de Pablo Garrido. La historia se extiende a lo largo de unos años. Debido a sus investigaciones previas y autodidactas, en 1944 fue llamado a dirigir el Departamento de Música Popular, dependiente de la Dirección de Información y Cultura del gobierno del Frente Popular. Karen Donoso (2006) nos señala que sus intenciones fueron crear un archivo folklórico compuesto de registros de letras y grabaciones musicales, además de la realización de documentales y la creación de una biblioteca y de un museo especializados. Garrido se retiró del cargo al año siguiente, pero en su gestión realizó un Censo Nacional Folklórico con ayuda de Carabineros de Chile y se estrenó un documental, “La Tirana”. A la salida de Pablo Garrido, el Departamento quedó a cargo de Carlos Lavín hasta 1948, año en que el organismo fue disuelto y la información recopilada pasó a formar parte del patrimonio del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile⁴¹⁶.

Al parecer, el temperamento de Garrido y su compromiso inquebrantable harían estallar la polémica que hemos aludido, la que, hasta el momento, no había provocado mayores inconvenientes. Pablo Garrido se diferenciaba de los académicos de la Universidad; desde el principio de su carrera “optó por defender la creación nacional, teniendo compatibilidades con Pedro Humberto Allende, y mucha simpatía por el trabajo de Carlos Isamitt y Carlos Lavín”⁴¹⁷. Pero, además, planteó que la creación musical debía orientarse a satisfacer las necesidades artísticas del pueblo chileno, y que esto no solo debía quedar en los auditorios universitarios y en los teatros municipales. Su preocupación por el pueblo se extendía al estudio de la cultura popular. Asimismo “se presentó como opositor a las ideas nacionalistas-esencialistas, y se interesó en descubrir los contrastes de la cultura chilena”. En este afán “se propuso estudiar las zonas que fueron excluidas por la academia, para ampliar el horizonte de lo que se conoce como folklore, y no solo limitarse a la cultura del Valle Central”⁴¹⁸.

Bajo este pensamiento, Pablo Garrido realizó varios viajes de estudio y publicó crónicas sobre Perú, Bolivia y Ecuador, llegando hasta Centroamérica en busca del folklor americano. Su trabajo más destacado versó

416 Ob. cit., p. 48.

417 Ídem., p. 50.

418 Ídem.

sobre el norte chileno, donde quedó deslumbrado con las fiestas cristiano-paganas que se realizan en honor a Santos, Vírgenes y a Cristo. En estas manifestaciones encontró la presencia de las tradiciones indígenas y, a partir de sus crónicas, se convirtió en un defensor de las culturas aborígenes como partes integrantes de la cultura nacional. Esto le llevó a profundizar su oposición a las ideas propuestas por Carlos Vega, pues Garrido consideró la música indígena como punto de partida para presentar un cuadro general del folklor musical chileno⁴¹⁹, pero su crítica también dio un paso más allá, al considerar poco serio el trabajo investigativo realizado hasta el momento, con lo que aludía a la Universidad de Chile:

Jamás nos hemos acercado con seriedad y decisión al estudio de nuestra música folklórica. Cuando otras naciones cuentan con organismos dedicados exclusivamente a la recopilación, clasificación y divulgación de su música nativa, nosotros estamos aún en la etapa en que cualquier ciudadano pone su firma, ingenua o inescrupulosamente, a lo que es de patrimonio colectivo, por su origen anónimo. Se tergiversa, sentimentaliza y desfigura la música de las raíces impunemente.

Este hecho -lamentable por conducir a la mistificación del alma popular- se produce por la subestimación inventarial de los reales tesoros del pueblo, porque éste -el propio pueblo- no ha sido inducido a valorizar y defender lo que le pertenece...

Del propio conocimiento de nuestras tradiciones, surgirá la auténtica fisonomía del pueblo de Chile⁴²⁰.

Entretanto Garrido mostró diferencias con algunos directivos de la Universidad de Chile hasta el punto en que sus roces se hicieron frecuentes, llegando incluso hasta la prensa. Entre sus críticas se encontraba el quehacer de la Orquesta Sinfónica de la Universidad, acusada por Garrido de oficialista, de no llegar al público popular y ser elitista. Por esta razón, apoyó la creación de una orquesta nueva que se estaba formando. Así debatió y defendió sus estudios sobre el folklor, siendo desvalorizado por sus antiguos maestros, como Alfonso Leng. Todo ello llevaría a su salida de la Universidad de Chile. “Luego de la agitada década de 1940, Garrido no volvió a trabajar en organismos estatales. En 1949 viajó a Estados Uni-

419 Ídem., p. 53.

420 Garrido, Pablo, “El Folklore Musical de Chile”. *Las Últimas Noticias*, Santiago, 11 de octubre, 1944, en “APG: Escritos”, Tomo II, 1943-1955, citado por Karen Donoso (2006), ob. cit., p. 53.

dos, después a Centroamérica y de ahí se dirigió a España, años más tarde regresó a Chile para establecerse definitivamente en 1960. Posteriormente solo realizó viajes esporádicos de investigación⁴²¹.

En ningún caso Pablo Garrido, Carlos Lavín ni Carlos Isamitt se formularon las inquietudes iniciales de Lenz y sus seguidores, si no como hemos anticipado, solo en parte. Para ellos el problema de fondo no era el lenguaje del bajo pueblo —tema que llevó a Lenz y a los suyos a investigar el cruce étnico con el pueblo mapuche, lo que implicaba su manifestación en el folklor—. En definitiva, Garrido, Lavín e Isamitt, además de otros que se habían sumado, se interesaron por lo que hoy en día identificamos como diversidad, pero dejaron fuera otros aspectos del folklor y, de paso, a otros sujetos: el folklor popular de la población chileno-mestiza, y todo lo que significan sus expresiones más arraigadas, como la picardía, la religiosidad popular, el canto profano y el carnaval, ideas que estaban en la preocupación de Lenz y su grupo.

El programa de educación y rescate del folklor musical

Años antes de la salida de Pablo Garrido, la casa de estudios se había propuesto la ejecución de un ambicioso plan en materia de folklor musical. A pesar de los conflictos con Garrido, el tema indígena había cobrado relevancia, por lo que fue considerado como parte del proyecto. De esta forma, se puede entender que en el transcurso de la polémica que hemos revisado, la Universidad fue aceptando lo indígena como parte del folklor nacional. Nuevamente, y en esta oportunidad gracias a la ejecución de un proyecto formal, todo lo que parecía vulgar, chabacano e impropio fue retirado del concepto académico de folklor y, por lo mismo, de su enseñanza. A partir de entonces, el folklor que investigó y divulgó la Universidad de Chile puede ser considerado como un folklor letrado, lo que equivale a folklor refinado, academicista y depurado. Eso fue considerado como “la chilenidad”.

El plan contemplaba dos grandes objetivos de carácter complementario: el rescate de la música considerada típica y la educación musical, objetivos que por cierto concordaban con los intereses del gobierno y del profesorado. Para el cumplimiento del primero, desarrolló una serie de investigaciones (como las que hemos venido comentando), colaboró en la edición de álbumes y discografía, publicó una serie de textos y creó la *Revista Musical Chilena* (1945). En cuanto al segundo, colaboró en la formación de la Asociación de Educación Musical (1946), que comprometió

421 Karen Donoso (2006), ob. cit., pp. 49-50.

a la mayor parte del profesorado de enseñanza secundaria e impulsó una reforma en Educación Musical Secundaria, llegando a liderar el proceso. Esta reforma contempló nuevas formas de abordar la enseñanza de la música y el canto, lo que contempló la educación en música europea, en especial hispana, la educación en música orquestada, el folklor de la zona central y los últimos avances sobre música indígena, en especial, mapuche. La Universidad de Chile además realizó presentaciones de danza y orquesta en Santiago y en las principales ciudades del país y actividades radiales, y sus Escuelas de Temporada (creadas en 1935), comenzaron a incluir el folklor musical como parte de los programas. Muy pronto se comenzó a lograr, en suma, un conjunto amplio y ambicioso de actividades de rescate y formación, lo que logró ampliar significativamente el área de extensión universitaria. Con ello también la casa de estudios pudo presentar la imagen de una institución progresista, abierta a la población, con actividades e instituciones que consideraban los intereses de los beneficiados.

La Asociación de Educación Musical puso en circulación una encuesta interna para iniciar el plan de trabajo. El Directorio la envió a todos los profesores de música del país a objeto de “conocer la realidad de la enseñanza musical en cualquiera región en que ella se imparta, su forma de desarrollo, material y repertorio, deficiencias, problemas y posibilidades de cooperación de parte de los maestros, en una labor conjunta”⁴²². Igualmente, la Universidad colaboró en la publicación del *Boletín Informativo de la Asociación de Educación Musical*; las secciones del instrumento dejan claro la finalidad de la organización:

- a) Enseñanza musical; b) Repertorio; e) Folklore; d) Músicos chilenos; e) Musicología (Historia y Análisis elementales); f) Informaciones generales; g) Colaboraciones del profesorado relacionadas con sus problemas, experiencias, investigaciones, etc.; h) Correspondencia en intercambio con revistas similares, nacionales y extranjeras⁴²³.

En materia de enseñanza de la música indígena, la Asociación partió con un canto “que pertenece al folklor araucano”, “Pürum ül pichech'en”, que formaba parte de una colección que se había logrado reunir “en cinco años de investigaciones directas en las reducciones indígenas entre Quepe

422 Editorial (1946), “Asociación de Educación Musical”. *Revista Musical Chilena*, volumen 2, número 12, pp. 27-28.

423 Ídem.

y Toltén, entre Queule y le Budy⁴²⁴. Pero eso no era todo, se exigía que la enseñanza del canto fuera acompañada de su correcta pronunciación, así como de una contextualización de su uso en la vida cotidiana mapuche y el uso de material gráfico como instrumento educativo. Todo ello fue explicado detalladamente en el *Boletín*.

Después de esta atmósfera propicia, el APRENDIZAJE de la canción se hará por práctica IMITATIVA, ciñéndose al siguiente procedimiento:

1. El canto se ha presentado escrito en el pizarrón (música y texto original) con su fonética y traducción correspondientes. El maestro ha leído una vez el texto completo pronunciando bien claramente las palabras. La clase ha observado esta lectura.
2. Los alumnos han leído una segunda vez conjuntamente con el maestro, pero en voz baja para que puedan escuchar la buena pronunciación.
3. El maestro ha explicado algunas palabras y ha promovido a la comprensión total del texto.
4. El maestro, en seguida, ha cantado una vez el canto completo.
5. Los alumnos, siguiendo la voz del maestro, han cantado 3 veces el canto completo⁴²⁵.

A partir de entonces, la *Revista Musical Chilena* comenzó a hablar de los “liceos renovados” y de sus avances, también publicó un amplio material sobre la importancia de la enseñanza musical desde “kindergarten”⁴²⁶ y en las escuelas primarias⁴²⁷. Asimismo, la Editorial de la *Revista* periódica

424 Educación Musical (1946). “Educación musical para la segunda unidad aplicada en el primer año de los Liceos renovados”. *Educación Musical. Boletín Informativo de la Asociación de Educación Musical*, año 1, número 2, agosto, p. 3.

425 Ídem., p. 4.

426 Elisa Gayán (1946). “La música, el niño y el kindergarten musical”. *Revista Musical Chilena*, volumen 2, número 13, julio-agosto, pp. 24-27.

427 Entre otras publicaciones: Laura Reyes (1946). “La enseñanza musical en las escuelas”. *Revista Musical Chilena*, volumen 2, número 14, octubre, pp. 25-27; John Beattie (1946). “El compositor, el educador y la música para el niño”. *Revista Musical Chilena*, volumen 2, número 16, noviembre, pp. 10-13; Carlos Isamitt (1945). “La música y el niño”. *Revista Musical Chilena*, volumen 1, número 1, julio, pp. 8-14.

camente dio cuenta de los esfuerzos humanos y financieros invertidos en actividades de extensión, como los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Chile:

En 1942 se iniciaron los conciertos sinfónicos educacionales con la decisiva ayuda que les prestó el entonces Ministro de Educación, don Benjamín Claro. En 1944 adquirían gran auge y lograban constituir una brillante realidad, gracias a la acción combinada del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y de la Sección Cultura e Informaciones del Ministerio de Educación Pública.

En el transcurso de este mismo año se ofrecieron treinta y dos conciertos, con la participación de la Orquesta Sinfónica de Chile, en diversos teatros de barrios populares, dedicados especialmente a los escolares de Instrucción Primaria y Secundaria, y treinta y un conciertos de música de cámara en los establecimientos mismos de educación a cargo del “Cuarteto Chile” y otros conjuntos.

Es así como casi la totalidad de la población escolar de Santiago ha desfilado, con una asistencia hasta de 10.000 niños cada semana por estos conciertos que, por primera vez, aparecen orientados hacia un punto de vista educacional colectivo⁴²⁸.

En definitiva, en el ambicioso plan de la Universidad de Chile y de los organismos estatales, quedó fuera de la idea de “folklor nacional” aquello que se encontraba en lo más profundo y arraigado del mundo popular (con excepción de la aproximación a lo indígena). El canto a lo poeta, el verso pícaro, *la religión de los oprimidos* (con su carnaval y cantos profanos y de protesta) y la vida chinganera, con su cantidad inmensa de producción musical, fueron invisibilizados, para entregar posteriormente a los propios cultores y cultoras un folklor “purificado”, idea rectora que se convirtió, literalmente, en lema del Estado y de la Universidad, como claramente señaló una de las tantas publicaciones de circulación nacional destinadas a la enseñanza de lo que fue considerado como folklor y como chilenidad:

“Devolver al pueblo lo que es del pueblo”, purificado a su paso por la escuela

428 Filomena Salas (1945). “Conciertos educacionales en Chile”, p. 23, *Revista Musical Chilena*, volumen 1, número 2, pp. 22-27.

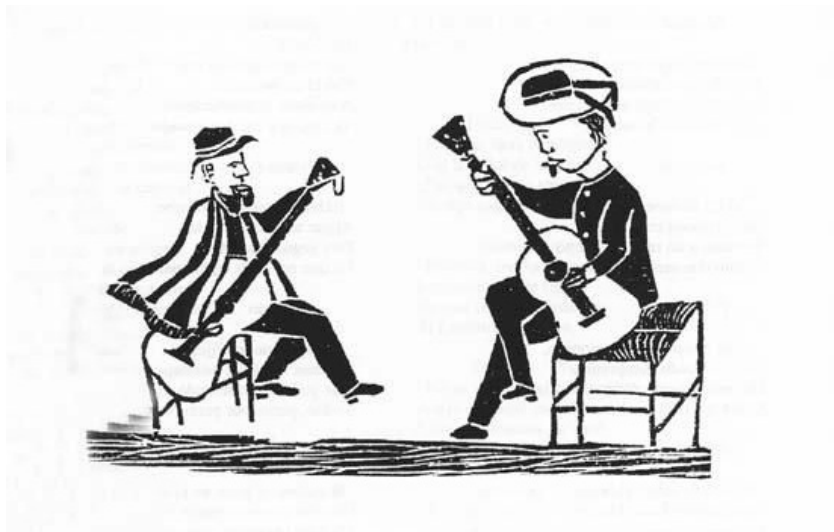
Juzgamos que la cultura de un pueblo se amarra hoy y siempre a la raíz fuerte de lo que él mismo creara con intención de escondido misterio. Desde el seno mismo del pueblo surge y crece una música emocional, teñida de una clara humanidad, de un carácter inconfundible. Esta música primigenia, elemental, acompaña a nuestro pueblo en sus faenas duras en sus pocas horas de paz, en sus festividades violentas. Está con él, junto a su dolor y a su alegría, a sus desfogues, sus soledades, sus esperanzas y sus fatalismos. Queremos que lo más puro de Chile -su masa de trabajadores- vuelva a cantar con voces alentadas por la sensibilidad y el placer, las canciones de su folklore, su música, vehículo de la expresión más honda de la emocionalidad popular.

Debemos empezar por los niños de la Escuela Primaria, los de la ciudad y los del campo; los del arrabal y los que son más felices. Con su pura voz de cielo florecerá la emoción, derribará la frialdad y la dureza de quienes todavía no saben que la sensibilidad de su pueblo, es el mejor resguardo de su destino.

Las rondas, canciones e ingenuas, infancia de la música y de la poesía que se avienen con la infancia de la vida, esas mismas rondas que jugamos de niños en el patio de la Escuela o en la calle polvorienta. La voz reminiscente de los niños, despertará en nosotros, la emoción que creíamos olvidada y el sabor de dulce fuego de aquellas rondas que una vez cantamos bajo las lunas de infancia.

Consciente del valor estético y social de esta música, es que el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes y un grupo de músicos chilenos empeñados en seleccionar y armonizar las bellas canciones de nuestra tierra: Eugenio Pereira Salas, Jorge Urrutia, María Luisa Sepúlveda, René Amengual, Juan Orrego y otros, han oído el llamado del arte y de la más auténtica chilenidad, y están trabajando por convertir en una bella realidad el lema de la Inspección de Música: “Devolver al pueblo lo que es del pueblo”, purificado a su paso por la Escuela⁴²⁹.

429 Laura Reyes (1946). “Devolver al pueblo lo que es del pueblo’, purificado a su paso por la escuela”. *Centenario del folklore. 22 de agosto de 1945. Festividades de la semana del folklore chileno*. Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago, p. 12.



Fuente: Micaela Navarrete A (compilación y estudio) (1998). *Aunque no soy literaria: Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Santiago de Chile, p. 173.

CAPÍTULO VII.

El verso pícaro y la canción de protesta: una aproximación a la memoria musical de La Araucanía

El canto pícaro en La Araucanía

En determinadas circunstancias la memoria puede llegar a convertirse en una reliquia que se niega a ser descubierta. Un ejemplo de ello son las antiguas canciones pícaras y de protesta que hasta bien avanzado el siglo XX circulaban en los arrabales de La Araucanía, ahogadas por un orden hegemónico que resistió su pervivencia. Las siguientes anécdotas sirven para explicar cómo fue intervenida la vida cotidiana en la antigua Frontera hasta transformar su folclor musical en algo depurado y socialmente aceptable, relegado, sin embargo, a la intimidad de la vida privada.

En cierta ocasión René Inostroza contó una experiencia personal. En sus inicios, por allá a mediados de la década de 1980, visitaba las chinganas de Temuco. Había algunas muy concurrida por las clases populares y sectores medios (que, por lo demás, a esa altura las que iban quedando ya poco conservaban su antiguo ambiente de burdel y las que aparecían se empeñaban en resaltar los aires criollos). En medio de los tragos y la comilona, un cantor popular quiso lucirse con cantos pícaros de grueso calibre. Alguien le dijo: “René ¡sube! Tú te sabes unas buenas...”. Para no “ser menos”, “regó” su garganta con tinto para cobrar ánimo y “vació” con su voz potente lo más “refinado” y “docto” de su repertorio. Fue lo “mejor”, lo más “instructivo” que se escuchó en toda la velada. La anatomía humana y sus deseos en todo su esplendor. Sólo los poetas populares, grandes observadores y narradores, se atrevían a tal incursión en los recovecos de la carne. Días después se encontró con un amigo: “¿Qué te pareció lo de la otra noche?”. “¡Estupendo, te pasaste! Tienes tremendo talento”, le respondió, pero le señaló que había un problema, su esposa había dicho: “Este joven tiene tremendo talento y se le ve un gran futuro, que lástima

que se esté perdiendo con ese tipo de canciones”. Desde entonces, afirma René Inostroza, nunca más mezcló el trago con el show, ni volvió a cantar ese tipo de temas en espacios públicos⁴³⁰.

Experiencias similares vivió el folklorista Gabriel Calfiqueo, a quien tuvimos la oportunidad de entrevistar en varias oportunidades. En cierta ocasión entregó algo de su repertorio secreto en una tertulia con amigos y amigas; no faltaron las críticas: “nunca pensé que eras de ese tipo de personas, tú no tienes que cantar esas cosas”, cuenta que le dijo una amiga muy querida. Él no comprende cómo algo tan “natural en la tradición chilena”⁴³¹, como señaló, no pueda ser compartido ni siquiera entre amistades.

La permanencia de los cantos pícaros en la memoria de unos cuantos cantores y cantoras populares da cuenta de su carácter de reliquia: los últimos y escasos vestigios del folklor profundo que, con toda su “vulgaridad” y humor casi infantil, nos entrega nutridas y alegres señales de lo que fuera la identidad chileno-mestiza en La Araucanía. Gracias a la colaboración de Raúl Díaz Acevedo compartimos la siguiente tonada, seguida por dos cuecas:

“Una vieja y otra vieja”
(Tonada, Cantora Filomena Lagos, Huis capi,
recopilación de Raúl Díaz Acevedo)

Una vieja y otra vieja
y otra vieja que eran tres
/: se tiraban las arrugas
para ser guainas otra vez :/

/: Malhaya la vieja tiñosa
que no se limpia la tiña :/
y que ya le va agarrando
del cogote a la espaldilla.

Una vieja se hizo enferma
y fue a alojar a otra casa
/: allá por la media noche

430 René Inostroza. “Al Compás del Folclor”. Ufro Radio, transmitido el 15 de julio 2023.

431 Gabriel Calfiqueo, entrevista de Mathias Órdenes, Padre las Casas, 10 de agosto 2022.

se robó un costal de grasa :/

/: Malhaya la vieja tiñosa
que no se limpia la tiña :/
y que ya le va agarrando
del cogote a la espaldilla.

Una vieja me dio un peo
y envuelto en unos manteles
/: cuando yo los fui a oler
pensando que eran claveles :/

/: Malhaya la vieja tiñosa
que no se limpia la tiña :/
y que ya le va agarrando
del cogote a la espaldilla.

“Caramba, dicen que la palma es grande”
(Cueca, cantor Alonso Lagos,
Las Hortencias, recopilación de Raúl Díaz Acevedo)

/: Caramba, que crece de poco a poco :/
caramba, que da los mejores frutos
caramba, son los más ricos sus cocos
caramba, dicen que la palma es grande.

Ofrece a esa niña
no seas flojo
/: ofrécele la palma
menos los cocos :/

Menos los cocos y vuelta
y ella decía
/: que la palma sin cocos
no le servía :/

Y ofrécele los cocos
no me equivoco.

“Un Piojo con su cisura”

(Cueca, cantora Graciela Burgoa, Labranza, recopilación de
Raúl Díaz Acevedo)

/: Mi vida un piojo... un piojo con su cisura :/
/: la vida me picó... me picó y me dejó la roncha :/
la vida por qué no... por qué no la picaría
la vida a su ma... a su mamita la concha
mi vida un piojo... un piojo con su cisura.

En la raja del culo
mi vida, me picó un piojo
y yo le tiré un peo
la vida, le quebré un ojo
en la raja del culo
mi vida, me picó un piojo.

Le quebré un ojo sí
mi vida, piojo cochino
me ha picado tan fuerte
mi vida, en el estantino⁴³².

Anda piojo cochino
mi vida, en el estantino.

Seguramente muchas de estas canciones se cantaban en las antiguas chinganas, esas que merecían llamarse como tales. Hoy en día, rara vez se pueden escuchar en la voz de uno que otro cantor animado por el vino y el asado, siempre y cuando, como comenta Raúl Díaz, “no haya damas presentes”⁴³³. La siguiente tonada y las cuecas que vienen a continuación nos fueron entregadas por Gabriel Calfiqueo:

“Un tonto compró una vela”
(Tonada, autor anónimo)

Un tonto compró una vela
para visitar a la novia, ay
y se le ocurrió esa noche

432 Léase, intestino.

433 Raúl Díaz Acevedo, ob. cit.

ponerla en la palmatoria.

Estribillo:

Dio las tres, dio las cuatro, dio las seis
y la diuca empezaba a cantar
y el tonto de la palmatoria
no dio nunca con lo que iba a buscar.

Por la pieza daba vueltas
la palmatoria buscaba
botando sillas y mesas
con la velita agarrá.

Tropezó con un grueso pilar
pensaba que estaba en la gloria, ay
le agarró el culo a la suegra
creyendo que era la novia.

Y para los jovencitos presentes
cogollito de ciruela, ay
para visitar la novia
no vayas a comprar vela.

“La gallina puso un huevo”
(Cueca, autor anónimo)

/: La vida la galli, la gallina puso un huevo,
la vida debajo ‘e debajo ‘e la zarza mora:/
la vida los niñi
los niñitos lo trajeron.

/: La vida y hay que co
hay que comérselo ahora:/
La vida la galli, la gallina puso un huevo.

/: Uno lo quiere duro mi viuda y otro a la copa,
la abuela lo prefiere la vida dentro ‘e la sopa :/
Uno lo quiere duro mi vida y otro a la copa.

/:Dentro ‘e la sopa ay sí, la vida quedó exquisito
el huevo comentaba la vida y aquí estoy frito:/

Quedó todo resuelto, la vida huevo revuelto.

“Un huasito en apuro”
(Cueca, autor Gabriel Calfiqueo)

La vida llegó un huaso a una cantina
la vida derecho para el baño, Jesús por Dios
la vida no alcanzó el dueño de la casa
la vida pa’ avisarle que estaba ocupado, Jesús por Dios
la vida llegó un huaso a una cantina, Jesús por Dios.

Con pantalón abajo
ni la luz encendió
se sentó en la cabeza
del que ocupaba y así cagó.

Y así cagó, ay sí
roció la cara con la chicha amarilla
del que defecaba, Jesús por Dios.

De impotencia lloraba
con caca desparramada.

“María la borrachita”
(Cueca, autor Gabriel Calfiqueo)

La vida María te hicieron lesa
la vida por andar comprando vino,
borracha de mierda
la vida caíste como paloma
la vida en manos de una gitana,
borracha de mierda
la vida María te hicieron lesa,
borracha de mierda.

La gitana te dijo
yo te devuelvo
la alegría perdida,
que hay en tu pecho,
lesa tontona.
Que hay en tu pecho, sí

si abres el chauchero
te daré bendiciones
con tu dinero,
lesa y tontona.

Te robaron la plata
quedaste a pata,
lesa y tontona.

Si se trataba de alegrar la fiesta, había que ser creativos y echar mano de los recursos disponibles. Así fue como, a fines del siglo XIX, ni siquiera las finas danzas de salón se escaparon en Chile ni en La Araucanía de la picardía. Nuevamente Gabriel Calfiqueo nos entrega las siguientes reliquias, que en la actualidad se niegan a ser recordadas:

“La puta que te parió”
(Mazurca, autor anónimo)

La puta que te parió
la que te tiró las patas
la que te cortó el ombligo
con una cuchara e’ lata.
Sí ay, ay, ay
con una cuchara e’ lata.

Se dice que tu mamá
ganaba muchos reales
espantándole los males
a porteños managúas.

Era una quinta e’ recreo
donde habían niñas bonitas
con pechos como de vacas
delgadas de cinturitas.
Sí ay, ay, ay
delgadas de cinturitas.

En la puerta de la quinta
cobraba el hijo maraco
con los ojos bien pintados

tacos altos en los zapatos.
Sí ay, ay, ay
tacos altos en los zapatos.

Dicen que salió llamado
como a todos al regimiento
no quedó, pero salió
casado con un sargento.
Sí ay, ay, ay
casado con un sargento.

También tenía una hermana
fue a Santiago a trabajar
tanto dinero ganó
que a la madre preguntaban
al verla con tanta plata
en qué oficio se ocupaba.
Sí ay, ay, ay
en qué oficio se ocupaba.

La madre media ignorante
orgullosa y alharaca
contestó a los preguntones
parece que laboraba
en profesión muy decente
trabajaba de maraca.
Sí ay, ay, ay
trabajaba de maraca.

“La comadre mona”
(Polca, autor anónimo)

Estaba la comadre mona
batiendo el chocolate
llegó el compadre mono
con la cola se lo bate.

Estríbillo:

Y sírvale, sírvale
y sírvale luego el té

que ya me estoy muriendo
de amores por usted.

La comadre mona
cuando va de viaje
y hasta el mono chico
lo lleva en el equipaje.

Dicen que los monos
no saben querer
y hasta mono chico
ya tiene su mujer⁴³⁴.

“Con alambre de púa”
(Vals, autor anónimo)⁴³⁵

Coro:

/: Con alambre de púa lo mataron
lo mataron con alambre de púa :/

Con el pelo hicieron escobilla
escobilla hicieron con el pelo
con la orejas hicieron ceniceros
ceniceros hicieron con las orejas.

Coro:

/: Con alambre de púa lo mataron
lo mataron con alambre de púa :/

Con las cejas hicieron pinceles
pinceles hicieron con las cejas
con los ojos hicieron polquitas
polquitas hicieron con los ojos.

Coro:

434 La última estrofa de esta canción fue utilizada durante el siglo XX para introducir relatos cómicos.

435 Probablemente este vals data de las últimas décadas del siglo XX, por la mención al completo y la mayonesa.

/: Con alambre de púa lo mataron
lo mataron con alambre de púa :/

Con la nariz hicieron colgador
colgador hicieron con la nariz
con los mocos hicieron pegamento
pegamento hicieron con los mocos.

Coro:

/: Con alambre de púa lo mataron
lo mataron con alambre de púa :/

Coro:

Con los labios hicieron sonajera
sonajera hicieron con los labios
con la lengua hicieron pantruca
pantruca hicieron con la lengua.

Coro:

/: Con alambre de púa lo mataron
lo mataron con alambre de púa :/

Con las tetas hicieron castañuelas
castañuelas hicieron con las tetas
con la guata hicieron una bolsa
una bolsa hicieron con la guata.

Coro:

/: Con alambre de púa lo mataron
lo mataron con alambre de púa :/

Con las tripas hicieron chunchules
chunchules hicieron con las tripas
con la caca hicieron humitas
humitas hicieron con la caca.

Coro:

/: Con alambre de púa lo mataron
lo mataron con alambre de púa :/

Con los cocos hicieron tiqui-taca
tiqui-taca hicieron con los cocos
con la diuca hicieron completo
completo hicieron con la diuca.

Coro:

/: Con alambre de púa lo mataron
lo mataron con alambre de púa :/

Con el semen hicieron mayonesa
mayonesa hicieron con el semen
con el pote hicieron alcancía
alcancía hicieron con el pote.

En la novela *Frontera*, de Luis Durand, también se registran cuecas pícaras, interpretadas a fines del siglo XIX en las voces de las cantoras populares:

El desierto es desierto
la pampa es pampa
los ratones se casan
sólo en la trampa.

Solo en la trampa digo,
blanca azucena,
sí la azucena es blanca
¡tortillas buenas!

Tortillas buenas ¡sí!
vamos bailando
que el que no baila es lastre
y hay que botarlo.

Así, así es el amor,

del picaflor⁴³⁶.

...

A una niña chiquita
un carpintero
Creyendo que era una tabla
le abrió un agujero,
le abrió un agujero, ay sí!
quien pensaría
que una cura tan linda
se rompería.

Anda niña bonita,
campanillita⁴³⁷.

...

Un capitán retirado
cansado de su servicio,
a una niña de quince años
le enseñaba el ejercicio.

Y se creía el vejete
que ella por él se moría
y ella por él, ni por nadie
pensaba perder la vida.
¡Ay capitancito, ay capitancito!
afírmate en los estribos
que a una niña de quince años
hay que cantarle a lo vivo.
Pero un consuelo te queda
que la intención fué sincera
gozaste fruta primera
y en tu recuerdo se enreda
Ay capitancito, quiéreme
un poquito. No me niegues
el agua, capitancito,
¡aguántate un poquitito!⁴³⁸.

436 Luis Durand (1949), ob. cit., pp. 271-272.

437 Ídem., pp. 272-273.

438 Ídem., pp. 346-347.

La antigua canción de contenido social

Otro tema que ha quedado en el olvido, oculto en el relicario de la memoria, es la canción de contenido social. En *La Lira Popular*, los poetas⁴³⁹ publicaban canciones de crítica social contra el Congreso, el cura, el rico, el oligarca, el masón y el judío, identificados como los causantes de los males del pueblo⁴⁴⁰. Las contiendas electorales y la Guerra Civil de 1891 se convirtieron también en grandes motivos de descargo contra la explotación. El apoyo al candidato a la presidencia, José Manuel Balmaceda, y la posterior angustia por la derrota de su gobierno fueron evidentes en muchos cantos populares. Luis Durand cuenta que estos versos se co-reaban en La Frontera en honor al candidato:

Balmaceda será presidente
 porque sabe luchar con valor,
 para darle el sustento a la gente
 y guardarle al chileno su honor⁴⁴¹.

La candidatura de Balmaceda causó gran apoyo popular en los pueblos de La Frontera. En medio del ambiente de regocijo, Juana Ponce, una cantora, tomó su arpa e improvisó hermosos versos. Dice el cronista que quienes estaban presentes, acostumbrados a que los versos fueran creados por hombres, “se habían quedado embelesados oyendo la improvisación de Juana” y, en señal de profunda aprobación, le dieron un gran abrazo. Pronto la tonada se hizo popular:

Balmaceda en la Frontera
 ¡Ayayay!
 tiene su gente más fiel
 todos votarán por el,

439 Recordamos que hemos indicado que en la cultura popular los géneros se encontraban bien diferenciados: hasta bien entrado el siglo XX el canto a lo divino y a lo humano era practicado comúnmente por hombres, así también la creación de cuacas y tonadas, en tanto que las cantoras eran más bien intérpretes. La diferenciación se repetía en el uso de instrumentos: los hombres usaban el guitarrón chileno, mientras que las mujeres tocaban el arpa y la guitarra. Tal diferenciación fue cambiando en la ciudad alrededor de la década de 1920, pero se mantuvo por más tiempo en el campo.

440 Maximiliano Salinas (1991), ob. cit.

441 Luis Durand (1949), ob. cit., p. 96.

¡Ayayay! y las mujeres.
 Hombre quisiera ser ¡Balmacedita!
 para alcanzarte una estrella,
 y mandártela en seguida
 con mi voluntad más bella.
 ¡Ay, Balmacedita!
 Arráncame el corazón
 Lopetegui es un limón
 Y nosotras naranjitas
 Naranjas, naranjas dulces
 Limones, el limonero...
 A Balmaceda le damos
 el corazón todo entero⁴⁴².

En aquellos años, la Iglesia oficial acentuaba el disciplinamiento conservador de las clases subalternas a través de instituciones socioreligiosas creadas para ello, como la famosa Sociedad de Obreros de San José, fundada en 1883. Este tipo de instituciones, si bien pudieron tener éxito en las áreas controladas directamente por la oligarquía católica, como el inquilinaje y los obreros cuya identidad política era de corte conservador, no siempre fueron bien recibidas por el peonaje urbano, donde las clases populares observaban con bastante claridad y molestia el disciplinamiento conservador. Ello se hizo evidente cuando los miembros de esta Sociedad de Obreros, llamados popularmente los Josefinos, fueron considerados los responsables de los magnos saqueos durante la Guerra Civil de 1891, destinados a castigar a los balmacedistas. Como se había divulgado que la Iglesia oficial se encontraba detrás de la rapiña, pronto aparecieron versos de protesta contra el clero. Entre estos versos se encuentran unos de Rosa Araneda (una de las pocas mujeres dedicadas al oficio del canto a lo divino y a lo humano), destacada cantora, quien denunció sin tapujos a los obreros conservadores:

Brindo, dijo, un Josefino.
 cuando tocan a saqueo

442 Ídem., pp. 350-351. El 26 de octubre de 1890, el presidente llegó a la Frontera para inaugurar el Viaducto del Malleco, una de las obras más importantes en su gobierno, su visita causó algarabío en la concurrencia, demostrando con ello el apoyo popular a la figura. Ver, Jorge Pinto Rodríguez (1993). "Morir en la frontera. La Araucanía en tiempos de Balmaceda", en Luis Ortega (ed.) *La guerra civil de 1891. Cien años hoy*. Universidad de Santiago de Chile, Santiago, pp. 127-155.

los de sotana y manteo
 soy el ladrón más ladino.
 Diestro soy en mi destino
 que no hay con qué comparar,
 si me quieren atrapar,
 echo, pues, las voladoras,
 y en menos de un cuarto de hora
 yo desocupo un hogar⁴⁴³.

Pocos años después de la Guerra Civil, *La Lira Popular* continuaba publicando versos para recordar los hechos. La simpatía política se inclinaba a exaltar la figura del expresidente y a desnudar a la oligarquía conservadora, que tantos esfuerzos había invertido en su derrota, como señala un canto publicado en 1895, que termina con una fuerte crítica contra los curas:

Ganó el bando liberal
 y el conservador cayó
 viva! viva! Balmaceda
 cuyo partido triunfó.
 Triunfó como se sabe
 y es evidente
 castigar al pechoño
 por insolente.
 Por insolente, hay sí
 claro, clarito,
 y tendrán que marchar
 de hito en hito.
 Así con mil dulzuras
 mueran los curas⁴⁴⁴.

Dentro de esta copiosa producción popular, también aparecieron versos contra Jorge Montt, sucesor de Balmaceda, entre ellos, el siguiente:

Don Jorge Montt se sentó
 en la silla y doy aviso
 y por el pobre nada hizo

443 Maximiliano Salinas (1991), ob. cit., p. 28.

444 Ídem., p. 34.

al público digo yo.
 Quedo con melancolía
 el pueblo y el cristianismo,
 sumergido en el abismo
 causa de la carestía⁴⁴⁵.

Una o dos décadas más tarde la situación era distinta; *La Lira Popular* fue perdiendo espacio en el mercado y ya poco se escuchaban los cantos de contenido social. La moralización del pueblo y el disciplinamiento obrero habían ganado terreno, y eso se notaba en La Araucanía. La mayoría de nuestros entrevistados (con excepción de Adesio Gutiérrez) coinciden en que el orden patronal fue creando un tipo de sujeto que guardó su dolor por temor a represalias y por vergüenza. Un dolor que, por lo general, ni siquiera fue transmitido a las nuevas generaciones, con la esperanza de que sus descendientes no tuvieran que cargar con la miseria de sus padres⁴⁴⁶. En el fondo, había que buscar la forma de dar un paso hacia adelante, sin mirar atrás.

En una de las entrevistas más emotivas, don Aquilino Salazar narró sus memorias, pudiendo así sus hijas conocer, por primera vez, parte de la experiencia de su padre. En sus últimos días, postrado en cama y consumido por un cáncer, explicó con suficiente detalle el sufrimiento de la población chileno-mestiza en La Araucanía a lo largo del siglo XX. Una explotación casi invivible, ajena a la consideración “cristiana” de muchos patronos (creyentes, por cierto). Una época en la que don Aquilino debió trabajar mucho y en silencio para escapar de una miseria que parecía irreversible⁴⁴⁷. Con frecuencia los adultos suelen decir a los niños: “¡váyase de acá, no se meta en conversaciones de los adultos!” Una frase perentoria y hasta hace un tiempo tan común entre la población chilena, en ocasiones tiene mucho que ver con el ocultamiento del dolor y de la memoria a los hijos e hijas. En definitiva, muchas veces se construye una memoria desde el olvido voluntario. Es significativo constatar que, durante los años de la reforma agraria, no fueron los cantores y cantoras campesinos quienes

445 Ídem., p. 36.

446 En más de 90 entrevistas realizadas por Mathias Órdenes en las regiones de La Araucanía, Los Ríos y Los Lagos, además de San Martín de Los Andes, en Argentina, ha podido constatar que, en el caso de la población chilena, la memoria del dolor no ha sido transmitida a las nuevas generaciones, en el caso de la población mapuche y en los colonos extranjeros ocurre exactamente lo contrario.

447 Mathias Órdenes (2019). “Breves memorias de don Aquilino: Testimonio, comentarios y notas de un chileno de La Araucanía en el siglo XX”. *CUHSO*, volumen 29, número 2, pp. 350-370.

entonaron las más bulladas canciones de protesta, sino los “artistas” de la Nueva Canción Chilena, afuerinos que poco se asomaron en los campos y poco colaboraron en la organización campesina.

Entre las actividades de mayor empleo de mano de obra obrera se encontraba la explotación maderera. Según las memorias de don Aquilino, quien trabajó como empleado en bancos de aserradero, hasta mediados del siglo XX en La Araucanía se pagó con pulpería. Las familias preferían reclamar la harina como forma de pago en vez de otros productos, porque luego la intercambiaban con los comerciantes viajeros (“faltes”) y así tenían la posibilidad de comer un poco de charqui y conseguir algo de jabón, tal vez ropa para los hijos e hijas, productos de alto costo en la pulpería⁴⁴⁸. Al entrar la década de 1960, las condiciones obreras no habían mejorado sustancialmente en la industria maderera, acumulando tensiones que estallarían posteriormente (es bien conocido el alzamiento obrero en Neltume durante los años de la reforma agraria)⁴⁴⁹. En esos años de dura explotación, en una de las tantas actividades que reunían a los cantores y cantoras populares, se acercó al joven Gabriel Calfiqueo, quien daba sus primeros pasos como folklorista, un cantor y trabajador de aserradero, a escondidas le pasó un papelito en el que había escrito una tonada que quedó en el anonimato. El hecho ilustra cómo paulatinamente quedó oculto el canto de protesta.

“Los bancos de los Brunas”
(Tonada, autor anónimo)

En los bancos de los Brunas
se gana plata que es vicio
se pasa muy bien la vida
como estar en un paraíso.

Estríbillo:
Rín dice la sierra
la sierra bien acerada

448 Mathias Órdenes (2019), ob. cit.

449 José Bravo Aguilera Pedro (2012). *De Carranco a Carrán. Las Tomas que cambiaron la historia*. Lom, Santiago; Cardyn Degen (2017). *Sangre de baguales. Epopeyas mapuches y obreras en tiempos del Complejo Maderero Panguipulli. Un efecto mariposa inconcluso*. Lom, Santiago; Mathias Órdenes y José Díaz-Diego (2018). “Cuando la mano de obra se subleva: estrategias terratenientes durante la reforma agraria chilena (1964-1973)”. *Historia Agraria*, número 74, abril, pp. 201-230.

toca le pito Lizandro Arias
que se apure la gallá’.

Palanquero y borra sierra
mayordomo y caporal
se ganan cinco cincuenta
y trabajan como animal.

A las doce nos servimos
los desabridos concones
y en las tardes dan porotos
con suciedad de ratones.

Para todos los que escuchan
cogollito de aceituna
si quiere morirse de hambre
ve a trabajarle a los Brunas.

Otro de los tantos hechos dolorosos que varias décadas atrás se recordó en La Araucanía, fue la matanza de Suto, en las cercanías de Loncoche. En la prensa existe suficiente documentación sobre este acto inhumano, lo que ha permitido su estudio por parte de varios historiadores. Ocurrió el 15 de febrero de 1910, producto de la ocupación de unos terrenos fiscales por parte de colonos nacionales que eran reclamados por el terrateniente Ángel Custodio Henríquez. El empleo de las balas antes que el diálogo por parte de la fuerza pública dejaría como saldo unos cincuenta acribillados, entre ellos niños y mujeres. En el hecho estuvieron involucrados el intendente de Valdivia, Manuel Jesús Ramírez de Arellano, el juez de letras de Valdivia, Manuel Francisco Frías, y el capitán de Carabineros de Temuco, César Pinto Puelma⁴⁵⁰. Desiderio Astroza, uno de los sobrevivientes, fue entrevistado en Villarrica a sus 89 años. Sus dolorosos recuerdos inspiraron unos versos muy conmovedores, que dio a conocer a sus más cercanos en la intimidad del hogar. Gracias a recopilación de Raúl Díaz Acevedo podemos entregar el siguiente fragmento:

450 Luis Berger (2014). “La matanza de colonos nacionales de Loncoche. Lucha social por el dominio de la propiedad de la tierra al interior del sistema de colonización en el sur de Chile (1910)”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, número 27, pp. 71–102; Jorge Pinto Rodríguez (2015). “Colonos, ocupantes nacionales, campesinos y obreros de La Araucanía, 1900-1973”, en Jorge Pinto (editor). *Conflictos étnicos, sociales y económicos. Araucanía, 1900-2014*. Pehuén, Santiago, pp. 73-135.

“Matanzas de Suto”
(Fragmento, versos a lo humano de don
Desiderio Astroza, Villarrica,
recopilación de Raúl Díaz Acevedo)

Tempranito al otro día
lo convidaron a Suto
y se vendió este buen bruto
quiero decir el Juez Frías
y por la fuerza tenía
Henríquez su compadre
y si le pide la madre
creo no le negaría
con Custodio no hay tu tía
en Suto pues le sirvió
un almuerzo le brindó
buen vino para sus males
a soldados y oficiales
a todos los obsequiaba
con cariño y con afán
Pinto Puelma el capitán
goza y se tira la pera
mientras el pícaro de Mera
tira planes muy contento
en ese mismo momento
los colonos fue y supieron
y las noticias les dieron
que en el pueblo juez estaba
al mismo tiempo marchaba
una columna de gente
los que con pasos inocentes
frente a Suto iban pasando
cuando ve que van formando
soldados para atajarles
empiezan a interrogarles
contestaron sin malicia
vamos a pedir justicia
sabemos que el juez llegó
salio el juez y dijo soy yo
y nadie pasa curado
como una pasa no creyeron?

que no sería, pues su señoría?
con Pinto Puelma a su lado
la voz de fuego es lanzado
en el colmo de su furor
y cayeron ¡Oh terror!
nueve vidas al instante
sin respetar los tunantes
un niño que pasaba
al punto atravesaba
un balazo por la frente
que habría hecho ese inocente
a esos tigres en dos pies
estando Puelma y el juez
en este acto presente.

Así es como, en definitiva, la población chileno-mestiza ha transmitido la memoria del dolor en La Araucanía.

CAPÍTULO VIII.

El folklor de raíz campesina, los medios de comunicación y el problema de la representación identitaria (1920-1960)

Como hemos señalado, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, se produjo una arremetida despótica de las élites conservadoras y de la religión oficial contra las expresiones más arraigadas en el bajo pueblo chileno-mestizo, como el jolgorio y el carnaval popular, cuyo objetivo era la moralización del pueblo. Para su cumplimiento había que, en primer lugar, educar a la población y, en segundo lugar, depurar el folklor, en especial el folklor musical, de todo aquello considerado grosero, chabacano, profano e impropio para el orden hegemónico impuesto por el avance de la modernidad. Una modernidad que no era ajena a la religión oficial, más bien se había unido ella al formar parte del orden republicano decimonónico, el cual se prolongó formalmente hasta la Constitución de 1925. Resulta interesante constatar, como hemos visto, que en tal tarea se encontraba comprometido incluso el movimiento obrero, quien puso en marcha su propio programa de moralización de las clases populares, considerando, así también, la depuración del folklor musical. Más tarde se sumarían el Estado y la Universidad de Chile, intentando, desde el mundo académico, rescatar y difundir lo que consideraron como folklor.

Durante la segunda y tercera década del siglo XX, el asunto cobró una complejidad distinta. En simultaneidad con los programas de moralización del pueblo, la modernidad se introducía de manera diferente en el arte musical, ahora, con el desarrollo de la cultura de masas, que supuso la introducción de géneros foráneos como el tango, las rancheras, los ritmos swing y el bolero, gracias al desarrollo vertiginoso de los medios de comunicación, de tal forma que, en suma, los llamados locos años 20 producían grandes cambios, no solo musicales, sino también en la identidad de los sujetos, entre ellos, los propios sectores populares que migraban a la ciu-

dad desde el campo —ver capítulo IV—. Este capítulo busca responder a una serie de preguntas algo punzantes: ¿Tras la arremetida del orden hegemónico y el avance de los medios de comunicación, a qué tipo de sujeto social representaron las cantoras y cantores populares que migraron a la ciudad? ¿A aquel que dejaron en el campo o a un sujeto que se había mezclado con las modas foráneas? Las mismas preguntas pueden formularse con respecto a los hijos e hijas de los dueños de la tierra instalados en la ciudad. En otras palabras, ¿hasta dónde la modernidad logró transformar la identidad campesina? ¿Representó ello un problema?

El caso de Margot Loyola según un criollista

Antonio Acevedo Hernández, quien fuera un destacado criollista e investigador del folklor chileno por allá a comienzos de la década de 1950, señaló que después de la represión de las autoridades, el arte lírico del pueblo

cayó verticalmente a la decadencia y, podría decirse, a la muerte. Hoy el hermoso guitarrón es pieza de museo, los que intentan el verso popular carecen de gracia e inspiración; desconocen las técnicas usadas por los grandes, de las cuales el más destacado fue Ño Bernardino Guajardo.

Pero eso no era todo, junto al logro de la acción policial, en las grandes ciudades se iba masificando un desprecio por los géneros tradicionales de raíz campesina y aquello que era identificado como folklor iba tomando una personalidad distinta a su antigua raigambre, desconociendo así, en cierto modo, su origen. La arremetida de las autoridades contra el canto chileno, como lo hizo el presidente Domingo Santa María al prohibir el canto popular, favoreció, según Acevedo, la entrada del canto extranjero. Quienes sabían una tonada de coleo, glosada o con estribillo, tenían vergüenza de cantarla, incluso los folkloristas la calificaban despectivamente y la gente culta e inculta se sonreía al oírla. “Nadie se atrevía a reconocerle a la tonada el menor valor”⁴⁵¹ refiriéndose, por cierto, a la clase media y alta.

Asimismo, por la década de 1920 quienes se esforzaban en pasar de las chinganas, ramadas, quintas populares y circos a los grandes teatros y medios de comunicación de la capital, vivían un “vía crucis” en estos

451 Las cursivas se encuentran en el original, Antonio Acevedo Hernández (1951), ob. cit., pp. 465-466.

espacios reservados a las modas extranjeras, a la influencia de las estudiantinas universitarias y a unas cuantas cantoras de clase media y alta, representantes del folklor y de la música de moda⁴⁵², con sus voces bien trabajadas, finas y cautivadoras. Fue en este contexto que un empresario del teatro, Augusto Pérez Órdenes, creyó que la canción chilena, desde luego la tonada, “bien presentada y reclamada en forma, podía gustar al público”⁴⁵³. Dos buenos cantores fueron elegidos para formar el dúo Los Huasos de Chincolo, triunfando rápidamente. Otros cantantes de guitarra, los Hermanos Montero, de Curicó, cantaban en los centros obreros. Después formaron el recordado conjunto Los Provincianos, con éxito en el país y en el extranjero⁴⁵⁴. Así nació la música huasa.

Pero no todos los cantores y cantoras populares migrados a la ciudad ni los nuevos artistas huasos representaban de manera exclusiva al mundo campesino. Antonio Acevedo Hernéndez señala que “ni los mismos folkloristas han defendido el canto nuestro” y agrega, “Si la Universidad de Chile no se hubiera decidido seriamente por esa música, el canto andaría falsificado —en gran parte por los cantores de radio— y por el desprecio de los chilenos por lo suyo”⁴⁵⁵. Sin embargo, la inercia de la moda extranjera estaba siendo frenada, aires del campo y música añorada venían a respirarse y escucharse nuevamente en la capital, según Antonio Acevedo, gracias a la aparición de Margot Loyola (1918-2015). “Criada junto a los viñedos paternos [en Linares], bajo el buen sol, árboles acogedores —poemas y sombras— flores de muchos matices y de finos perfumes, pájaros parladores”⁴⁵⁶, etc., etc. Antes de Margot, señaló Acevedo, “el canto del pueblo fue excluido de la vida ciudadana, condenado a muerte por desprecio (...), huyó para esconderse en las sombrías cordilleras, en las ancianas chozas de paja parda, en las cementeras en fiesta, en las vendimias rumorosas”⁴⁵⁷. Acevedo termina su reconocimiento llamando a Margot el “Alma de Chile”⁴⁵⁸.

Sin duda, Margot comenzaba a remover los escenarios con su voz, cautivadora sonrisa y gran talento. Una gran compositora, recopiladora y maestra por décadas, capaz también de incomodar, en ciertas ocasiones, a los sectores conservadores con unas cuantas letras con contenido social,

452 Ídem., p. 466.

453 Ídem.

454 Ídem., p. 467.

455 Ídem.

456 Ídem.

457 Ídem., p. 469.

458 Ídem., p. 471.

a pesar de que el canto de protesta no fue lo suyo, como ella misma lo declaró, sino más bien el ambiente campesino⁴⁵⁹. La cuna de la cantante no se encontró entre las viejas familias terratenientes de Linares. Sus padres eran de clase media acomodada, él, Recaredo Loyola, compraba y vendía propiedades en la zona, y ella, Ana María Palacios, era boticaria y comerciante. Debido al trabajo de su padre, su vida la pasó trasladándose continuamente de la ciudad al campo, donde disfrutó de las melodías de las cantoras tal como señaló: “En esa época, las casas más apatronadas del campo levantaban pesebres para saludar al Niño Dios. Ahí llegaban las cantoras con arpas y guitarras a cantarle estas tonaditas...”⁴⁶⁰. Su relación con el mundo campesino se construyó además con largas visitas a un sector de San Antonio, donde una comadre de su madre; ahí también escuchó a las cantoras:

Siempre íbamos para allá a pasar algunas temporadas. Ahí le cantaban al Niño Dios y la gente llevaba regalos: gallinas, huevos, frutas de la estación, flores para el Niño. Esos fueron mis primeros sonidos.

También recuerdo los paseos en carreta, cuando íbamos al río a bañarnos. Mis padres bailaban charlestón y pasodoble con una victrolita. Después venían las cuecas que la comadre tocaba con su guitarra. Más tarde, se oyeron los sonidos del piano⁴⁶¹.

Desde pequeña comenzó su afición por la música, talento heredado de su padre, un chinganero irremediable, y de su madre, cantora aficionada⁴⁶², talento que ella perfeccionó con siete años de estudio de piano y estudios de música en el Conservatorio Nacional. Estudió también canto

459 Nano Acevedo (2004), ob. cit., p. 8; Agustín Ruiz Zamora (1995). “Conversando con Margot Loyola”. *Revista musical chilena*, volumen 49, número 183, p. 18.

460 Agustín Ruiz Zamora (1995), ob. cit., p. 12.

461 Ídem.

462 Como declaró en cierta ocasión:

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

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

Eso por el lado de la mamá.

Por el lado del papá, eran chinganeros puros. Ahí estaba la otra parte. Los galleros más importantes de toda la zona de Putú eran los Loyola. Tres generaciones de galleros y cantoras. Yo creo que de ahí viene mi amor por las cosas de la tierra. Agustín Ruiz Zamora (1995), ob. cit., p. 11.

con Blanca Hauser, entre otros estudios que desarrolló a lo largo de su amplia trayectoria tanto en Chile como en otros países andinos, aunque su carrera comenzó de manera modesta y fortuita:

Un día que estábamos cantando en la ‘trasbotica’, pasó un señor que viajaba en su auto a Viña del Mar. Entró a comprar algo y nos oyó cantar. Le preguntó a mi mamá: “¿Quiénes cantan?” y ella le contestó: “Mis hijas” [Margot y Estela]. “Qué hermosas voces, -comentó el joven-, ¿no han intentado ir a la radio?” ... “Ahí está, fíjate que sería bueno que fuéramos a la radio” dijimos. ¡Y a Santiago los boletos! Nos presentamos en Radio del Pacífico, en un programa en vivo donde el auditorio elegía su preferencia. Toda la gente votó por nosotras. Ganamos el concurso, la radio nos contrató y ahí empezamos nuestra carrera⁴⁶³.

Sus primeros escenarios se encontraron en Curacaví, cantando y bailando en teatros junto a su hermana Estela, luego vendrían participaciones en rodeos y giras. Aprovecharon la oportunidad que se ofrecía, hasta que fueron invitadas a la Universidad de Chile. La historia de Margot en la Universidad de Chile comenzaba así gracias a la modesta fama del dúo, que causó curiosidad entre los investigadores del folklor

Más adelante, nos vinimos a Santiago. Mi madre había comprado la farmacia Venus, en la calle Santos Dumont. Un día llegó hasta ahí un señor precioso con un sombrero muy alón; don Carlos Isamitt, acompañado de otro señor, Carlos Lavin ¡a escucharnos, nada menos! No tenía la menor idea de quiénes eran ni lo que iba a pasar. Nos oyeron cantar y dijeron: “sí, estas niñas nos sirven”. Nos llevaron al Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile -mire usted la suerte-, y empezaron a orientarnos. Ahí conocí a Pablo Garrido, a Eugenio Pereira Salas y a tanta gente importante. Tiempo después grabamos Aires tradicionales y folklóricos de Chile junto a Las hermanas Acuña, Elena Moreno y algunos cultores que don Carlos Isamitt trajo del sur. Fue un álbum con 10 discos de 78 rpm. Así, con la guía del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical realizamos las primeras grabaciones⁴⁶⁴.

463 Ídem., p. 13.

464 Ídem., pp. 14-13.

En 1949, el rector de la Universidad de Chile, Juvenal Hernández, vio a Margot bailar una cueca, quedó impresionado y la invitó a formar parte de las Escuelas de Temporada, cursos intensivos de un mes, que se mantuvieron hasta 1963 y que fueron la cuna de los primeros conjuntos musicales, tales como Cuncumén y Millaray, y de los ballets folklóricos Loncurahue, Pucará y Aucamán, precedentes del actual Bafona.

El ambiente musical de la época

¿Era Margot una excepción? Como indicaba Antonio Acevedo, ¿había ocurrido un amargo paréntesis entre la antigua tonada y la cueca campesina, reclusas en los campos e interpretadas por unos cuantos cantantes huasos, y la flamante aparición de la dulce Margot Loyola? Los hechos indican que no, más bien el problema era otro: lo que algunos interpretaban como el desmedro del folklor campesino frente a la música foránea (hecho que, como hemos visto, trajo nostalgia en los sectores conservadores y que la Universidad de Chile se esmeró en revertir), no era más que el retroceso de un tipo de folklor, refinado, campirano y de salón patronal, en definitiva, criollo, el cual se encontraba en riesgo frente a los géneros foráneos. En cambio, los bares, las ramadas, las chinganas y arrabales del populacho se nutrían en cambio de tonadas, cuecas campesinas, chileneras, cuecas bravas, cuecas carcelarias, cuecas circenses y choras, que comenzaban a nacer y competían, gracias a la radio, la disquería y el cine, con los géneros foráneos y vales de antaño que también se cantaban en estos espacios⁴⁶⁵. Con la cueca urbana, la reina del canto chileno se vestía de nuevos estilos, a la vez que se introducían la ranchera, el jazz, el tango y el bolero. Después de todo, y en medio de tales entrecruzamientos, no había que caminar muy lejos para encontrar el aire popular campesino, pues las ciudades chilenas, y particularmente Santiago, como bien lo sabían los Parra, estaban sobrepobladas de migrantes campesinos⁴⁶⁶. Asimismo, la estudiantina universitaria, por su parte, era otro espacio donde desde fines del siglo XIX se cultivaba la música de raíz folklórica, y luego se añadieron el jazz, el bolero y el foxtrot, aunque, en este caso, por parte de élite y la clase media⁴⁶⁷.

Un roto o un campesino cualquiera se encontraron durante algunas décadas al margen del desarrollo de los medios de comunicación y de los

465 Nano Acevedo (2004), ob. cit.

466 Fernando Venegas Espinoza (2017). *Violeta Parra en Concepción y la Frontera del Biobío: 1957-1960*. Universidad de Concepción, Concepción, p. 111.

467 Ramón Andreu (1995), ob. cit.

grandes teatros, pero todo comenzaría a cambiar, por cierto, antes de la aparición Margot. A partir de la década de 1940 y hasta los años 60, las radios realizaban concursos y shows a fin de encontrar talentos que nutrieran sus escuálidos repertorios, más aún en un tiempo donde era difícil contar con abundante y variada música envasada. En una búsqueda similar de talentos se encontraban desde algunas décadas atrás las compañías de teatro y circo. El folklor musical fue así uno de los temas de interés. Quienes podían vencer las barreras sociales, entre ellas la lectoescritura, y contaban con un talento sobresaliente, podían, aunque con esfuerzo, ganar un espacio en la radio y en los escenarios. A partir de ese momento, las giras y las disquerías quedaban a un paso.

Así escalaría en los medios un grupo no menor de conjuntos huasos y otros no tan huasos, además de algunos solistas de estilo similar, unos dependiendo de su suerte y de sus cualidades innatas, aprendidas nada más que en el seno de sus familias, y otros, en cambio, con un talento refinado por sus estudios de música. En el primer caso, la mayoría tenían en común el haber migrado a la capital desde poblados semirurales o de la declinante minería en condición de obreros, además de dominar la lectoescritura —un bien escaso ypreciado en el primer tercio del siglo XX—. Más que recopiladores, transmitían la tradición campesina y otros géneros a través de sus creaciones. En ocasiones, vivían con un pie en la ciudad y otro en el campo. Como sea, habitaban los espacios de aquel Santiago poblado de migrantes campesinos y pueblerinos. Los menos escalaron desde ciudades de provincia. En el segundo caso, todos compartían vínculos con las estudiantinas y la vida universitaria, o al menos habían estudiado en conservatorios, aprendiendo de afamados maestros. Fueron asimismo recopiladores del canto campesino, un canto que depuraron y arreglaron musicalmente para que entrara en los medios. Algunos, como Los Cuatro Huasos, entraron en los medios cargando en sus maletas el repertorio de la casona patronal. En definitiva, disfrutaban de una vida sin apuros pues eran hijos de patronos o conformaban una clase media que había alcanzado ascenso, los llamados “allegados” o “encumbrados”

No obstante las diferencias, que en muchos casos también pasaron posteriormente a convertirse en ideológicas —tema que no abarca estas páginas—, hay que destacar el talento y la dedicación de ambos grupos y, sobre todo, que compartían ciertos estilos: entonaban la cueca y la tonada huesa (en algunos casos más refinada que en otros) evocando los aires de la casona provinciana y, además, la mayoría introducía en sus repertorios los géneros foráneos que más les acomodaban, produciendo una performance de género foráneo con estilo folklórico. Asimismo, en ningún caso

desarrollaron las variantes de cueca urbana, que comenzaron a entrar en los medios algunas décadas después, a mediados de los 60. La siguiente anécdota resume bien nuestras observaciones: “Esos no son huasos, son hijitos de sus mamás que cantan disfrazados de huasos”, señaló Crispulo Gándara, cantor popular, fundador de Los Huasos de Pichidehua y autor del “Hundimiento de Angamos”, cuando escuchó cantar a Los Cuatro Huasos a su llegada a Santiago⁴⁶⁸.

Gracias al trabajo, entre otros, de Nano Acevedo (2004), de Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005) y a la información obtenida en la Web, contamos con antecedentes de estos grupos y solistas. Los primeros en aparecer fueron Los Huasos de Chincolo, Los Hermanos Carter y Los Huasos de Petorca, después vendrían otros, a quienes en conjunto la palabra “clase media” les quedaba grande. En medio de este desarrollo, los huasos de la clase media acomodada y de la élite harán su aparición, a mediados de la década de 1920.

Las compañías españolas y mexicanas de revistas y variedades que visitaban Chile por ese entonces, incluían habitualmente entre sus números cuadros regionales destinados a mostrar el folklor. “Lo que se hizo en Chile fue similar con la diferencia que el número regional se volvió autónomo”⁴⁶⁹. Este fue el caso del conjunto de “arte típico nacional” Los Huasos de Chincolo, quienes comenzaron gracias a la iniciativa empresarial. Considerados por la prensa como los padres de la tonada chilena, Los Huasos de Chincolco surgieron del dúo formado por Jorge Martínez y Julio Cartagena, que se presentó en 1921 en el Teatro Esmeralda, al año siguiente se sumaron Fernando y Guillermo Montero, quedando así conformado el primer cuarteto de huasos de trayectoria discográfica⁴⁷⁰. Tonadas, cuecas, canciones como “Río río” y temas latinoamericanos formaron su repertorio. La aceptación de su sonido por la élite chilena, que hasta ese momento carecía de referentes culturales propios en los medios de comunicación, años también de mucha música extranjera y agitación social, así como la aceptación del público, consolidaron el formato de grupos huasos. La radio, los discos y los espectáculos en vivo se abrieron a este formato. “En esa historia, las particularidades de Los Huasos de Chincolco se pierden, pero se sabe que estuvieron activos hasta los años ‘30, completando una prolífica discografía en formato 78 rpm y dejando su nombre inscrito

468 Nano Acevedo (2004), ob. cit., p. 23.

469 Ídem., p. 376.

470 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 375.

como el del primer grupo de huasos de la música chilena”⁴⁷¹.

Los Hermanos Carter fue otro conjunto de este tipo, integrado por Ismael, Genoveva y Cristina Carter. Corresponde al trío Fru-Fru con el que los Carter amenizaban las casas de canto en Santiago. En una de las primeras transmisiones radiales realizadas en Concepción, a fines de 1924, el grupo Los Hermanos Carter interpretó “Juguete de amor” y “Mi batera”, así como canciones de Jorge Martínez, el vals “Perdón”, las tonadas huasas “Las vocales” y “Penas marchitas” y, como final de fiesta, la cueca “Los huasos de Petorca”. Sus versiones eran a tres voces, con acompañamiento de guitarra y piano, destacándose Genoveva como solista. “Asimismo, Genoveva integraba junto a Luis Espérguez, Martha y Pepe Aranda, un conjunto llamado Los Huasos de Petorca, con el que realizaron giras a Argentina, Bolivia y Brasil en un temprano intento de internacionalización de la música típica chilena”⁴⁷².

Poco después surgió un número mayor de cantores, cantoras y grupos huasos de extracción popular. Es notable su trayectoria y capacidad creativa. Por ejemplo, Nano Núñez, quien nacido en calle Ecuador, Barrio Estación, en Santiago, llegó a componer quinientas cuecas escritas, más de cien de ellas grabadas en voces de famosos como Los Perlas, La Consentidas, Las Morenitas, el Dúo Rey Silva y Los Afuerinos. Cantaba cuecas chilenas en los años 30 cuando había que esconderse del poder policial por entonar este tipo de música. Gran parte de su vida la pasó en lo que llamaríamos hoy en día un antro⁴⁷³. Crispulo Gándara, a quien ya hemos mencionado, compuso alrededor de cien canciones⁴⁷⁴. Sergio Silva formó Rey Pizarro y después el dúo Rey Silva (1935) junto a Alberto Rey. Más de cuarenta años duró este dúo, cantaban boleros, valeses argentinos, luego nutrieron su repertorio de obras chilenas de Honorio Concha, Clara Solovera, Lucho Bahamondes, Nano Núñez, Luis Aguirre Pinto, Mario Catalán entre muchos otro. En 1943, Alberto Rey incluye el arpa, siendo el primer ejecutante masculino del instrumento. Realizaron doscientas grabaciones, primero en RCA Victor y después en Odeón⁴⁷⁵. La lista es mucho más amplia de lo que alcanzamos a indicar en estas líneas, de tal forma que al llegar la década de 1950 se escuchaban no pocos cantores y

471 Sitio Web. Música Popular. “Los Guasos de Chincolo” [<https://www.musicapopular.cl/grupo/los-guasos-de-chincolo/>], consultada el 3 de agosto, 2023.

472 Ídem.

473 Nano Acevedo (2004), ob. cit., pp. 13-15.

474 Ídem., p. 23.

475 Ídem., p. 35-36.

cantoras, para esas alturas, ya con aires de artistas.

A pesar de estos intentos pioneros, al transcurrir mediados la década de 1920, la élite terrateniente que había gobernado el país no contaba con una música “nacional” que la representara plenamente en la ciudad. Más aún, “a dicha élite le incomodaba el rumbo que podía tomar un repertorio rural tradicional percibido como baluarte de identidad, que quedaba expuesto a la frivolidad de la vida urbana y que se consideraba relegado a casas de tolerancia y cantinas de mala reputación”. Si en las primeras décadas del siglo XX un chileno o un extranjero “quería escuchar, en Santiago o Valparaíso, conjuntos de arpa, guitarras y piano, y ver bailar bien la cueca, tenía que acudir a uno de estos lugares”⁴⁷⁶. Además, por esos años se buscaba la forma de postergar la sindicalización campesina, con lo que el inquilinaje debió esperar hasta los años sesenta para vivir un cambio sustancial con las leyes de Reforma Agraria. De este modo, se mantenía el orden hacendal y su sistema de relaciones sociales, con vínculos entre campesinos y patrones fuertemente mediados por el inquilinaje, y con una visión de mundo en la que el sentido del orden y la tradición tenían un papel fundamental. Esto llevó a “perpetuar prácticas ancestrales y a estimular las ocasiones de encuentro que se daban en torno a lo festivo, cuando las distancias sociales se atenuaban y se vivía una forma de camaradería ocasional”⁴⁷⁷. La música tradicional campesina estaba así plenamente inserta en tales relaciones, el problema para la élite era llevarla a la ciudad; hablamos, por cierto, de lo que consideraba como “su versión” de la música tradicional.

El impulso definitivo para la formación de grupos que interpretaran la música folklórica en el medio urbano, vino entonces desde la propia élite social chilena, que encontró en la figura del huaso el medio ideal para realizar este trasplante. Si bien el huaso no era el que hacía la música en el ambiente rural tradicional, donde primaban las cantoras como hemos visto, su condición de dueño o capataz de la tierra con asuntos que atender en la ciudad, donde podía residir parte de su familia, lo transformaba en un mediador ideal entre el mundo campesino y el urbano. Además, su prestancia y refinado vestuario, que se popularizaba con el paso del tiempo y adquiría un perfil más definido en la segunda mitad de la década de 1920, lo hacían atractivo para el escenario cosmopolita y ansioso por lo exótico en los locos años 20. Todo esto sin perder un ápice de lo que consideraban como la “identidad nacional”, al representar a los sectores hacendados que habían detentado el poder político y económico en el país por más de un siglo.

476 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 376.

477 Ídem., p. 377.

“Como no se podía contar con auténticos huasos para realizar esta tarea, fueron sus hijos, que estudiaban en la universidad y que aprendían repertorio cantado en sus casas y fundos, los que dieron el paso decisivo en la urbanización no declarada del folklore que se ha desarrollado en el país desde mediados de los años veinte”⁴⁷⁸. Fue así como aquellos primeros conjuntos huasos, a cuya cabeza se encontraban Los Huasos de Chincolo, sirvieron de cuña para la introducción de los huasos de la casona patronal –recordemos la frase de Crispulo Gándara, de Los Huasos de Pichidehua: “Esos no son huasos, son hijitos de sus mamás que cantan disfrazados de huasos”-. Hasta 1950 se mantendrán activas en el país una veintena de estas agrupaciones, entre huasos de la élite y huasos del populacho.

Es en este contexto que empezaron a consolidarse en Chile los llamados “conjuntos típicos” o de huasos, todos surgidos en los medios universitarios. Los primeros fueron Los Cuatro Huasos (1927-1956), Los Quincheros (1937-) y Los Provincianos (1938-1958). El conjunto Los Cuatro Huasos, llamado en un comienzo Cuarteto Criollo, fue fundado por Raúl Velasco (1907-1967), Jorge Bernal (1906-1975), Fernando Donoso (1906-1963) y Eugenio Vidal, quien era el encargado de hacer los arreglos y armonizaciones del repertorio folklórico recogido en el campo o enseñado por sus familiares. A fines de la década de 1930, Los Cuatro Huasos, considerados por la prensa como “el más apreciado número de arte típico que se puede proporcionar al público para su deleite”, contaban con cerca de 50 discos. Por algún tiempo, fueron artistas exclusivos de RCA Victor Chile. Actuaron en escenarios como los del Teatro Municipal de Santiago y el Waldorf Astoria de Nueva York y realizaron exitosas giras por América del Sur⁴⁷⁹. RCA Victor de EEUU los distinguió como el más importante grupo chileno⁴⁸⁰.

Como señala Juan Astica, el primer repertorio de Los Cuatro Huasos “se generó en una clase alta rural; eran canciones que originalmente cantaron las señoras en las casas patronales de nuestros fundos de la zona central”. Luego ampliaron su repertorio con el de cantoras campesinas que vivían en los fundos que ellos visitaban -de su propiedad o de familiares y amigos- “limpiándolas de chabacanerías, agregándole versos o arreglándolos y, finalmente, encabezándolas con un punteo [...]”

478 Ídem.

479 Ídem., p. 378.

480 Nano Acevedo (2004), ob. cit. p. 66.

que reemplazó la simpleza del rasgueo previo⁴⁸¹. “Este tipo de arreglo de repertorio folklórico –agregan González y Rolle-, que era realizado por Eugenio Vidal y explicado con palabras simples y directas por Raúl Velasco, constituirá un modelo para los conjuntos de huasos, quienes de esta forma mediarán el repertorio tradicional del campo según los requerimientos de un público ilustrado pero también masivo⁴⁸².”

Los Quincheros también se formó en Santiago por un grupo de estudiantes de la Universidad Católica. Incluían tanto música folklórica chilena como internacional, siendo presentados en 1948 como un cuarteto melódico, no como un grupo de música chilena, ya que el bolero y la guaracha alcanzaban gran popularidad en Chile gracias a sus presentaciones. Uno de sus integrantes, Carlos Morgan, fundó un grupo paralelo con el que interpretó rumbas. Incluso, el conjunto llegó a ser acusado de poco nacionalista por la prensa chilena, dando como ejemplo el hecho que en su gira a Buenos Aires, en 1945, donde cantaron en Radio El Mundo, interpretaron boleros, one-steps y corridos. De todos modos, Los Quincheros asumían con libertad la actividad musical, respondiendo tanto a los estímulos de la música internacional como a la preocupación por la música chilena, adquiriendo así una versatilidad que les entregaba una proyección más amplia⁴⁸³. A instancias de Radio Agricultura, el conjunto profesionalizó su trabajo musical y grabó su primer sencillo para RCA Victor con dos temas originales de Ernesto Amenábar, uno de sus integrantes: “Los baqueanos” y “El viejo roble”. Las presentaciones en locales nocturnos fueron el paso siguiente del conjunto, que en 1944 se incorporó a Radio Minería y comenzó a incorporar boleros en su repertorio, ampliando así su otra gran veta musical. “Nosotros” fue su primer bolero, se convirtió en superventas y consolidó el doble camino musical del cuarteto. Eran los tiempos de oro de ese género en el continente y la elegante ejecución del grupo –que debutó el mismo año que Los Panchos en México– le permitió internacionalizar su carrera⁴⁸⁴.

Los Provincianos se formó a partir de un grupo de estudiantes de la Universidad de Chile. Estaba integrado por Mario Oltra, Alejandro Angeloni, Fernando Montero y Juan Da Silva, reemplazado más tarde por

481 Citado por Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 378.

482 Ídem.

483 Ídem., p. 380.

484 Sitio Web. Música Popular. “Los Huasos Quincheros” [<https://www.musicapopular.cl/grupo/los-huasos-quincheros/>], consultada el 3 de agosto, 2023.

Juan Padilla y luego por Sergio Vargas. Iniciaron su carrera en Radio Cooperativa y, a mediados de los años 40, eran considerados como los más fieles representantes del folklore nacional, “buscando cuidadosamente su repertorio e intentando conservar la pureza original de la música campesina. De hecho, eran incluidos en los conciertos de folklore organizados durante la década de 1940 por el ‘criollismo culto’ de la época”. Asimismo, la *boite* Capri, organizaba en septiembre de 1944 “Las Verdaderas Fiestas Chilenas”, con Los Provincianos como protagonistas. En 1945 actuaban en la “Audición Geniol”, de Radio La Americana, “uno de los programas más escuchado de la radiotelefonía nacional según la prensa de la época”. Fueron artistas de los sellos “Victor y Odeon, y realizaron exitosas giras a Buenos Aires y Montevideo en 1944. También participaron de compañías de revistas costumbristas, en el cine chileno de los años cuarenta, y fueron auspiciados por la DIC en sus giras por Chile”⁴⁸⁵.

Un caso similar fue el conjunto Los Huincas (?) y Los de Ramón (1956), cuyo fundador, Raúl de Ramón, pasó parte importante de su niñez y juventud en el fundo Chomedahue, propiedad de su padre, el médico Eduardo de Ramón, en Santa Cruz, provincia de Colchagua, donde se nutrió de las raíces de la cultura huasa, lo que se verá reflejado en su obra musical. Cursó sus estudios en el The Grange School para más tarde recibirse de arquitecto en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En la Universidad, junto a su amigo de juventud Rogelio Muñoz, entre otros, conformó su primer conjunto, Los Huincas. Posteriormente, con su esposa María Eugenia Silva, formó el conjunto Los de Ramón, en él participaron igualmente sus dos hijos. No solo efectuó una profunda investigación del folklor chileno sino que también lo hizo con el folklor latinoamericano, realizando junto a María Eugenia Silva una amplia recopilación de canciones, ritmos y trajes de los distintos países. Entre ambos conjuntos terminaron grabando dos singles (78 RPM) y trece long plays (33 1/3 RPM)⁴⁸⁶. En décadas posteriores, por los 80, Raúl de Ramón fundaría Los Huasos Hídalgo, título que describe muy bien el origen ancestral de sus integrantes, todavía recordado con orgullo.

estos grupos –señalan los expertos- procurarán mantener el sentido original de la música tradicional, cristalizando sus rasgos poético-musicales distintivos, incorporando retazos del habla campesina, y desarrollando un discurso criollista que acom-

485 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 381.

486 Sitio Web. Música Popular. “Raúl de Ramón”, www.musicapopular.cl, consultada el 3 de agosto de 2021.

pañará la divulgación de la música típica chilena a lo largo de todo el siglo XX.

Estamos frente a un grupo de jóvenes de élite con fuertes vínculos con la tierra, que sienten como un deber patriótico, al tiempo que una ocasión de distracción y evocación, el hacer música de tradición campesina. Hay una condición inicial de diletante, en el sentido estricto del término, que deriva a una condición semiprofesional y luego profesional de hecho, al convertirse en artistas del disco y de la radio. Sus actuaciones formarán parte de la naciente industria de la entretención, donde plasmarán su visión de Chile y su mensaje musical, preocupados siempre por un mayor refinamiento en su presentación, en las letras y en las formas del canto⁴⁸⁷.

El Indio Araucano, Pepe Fuentes y Pedro Messone: tres oriundos de La Araucanía e intérpretes de la música foránea y del folklore mediatizado

La biografía de Osvaldo Gómez (1921-), el Indio Araucano —a quien en otro capítulo también hemos identificado como cantante de mapuchinas—, sirve para ilustrar el mundo del espectáculo en la vida de un chileno-mestizo de La Araucanía. Sin duda, un caso excepcional, pues los cantores y cantoras populares que él conoció en su infancia no lograron despegar de su pequeño mundo campesino o semirural.

Osvaldo Gómez nació en Quintra Malal, un poblado rural de población mapuche y chileno-mestiza, a pocos kilómetros de Angol. Fue el penúltimo de 21 hermanos, quedó ciego a los 8 años y más tarde perdería dos veces la voz; esto en sus inicios como cantante profesional. Solo veía siluetas y así se guiaba ayudando a su padre a conducir los bueyes en las tareas del campo. Una voluntad de hierro lo caracterizaría desde su infancia, permitiéndole superar una pobreza dura y desarrollar su pasión por el arte lírico, hasta alcanzar la fama. Sus amigos eran niños mapuche; le llamaban *Cayupi* (seis plumas).

Tras perder la vista fue enviado a la capital, a Santa Lucía, un Colegio para sordomudos y no videntes, donde es internado, pero se revela y escapa bajo la complicidad del proveedor de alimentos. Llevaba consigo una carta de su maestra, Elena Figueroa, quien antes de viajar a Santiago se la había encargado para un excompañero de estudios, Daniel Arriagada, para

487 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., p. 379.

entonces general de Carabineros. “Al salir a la calle se lo dije a un policía, el policía me llevó donde el general, el general me atendió muy bien y me llevó al Colegio de Carabineros. El mismo, personalmente, me hizo recorrer los mejores oculistas de Chile (...), pero todos vieron que no había nada que hacer. Pasé las de Caín en Santiago. Mi vida fue terrible. Me fui para Angol, mi pueblo. Mi madre había muerto. Yo ya tenía diez, doce años. Allí fue cuando un día, cantando en un río, unos turistas me vieron y oyeron cantando y me tiraron unas monedas, y me tiraban monedas cuando yo andaba nadando en el río y me oían cantar, y me dijeron que me fuera a Temuco”⁴⁸⁸. Vendrían entonces una serie de hechos fortuitos, tiempos de triunfos y tiempos duros. Inició tocando la armónica en Temuco hasta su entrada a los escenarios.

Su voz potente y brillante, con timbre de tenor spinto, carecía de escuela, pero eso fue superado por su carisma, hasta que decidió estudiar vocalización, logrando una voz de tenor abaritonado. Poco después fue contratado por un empresario que iba a inaugurar un Palacio de los Deportes, por lo que andaba reclutando figuras de lucha libre: era un espectáculo más bien de circo que de teatro. Al verlo, decidió incluirlo en su espectáculo, comenzando así una temporada de giras en el país. En esas andanzas resultó ganador del concurso “La Voz de Oro de Chile”, con el tema, “El pregón de las flores”, evento que se llevó a cabo en 1938 en el Teatro Caupolicán de Santiago. Era común en aquellos años que las radios y disquerías organizaran eventos de este tipo en busca de talentos que llenaran sus reducidos repertorios, atrayendo también audiencia. Vino luego su decisión de dejarse crecer la cabellera para usar el *trarilonko* mapuche. Con *kultrun* en mano y vestimenta “de la tierra”, se había inclinado por su raíz indígena, dejando a un lado, al menos en apariencia, su identidad chileno-mestiza. Tal vez ese aire le permitía moverse mejor en los escenarios, conquistando un espacio en medio de un público adicto a lo exótico.

En 1944, El Indio llega a Buenos Aires dando inicio a una carrera internacional que lo llevará a escenarios de toda América y Europa hasta su etapa final cuando fijó su residencia en Estados Unidos. En los años en que escalaba en el estrellato, concluía la Segunda Guerra Mundial y Argentina era gobernada por Juan Domingo Perón. En su primer gobierno grabó un disco para la RCA Victor que nunca llegó al público. Incluía la “Mattinata” de Leoncavallo. Al parecer la matriz fue destruida cuando El

488 El Indio Araucano, entrevista de José Emilio Castellanos, sin fecha. Sitio Web. bolero latino. “El Indio Araucano se acerca al siglo de existencia conservando su potente voz” [<https://bolero-latino.wordpress.com/tag/el-indio-araucano/>], consultada el 28 de junio de 2023.

Indio grabó una selección de música para otro sello discográfico en su primera gira por el continente. Después intentó radicarse en Venezuela, donde tuvo un centro nocturno, El Refugio del Indio. También lo intentó en La Habana, donde perdió sus bienes y capital, que fueron incautados por la Revolución. Otros fracasos tuvo en Puerto Rico y en República Dominicana. Con una carrera de triunfos y descalabros financieros, pues pocas veces recibió el pago que le correspondía por parte de las disqueras, su fama quedó sellada por unas cuantas composiciones de su autoría, por sus cantos en lenguas indígenas, de las que sobresalen el mapudungun y guaraní, y, sobre todo, por sus boleros⁴⁸⁹.

Un segundo caso fue el imperialino José Concepción Fuentes Pacheco, conocido como Pepe Fuentes (1931-2020). No conocemos las circunstancias que lo trasladaron de La Araucanía a Valparaíso, donde comenzó su carrera a temprana edad, cuando cursaba la secundaria. Fue cantor, tomó la guitarra, el pandero y el bajo cuando hacía falta tocar. Cuequero y tanguero, autor y compositor, arreglista y director de grupos y grabaciones si era preciso llevar la batuta, fue también viajero y cronista innato a la hora de hacer historia y memoria. Eran muchas las facetas de Pepe Fuentes, un hombre en el que coincidieron los diversos oficios del músico popular⁴⁹⁰.

A mediados de la década de 1940 inició su carrera musical en la bohemia de Valparaíso, donde integró grupos como Los Reseros, Los Troveros Porteños y los Hermanos Clavero. A corta edad, en 1954, fue parte del grupo inicial de Fiesta Linda, uno de los más populares grupos de su tiempo, junto al autor y compositor Luis Bahamonde Alvear, a la cantante Carmencita Ruiz y al guitarrista Ricardo Acevedo. Así se instaló en la cúspide del canto urbano, grabando para el sello RCA Victor, con presentaciones en radios, quintas de recreos y otros escenarios de Valparaíso y Santiago, entre otras ciudades. Luego ingresó a Los Chamacos y desde 1970 se radicó en Argentina junto al músico Sergio Solar, con quien inició un viaje a Europa y el Medio Oriente. Tras reunirse con el viñamarino dúo León-Ríos en Barcelona, regresó en 1982 a Chile donde comenzó a participar en el restringido circuito musical durante los años de la dictadura militar. Así conoció a María Esther Zamora, con la que inició una dupla musical que se transformó en una relación sentimental, contrayendo matrimonio en 1989. En 1985, conformó el grupo musical Los Pulentos de la Cueca, en 1996, colaboró con el grupo Los Tres, tras ser invitado junto

489 Ídem.

490 Sitio Web. Música Popular. “Pepe Fuentes” [<https://www.musicapopular.cl/artista/pepe-fuentes/>], consultada el 08 de agosto, 2023; Nano Acevedo (2004), ob. cit., p. 109.

con María Esther a La Yeín Fonda y, en 2014, recibió el Premio a la Música Nacional Presidente de la República. Grabó nueve álbumes como solista y dos como colaborador⁴⁹¹.

Muy distinto fue el recorrido de otro connotado, Pedro Messone (1934-2023), hijo de un empleado de la clase media acomodada de Temuco; aunque ello no le restó esfuerzo personal ni mérito a su talento. Por razones laborales, su familia se trasladó a Valparaíso, motivo por el que el cantante se definía como “un porteño nacido en Temuco”. Su familia pasaba los veranos en el campo, un mundo que Messone disfrutó durante su infancia y cuyo ambiente pasaría a integrar su trabajo artístico. Durante sus estudios en Valparaíso forjó amistad con quienes lo motivaron a entrar en la música, como Luis Urquidi, con quien compartió interés por el jazz y el folklor latino, géneros en los que realizaron investigaciones que lo instruirían para iniciarse profesionalmente. Su posterior participación en el grupo Los Cuatro Cuartos respondió a ese mismo afán de contextualizar la música chilena en un mundo amplio de referencias internacionales.

Pedro Messone se mudó a Santiago cuando ya era parte de Los Cuatro Cuartos, pero sin ninguna expectativa de llegar a vivir algún día de la música. Al igual que sus compañeros, colaboró en el grupo de manera seria, pero no profesional, afición de la que se ocupaba en los ratos libres que le dejaban sus actividades de compra y venta. A medida que Los Cuatro Cuartos comenzaban a cosechar sus primeros éxitos en auditorios radiales, Messone se iba interesando también en el mundo del teatro, acercándose cada vez más a la actuación. Recibió así una invitación para integrarse en el papel de un lustrabotas en *La Pérgola de Las Flores*, de Eugenio Guzmán, además participó en el Teatro Ensayo de la Universidad Católica. Su entusiasmo actoral no interrumpió su trabajo musical hasta que las exigencias crecientes de ambas actividades lo obligaron a optar por la música⁴⁹².

Atento a los vaivenes del pop de mediados de los años 50, con artistas como Lucho Gatica y Mario Clavel entre los favoritos del público, el artista advirtió cambios en el repertorio de Los Huasos Quincheros. “Empezaron a cantar boleros de autores chilenos. Entonces el folclor se empezó a mezclar”. Este giro, señala un periodista, plantó una semilla en su manera de comprender la música de raíz. Aprovechando su buena facha, podía vestirse como un *crooner* para interpretar una tonada acompañada de

491 Ídem.

492 Sitio Web. Wikipedia. “Pedro Messone” [https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Messone], consultada el 03 de julio de 2023.

una elegante orquesta, en vez del tradicional conjunto folklórico⁴⁹³.

En 1964, la compañía de la que Messone formaba parte recibió una invitación del gobierno de México para ir a presentar *La Pérgola de Las Flores* en los principales escenarios de ese país. Le planteó a Los Cuatro Cuartos su intención de tomarse un tiempo lejos de Chile, pero el permiso se convirtió más bien en una discusión, lo que terminó con su salida. Pese a ello, el cantante nunca llegó arrepentirse de priorizar su desarrollo como solista y pudo con el tiempo reparar su relación con el grupo. Recibió ofertas para quedarse en México y desarrollar allá una carrera, pero eligió volver a Santiago y persistir en su trabajo con el folklor local. De regreso se encontró con Sergio Sauvalle, quien recién se había ido de Los Huasos Quincheros y guardaba una canción que al conjunto no le había interesado, pero que sonaría muy bien en la voz de Messone, “El corralero”. Messone la escuchó, distinguió de inmediato su valor y propuso armar un conjunto con otros vocalistas, para lo cual convocó a Rolando Alarcón, José Luis Hernández y Renato Lederman. Nacieron así Los de Las Condes, cuyo primer escenario importante fue el Festival de Viña, en 1965. Su interpretación de “El corralero” no pudo sobrepasar a “Mano nortina”, de Los Cuatro Cuartos, quienes se quedaron con el primer lugar. Pese a ello, recibieron un muy peculiar premio de consuelo. La misma noche de la premiación, Chino Urquidí se acercó a Messone y le dijo lo siguiente: “No ganaron, pero será su canción la que trascienda”. Y así fue... A partir de entonces la carrera del cantante quedaría sellada⁴⁹⁴. En todo Chile se conoce el tema, uno de los tantos que siguieron la tradición de los conjuntos huasos de la década de 1920. Terminó grabando catorce álbumes y en 2018 recibió el Premio a la Música Nacional, Presidente de la República.

El ambiente musical y el problema de la representación del sujeto

Pues bien, tal era el ambiente musical cuando aparece Margot Loyola ¿Desconocía entonces Antonio Acevedo el ambiente musical de su época al reconocer a unos cuantos grupos musicales y luego resaltar a Margot como un caso sobresaliente, dejando de lado a la mayor cantidad de grupos y solistas? Sin duda, no lo desconocía. La observación de Acevedo nuevamente partía de un problema distinto, no declarado de manera explícita: así como existía una invasión de géneros foráneos, para él también

493 Sitio Web. La Tercera. Marcelo Contreras, ob. cit.

494 Sitio Web. Wikipedia. “Pedro Messone”, ob. cit.

había una ambigüedad en la definición del tipo de sujeto al que cada quien representaba en términos identitarios. Margot y unos pocos marcaban la diferencia, definiéndose, de manera exclusiva, por lo campesino. La mayoría, en cambio, se mostraban huasos o campesinos, pero también coqueteaban con los géneros foráneos o los folklorizaban. Recordemos las siguientes líneas de Acevedo: “Si la Universidad de Chile no hubiera decidido seriamente por esa música, el canto andaría falsificado –en gran parte por los cantores de radio- y por el desprecio de los chilenos por lo suyo”. Por ello se había extendido una crítica contra Los Quincheros, quienes a pesar de identificarse como criollistas huasos, interpretaban lo que sea que estuviera de moda. Después de todo, hecho que no aceptaban los criollistas como Acevedo ni los críticos del folklor, la musicalidad de los artistas, su melomanía, se encuentra por sobre la representación identitaria de un sujeto estereotipado. En otras palabras, un artista toca y canta lo que le viene en gana. Era contradictorio, entonces, pedir “pureza” a un folklor que respondía a las exigencias de los medios de comunicación y al gusto de los artistas y consumidores.

Los criollistas huasos de tomo y lomo, como Pedro Messone o el “hidalgo” Raúl de Ramón, en cambio, se comprometieron con la defensa de los valores de un orden patronal que buscaba proyectarse “estático” frente a los cambios de la modernidad, o al menos, de todos modos, superior a ésta. De esta forma, subyacía en los temas criollistas la idea de detener el tiempo o exaltar en él un devenir bucólico. Así, la tonada sirvió para rodear ese ambiente de un aire romántico, cargado de quietud y engañosa austeridad, con melodías aletargadas cuya función era añorar y traer al presente un paisaje idílico, inspirado en objetos del campo, quehaceres, animales, flores, casas, caminos y personajes que eran introducidos en un cuadro paisajístico que deseaba ser cantado. Un ambiente del todo ausente de otros conflictos que no fueran aquellos impuestos por la vida humana, como los amores y desamores, la vejez y la muerte.

De esta forma el criollismo ocultaba el conflicto social. Muchas canciones que nacieron en escenarios reales de trabajo duro y miseria peonal sufrieron una performance que las alejó de su sentido original. Así, por ejemplo, entre la zona central de Chile y la región de Cuyo, en Argentina, desde la era colonial hasta entrado el siglo XX se produjo un intercambio de comercio, a pesar de la Cordillera, por los boquetes que permitían los arreos de ganado y la comercialización de los productos que daba la tierra. Junto a ello se destacó una migración en los años de las Guerras de Independencia y, posteriormente, de mano de obra para la minería cuyana, actividad que los peones chilenos dominaban muy bien.

Pasajeros del área cordillerana, exiliados que después de la batalla de Rancagua huyeron de la persecución realista, baqueanos que iban y venían, peones de arrea, puesteros y todo tipo de viajeros, utilizaban algunos refugios en la precordillera hasta llegar al destino. En esos momentos hacían comentarios sobre tópicos de tareas y de su vida, hasta que la conversación derivaba en canto y guitarra.

En los momentos de recreación durante las faenas de todo tipo nunca faltaban guitarristas o cantores de los dos países, también de Bolivia que entremezclaban sus canciones, danzas, cuentos, anécdotas. En toda reunión y estrato social, había chilenos que sabían cantar una tonada, una cueca, un vals, al mismo tiempo que muchos poseían un bagaje cultural anónimo muy rico. Ya fuera en la zona del viejo Matadero, los almacenes del Barrio de la Media Luna, o incluso en las reuniones de las familias más adineradas, se tocaban viejas cuecas y tonadas, algunas con marcada influencia chilena⁴⁹⁵.

En este ambiente de trabajo peonal, y en una época en la que en Chile la mano de obra debía emigrar en busca de empleos de mejor calidad, nació la tonada “La quita pena”.

Esta tonada es muy guasasa,
y por demás sanduguera.
Allá por la quebrada
le llaman la quita pena
¡Ay... le llaman la quita pena!

Esta tonada cantaban
las hijas' el taita Pancho
y los rotos por oírla,
se rieron a carcajadas.
¡Ay... voltiaron la puerta' el rancho!

Una vez que la cantaron
por eusigencia 'e la gente
Ay mi taita de un pencazo

495 Sitio Web. Alberto Rodríguez. “La influencia chilena en la tonada cuyana” [<http://www.arfolkloredecuyo.com.ar/i-influenchile.html>], consultada el 08 de agosto, 2023.

le apió tuito' los dientes
 ¡Ay...le apió tuito' los dientes!
 Otra vez que la cantaron
 salió mi ñaña enojada
 y le dijo a la F..
 niña no cantís más.
 ¡Ay... niña no cantís' más!⁴⁹⁶

Es curioso constatar que Los Cuatro Huasos elaboraron otra versión de la tonada para su primer álbum, de 1927, en la que la aventura se encuentra recortada, el conflicto se aliviana y no cuenta con la presencia de los rotos.

Señores y señoritas, yo vengo de la angostura
 Señores y señoritas, yo vengo de la angostura
 a cantarles la tonada que compuso una aventura,
 que compuso una aventura...

496 Existen otras versiones, como la siguiente:

Señores y señoritas
 yo vengo de la angostura
 a cantar esta toná
 que compuso la ventura.

Esta tonada es muy huasaza.
 Pero ella es muy sandunguera
 Por allá por la angostura
 le llaman la quitapenas

El día que la cantó
 Fue el día' e mi taita Pancho
 y la gente por oírlas
 Voltearon la puerta del rancho.

Un huaso estaba cerca
 le dijo a la Ventura
 Aníña la cueca mi alma
 que yo arreglaré la puerta

Y la Ventura siguió
 por darle el gusto a la gente
 y mi ñaña de un trancazo
 le voltió todos los dientes. Ídem.

La tonaita es guasasa, pero sí muy sandunguera
la tonaita es guasasa, pero sí muy sandunguera
por allá por la angostura la llaman la quita pena
la llaman la quita pena.

El día que la compuso, fue el día mi taita Pancho
el día que la compuso, fue el día mi taita Pancho
de tanta gente por oírla voltearon la puerta el rancho
voltearon la puerta el rancho.

Al ver la puerta en el suelo,
y la niña enoja'
Al ver la puerta en el suelo,
y la niña enoja'
le dijo a la ventura tu niña no la cantis más
niña no la cantis más.

Señores y señoritas la fiesta esta [inaudible]
de remolienda entre huasos,
de remolienda entre huasos⁴⁹⁷.

De la misma forma, una de las tonadas más características del criollismo huaso es “El corralero”, de Pedro Messone, con un notable ritmo aletargado. En la historia, la relación entre el inquilino y el patrón se desarrolla en torno a la obediencia “natural” del subordinado y al cariño profundo por un caballo, con lo que los conflictos laborales quedan fuera del relato.

Ta' muy malo el corralero
Y allá en el potrero como viejo está,
Hay que ayudarlo a que muera,
Para que no sufra más,
Siempre fuiste el más certero
Y por eso debes su mal aliviar.

Como pretende que yo,
Que lo crie de potrillo,

497 Página de YouTube, Guitarra FM, “Los 4 Huasos Primeras grabaciones Buenos Aires Noviembre 1927 Vol 1” [https://www.youtube.com/watch?v=PTDSBh8bg1c&t=303s], consultada el 08 de agosto, 2023.

Clave en su pecho un cuchillo,
 Porque el patrón lo ordenó.
 Déjelo no más pastar,
 No rechace mi consejo,
 Que yo lo voy a enterrar,
 Cuando se muera de viejo.

Junto al estero del bajo,
 Lo encontré tendido casi al expirar,
 Me acerqué muy lentamente
 Y se lo quise explicar,
 Pero al verlo resignado,
 Me tembló la mano y me puse a llorar.

Como pretende que yo,
 Que lo crie de potrillo,
 Clave en su pecho un cuchillo,
 Porque el patrón lo ordenó.
 Déjelo, no mas, pastar,
 No rechace mi consejo,
 Que yo lo voy a enterrar,
 Cuando se muera de viejo,
 Que yo lo voy a enterrar,
 Cuando se muera de viejo.

Otros folkloristas, en cambio, por lo general cantoras populares, no solo interpretaban géneros foráneos, sino que además su estilo campesino era más bien chinganero; es decir, con voces envolventes y volumen alto para animar la fiesta, algo que por cierto tampoco era del agrado de los criollistas ni de los críticos del folklor, pero que no les impedía, aunque con gran trabajo, entrar en la radio ni en la disquería, espacios estimulados por el consumo musical y donde se escogía muy bien lo que se iba a presentar. Este segmento representaba, por tanto, a la multitud de campesinos migrados a la ciudad, atraídos por los géneros campesinos y las modas de su tiempo (como los casos de los cantores de chingana, Pepe Fuentes y Osvaldo Gómez). Sujetos por lo general ajenos a la organización política y adictos a la vida bohemia⁴⁹⁸, ya que la música que era considerada de protesta contaba para entonces con un mínimo de exponentes, quienes

498 El Libro de Nano Acevedo (2004) que hemos venido citando abunda en casos de este tipo.

no lograban entrar a los medios; “quiero aclarar algo —señala Margot—: el canto protesta empieza en Chile alrededor de 1920 con el vals *El dolor del minero* de Ester Martínez y Carlos Ulloa (grabado por mí en 1972)”⁴⁹⁹.

El folklor que se escuchaba en la radio, en la disquería y en teatros se encontraba, de esta forma, claramente mediatizado⁵⁰⁰. En él estaban representadas distintas identidades. La síntesis de estos hechos se encuentra en las palabras de la propia Margot Loyola, como señaló en cierta ocasión recordando la década de 1940:

Se oía algo de música campesina, pero el estilo predominante eran canciones y tonadas de corte ciudadano y chinganero. Era el estilo de estas mujeres que le mencioné⁵⁰¹.

Después apareció un nuevo estilo de rodeo, donde se lucía una primera voz femenina acompañada de segundas voces masculinas. Este estilo lo iniciaron *Los provincianos* y luego lo impuso magistralmente Ester Soré [quien también interpretaba música foránea].

En los escenarios se hacían cuadros costumbristas de Antonio Acevedo Hernández, por ejemplo, que hoy ya no se realizan. Esa era una línea “criollista”, representante de otra época y otra identidad; una línea muy chilena que desapareció con la llegada de los conjuntos folclóricos⁵⁰².

499 Agustín Ruiz Zamora (1995), ob. cit., p. 18.

500 Ídem., ver Capítulo VI. “Folklore de masas”, pp. 363-420.

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

Conocí a Las hermanas Orellana, Petronila y Mercedes. Tocaban arpa y guitarra y cantaban con unas voces muy potentes. Impresionaba la recepción que tenían de su público. Lamentablemente, las oí cantar en la que sería la última presentación de este dúo. Desde ese día nació una gran amistad con la Peta (Petronila) y pude aprender su repertorio. Ella me decía: “A la única que le enseño es a Ud., porque nadie más se la puede con mis canciones”. Y cantábamos tardes enteras, ella con su arpa y yo con mi guitarra. Ella vivía en Pila del Ganso, donde tenía una casa de canto. Ahí llegaban Pablo Garrido y una serie de intelectuales de la época a oír las cantar.

También estaban Los cuatro huasos que aún cantaban. Precisamente iban a la farmacia de Santos Dumont a enseñarnos. Y después aparecieron Los provincianos con Mario Oltra y mi amiga Isabel Fuentes, una excelente cantora, con una voz realmente prodigiosa que le ha permitido seguir animando rodeos hasta el día de hoy. Agustín Ruiz Zamora (1995), ob. cit., p. 15.

502 Ídem.

El caso de Margot era distinto, no coqueteaba con las modas extranjeras, como lo hacía la mayoría de los grupos huasos, tanto los que nacían en un sector que con dificultad podía llamarse de clase media, como los de la clase media acomodada y los de la élite huasa, ni mucho menos su estilo se asemejaba al folklor chinganero, pues era únicamente “campesino”, por cierto, depurado, no chabacano ni vulgar. Era el folklor que había escuchado en el campo, en la voz de las cantoras populares y en contextos en que se celebraban las fiestas de la religión oficial en las casas patronales; espacios alejados del carnaval popular y de la chabacanería. A ese folklor ella logró otorgar “altura”, como se dice en el ambiente, con sus estudios de canto, piano, guitarra y su registro soprano dramático que se extendía hasta el contralto. Instalada en “lo campesino”, Margot no se comprometía manifiestamente con ninguna posición que no fuera un catolicismo romántico, por ello, en definitiva, recibió la aclamación de los criollistas y de los críticos del folklor, gustando además a todos por igual.

En el rescate de lo popular: el caso de Violeta Parra y su paso por el Biobío y La Araucanía a fines de los años 50

En tanto que Margot se esforzaba (aunque con naturalidad y talento) por representar al mundo campesino (hecho que permitía que frente a sus ojos se abrieran las puertas de la crítica más exigente, como el estrecho círculo de investigadores del folklor de la Universidad de Chile), quedaba entonces un asunto pendiente: la representación del campesinado chileno-mestizo, que entrañaba la identidad campesina que los antiguos labradores, peones de fundo e inquilinos iban dejando atrás lentamente a medida que la ciudad se incrustaba en ellos, construyendo una nueva memoria y nuevas apetencias líricas.

En los años en que Margot estrenaba sus primeros pasos en la casa de estudios, de manera subterránea se entretejía otra historia, cuya protagonista fue Violeta Parra, quien en 1952 tomaría la decisión de dar un giro en sus propios cantos para entregar aquella música que a su juicio estaba invisibilizada, ahogada por la moda huasa y lo extranjero⁵⁰³. La historia es larga e ilustra la experiencia de muchas cantoras populares migradas a Santiago. Comienza en un pequeño pueblo del sur, como tantos otros que vieron partir a familias enteras a la capital (azotadas en aquellos años por las crisis económicas, la desnutrición y la viruela), cargando junto a

503 Fernando Venegas (2017), ob. cit., pp. 111-113.

su precaria vida nada más que dos tesoros: sus capacidades y el sueño de escapar de la miseria.

Violeta nació el 4 de octubre de 1917, en San Carlos, región del Ñuble, ubicado a no más de 30 km. de Chillán. Hija de un maestro de escuela primaria y músico, guitarrista y violinista, Nicanor Parra Parra, y de una modista, tejedora y cantora campesina, Rosa Clarisa Sandoval Navarrete. Tuvo dos medias hermanas del primer matrimonio de su madre con un primo y ocho hermanos de ambos padres (incluyendo Caupolicán, “Polito”, quien murió siendo angelito). Su infancia transcurrió principalmente en el campo. Desde 1919 hasta 1921, la familia residió en Santiago; luego, se trasladó a Lautaro, en el sur. En 1927, se mudaron nuevamente, ahora a Chillán, a la población Villa Alegre, nombre que se le daba a los barrios populares en el sur, por sus cantinas y casas de remolienda⁵⁰⁴.

Su madre se afanaba con la máquina de coser para contribuir con la mantención de la numerosa familia. Violeta sufría continuamente de enfermedades, incluyendo la viruela a los tres años. Mientras mejoraba, se divertía junto con sus hermanos en las aguas del vecino río Ñuble y en los aserraderos y barracas del sector. De esta forma construía sus primeras nociones del mundo obrero y campesino. Ella, junto a sus hermanos y hermanas, revelaron tempranamente su inclinación hacia el espectáculo, imitando a los artistas de los circos que se instalaban en las proximidades del hogar y disfrazándose con atuendos de papel. Violeta y su hermano Eduardo (“Lalo”) cantaban a dúo y montaban presentaciones por las que cobraban entradas a los niños. Así comenzó a tocar la guitarra a los 9 años y, a los 12, compuso sus primeras canciones⁵⁰⁵.

Realizó los cursos primarios y estuvo un año en la Escuela Normal, que abandonó para trabajar en el campo y ayudar a su familia debido a que su padre enfermó gravemente. Los hijos de la familia lucharon por sobrevivir, salían a cantar en restaurantes, posadas, circos, trenes, campos, pueblos, calles e incluso burdeles. Los problemas económicos se agravaron aún más en 1929, cuando su padre falleció. En 1932, Violeta se trasladó a Santiago, invitada por su hermano mayor, el futuro antipoeta Nicanor Parra. Intentó retomar sus estudios en la Escuela Normal de Niñas, pero no se sintió a gusto, porque era el canto y no la escuela lo que le interesaba.

504 Sitios Web: Fundación Violeta Parra. “Trayectoria” [<http://www.fundacionvioletaparra.org/trayectoria/>]; Música Popular. “Violeta Parra” [<https://www.musicapopular.cl/artista/violeta-parra/>], consultadas el 4 de agosto de 2023; San Carlos. Cuna de Violeta Parra. “Violeta Parra Sandoval” [<http://munisancarlos.cl/web/index.php/antecedentes/biografia-de-violeta-parra>], consultadas el 4 de agosto de 2023.

505 Ídem.

Dejando la Escuela Normal comenzó a cantar en bares, quintas de recreo y pequeñas salas de barrio junto con su hermana Hilda. Dos años más tarde, su madre y hermanos llegaron a Santiago y juntos se instalaron en la comuna de Quinta Normal, sector prácticamente rural en aquellos años⁵⁰⁶.

En 1937, Violeta inició su carrera artística en el restaurante El Popular, en Avenida Matucana, interpretando boleros, corridos, cuecas, rancheras y tonadas junto a sus hermanos Hilda, Eduardo y Roberto y, poco después, en El Tordo Azul en la misma avenida. En su primer matrimonio, con Luis Cereceda Arenas, obrero ferroviario de la Estación Yungay, tuvo dos hijos: Isabel y Ángel, quienes se convirtieron en destacados músicos y adoptaron el apellido materno al ingresar en el ambiente artístico. Cereceda, que militaba en el Partido Comunista, introdujo a Violeta en la actividad política y ambos colaboraron en la campaña presidencial de Gabriel González Videla (1946). Vivieron en Llay-Llay, Valparaíso y Santiago, lugares donde Violeta mantuvo su carácter inquieto y creativo, cantando en biotes del puerto, presentándose en radios y formando parte de un grupo de teatro. La vida artística de Violeta generó constante tensión en su relación con Cereceda, quien esperaba una familia más tradicional y una esposa más sumisa. Finalmente, el matrimonio se separó en 1948⁵⁰⁷. Hacia 1947 formó el dúo de música folklórica Las Hermanas Parra, junto a su hermana Hilda. En 1949, nació su hija Carmen Luisa Arce Parra y, ese mismo año, contrajo matrimonio con el padre de la niña, Luis Arce Leyton, mueblista y tenor de ópera. En 1952, editó sus primeros discos con su hermana Hilda, para el sello RCA Victor. Se trataba de grabaciones en formato sencillo de canciones populares chilenas, como “El Caleuche”, “La cueca del payaso” y “La viudita”⁵⁰⁸.

El dúo dejó de funcionar en 1952 tras una crisis producida por la personalidad impetuosa de Violeta que chocaba con los intereses y la personalidad de su hermana Hilda⁵⁰⁹. Fue en ese momento en el que Violeta dio un giro en su incipiente y esforzada trayectoria, para convertirse en una decidida recopiladora e intérprete de la música popular, dejando atrás la música foránea y una tibia interpretación del mundo campesino, como lo hacían, hasta entonces, muchos cantores, cantoras e intérpretes de su tiempo. Violeta, a diferencia de ellos, se había puesto como objetivo la divulgación del folklor popular-campesino. Su hermano Nicanor, el antipoe-

506 Ídem.

507 Ídem.

508 Ídem.

509 Ídem., ver también, Nano Acevedo (2004), ob. cit., pp. 21-22.

ta, sirvió de guía en su impulso. Como primera tarea, debía olvidarse de las rancheras⁵¹⁰. En esa oportunidad Nicanor habría señalado a Violeta: “Tienes que lanzarte a la calle (...), pero recuerda que tienes que enfrentarte a un gigante, Margot Loyola”⁵¹¹. Dando a entender la influencia alcanzada por la folklorista, tanto en estilo como en los medios.

Hilda, mi hermana y ahora toda una dueña de casa, y yo, formábamos el Dúo de las Hermanas Parra que dejó plagado el comercio de grabaciones. Ella vivía peleando conmigo. Pretendía imponerme las canciones de nuestro repertorio. La hermanable separación llegó un día. Y allí mismo quedé. Con mi guitarra, mis canciones y un deseo -muy intenso- de abrirme paso solita. ¿O es que no podría hacerlo? Mis cuitas y mis ansias las volqué sobre Nicanor, mi hermano que es poeta. Y le conté lo que yo quería: “Canciones del campo”, obteniendo en Malloa, cerca de Chillán, “Amada prenda querida”, una tonada, canciones para novios, etc. A Nicanor le costó cerrar la boca.

- Pero si esto es lo que hay que cantar, Violeta -gritó- ¿Cuántas canciones de este tipo sabes?

- Creo que unas treinta.

- Es muy poco! Sal a la calle. Métete donde tu olfato te indique que puede haber folklore. Saca todas las canciones que puedas y cuando tengas 100, hablamos en otro tono.

Allí terminó mi conversación con Nicanor, que ha sido el paladín de mis triunfos y ambiciones.

En 1952 canté en unas fondas diciocheras donde conocí a mi “gigante” que me pintaba mi hermano siempre: Margot Loyola. Nos estrechamos en un abrazo. Desde ese instante, la suerte no me abandonó. Ni tampoco mi intención de continuar. *Vea* y *Eran* abrieron sus columnas para mí. ¿Cuánto debo agradecerle a la prensa chilena? Ni yo mismo lo sé. Siempre ha estado incondicionalmente conmigo. En la cumbre y en el suelo donde también he permanecido negras horas.

Más tarde salió Raúl Aicardi a mi encuentro. En ese entonces él

510 Fernando Venegas (2017), ob. cit., pp. 111-113.

511 Citado por Karen Donoso (2006), ob. cit., p. 55.

estaba en la Radio Chilena. Me ofreció un contrato cuando aún yo no terminaba de interpretar mi primera canción. Lloré en mi primer programa grabado, Lloré largamente. Era la felicidad toda la que se convertía en lágrimas. El otro “gigante”, el miedo y la mala suerte, estaba herido de un pie⁵¹².

La amistad entre Violeta y Margot fue espontánea y profunda. Para Margot Loyola ese primer encuentro tuvo mucho de descubrimiento, de hallazgo personal, pues vio en Violeta a una creadora genuina y así le tendió la mano⁵¹³. Al parecer, los medios no opinaron de la misma forma. Es curioso lo que ocurrió con la revista de espectáculos *Ecran* (hasta el momento dedicada a seguir los pasos de los “grandes” folkloristas, así como los de los artistas de radio y cine), ya que según el parecer de los editores, Violeta “no conocía de música”, a pesar que ya había publicado dos singles. Aún Violeta no había derrotado a los gigantes...

Margot Loyola, la conocida folklorista, acompañó a Violeta Parra hasta nuestra redacción, recomendándola fervorosamente como compositora, cantante e intérprete de la cueca campesina. -En Violeta hay un valor que tiene que ser reconocido- nos aseguró Margot con entusiasmo. Como letrista y compositora, es excepcional, encuadrando sus composiciones dentro de los moldes folklóricos [...]. Tiene alrededor de treinta composiciones, que sólo ahora Margot Loyola le está escribiendo, pues Violeta no sabe música⁵¹⁴.

Cuán equivocados estaban los editores de *Ecran* al haberla presentado como una novata bajo la tutela de Margot. En 1953, Violeta grabó para el sello Odeón “Qué pena siente el alma” y “Casamiento de negros”, dos de sus canciones más conocidas. Para entonces había recibido de regalo su primer guitarrón, instrumento que se autoimpuso dominar pese a que era considerado exclusivo de hombres. En 1954, fue contratada por Radio Chilena, donde participó en el programa “Canta Violeta Parra” y, al año siguiente, ganó el premio Caupolicán a la folklorista del año. Poco antes

512 Ídem., p. 113.

513 Nano Núñez (2004), ob. cit., pp. 7-8; Agustín Ruiz Zamora (2006). “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena”. *Cátedra de Artes*, número 3, pp. 41-58.

514 *Ecran*, 22 de diciembre de 1953, citado por Agustín Ruiz Zamora (2006), ob. cit., p. 46.

había sido invitada al Festival Mundial de la Juventud y Estudiantes, en Varsovia (Polonia), por lo que viajó en julio de 1955. Recorrió entonces también la Unión Soviética y parte de Europa⁵¹⁵. A su regreso a Chile, en 1956, aparecieron sus primeros long play, “El folklore de Chile” (volúmenes 1 y 2).

Al año siguiente, entra a colaborar en actividades de extensión en la Universidad de Concepción. Sus investigaciones en la zona de Concepción le permitieron recopilar, junto sus colaboradores, 50 cuecas, además de tonadas, vals, mazurcas y polcas. No sabemos cuántas canciones chilenas recopiló en el corazón de La Araucanía, pero las investigaciones señalan que recorrió los campos de Capitán Pastene, Victoria, Lautaro, Temuco, Labranza y, poco más al sur, Millelche, cerca de Quepe⁵¹⁶.

Esta larga historia nos demuestra, en definitiva, que el folklor musical no había desaparecido, ni se encontraba en vías de extinción como temían muchos. Estaba ahí, en los campos, en medio de los labradores. Solo faltaba una personalidad inquieta y curiosa para llevarlo a la ciudad. Era difícil que tal tarea fuera hecha por los cantantes huasos, más cercanos al criollismo de la zona central que al canto campesino⁵¹⁷, más interesados en proyectar el equilibrio patronal, con su música y tradiciones, que en llevar la voz de los cantores y cantoras populares, con quienes habían compartido bautizos, velorios, misas y trillas. Más bien, cuando parecía que llevaban su voz, este era un canto depurado, como han dicho otros, “mediatizado”⁵¹⁸. Un canto que había “pasado” por el cernidor, como se hace en el campo para dejar a un lado el grano que “no sirve”.

En el fondo del asunto, existía una disputa por la legitimación de la identidad, lo que se traducía en un conflicto por la conquista de espacios de representación cultural (lo que equivale a la construcción de hegemonía). Una pugna entre lo popular y lo criollo, dicho de otra forma, entre la cultura huasa y la cultura de los rotos, ya sean del campo o de la ciudad. No todos, por cierto, entraban a combatir en esta pugna, como lo hicieron, a conciencia, Violeta Parra y los criollistas de tomo y lomo. En definitiva, era una pugna por la hegemonía en el ámbito de la cultura, las modas foráneas, así como la imitación de la cultura huasa por parte de quienes no eran de

515 Música Popular, “Violeta Parra”, ob. cit.

516 Fernando Venegas (2017), ob. cit., pp. 180.

517 Rodrigo Torres (2000). “Músicas populares, memoria y nación” en Mario Garcés, Pedro Milos, Miriam Olgún, Julio Pinto y Miguel Urrutia (comp.). *Memorias para un nuevo siglo. Chile, mirada a la 2ª mitad del siglo XX*. Editorial LOM, Santiago, pp. 357-367.

518 Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), ob. cit., ver Capítulo VI. “Folklore de masas”, pp. 363-420.

la élite, a fin de cuentas, complejizaban el asunto, pero no eliminaban el conflicto por la construcción de hegemonía.

En los años en que Violeta Parra procesaba y exhibía sus recopilaciones obtenidas en el Biobío y en La Araucanía, apareció el conjunto Millaray (1958), éste se había propuesto un objetivo similar al de Violeta, imitar la forma de canto e incluso los instrumentos musicales campesinos, por lo que recorrieron los campos para recopilar material y aprender las técnicas populares (destacada fue su investigación en Chiloé). La fundadora y directora del grupo, Gabriela Pizarro, explicó en una entrevista, que a ella no la aceptaron en el conjunto Cuncumén, pues no cumplía con el perfil por “usar lentes y ser muy flaca” (¿Margot influyó en esta decisión? No lo sabemos). Además, al conjunto le costó mucho grabar su primer disco porque los ejecutivos de los sellos consideraban a los intérpretes muy gritones⁵¹⁹ (chinganeros). Una década más tarde, aparecería la Nueva Canción Chilena con sus cantos de protesta, con lo que parecía que las cosas pintaban mejor para la representación de los excluidos, pero eso ya es parte de otra historia.

519 Karen Donoso (2006), p. 73.

CAPÍTULO IX.

Reflexiones finales sobre tradición, modernidad e identidad

Mario Samaniego Sastre

Sobre lo cotidiano

Don Francisco Moya, residente de la zona de Victoria, quien fuera profesor normalista y cantor popular, actividad que realiza hasta el día de hoy, nos relataba cómo en su niñez y juventud (en la década de 1950), la cultura popular en tanto cultura tradicional, y, en particular, las distintas expresiones folklóricas constituían una parte fundamental para entender el cotidiano de las personas, para adentrarse en sus actividades y sentidos asociados. En sus palabras, se trataba de algo funcional: organizadas según actividad, espacio y género, estaban presentes en la educación de los niños y las niñas, en velorios y nacimientos; animaban espacios de recreación y constituían fuente de ingresos, sobre todo para los más desfavorecidos, esto es, regulaban su contexto de vida. La participación en los espacios folklóricos fomentaba la vida comunitaria (fiestas, ferias, mercados, etc.) facilitando la interacción social, manteniendo y fortaleciendo lazos sociales sobre la base de ciertos ordenamientos morales, diversos según del espacio que se tratara: no es lo mismo claro está, la escuela que una festividad religiosa, o que un espacio de encuentro privado más allá de los ojos de ciertos actores con pretensiones homogeneizantes. Como ya se ha señalado a lo largo del libro, estas expresiones estaban organizadas según los espacios en que se llevaban a cabo, según género y según finalidades diversas. Así, en cierta medida, las manifestaciones folklóricas posibilitaban y daban forma o actuaban como anclaje para “fijar” la vida cotidiana de los habitantes del sector, lo que implicaba ser partícipes de un cotidiano marcado por distintas regulaciones sociales, un cotidiano que marchaba a dos velocidades; por una parte, las presiones de las élites operan con un

gran impulso, pero simultáneamente perviven con no pocas dificultades las voces y acciones que escapan al disciplinamiento de algunas dimensiones modernizantes que impulsaban las élites hegemónicas.

Así las cosas, las prácticas tradicionales folklóricas formaban parte significativa de un orden en apariencia cerrado e impositivo. Los contenidos y ritualidades de estas, al constituir y reforzar ciertas convenciones morales comunes, se situaban frente a lo que parece la aceptación de un acuerdo tácito. Esta situación condicionaba una convivencia donde la distinción entre el yo y los demás no era nítida, donde la experiencia del descubrimiento de la individualidad —formar parte de una comunidad, pero, a la vez, sentirse diferente—, no era evidente. Esto es, donde la vida no es entendible desde el ejercicio de la individualidad. Este rasgo propio de la modernidad y, de su mano, la problematización sobre la identidad no refleja ni puede dar cuenta de la dinámica de las comunidades que protagonizan esta investigación. Por el contrario, la interdependencia entreverada de complicidades, alianzas y solidaridades se presentaban con notoriedad: lo común en la praxis social existía pudiéndose por tanto inferir la presencia de una racionalidad comunitaria en la que cobraban sentido las acciones singulares de las distintas personas. Cuando se le consulta a don Francisco por la situación actual, afirma que aquel mundo tradicional ha sido borrado de un plumazo, ... o casi.

En estas circunstancias podemos afirmar que la vida en aquel entonces, años 50 y 60 del siglo pasado, se vivía inmersa en un cotidiano público aparentemente no abrupto, donde los sobresaltos y lo inesperado no tenían presencia o estos eran esporádicos. Entenderemos lo cotidiano como eso que se hace y percibe todos los días, el comportarse de todos los días, lo que pasa todos los días: las posibilidades de existencia ejercidas cotidianamente. Se podría vincular al sentido común o al mundo de la vida, entendido como la infraestructura de sentido, preteórico y precientífico, que siempre se encuentra presente de antemano tal como nos señala Husserl. Es el espacio y tiempo en donde uno se encuentra con los otros: el mundo cotidiano se vive como mundo intersubjetivo, intersubjetividad no abstracta sino concretizada en relaciones de distinta naturaleza: culturales, morales, festivas, productivas, etc. En la vida cotidiana se da un enraizamiento de lo que uno es en lo contingente. De lo cotidiano nadie se evade: estamos enraizados siempre ahí. Ahí radican las experiencias, actividades, deseos, valoraciones y estimaciones, la elaboración de proyectos o la propuesta de tareas. El mundo de la vida es el horizonte no explicitado, sino anónimamente vivido: es el sustrato histórico constituido. El mundo de la vida, de acuerdo con lo anterior, constituye

un universal a la que toda experiencia singular remite. La vida discurre así en un contexto de sentido y finalidades construido por la tradición y fuerza de la discursividad y de los valores intersubjetivos; un mundo generado intersubjetivamente de forma anónima y que se sedimenta en una praxis convencional⁵²⁰. Lo cotidiano de este modo materializaría un determinado orden social. Como se ha podido observar, los mundos de la vida tradicionales sufren la arremetida de otras construcciones de sentido y sus correspondientes mecanismos de implementación: los órdenes que se propone imponer la élite.

Siguiendo a Santos Herzog⁵²¹, lo cotidiano se nos escapa, tal vez justamente por ser lo que nunca se nos escapa, lo que siempre está, lo que, por lo tanto, es imperceptible, porque es lo que nunca se ve de manera no problemática: por estar muy presente y ser muy evidente se nos vuelve también difícil de visualizar y asir; conforma la atmósfera que procura la tranquilidad y seguridad que necesitamos en nuestro día a día. Lo cotidiano lo podemos asociar a la rutina, a la circularidad de la vida, que a su vez otorga previsibilidad y, por lo mismo, control sobre lo que está por venir. La cotidianidad se asocia a la certeza, a aquello de lo que podemos disponer, sobresaliendo la posibilidad de contar con un sentido no problemático de la vida. En lo cotidiano se supera el miedo⁵²² y la hostilidad, pudiéndose vivir con cierta tranquilidad. Pero más allá de esto, como podremos ver más adelante, desde la lógica de lo que podríamos denominar una arqueología de la vida cotidiana, bajo un aparente orden caracterizado por la empatía, la acción común y la sintonía al interior de los grupos subalternizados, lo que hablaría de un nosotros, donde las coordenadas de la vida en común eran compartidas, propiciando una conciencia colectiva, lo cotidiano puede ocultar angustias, miedos, rabias, lamentos, pérdidas, memorias dolientes y sobre todo inquietudes. Tras algo que pareciera ser intrascendente por no ser plenamente consciente, pueden residir los secretos y silencios de los sujetos populares, y será precisamente en esa capa oculta, donde algunas narrativas identitarias podrían esbozarse a hurtadillas, en voz baja, bajo condiciones de confianza, sabiéndose no escuchados por aquellos que no deben conocerlas. Por lo mismo, hablar de lo cotidiano como vida en común no es sinónimo de identidad cultural y menos

520 Daniel Herrera Restrepo (2010). "Husserl y el mundo de la vida", *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, volumen LII, número 153, pp. 247-274.

521 José Santos Herceg (2014). "Cotidianidad. Trazos para una conceptualización filosófica", *Alpha*, número 38, pp. 173-196.

522 Bruce Bégout (2009). "La potencia discreta de lo cotidiano". *Persona y Sociedad*, volumen XXIII, número 1, pp. 9-20.

política, ni tampoco de necesaria sumisión de lo singular a lo colectivo, de lo particular a lo universal.

De las supuestas diferencias entre lo moderno y lo tradicional

Situados en la época en que la República pretende modernizar a toda costa su territorio, podríamos caer en la tentación de, no sin cierta razón, distinguir tajantemente lo moderno de lo tradicional, asumiendo, sin lugar a dudas, que los grupos campesinos y populares estarían atrapados en una cultura tradicional. La modernidad puede entenderse como un modo de vida social que surge en Europa en el siglo XVII y que “está llamada” a imponerse al resto de la humanidad. Para el caso de América Latina y Chile claro está, en lo que respecta a su implementación, requerirá de la disolución de la vida social basada en comunidades para poder construir una cultura nacional y sus correspondientes procedimientos políticos, jurídicos y administrativos. En los años en que se centra este estudio, La Araucanía era una unidad administrativa, pero la vida cotidiana funcionaba sobre la base de la tensión producida por la asimetría presente entre la normatividad y regulación estatales puestas en marcha (proceso de modernización) y los diversos localismos o comunidades que vivificaban los cotidianos.

Ferdinand Tönnies⁵²³ estableció la famosa diferencia entre comunidad y sociedad que nos serviría para establecer una distinción sustantiva entre una sociedad tradicional y otra moderna. Las comunidades propias de las sociedades tradicionales se sustentan en una unidad de voluntades más que en intereses individuales, en la que los valores emocionales primarían sobre los sociales, como por ejemplo la justicia. El nosotros sería el sentido del mundo entendido como las directrices de las actividades comunes compartidas. En cambio, en lo que él denomina sociedad, serían los intereses individuales los que articulan las relaciones sociales. En este caso, la cohesión social y los conflictos sociales son dirimidos por las instituciones modernas, entendidas como entramados abstractos, políticos, jurídicos y económicos fundamentalmente, elaborados para los fines indicados. En una línea similar, Durkheim⁵²⁴ distingue la “solidaridad mecánica”, propia del mundo tradicional donde la cohesión social se sustenta en la similitud de intereses y expectativas que comparten los individuos, de la “solidaridad orgánica”, donde las individualidades se vinculan mediante

523 Ferdinand Tönnies (1987). *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires, Losada.

524 Émile Durkheim (2001). *La división del trabajo social*. Madrid, Ediciones Akal.

acuerdos racionales generados por consentimiento mutuo, esto es, a través de consensos. En este estado de situación, la interdependencia entre individuos es materializada más por la imposición de la funcionalización institucional que por los lazos sociales. La libertad de la subjetividad y la libertad de la voluntad constituirán el fundamento de las instituciones modernas como entramados sociales. El universalismo de los entramados sociales pensados y posibles, solo si existen sujetos individuales, será la forma abstracta que toma el estar-juntos en el mundo. En este sentido, el individuo moderno nace liberándose no solo de la “tutela autoritaria” de la tradición y la comunidad en cuanto orden moral, sino también, y más radicalmente, de las obligaciones que nos vinculan como sujetos a un pasado, que se presentaría como un marco de sentido que impide desarrollar la libertad y la autonomía. De este modo, la Modernidad será progreso, linealidad y racionalidad y, para ello, se requerirá de un sujeto (el pueblo, el proletariado, el Estado, etc.) que construya un futuro acorde a los objetivos sociales que este decide impulsar. El futuro será la dimensión temporal que tensa y orienta las acciones humanas. Por el contrario, pareciera que lo tradicional está enquistado en un presente dependiente del pasado. La universalidad de las instituciones modernas está al servicio de la libertad de los individuos: nos vinculamos entonces en la medida en que gestionamos nuestra autonomía en el marco de los límites que los universalismos marcan y a los que por argumentos racionales debemos adherir. La pregunta que surge entonces es: ¿qué nos puede separar? Y la respuesta es clara, precisamente lo más constitutivo de las sociedades tradicionales, las religiones, los localismos, la diversidad cultural y las comunidades y, por tanto, estas diversidades deberán ser desplazadas. Nos topamos frente a un nosotros tradicional y un nosotros normativo. Desde esta distinción, la vida en común, la racionalidad pública, cambia radicalmente en cada una de los tipos de sociedad a los que nos estamos refiriendo. En el caso de las sociedades tradicionales, el nosotros como lo común compartido está dado, está legado, es una herencia de tradiciones del pasado y regulaciones restrictivas de su presente. Por el contrario, en la modernidad, el nosotros es un anhelo a materializar, una meta a lograr: la imagen de un mundo unificado ha dominado los sueños de progreso del mundo occidental, impulsada por la convicción de que solo en la modernidad la humanidad alcanzará plenamente su ser racional, incluso extirpado el mal del mundo, lo que se concretizará en la figura del sujeto autosuficiente. El ideal sería una praxis utópica racionalmente imaginada y depurada de todo aquello que contravenga el diseño del futuro por venir. Es evidente que nuestros protagonistas tienen poca cabida en el proyecto que se va desplegando, ya que su cotidianidad se mueve entre umbrales que no dialogan fácilmente con

el proyecto señalado: en un extremo, lo comunitario, el exceso de alcohol, la fiesta, la dudosa legalidad de alguna de sus acciones y su espiritualidad y, en el otro, el conservadurismo, la racionalización y los mecanismos de civilización. El inquilino, el roto, el mestizo podrían visualizarse como el negativo invertido del modelo a conquistar: representa el desorden frente al orden a lograr. Las interacciones, las idas y vueltas con el mundo moderno en los planos social y folklórico, irán transformando sus cotidianos.

La historia del pensamiento occidental moderno en su versión ilustrada, uno de los referentes fundamentales para entender los procesos de modernización impulsados por la República, ha tenido históricamente grandes dificultades para poder relacionarse con la alteridad, por el hecho de pretender fundamentar el conocimiento del ser humano, del mundo y la relación con el mismo a partir de una subjetividad interior y a la vez universal, en base a una racionalidad con pretensiones de universalización. Algunos hitos que darían cuenta de esta situación son los siguientes: Descartes insiste sobre todo en *Reglas para la Dirección del Espíritu* en la necesidad de ordenar el uso de la razón a través de un método que se vincule y derive de la *mathesis universalis*; en Kant, la constitución de las leyes implica una obediencia universal a las mismas. La dialéctica hegeliana va diluyendo lo diferente en la pura identidad del todo y, con cierto aire de familia, en Marx, la diferencia sería un momento más dentro de los elementos que tienen que entrar en contradicción para que la historia fluya.

Habrà que esperar al surgimiento de los Mundos de la Vida (Die LebensWelt) ya señalado, para empezar a visibilizar y reconocer lo otro más allá de lo mismo, esto es, la diversidad y heterogeneidad. Quizás una de las expresiones más clarificadoras de esto, se situaría en la renuencia de los planteamientos posmodernos a toda forma de pensamiento y práctica que se fundamente en lo-común. Los peligros del pensar desde lo-común, imposición y anulación de alteridad, estarían en el origen de este recelo. Como consecuencia de esto, la razón debería debilitarse⁵²⁵ como medio para que el otro pueda situarse más allá de las posibilidades que marcan mi horizonte de comprensión, para que el otro no sea desvitalizado, y, como consecuencia, pueda presentarse como normal, como vigente, haciendo gala de su particularidad. Este deslizamiento interno de la razón moderna ha sido tildado en ocasiones de irracionalista en tanto en cuanto el debilitamiento de la razón haría que el otro se escape, que sea inaprehensible. Ahora bien, en nuestra perspectiva, ha sido Levinas⁵²⁶ quien ha rehabilitado la alteridad (la ha liberado) al situarla como fundamento del

525 Gianni Vattimo (1990). *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra.

526 Emmanuel Levinas (2012). *Totalidad e infinito*. Salamanca, Ediciones Sígueme.

pensamiento. Frente al yo, al sujeto trascendental, al sujeto colectivo de la historia como fundamento de lo que somos, de lo que hay y tenga que producirse, Levinas va a situar el fundamento en la heteronomía: el punto de partida del pensamiento ha de ser ético. Soy por relación al otro: el otro condiciona toda relación de poder y libertad. Levinas busca superar la cerrazón de la totalidad occidental moderna desde el movimiento del infinito, para que nadie quede finalmente atrapado, oprimido. El punto de partida del pensar debe ser ético y situado en la exterioridad, más allá de las posibilidades de mi subjetividad.

El recorrido epistemológico que acabamos de señalar tiene, claro está, unas determinadas consecuencias ético y políticas: imposición, contradicción, conflictos. El ejercicio de la diferenciación, lo contingente, lo particular y el disenso tienen poca cabida en el marco delineado. Así, la modernidad operaría como voluntad de poder sobre la naturaleza y sobre los hombres y mujeres pertenecientes a otras culturas y tradiciones. En este sentido, Dussel⁵²⁷, pensando en la relación de España con América, antepone el yo conquisto al yo pienso. En América, eso otro, lo no moderno, queda excluido.

En este marco de análisis, nos debemos preguntar ahora sobre de la música. Más específicamente, cómo puede ser pensada la música, en particular, las expresiones folklóricas como parte constitutiva de la creatividad tradicional, desde la modernidad o desde fuera de ella. Varias interrogantes surgen: desde los contextos en los que emerge (lo rural, lo urbano, lo monacal, lo callejero, lo clandestino, etc.), pasando por los diversos procesos de institucionalización (negocio, capitalización, traspaso de tradiciones, articulación de lo comunitario), las relaciones entre técnica y cultura (aquí las tensiones y diferencias entre matematización y música, ya que esta se escribe con reglas exactas y la trasmisión oral, son evidentes), y las relaciones entre autor y obra y autor y anonimato marcan posibles ejes de análisis para diferenciar las manifestaciones musicales que surgen en la modernidad y la música que se practica en territorios y comunidades tradicionales. Especial importancia adquiere la escritura matemática propia de la música docta moderna, ya que sus efectos de fijación y normalización desligan lo elaborado de la narrativa y praxis en la que se usa y adquiere valor. ¿Dónde queda y cómo se puede representar aquello que subyace y da sentido a la exterioridad que escuchamos y observamos? En este caso, se estaría ocultando el lugar antropológico, el arraigo al Mundo de la Vida. La oralidad como mecanismo de traspaso y aprendizaje de las expresiones

527 Enrique Dussel (1994). 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz, Plural Editores.

folklóricas tradicionales se topa con la escritura, escritura matemática en este caso. Esta unifica, o, mejor dicho, diluye la diversidad, por cuanto regulariza toda posibilidad, superponiendo sus reglas, como ya decíamos, a lo vivido y elaborado en un cotidiano arraigado a un determinado Mundo de la Vida. Así, el flujo vital de los distintos cotidianos (cada territorio en La Araucanía tiene sus particularidades), lo diverso, lo contingente, lo heterogéneo, lo local, es influido y afectado por el régimen de verdad inscrito en la ontologización matemática que sustenta la modernidad y que también formaliza el mundo de las emociones y pasiones; en este caso, la música.

Para Max Weber, sociólogo y filósofo de la racionalización⁵²⁸, la música se vincula con la razón y la sinrazón (emociones), siendo para este, la complejización matemática una dimensión constitutiva y fundamental de la misma: la razón moderna entra de lleno en la música, siendo de naturaleza emocional. Este autor afirmaba que la música se basa en la exactitud de las matemáticas y obedece a un conjunto de reglas severas y estrictas. Aún más: se había hecho universal producto del sustrato matemático que la posibilita. “Dos vectores describen el proceso: la música se escribe y al escribirse se fija y se reproduce con una base de exactitud matemática. Al tiempo, el desarrollo técnico produce nuevos instrumentos y posibilita hacer más música y otra música. Todo ello se da porque aparece en Occidente la modernidad: racionalización, secularización, administración, desencantamiento, libertad individual”⁵²⁹. Incluso “La circulación deja de ser local y se internacionaliza porque es innecesario traducirla”⁵³⁰. Vemos cómo, más allá de la emocionalidad, dos rasgos constitutivos de la modernidad atraviesan y formalizan la música, lo que podríamos denominar razón geométrica y de la mano de esta, el universalismo.

Rafael Narbona⁵³¹ refiriéndose al filósofo marxista de la utopía y la esperanza E. Bloch, basándose en el texto *El espíritu de la Utopía*, señala que la música “es contingencia, finitud, sí, pero también algo que “nos acompaña más allá de la sepultura”. En *El Principio de Esperanza*, Bloch apunta que la música es “una luz en el cielo más lejano”. En la música hay algo “superador e inconcluso”, una apertura que solo atisbamos en la poesía. La música es el lenguaje de la esperanza, de lo indeterminado y abierto, de

528 Blas Matamoro (2020). “La música enigmática y moderna de Max Weber”, Scherzo, número 361, pp. 98-100.

529 Ídem, p. 99.

530 Ídem, p.100.1

531 Rafael Narbona (2020). “Ernst Bloch, la música como utopía”. Scherzo, número 361, pp. 102-104.

lo que siempre está un paso más allá, trascendiendo un umbral que excede nuestra percepción del ser como algo inmediato y cerrado”. La música sería deseo sonoro que nace del duelo y se aboca a la esperanza. En este caso, la música se asocia a futuro y a esperanza, a nuevas posibilidades de mundo, de mundos mejores. La música conllevaría un impulso utópico.

Podemos constatar cómo estos dos filósofos, representantes sin duda alguna de la modernidad más prístina, en sus concepciones sobre la música incorporan claves identitarias del mundo moderno: racionalización matemática, universalidad y utopía (progreso). Si ponemos frente a frente el diagnóstico recién esbozado con las letras y las reiteradas informaciones que nuestros entrevistados nos han comunicado en los encuentros mantenidos, las diferencias son notables. En los cancioneros populares, las temáticas en su gran mayoría remiten a actividades y asuntos cotidianos y rurales, supuestamente superficiales y no problemáticos (los animales, la trilla, la amada, el amor a Dios, etc.); solo en contadas opiniones, las letras de las distintas canciones apuntan a desgracias ocurridas en su presente. Además, el aprendizaje musical (técnicas para tocar instrumentos y el desarrollo del canto) se realiza a través de la oralidad, al igual que su transmisión, siendo las familias o los allegados a estas los encargados de llevarlo a cabo. En este sentido, pareciera que en la narrativa que cruza la diversidad de expresiones folklóricas musicales no existe atisbo alguno de denuncia, emancipación o utopía; menos aún, de manera explícita, de transformación social. Tampoco se canta a las penurias y miserias en las que habitan y habitaron sus cultores (recordemos que nos estamos refiriendo a grupos subalternizados y agraviados moralmente, quienes han sufrido y sufren injusticia distributiva y cultural). Además, el folklor está también destinado a afianzar los localismos, existiendo canciones que solo se cantan en ocasiones muy especiales y solo a quien el cantor determina; esto sobre la base de lo reportado en distintas entrevistas. Asimismo, el anonimato es constitutivo del mismo: la continuidad de la tradición se mantiene pagando el precio de abandonar la idea del sujeto autónomo, del autor. Pareciera que nos encontramos en una situación paradójica: el trasfondo social del mundo cotidiano de los cantores y cantoras no se condice con las letras y funciones sociales que el folklor cumple en los distintos territorios donde se practica. Estaríamos, en principio, ante dos mundos que viven disociados; por un lado, la miseria de la explotación que sufren las clases populares subalternizadas y, por otro, expresiones musicales que remiten a los acontecimientos cotidianos menos problemáticos. En principio, y a modo de hipótesis, el folklor está desligado de una historia de sufrimientos y menoscabos que deja sus huellas en las memorias y cuerpos de quienes la han sufrido. En este estado de situación, el folklor, y en general las prácticas

tradicionales, funcionarían como medios para dejar de lado las miserias de la cotidianidad; por ello, la picardía, el divertimento, la distracción, la algababía y, también, la trascendencia serían las coordenadas que dan forma a las prácticas tradicionales a las que nos estamos refiriendo. Finalmente, la tradición folklórica podría funcionar como terapia, como defensa frente a una memoria traumática y a un presente marcado por regulaciones no deseadas e impuestas desde fuera.

Decíamos más arriba que en principio podríamos establecer una distinción casi radical entre lo moderno y lo tradicional, pero como se ha podido leer a lo largo de este trabajo, (los ires y venires, los trasiegos entre lo moderno y lo tradicional son continuos, las movilidad y fluidez entre ambos mundos es lo que prima, campo-ciudad, oralidad-escritura, etc.), esta distinción puede servir para organizar un manual teórico que no tiene demasiado en cuenta el fluir, la contextualidad y la historicidad de las vidas tal como se viven. En otras palabras, estaríamos ante una dicotomía no tan evidente. Dicho de otro modo, usando el concepto de frontera como una metáfora, esta, más que servir para evitar el traspaso de un lugar a otro, o de un mundo a otro, lo que posibilita es el tránsito entre mundos; toda frontera finalmente es porosa: el otro, la alteridad siempre se cuela, siempre encuentra los resquicios para movilizarse y dejar sus huellas.

La alteridad como relacionalidad

Con independencia de la perspectiva geocultural, epistémica y ético-política que se asuma, podríamos sostener que la alteridad es un fenómeno de frontera, por lo mismo, una categoría con una fuerte carga disposicional, con capacidad para moldear las interacciones entre diversos, pudiéndose así asociar a imposición, indiferencia, interpelación, hospitalidad o liberación. Más específicamente, y formulado en términos de dualidad, la presencia de la alteridad puede ser concebida como fundamento que impulsa y posibilita la libertad o, por el contrario, como dispositivo de normalización de cuerpos y vidas. Libertad en tanto el otro puede romper la rutina, la cadencia de lo que siempre ocurre, libertad porque me permite ser consciente de lo que nunca se piensa, ese cotidiano que a simple vista no se ve. Libertad porque la irrupción de lo otro puede permitirme tomar conciencia de aquello que día a día marca ritmos y finalidades y al ser consciente de ello, podría dejarlo de lado, al menos en el orden del deseo. El otro puede aparecer rompiendo la diaria cadencia en que la rutina fluye. El otro me puede sorprender, me puede poner en apuros, me puede irritar, me puede violentar, me puede asustar. Es en lo cotidiano donde se

vivencia la cultura del disenso: el choque entre interpretaciones como mediaciones históricas de sentido. Así, lo otro, puede surgir como un acontecimiento rupturista. Por el contrario, como es el caso que nos convoca, el otro (la modernidad para el subalterno) funciona principalmente como disciplinamiento.

Surge una pregunta inevitable, ¿cómo pensar desde La Araucanía la alteridad en el contexto epistémico y sociopolítico que la modernidad impone? La alteridad se va a entender mayoritariamente como ruptura con el mundo que se ha normalizado y constituido a partir de lo común —lo tradicional—, esto es, aquello que se va imponiendo y naturalizando: particularmente los universalismos monoculturales que institucionalizan y funcionalizan los cotidianos y sus posibilidades de otredad (en realidad el poder ser ellos mismos como una opción viable); en este sentido, que los distintos grupos humanos pueden vivir según sus distinciones y particularidades. En este marco, la alteridad hay que entenderla en el plano de la praxis social. Sería en la comunidad humana donde se gestiona la relación entre modernidad y tradición. La modernización que implementa el Estado Nación y sus actores asociados, que sería el otro para las comunidades tradicionales, busca definitivamente la dominación del otro en cuanto grupo social y cultural, dominación que se materializaría en lo que podríamos denominar la higienización de los cuerpos y actividades asociadas. Frente al alcohol, la fiesta, la picaresca, y creencias no deseables, la racionalización que supone la civilización empieza a hacer mella en las particulares formas y praxis como se vivían las prácticas culturales y folklóricas tradicionales. En la visión moderna, el “otro” (el campesino, el inquilino, el roto) solo podía tener un lugar propio y legítimo en el espacio público anulando cualquier valor propio y diferencial que pudiera tener. Lo otro que viene de fuera, lo moderno, construye al mundo tradicional como no deseable para después rechazarlo. La idea es descontaminarlo, eliminado aquellos rasgos que no se condigan con el ansiado sujeto que requiere una República que se pretende moderna y civilizada.

Al alero de los procesos de modernización, las fiestas y prácticas tradicionales empiezan a funcionar de manera “inauténtica” producto de la intromisión de las mediaciones modernizadoras: influencias ejercidas por los desarrollos tecnológicos, los partidos políticos, los procesos de escolarización y cultos religiosos, entre otros. En este estado de situación, se torna poco posible e incluso inviable que los grupos objeto del proceso de depuración, pudieran finalmente elaborar una conciencia propia pública que hablara desde sí misma y por sí misma, careciendo por tanto de una narrativa identitaria pública y, de la mano de esta, de una política identitaria

(“Nosotros somos X y pretendemos alcanzar Y”). En definitiva, poco a poco, la población chileno-mestiza rural de los diferentes territorios que componen La Araucanía tuvieron que acoger una *hospitalidad impuesta*, que fue depurando lo que eran sus particulares formas de crear y recrear sus prácticas tradicionales, al carecer de mecanismos de inmunización eficientes para poder seguir viviendo en un mundo en que el folklor y las prácticas tradicionales eran funcionales. La evidencia más notoria al respecto tiene que ver con la conversión del folklor como vivencia cultural y social en espectáculo y negocio. Aquí las industrias culturales tienen mucho que decir.

Situación muy distinta se vivió en La Araucanía con otro grupo social y cultural igualmente exteriorizado y excluido, la sociedad mapuche. En este caso, producto de su capacidad para generar agencia (organización social y política), la resistencia frente al otro fue y sigue siendo un hecho. En esta perspectiva, la alteridad (en este caso el mundo indígena) se ha podido constituir por distintos motivos en un actor social con una narrativa propia y con algunas finalidades compartidas que pudieran orientar la praxis colectiva, esto es, con una narrativa identitaria y unas prácticas que permitan una construcción más allá de los límites impuestos. En este caso, la dignificación de un actor, y los principios de esperanza y liberación, sí tienen presencia.

El poder que detentan los espacios en los que estamos situados inciden significativamente en cómo entender y disponerse ante la alteridad. Mientras que en el Norte moderno la tendencia ha sido imponer al otro la postura civilizatoria y con el advenimiento de la crisis posmoderna, deconstruir los fundamentos fuertes que justificaron y actuaron como referentes para la dominación, en América Latina, en el marco de las relaciones en estudio, la tendencia general ha sido contraria; los otros (para nuestros intereses los grupos subalternizados) han de ser pensados en la lógica de la construcción, en tanto necesario ejercicio imposibilitado o truncado en la historia de muchas sociedades: construcción de aquello que no pudo terminarse de construir, sea construcción como resistencia, sea construcción como persistencia de lo propio, sea la posibilidad de instalar una narrativa identitaria reconocida en el espacio público.

Con lo indicado, no podemos dejar de afirmar que la alteridad condiciona toda relación de poder y libertad. La alteridad opera como pivote que permite entender las relaciones de las diversidades presentes en grupos diferenciados. Las purezas aparecen como una quimera. La obsesión por lo auténtico, la pleitesía a las purezas culturales, han desatado, en no pocas ocasiones, fundamentalismos con consecuencias fatídicas para

la humanidad. Por otra parte, la historia muestra que el contacto conflictual entre extraños forma parte constitutiva de todas las sociedades, por cuanto la interacción más allá de los límites de lo conocido es inevitable. Por lo tanto, la ética de la autenticidad, ligada a un esencialismo purista, además de ser una construcción que carece de correlato empírico-histórico, está asociada a riesgos indeseables. La mezcla entra en escena y, con ello, la identidad habría de entenderse como un fenómeno de frontera, donde construcción, recreación, imposición, enraizamiento geocultural y civilización como mecanismos de exclusión darán cuerpo y serán claves necesarias para comprender la relacionalidad en estudio.

En lo cotidiano, el nosotros es sometido a las interpelaciones e imposiciones de otras voces y es, en el trasfondo de estas interacciones humanas, que se produce el descentramiento que inevitablemente diluye las fronteras de toda posible clausura. “La irrupción del otro en lo cotidiano, rompe con la linealidad para dibujar un zigzaguo poco comprensible. La irrupción del otro en lo cotidiano rompe la sinfonía de la audición para producir un ruido inquietante, ruido que acaba con el sosiego”⁵³². El conflicto y las tensiones pueden reestructurar las percepciones sobre lo cotidiano, nuestra identidad y las relaciones humanas. El conflicto disloca lo dado y establecido.

La mezcla entra en juego

A lo largo de este libro hemos mostrando cómo en un plano histórico contextual, las prácticas tradicionales, en especial las folklóricas, se van modificando, recreándose producto de la movilidad e intercambio entre tradiciones diferentes (campo y ciudad, Europa y América, en definitiva, entre lo denominado moderno y tradicional). Se ha mostrado igualmente que no hay nada dado desde un principio como un todo coherente (ni una tradición, ni un estilo musical, ni una práctica religiosa tradicional); por el contrario, la movilidad y los flujos son, si se acepta hablar de este modo, lo que desde siempre ha existido. Todo es producto del contacto e intercambio (sean cuales sean las condiciones en que estos se dan). Por lo mismo, todo continuamente se va generando y la fuerza de la mezcla, como resultado de los distintos movimientos y contactos, podría contener el poten-

532 Mario Samaniego (2012). “Subjetividad, relaciones sociales y prácticas traductológicas: Claves ético-políticas del pasado pensando en el presente”, en Gertrudis Payas y José Manuel Zavala (editores), *La mediación lingüístico-cultural en tiempos de guerra. Cruces de miradas desde América y España*. Temuco, Ediciones Universidad Católica de Temuco, pág. 116.

cial para poder seguir la pista a la realidad en movimiento, conscientes de que siempre se nos escapa tanto en la praxis como a nivel analítico.

Es notorio, en un plano analítico, cómo la taxonomización y categorización de la realidad como forma de conocerla, o, mejor dicho, como procedimiento para someterla a nuestros criterios, nos dota de seguridad, pero distorsiona lo que realmente sucede; es más, lo oculta. El juego de identificación y categorización —nosotros somos lo que ellos no son—, que a su vez produce desacuerdos y fronteras entre lo que se incluye y lo que se excluye, funciona como protección de un adentro que construye y articula diferencias para alejar un afuera que se antoja poco deseable e incluso hostil. Negar la dimensión de antagonismo no hace desaparecer la tensión, solo nos hace incapaces de reconocerla, situarla y tratarla. Parafraseando a Chantal Mouffe, uno de las tareas principales es pensar en mecanismos para obstaculizar las tendencias a la exclusión presentes en las construcciones de identidad colectiva⁵³³.

El peso cultural de la pureza ha sido gravitante en todas las sociedades, aunque este concepto carezca del peso ontológico en la historia de las ideas y de los desarrollos epistemológicos. Quizás por ello tendemos a separar y distinguir, y sobre todo a deslindar, lo puro (lo propio) de lo impuro (aquello que nosotros no somos). Postulamos, por el contrario, que, en el ámbito de las culturas, las identidades y sus distintas prácticas, lo que prima son las tensiones, la movilidad y mutabilidad, la relación extrañeza-familiaridad, lo incierto y abierto, y también, cómo no, el conflicto, por mucho que se empeñaran las élites hegemónicas en los procesos de depuración.

Pero la idea de diversidad ligada al contacto va más allá: la intradiversidad es inherente a cualquier grupo. Cuando se habla de una determinada tradición, hemos de aceptar que llega a ser tal en la medida que ha estado en disputa con otras potenciales tradiciones que no llegaron a ser o que siguen estando, pero con menor protagonismo. Las confrontaciones siempre están presentes en los colectivos. Un determinado grupo se asemeja más a una realidad agrietada y fisurada que a un todo compacto, una relación de relaciones y no tanto corpúsculos autoclausurados dispuestos en el espacio. Por tanto, hablar de diversidad social y cultural reduce artificialmente la complejidad de lo que realmente existe: hay que hablar de diversidad e intradiversidad. La confrontación y exclusión no se dan solamente entre grupos diferentes en situaciones de asimetría de poder, sino que también se dan al interior de cada uno de los grupos que se presentan como tales.

533 Chantal Mouffe (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

En el marco de estos lineamientos nos parece importante incorporar la categoría de hibridación que popularizó Néstor García Canclini⁵³⁴. Según este autor, el famoso principio de incertidumbre moderna, en el contexto de América Latina, sería producto de las movilidades e interconexiones socioculturales entre lo tradicional y lo moderno. Estas interacciones producen mezclas, cambios y transformaciones con desarrollos y resultados siempre abiertos e inciertos. Lo más significativo de esto es que lo tradicional no queda excluido o exteriorizado; esto es, la modernidad no sería un dispositivo que anula, aplana y elimina lo otro (lo tradicional); por el contrario, lo tradicional está involucrado en la modernidad: Ambas se “requieren” y se transforman continuamente en un movimiento imprevisible, donde la tensión, el conflicto y la contradicción son constitutivas de las interacciones en juego. Esto es evidente en la temática en estudio: en la ciudad lo popular acoge la música tradicional rural, y en lo rural, la influencia de las industrias culturales es innegable. Hemos de advertir que, las dinámicas de hibridación se dan tanto en los sectores hegemónicos como en los subalternizados; cada uno de ellos se va reconviertiendo o reinventando a partir de las influencias que las interacciones generan. La modernidad coexistiría con lo tradicional sin suprimirlo: ni modernidad, ni tradición podrán entenderse y funcionar ni separados ni autoclaurados. En el caso del folklor es evidente, como se ha podido mostrar a lo largo de este trabajo. Esto es importante ya que se estaría afirmando la persistencia de las tradiciones. Esto nos lleva a insistir en la necesidad de repensar cómo las ciencias sociales y las humanidades abordan estas temáticas: se requieren metodologías con conciencia histórica y en movimiento. Si se sigue trabajado con categorizaciones firmes, la movilidad de la vida, siempre animada por las mezclas que a la vez son contextuales, quedaría paralizada. Don Víctor Cid, uno de nuestros entrevistados, lo expresa del siguiente modo. Afirma que en La Araucanía se han creado muy pocas canciones, que todo viene de fuera y que lo que se produce es una fusión cultural entre lo mapuche y lo español, que más que sensibilidad poética es narrativa, abundando las adivinanzas, refranes, dichos y cuentos.

Yolanda Onghena en un magnífico libro titulado *Pensar la Mezcla* elabora un breve y muy significativo estudio sobre la hibridación. Tras hacer un recorrido sobre el carácter migrante del concepto, tanto entre espacios y disciplinas, pasa a identificar y desarrollar las críticas que ha recibido y también las potencialidades que tendría para dar cuenta la movilidad como atributo fundamental para dar cuenta de lo social.

534 Néstor García Canclini (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF, Editorial Grijalbo.

Respecto de las críticas recibidas, establece una primera de carácter más general, que “tendría que ver precisamente con la mutabilidad del concepto entre disciplinas. Estos conceptos viajeros pueden dar pie a confusión y ambigüedad a la hora de explicar situaciones o relaciones”⁵³⁵. No obstante lo anterior, el traspaso, como importación y exportación de conceptos entre disciplinas, ha sido práctica recurrente a lo largo de la historia de las distintas disciplinas científicas. De hecho, las ciencias sociales se han nutrido de conceptos provenientes de las ciencias naturales y formales; alguna de ellas son las que estamos trabajando en este estudio, como por ejemplo incertidumbre. Una segunda crítica que Onghena recoge, es “que el término híbrido, al trasladarse a la esfera cultural, arrastra consigo la idea de mezcla racial, sin tener en cuenta otros tipos de mezcla. Hablar de híbrido insinuaría que hubo culturas puras y originales de las cuales surgieron formas mestizas difíciles de controlar, donde lo puro se vería contagiado por lo impuro”⁵³⁶, que como en el caso que nos convoca, no se ajusta a la realidad.

Otro conjunto de críticas que se sistematizan en el libro al que no estamos refiriendo, refieren “al uso y abuso que se hace de este concepto para describir situaciones de interacción cultural”. La primera de ellas señala su incapacidad para dar cuenta de la asimetría de las relaciones sociales en el proceso de hibridación. Es decir, es ciego a la desigualdad. Esta crítica la podemos aplicar, de hecho, a muchos términos que intentan situar relaciones interculturales, silenciando la desigualdad, o bien justificándola con excusas culturales. Otra crítica sería que todo queda en una descripción superficial: la interacción como “una “mezcolanza”, una integración fácil y una fusión “utópica” de las culturas, sin dar suficiente peso a las contradicciones, conflictos y lo que no se deja hibridar”⁵³⁷. Onghena presenta la réplica que el mismo Canclini presenta en su texto *Culturas Híbridas*. Este responde en su texto: “Al pasar del carácter descriptivo de la noción de hibridación —como fusión de estructuras discretas— a elaborarlo como recurso de explicación, advertimos en qué casos las mezclas pueden ser productivas y cuándo generan conflictos debido a lo que permanece incompatible o inconciliable en las prácticas reunidas”⁵³⁸.

Frente a las críticas recibidas, y siguiendo con la argumentación de Yolanda Onghena, García Canclini en la segunda edición de su libro aclara

535 Yolanda Onghena (2014). *Pensar la mezcla. Un relato intercultural*. Barcelona, Gedisa Editorial. Pág. 29.

536 Ídem.

537 Ídem.

538 Ídem, p. 30

que «hibridación» no significa reconciliación, y que incluye el conflicto y la contradicción y que la hibridación hay que situarla en un conjunto de conceptos tales como, contradicción, reproducción, diferencia y desigualdad.

Según lo anterior, lo que genera el concepto de hibridación es la desfundamentación de los discursos esencialistas de la identidad, la autenticidad y la pureza cultural, ya que, en las praxis sociales, toda cultura es híbrida. García Canclini sitúa lo híbrido como “la condición en curso de todas las culturas humanas, que no contiene zonas de pureza debido a que pasan por procesos continuos de transculturación (el proceso recíproco de transferencia y adquisición que se establece entre culturas). En vez de contraponer la hibridez a la pureza, este punto de vista indica que todo es hibridez”⁵³⁹. Por esta razón “nos permite ir más allá del simple conocimiento de la pluralidad de culturas y fijar nuestra atención en qué casos las mezclas pueden ser fértiles”⁵⁴⁰. El proceso de hibridación, “al que se puede acceder y que se puede abandonar, del cual se puede ser excluido o al que pueden subordinarnos”⁵⁴¹, nos da la posibilidad de situar a los sujetos y grupos insertos en relaciones intersociales e interculturales. Además, transformaría la concepción y uso del modo de tratar y referirse a conceptos clave asociados a la diversidad social y cultural, tales como identidad, raza, etnia y cultura, fisurando las identidades monolíticas y cerradas, y con ello, poniendo en tela de juicio las dicotomías jerarquizadas que han servidos históricamente para adentrarse en estas temáticas (nosotros-ellos, nativo-extranjero, rural-urbano, en definitiva, lo propio y lo impropio).

Está claro, por tanto, y seguimos razonando con Yolanda Onghena, por qué este concepto ha sido resistido, o no ha sido tenido en cuenta en la historia de la conformación de las culturas nacionales en tanto comunidades imaginadas basadas en un supuesto que en los hechos nunca ha existido: la idea de que el Estado Nación se funda sobre la base de sujetos que comparten un mismo territorio, lengua y cultura. Parece escla-recedor sacar a colación la categoría de Comunidad Imaginada. Benedict Anderson⁵⁴² propuso este concepto pensando en los nacionalismos del Siglo XIX como un mecanismo que permitiera desarrollar la experiencia de pertenencia a un grupo determinado generando a la vez mecanismos de exclusión respecto de la comunidad creada. Para este proceso, los artefactos simbólicos y culturales son de máxima importancia. Este proceso

539 Ídem, p. 31.

540 Ídem.

541 Ídem.

542 Benedict Anderson (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México DF, Fondo de Cultura Económica.

dialoga virtuosamente con la hipótesis de la depuración que articula este texto. Las élites buscaban efectivamente la conformación de trabajadores ejemplares y moralmente correctos (alejados de la barbarie) y, por lo mismo, vinculados a un determinado molde, intentando borrar todo aquello que se salga del formato establecido, por lo tanto, la mezcla con algunos sujetos (para nuestros intereses nuestros protagonistas) no sería deseable.

Identificaciones y folklor

Uno de los objetivos centrales de este estudio, quizás, el que con más fuerza generó la necesidad de llevarlo a cabo, fue intentar rastrear la identidad, o mejor dicho, las identificaciones a las que adscriben los sujetos que en la historia de La Araucanía no han sido capaces de dejar huellas nítidas; al respecto, por cierto, la gran mayoría. Como ya se ha señalado, las dificultades para generar agencia social y política, además de la escasa relevancia que el mundo académico le ha otorgado en el pasado, ha hecho que esta población, mayoritaria en La Araucanía, haya pasado de algún modo desapercibida. Es por ello, que quisimos indagar en su cotidiano haciendo un zoom en el *Volk*, en tanto elemento dinamizador y, en gran medida, constitutivo de su cotidiano. Es por esto que intentaremos identificar algunas de las características o rastrear pistas para poder revelar y sacar a la luz el cómo se narran a ellos mismos, cómo escriben y reescriben sus trayectorias vitales y sociales.

El sociólogo Jean-Claude Kauffmann⁵⁴³ identifica y desarrolla tres maneras o vías de afrontar la identidad que considera erróneas, de gran difusión, y que curiosamente descansan en la idea de pureza y estabilidad, esto es, lo contrario de lo que implica la hibridación. En primer lugar, asumir que identidad tiene que ver solo con tradición y pasado. En efecto, siempre el pasado es un legado inevitable y deseado, pero el pasado siempre se actualiza en el presente; esto es, la tradición subsiste porque evoluciona. El depositario del segundo de los errores sería el Estado. La identificación que lleva a cabo consiste en individualizar, ordenar y clasificar a los individuos, basándose en sus rasgos fenotípicos o en hechos objetivos de su historia. Esta sería una visión muy restrictiva de la identidad y, además, no tendría en cuenta el hecho de que las identidades se construyen relacionadamente, con los otros. El tercer error está vinculado al anclaje, a la estabilidad. Así, para que se pueda hablar de identidad, se deberá con-

543 Jean-Claude Kauffmann (2015). *Identidades. Una bomba de relojería*. Barcelona, Editorial Ariel.

tar con un todo significativo, coherente y claro. Esta idea, ciertamente, anima las concepciones esencialistas de la identidad. Este autor nos hace ver cómo en ocasiones se ha querido construir la identidad a costa de su inevitable movilidad histórica y construcción relacional. También nos permite entender lo que los grupos hegemónicos pretendían hacer con los subalternizados: partían de una imagen fija del campesino, del pobre, del roto, del inquilino, de las clases populares en su conjunto y, mediante un proceso de depuración, los transforman teniendo como meta un referente distinto, pero también fijo, el sujeto civilizado.

Tras las prevenciones que Kauffmann nos advierte, el antropólogo colombiano Eduardo Restrepo va a instalar las dinámicas identitarias en procesos relacionales. Afirma que “las identidades se diferencian entre las proscritas y marcadas de un lado, y las arquetípicas y naturalizadas del otro. Las identidades proscritas son aquellas que se asocian con colectividades estigmatizadas desde los imaginarios dominantes o hegemónicos”⁵⁴⁴. Según esto, sería bastante notorio que estamos ante una identidad proscrita, silenciada y autosilenciada. Una de nuestras entrevistadas, Nancy San Martín, insiste con firmeza en que, sobre el pasado doloroso que vivieron ella, su familia y, en general, los sectores subalternados, nada o casi nada se dice al respecto, sea en el día a día, sea en las expresiones folklóricas. Es más, en tono desafiante afirma que, por mucho que se indague, muy poco se podrá encontrar al respecto: no hay letras con contenido social o con contenidos de temas dolorosos. El miedo a la represión del patrón y del ejército sería, según ella, la causa explicativa. Claro está, esta dinámica dificulta la posibilidad de contar con una conciencia social al respecto. Es por ello que estamos de acuerdo con Restrepo cuando afirma que “Las identidades no solo se refieren a la diferencia, sino también a la desigualdad y a la dominación. Las prácticas de diferenciación y marcación no solo establecen una distinción entre las identidades-internalidades y sus respectivas alteridades-externalidades, sino que a menudo se ligan con la conservación o confrontación de jerarquías económicas, sociales y políticas concretas”⁵⁴⁵. Seleccionamos una última idea de las muchas y clarificadoras que nos presenta este antropólogo colombiano. Afirma que las “identidades están en el discurso, y no pueden dejar de estarlo”⁵⁴⁶. Si bien, como ya hemos dicho, no podemos contar con una narrativa robusta, difundida y presente en el espacio público como espacio de poder, por oposición al espacio privado,

544 Eduardo Restrepo (2006). “Identidades: Planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio”, *Jangwa Pana*, número 5, pp. 24-35. Pág. 29.

545 Ídem, p. 27.

546 Ídem.

como veremos al final de esta reflexión, en la identidad de los participantes en esta investigación se amalgaman narrativas diversas e incluso contradictorias, algunas enunciadas sin cortapisas, otras deslizadas a media voz, otras silenciadas.

El abordaje relacional de la identidad lo queremos complementar con las teorías del reconocimiento en su análisis de la identidad, que a la vez están orientadas a esclarecer los temas de justicia e injusticia social. Estas teorías se empiezan a desarrollar en los ámbitos de la ética y la filosofía política a partir de la década de los 90 del siglo pasado.

La historia de Occidente puede ser leída como una lucha⁵⁴⁷ y una dialéctica por el reconocimiento⁵⁴⁸ en la que todo modelo antropológico que ha sido capaz de imponer su criterio de dignidad, ha operado simultáneamente intentando anular otros existentes y posibles. Todo reconocimiento ha implicado desconocimiento y, por tanto, menosprecio: la historia de la experiencia humana puede ser leída como historia del agravio moral⁵⁴⁹. Las filosofías del reconocimiento se desarrollan en el marco de las luchas y demandas del multiculturalismo, apostando por las políticas de la diferencia como contrapunto a la lectura que hacen del universalismo liberal, el que en su gestación y manera de operar sería ciego a las diferencias, lo que habría generado el menoscabo de estas.

Axel Honneth, uno de los grandes teóricos del reconocimiento, en su libro *La lucha por el Reconocimiento* toma el concepto hegeliano de reconocimiento para señalar que las luchas por la justicia cultural tienen una raíz moral; por tanto, el origen de los conflictos no podría entenderse al margen de ese trasfondo moral que los impulsa. En Hegel⁵⁵⁰ el reconocimiento se liga a identidad y relaciones intersubjetivas: el proceso de construcción de la identidad, la relación que uno mantendrá consigo mismo, dependerá de si esta es reconocida por los otros; esto es, de si esta es valiosa para los otros, en tanto se hace necesaria para ellos. Al contrario, sentirse uno desvalorizado en su identidad, iría de la mano de ese impulso moral que estaría en la base de los conflictos. Se hace evidente que la sub-

547 Axel Honneth (1997). *La lucha por el reconocimiento: Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona, Crítica.

548 Raúl Fornet-Betancourt (2011). *La filosofía intercultural y la dinámica del reconocimiento*. Temuco, Ediciones Universidad Católica de Temuco.

549 Axel Honneth (1997). *La lucha por el reconocimiento: Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona, Crítica.

550 Miguel Giusti (2005). "Autonomía y reconocimiento. Una perdurable y fructífera controversia entre Kant y Hegel", *Revista Electrónica de Estudios Hegelianos*, año 2, número 2, pp.69-83.

jetividad solo puede darse en el marco de la intersubjetividad.

Este proceso de formación de identidad se va generando en distintas y progresivas formas de reconocimiento: amor, derecho y solidaridad, las que tendrían como correlatos distintas formas de menosprecio, maltrato, desposesión de derechos y deshonra. En el primer caso, si la relación con los otros se da bajo la forma de reconocimiento, el sujeto puede expresarse de manera autónoma como sujeto de necesidades y sentimientos; en cambio, si la relación está tensada por el menosprecio, el maltrato sería el resultado. Respecto del derecho, la autorrealización humana oscilaría entre la posibilidad de auto-percibirse como sujeto con autonomía para guiarse moral y jurídicamente o, por el contrario, sujeto con carencia moral y dependiente de otros. Por último, la solidaridad situaría la tensión entre sentirse valorado por los otros en lo que uno considera valioso o sentirse menoscabado en lo que para uno es el fundamento que da sentido y valor a su categorización y praxis.

Hipotéticamente, sostenemos que esta tercera forma de reconocimiento-desconocimiento es de importancia crítica para entender las luchas que distintos grupos han mantenido y siguen manteniendo contra aquellos que detentan hegemónicamente el poder. Luchas que remiten a la toma de conciencia de la desvalorización social de aquellos cuyas cualidades han sido excluidas de los ideales supuestamente comunes que se han impuesto socialmente. Esta desvalorización supone la deshonra de los desvalorizados con las implicancias que esto tendría para su construcción de identidad e integración social. Esto implicaría la imposibilidad de vivenciar y practicar la experiencia de lo humano en plural. Vemos por tanto que, en principio, la conformación de identidad que experimentan los sujetos que han hecho posible este libro, cuando menos habría sido compleja, ya que según las formas antes mencionadas, ni hay reconocimiento en su condición de sujeto jurídico, ni tampoco, y sobre todo, se destaca la construcción valórica que orienta su actuar, denostando lo que para ellos es un bien. Como afirma Chales Taylor en su texto *El Multiculturalismo y las Políticas del Reconocimiento*, el reconocimiento no es una cortesía social sino una necesidad vital⁵⁵¹. Según esta teoría, el menosprecio acarrea una relación traumática del sujeto consigo mismo que se materializaría en una identidad dañada. En el caso que nos convoca, la presencia del daño no se puede obviar, ya que, por una parte, producto del miedo a los actores que encarnan el poder hegemónico, se guarda silencio respecto de la injusta situación que viven, prolongando este silencio también a las nuevas gene-

551 Charles Taylor (2009). *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*. México DF, Fondo de Cultura Económica.

raciones, pero además, la situación de coercitividad en la que viven, anula, en gran medida, las posibilidades de lucha como mecanismo para buscar su reconocimiento social: si bien se vivencia el agravio moral, de este no se despliegan las acciones tendientes a transformar dicha situación.

Algunos relatos de una de nuestras entrevistadas, la señora María Molina, dan cuenta de lo anterior. “Claro, eso es después, pero como te digo recién se empiezan a atrever, pero antes no se atrevían, acuérdesse, que si usted levantaba la voz un disparo en la cabeza y valía menos que un papel de diario. no tengo conciencia de haber escuchado una canción de rebeldía...claro, que nos decían los papás, que nosotros no podemos participar de las conversaciones de los padres, en las casas ¿cierto? donde se servía la comida había una mesa para los niños, hoy día nosotros compartíamos nuestra mesa con los abuelos, con los hijos y con los nietos, no hay conversaciones secretas delante de los nietos, con respecto a ciertas situaciones, pero a nosotros se nos tenía prohibido hablar en la mesa, no podíamos hablar en la mesa, así fue nuestra educación, así nos formaron, porque así fueron formados”. Su situación particular la extrapola al conjunto de la sociedad chilena afirmando que “Chile es un país que está destinado casi, casi a perder completamente su memoria, a perder sus costumbres, a perder su historia, a perder sus tradiciones, y aceptar cuanta cosa se nos vienen encima, y sobre el desconocimiento de nuestra cultura tradicional, vamos, serio peligro de perder lo poco y nada que tenemos, eso es lo que yo puedo decirle...siempre el ser humano tiene la condición de crear, siempre el ser humano tiene la condición de inventar, siempre está la inteligencia. Pero pasa, dónde quedaron, dónde quedar registrado, no había esa grabadora que anda trayendo usted, dónde quedaron, en ninguna parte. Solamente en la memoria”.

La imbricación entre identidad y cotidiano en el marco de los procesos hegemónicos que sufren nuestros protagonistas, que les llevó a una existencia donde la injusticia cultural y distributiva eran un hecho, llegando incluso a ser funcionalizadas sus concepciones de tiempo (la temporalidad presente en el cristianismo se va imponiendo a la temporalidad más anclada en la naturaleza que ordenaba las distintas festividades) y espacio (con distintas regulaciones jurídicas), nos permite descubrir un poco sobre la complejidad de la temática. A modo de hipótesis podemos sostener que la identidad que estamos descubriendo es múltiple y está organizada a modo de capas geológicas que muestran varias aristas (como diferentes identidades) en las que las expresiones folklóricas tienen mucho que decir. Por una parte, hay una identidad que se expresa en los espacios de sociabilidad públicos, que reacciona frente al poder hegemónico y del cual el folklor

se hace cargo. En este caso, las letras, melodías y puestas en escena entran en sintonía o al menos no van en contra de lo que las élites hegemónicas persiguen. Además, se identifica otra narrativa folklórica en los espacios que denominaremos semipúblicos, por ejemplo, las casas de remolienda, donde la picaresca en letras, estilos musicales y gestos es central. En tercer lugar, existiría una identidad como reescritura de la memoria en los cantores y cantoras de La Araucanía en la que, muy de vez en cuando, de manera íntima, personas que el cantor o cantora decide, y para la ocasión que se estime conveniente, interpretan canciones que nunca fueron difundidas, que versaban sobre hechos dolorosos, sobre circunstancias que remitían a situaciones injustas, canciones depositadas en la memoria de quien la creó y que, como decimos, salen a la luz muy de vez en cuando, y, a buen seguro, están las narrativas identitarias de los ausentes, palabras y gestos que nunca salieron de la intimidad de la persona. La lectura de estas páginas nos habla que las distintas identidades que se superponen y confluyen en las personas no están en sintonía, no dialogan con fluidez. Para finalizar podemos afirmar que, si bien las élites hegemónicas influyeron, y mucho, en la identidad y praxis de los sujetos populares, no lograron plenamente su propósito, ya que no fueron capaces de cooptar, de reconstruir la subjetividad de los hombres y mujeres de los sectores tradicionales y populares.

Bibliografía y fuentes

Libros y revistas científicas

- Agustín Ruiz Zamora (1995). “Conversando con Margot Loyola”. *Revista musical chilena*, volumen 49, número 183, pp. 11-41.
- Agustín Ruiz Zamora (2006). “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena”. *Cátedra de Artes*, número 3, pp. 41-58.
- Alfonso Letelier (1967). “Vicente Salas Viu”. *Revista Musical Chilena*, volumen 21, número 102, pp. 3-7.
- Alfredo Franco Zabicueta (1908). *Tratado de Baile*. Imprenta, Litografía i Encuadernación, La Ilustración, Santiago.
- Andrés Montero Jaramillo (2020). *Teodoro Schmidt Weichel. Un inmigrante ejemplar*. Ediciones Librero, Santiago.
- Anthony Giddens (1993). *Consecuencias de la modernidad*. Alianza, Madrid.
- Antonio Acevedo Hernández (1935). *Libro de la tierra chilena. Lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile*. Ediciones Ercilla, Santiago.
- Antonio Acevedo Hernández (1951). “Margot Loyola y la canción chilena”. *Atenea*, año XXVIII, tomo CI, número 312, pp. 464-471.
- Antonio Gramsci (1881). *Cuadernos de la cárcel, 6 tomos, edición crítica a cargo de Valentino Gerratana*. Ediciones Era, México.
- Antonio Gramsci (2015). *Antología Gramsci*. Akal, Madrid.
- Arturo Leiva (1984). *El primer avance en la Araucanía: Angol 1862*. Ediciones Universidad de La Frontera, Temuco.
- Axel Honneth (1997). *La lucha por el reconocimiento: Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona, Crítica.
- Baldomero Estrada (1996). “Colonización y civilización europea en La Frontera: el caso de la colonia Nueva Italia”, en Jorge Pinto (editor). *Araucanía y Pampas. Un mundo fronterizo en América del Sur*. Universidad de La Frontera, Temuco, pp. 239-268.
- Benedict Anderson (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Blas Matamoro (2020). “La música enigmática y moderna de Max Weber”,

- Scherzo, número 361, pp. 98-100.
- Bruce Bégout (2009). “La potencia discreta de lo cotidiano”. *Persona y Sociedad*, volumen XXIII, número 1, pp. 9-20.
- Cardyn Degen (2017). *Sangre de baguales. Epopeyas mapuches y obreras en tiempos del Complejo Maderero Panguipulli. Un efecto mariposa inconcluso*. Lom, Santiago.
- Carlos Isamitt (1945). “La música y el niño”. *Revista Musical Chilena*, volumen 1, número 1, julio, pp. 8-14.
- Carlos Peña Otaegui (1944). *Santiago de siglo en siglo. Comentario Histórico e iconográfico de su formación y evolución en los cuatro siglos de su existencia*. Zig-Zag, Santiago.
- Carolina Tapia Valenzuela (2022). “Lira Popular. Poetas y comunicadores, una mirada histórica”, en Cristian Yáñez Aguilar y Fernando Fischman (compiladores). *Folklore y comunicación. Enfoques para el análisis cultural*. Universidad de La Frontera, Temuco, pp. 197-220.
- Chantal Mouffe (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Charles Taylor (2009). *El multiculturalismo y la “política del reconocimiento”*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Cremilda Manríquez (1943). “Contribución al estudio del folklore de Cautín”. *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación, Sección Filología*, Tomo III, 1941-1943, Universidad de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, Santiago.
- Cristián Parker (1991). “Prólogo”, en Maximiliano Salinas. *Canto a lo divino y la religión de los oprimidos en Chile*. Editorial Rehue, Santiago, pp. 3-4.
- Cristina Yáñez (2021) “La huella del profesorado normalista en la configuración del campo folclórico en Chiloé: Maestros, cultores y folcloristas”. *Revista Musical Chilena*, Año LXXV, julio-diciembre, N° 236, pp. 156-174.
- Daniel Herrera Restrepo (2010). “Husserl y el mundo de la vida”, *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, volumen LII, número 153, pp. 247-274.
- Danilo Petrovich y Daniel González (sin fecha). “No es permitido de dios que esa flor permaneciera”. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Editorial (1945). “El álbum de aires tradicionales y folklóricos de Chile”, en *Revista Musical Chilena*, volumen 1, número 1, Santiago, pp. 40-41.
- Editorial (1946), “Asociación de Educación Musical”. *Revista Musical Chilena*, volumen 2, número 12, pp. 27-28.
- Edmond Reuel Smith (1914). “Los Araucanos. Notas sobre una gira efectuada entre las tribus indígenas de Chile Meridional”, en Ítalo Salgado (2016). *Travesías por La Araucanía. Relatos de viajeros de mediados del siglo*

- XIX. Ediciones Universidad Católica de Temuco, Temuco, pp. 123-242.
- Eduardo Pino Zapata (1969). *Historia de Temuco. Biografía de la capital de La Frontera*. Ediciones Universitarias de la Frontera, Temuco.
- Eduardo Restrepo (2006). “Identidades: Planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio”, *Jangwa Pana*, número 5, pp. 24-35.
- Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores) (2010). *Stuart Hall. Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores, Instituto de Estudios Sociales y Pulturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.
- Eliodoro Flores (1911). “*Adivinanzas corrientes en Chile (recojidas por Eliodoro Flores)*”. *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 128, enero-junio, Santiago, pp. 765-844.
- Elisa Gayán (1946). “La música, el niño y el kindergarten musical”. *Revista Musical Chilena*, volumen 2, número 13, julio-agosto, pp. 24-27.
- Émile Durkheim (2001). *La división del trabajo social*. Madrid, Ediciones Akal.
- Emmanuel Levinas (2012). *Totalidad e infinito*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Enrique Dussel (1994). *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. La Paz, Plural Editores.
- Ernesto Laclau y Cantal Mouffe (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI, Madrid.
- Ernesto Livacic (1991). “A lo humano y a lo divino”. *Atenea*, número 463, pp. 65-71.
- Eugenio Pereira Salas (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago.
- Eugenio Pereira Salas (1962). “Notas sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile”. *Revista Musical Chilena*, vol. 16, núm. 79, enero-marzo, pp. 41-48.
- Eugenio Pereira Salas (1978). *Bibliografía Musical de Chile. Desde los orígenes a 1886*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago.
- Ferdinand Tönnies (1987). *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires, Losada.
- Fernando Venegas Espinoza (2017). *Violeta Parra en Concepción y la Frontera del Biobío: 1957-1960*. Universidad de Concepción, Concepción.
- Fernando Venegas Espinoza y Wilson Lermenda Delgado (2022). “Socorro Mutuo en la zona sur de Chile, 1885-1922: Previsión social, patrimonio y ahorro”, en Mathias Órdenes (editor), *Sujetos sin voz en la región sur y austral de Chile y Argentina. Frontera, colonización, marginalidad y*

- organización popular chileno-mestiza en los siglos XIX y XX*. Ediciones Lom, Santiago, pp. 353-420.
- Fidel Sepúlveda Llanos (1990). *A lo divino y a lo humano*. Ediciones Documentas, Santiago.
- Fidel Sepúlveda Llanos (2013). *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano* (2013). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Filomena Salas (1945). “Conciertos educacionales en Chile”. *Revista Musical Chilena*, volumen 1, número 2, pp. 22-27.
- Francisco Grin (1997 [1888]). *Las colonias suizas de la Araucanía*. Grupo de Estudios Agro-Regionales, Santiago.
- Gabriel Salazar (1985). *Labradores, peones y proletarios*. Ediciones Sur, Santiago.
- Gabriel Salazar y Julio Pinto (1999). *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Lom Ediciones, Santiago.
- Gaceta Ediciones (2016). *Lira Popular. Antología*. Gaceta Ediciones, Santiago.
- Gertrudis Payàs y José Manuel Zavala (editores). *La mediación lingüístico-cultural en tiempos de guerra. Cruces de miradas desde América y España*. Temuco, Ediciones Universidad Católica de Temuco.
- Gianni Vattimo (1990). *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra.
- Guadalupe Becker (2011). “Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, número 15, pp. 1-27.
- Gustave Verniory (2001). *Diez años en Araucanía, 1889-1899*. Editorial Peñhuén, Santiago.
- Hiranio Chávez (2021). “Folklore musical y dancístico durante los siglos XIX y XX”, en Cristian Yáñez Aguilar y Fernando Fischman (compiladores). *Folklore y comunicación. Enfoques para el análisis cultural*. Universidad de La Frontera, Temuco pp. 165-178.
- Isidoro Errázuriz (2014) [1892]. “Tres razas. Informe de la colonización de Malleco y Cautín, 1887”, en Jorge Pinto e Iván Inostroza. *Expansión capitalista y economía mapuche: 1680-1930*. Universidad de La Frontera, Temuco, pp. 129-276.
- J. E. Coffin (1967). *Diario de un joven norteamericano*. Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires.
- Jacques Attali (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI, Madrid.
- Jean-Claude Kauffmann (2015). *Identidades. Una bomba de relojería*. Barcelona, Editorial Ariel.
- John Beattie (1946). “El compositor, el educador y la música para el niño”. *Revista Musical Chilena*, volumen 2, número 16, noviembre, pp. 10-13.

- John Blacking (2006). *¿Hay música en el hombre?* Alianza Editorial, Madrid.
- Jorge Pinto Rodríguez (1993). “Morir en la frontera. La Araucanía en tiempos de Balmaceda”, en Luis Ortega (ed.) *La guerra civil de 1891. Cien años hoy*. Universidad de Santiago de Chile, Santiago, pp. 127-155.
- Jorge Pinto Rodríguez (2003). *La formación del Estado, la nación y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Santiago.
- Jorge Pinto Rodríguez (2015). “Colonos, ocupantes nacionales, campesinos y obreros de La Araucanía, 1900-1973”, en Jorge Pinto (editor). *Conflictos étnicos, sociales y económicos. Araucanía, 1900-2014*. Pehuén, Santiago, pp. 73-135.
- Jorge Pinto y Mathias Órdenes (2012). *Chile, una economía regional en el siglo XX. La Araucanía 1900-1960*. Ediciones Universidad de La Frontera, Temuco.
- José Bengoa (1988). *Historia social de la agricultura chilena. El poder y la subordinación, Vol. I*. Ediciones SUR, Santiago.
- José Bengoa (1990). *Historia social de la agricultura chilena. Haciendas y campesinos. Vol. II*. Ediciones SUR, Santiago.
- José Bravo Aguilera Pedro (2012). *De Carranco a Carrán. Las Tomas que cambiaron la historia*. Lom, Santiago.
- José del Carmen Alderete (2016 [1934]). *Apuntes Históricos. Sublevación de La Araucanía en 1881*. Cagten, Temuco.
- José Santos Herceg (2014). “Cotidianidad. Trazos para una conceptualización filosófica”, *Alpha*, número 38, pp. 173-196.
- Josep Martí, (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva, Barcelona.
- Joseph Scott (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era, México.
- Juan Astica, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza (1997). *Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica*. FONDART, Santiago.
- Juan Carlos Gomez Leyton (2004). *La frontera de la democracia. El derecho de propiedad en Chile 1925-1973*. Editorial Lom, Santiago.
- Juan Luis Echeverría (1974). *Flor del canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral, Santiago.
- Juan Pablo González (2010). “La mujer sube a la escena: Estrellas de la canción en el Chile del sesquicentenario”. *Revista NEUMA*, año 3, Universidad de Talca, pp. 10-33.
- Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago

- Juan Uribe Echeverría (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Editorial Universitaria, Santiago.
- Juan Uribe Echeverría (1974). *Flor de canto a lo Humano* (1974). Editora Nacional Gabriela Mistral, Santiago.
- Laura Reyes (1946). “La enseñanza musical en las escuelas”. *Revista Musical Chilena*, volumen 2, número 14, octubre, pp. 25-27.
- Leonardo León (2002). “Callejuelas, estaciones y burdeles: los nuevos espacios de la transgresión en La Araucanía, 1880-1900”. *Revista de Historia Indígena*, número 6, pp. 65-96.
- Luis Berger (2014). “La matanza de colonos nacionales de Loncoche. Lucha social por el dominio de la propiedad de la tierra al interior del sistema de colonización en el sur de Chile (1910)”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, número 27, pp. 71-102;
- Luis Durand (1949) *Frontera*. Nascimento, Santiago.
- Luis Durand (1953). *Paisajes y gentes de Chile*. Zig-Zag, Santiago.
- Manuel Llorca-Jaña, Roberto Araya, Juan Navarrete-Montalvo (2018). “Antropometría histórica de Chile: evolución de la estatura de la población en el largo plazo, siglos XVIII-XX”. *Estudios Atacameños*, número 60, pp. 161-191.
- Manuel Vicuña (2001). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo*. Editorial Sudamericana, Santiago
- Marcela Orellana M (2002). “El canto por angelito en la poesía popular chilena”. *Mapocho*, número 51, septiembre, pp. 75-9.
- María Angélica Illanes (2019). *Luchas campesinas, resistencia patronal y política social agraria. Chile, 1927-1947*. Lom, Santiago.
- Mario Samaniego (2012). “Subjetividad, relaciones sociales y prácticas traductológicas: Claves ético-políticas del pasado pensando en el presente”, en Gertrudis Payas y José
- Marta Brunet (1951). “Vieja Pascua Popular Chilena. Texto viñetas de Marta Brunet para una edición radia de Pedro Milos”. Imprenta Chile, Buenos Aires.
- Martín Correa y Alejandro Mella (2009). *El territorio mapuche de Malleco: las razones del illkun*. Observatorio de Derechos de los Pueblos Indígenas, Imprenta Lom, Santiago.
- Mathias Órdenes (2016). “Conflicto mapuche-campesino en La Araucanía: un análisis a partir de la Estructura de Oportunidades Políticas (EOP). 1967-1973”. *Izquierdas*, número 26, pp.126-163.
- Mathias Órdenes (2019). “Rotos y fronterizos bajo el orden elitista: una mirada a La Araucanía del siglo XIX y comienzos del XX”, *Revista Inclusiones*, volumen 16, número 4, octubre-diciembre, pp. 12-45.
- Mathias Órdenes (2019). “Breves memorias de don Aquilino: Testimonio,

- comentarios y notas de un chileno de La Araucanía en el siglo XX”. *CUHSO*, volumen 29, número 2, pp. 350-370.
- Mathias Órdenes (2020). “El lugar de La Araucanía profunda en la construcción de hegemonía. De la Guerra al Frente Popular (1862-1941)”. *Revista Inclusiones*, volumen 7, número 4, octubre – diciembre, pp. 303-354.
- Mathias Órdenes (2022). “La derrota de los *lleulles* y el lugar de rotos y fronterizos en la Guerra de Ocupación de La Araucanía (1862-1883)”, en Mathias Órdenes (editor) (2022). *Sujetos sin voz en la región sur y austral de Chile y Argentina. Frontera, colonización, marginalidad y organización popular chileno-mestiza en los siglos XIX y XX*. Ediciones Lom, Santiago, pp. 109-187.
- Mathias Órdenes (2022). “La experiencia de los *sin voz*: una propuesta epistemológica para el abordaje transdisciplinar del *sujeto profundo* en la colonización de la región sur y austral”, en Mathias Órdenes (editor). *Sujetos sin voz en la región sur y austral de Chile y Argentina. Frontera, colonización, marginalidad y organización popular chileno-mestiza en los siglos XIX y XX*. Ediciones Lom, Santiago, pp. 17-62.
- Mathias Órdenes y José Díaz-Diego (2018). “Cuando la mano de obra se subleva: estrategias terratenientes durante la reforma agraria chilena (1964-1973)”. *Historia Agraria*, número 74, abril, pp. 201-230.
- Mathias Órdenes y Mario Samaniego (2021). “La Araucanía profunda: El problema de la identidad y de la representación de rotos y fronterizos. De la Guerra de Ocupación a la Posguerra (1862 a la década de 1910)”, *Revista de Historia Regional*, volumen 26, número 1, pp. 313-346.
- Mauricio Cárdenas (2022). “El conflicto por la tierra: la repatriación de chilenos del Neuquén a las provincias de Malleco y Cautín (1896-1923)”, en Mathias Órdenes (editor) (2022). *Sujetos sin voz en la región sur y austral de Chile y Argentina. Frontera, colonización, marginalidad y organización popular chileno-mestiza en los siglos XIX y XX*. Ediciones Lom, Santiago.
- Mauricio Sandoval y Hugo González (2010). *Perquenco, tierra de trigo, caciques, reyes y santos. 1850-2000*. Ediciones Universidad de La Frontera, Temuco.
- Maximiliano Salinas (1991). *Canto a lo divino y la religión de los oprimidos en Chile*. Editorial Rehue, Santiago.
- Maximiliano Salinas (2000). “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, en *Revista Musical Chilena*, volumen 54, número 193, enero, pp. 47-82.
- Maximiliano Salinas (2015). “Comida, música y humor. La desbordada vida popular”, en Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri, *Historia de la*

- vida privada. El Chile moderno. De 1840 a 1925.* Tauruspp, Santiago, pp. 85-117.
- Miguel Giusti (2005). “Autonomía y reconocimiento. Una perdurable y fructífera controversia entre Kant y Hegel”, *Revista Electrónica de Estudios Hegelianos*, año 2, número 2, pp.69-83.
- Miguel Jordá (1978). *La Biblia del pueblo. La Fe de ayer de hoy y de siempre en el Canto a lo Divino.* Editorial Salesiana, Rancagua.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2019). *Cuaderno pedagógico de patrimonio cultural inmaterial: el canto a lo poeta.* Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Santiago.
- Nano Acevedo (2004). *Folkloristas chilenos. Relatos verídicos.* Cantoral Ediciones Santiago.
- Néstor García Canclini (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México DF, Editorial Grijalbo.
- Olaya Sanfuentes (2018). “Nostalgias de un Santiago que se fue. Sentimientos de pérdida de ‘un mundo mejor’ y criollismo literario a mediados del siglo XX”, en Rafael Gaune y Claudio Rolle (edits.). *Homo Dolens. Cartografías del dolor: sentidos, experiencias, registros.* Fondo de Cultura Económica, Santiago, pp. 435-451.
- Oreste Plath (1954). “Celebración de la Cruz de Mayo”. *En viaje*, edición número 247, mayo, pp. 12-14.
- Oreste Plath (1996). *Folclor religioso chileno.* Ed. Grijalbo, Santiago.
- Pablo Garrido (1976). *Historial de la Cueca.* Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso.
- Pablo Garrido (1976). *Biografía de la cueca.* Editorial Nascimento, Santiago.
- Pedro Armando Luco (1934). *Catecismo Popular de la Acción Católica.* 2º edición, Sociedad Imprenta y Litografía Concepción, Concepción.
- Pedro Ruiz Aldea (2000). *Tipos y costumbres chilenas.* Cuadernos Atenea, Universidad de Concepción.
- R. Eyerman y A. Jamison (1998). *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century.* The press syndicate of the University of Cambridge, United Kingdom.
- Rafael Narbona (2020). “Ernst Bloch, la música como utopía”. *Scherzo*, número 361, pp. 102-104.
- Ramón Andreu (1995). *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vivencia (1884-19590).* Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, Imprenta Serygrab, Santiago.
- Ramón Laval (1916). *Contribución al folklore de Carahue.* Librería General de Victoriano Suárez, Madrid.
- Raúl Díaz Acevedo (1997). *Toquños campesinos. Formas tradicionales de tañer la guitarra en la zona centro-sur de Chile.* Imprenta Trazos, Temuco.

- Raúl Fornet-Betancourt (2011). *La filosofía intercultural y la dinámica del reconocimiento*. Temuco, Ediciones Universidad Católica de Temuco.
- Ricardo Ferrando (2012). *Y así nació La Frontera... Conquista, Guerra, Ocupación, Pacificación 1550-1900*. Ediciones Universidad Católica de Temuco, Temuco.
- Rodolfo Lenz (1894a). “Ensayos Filológicos Americanos I: Introducción al estudio del lenguaje vulgar en Chile”, en *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 87, mayo-octubre, pp. 113–132.
- Rodolfo Lenz (1894b). “Ensayos Filológicos Americanos II: Observaciones generales sobre el estudio de los dialectos i literaturas populares”, en *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 87, mayo-octubre, pp. 353–367.
- Rodolfo Lenz (1912). “Anexo. A la memoria presentada por el Directorio de la Sociedad del Folklore Chileno en la Sesión Jeneral del 14 de abril de 1912”. *Revista del Folklore Chileno*, Tomo II, 1911-1912. Imprenta Cervantes, Santiago, pp. xx-xliv.
- Rodolfo Lenz (1919). *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore Chileno*. Separata de los Anales de la Universidad de Chile. Memorias Científicas y Literarias (1894), mayo-junio, Santiago.
- Rodrigo Torres (2000). “Músicas populares, memoria y nación” en Mario Garcés, Pedro Milos, Miriam Olguín, Julio Pinto y Miguel Urrutia (comp.). *Memorias para un nuevo siglo. Chile, mirada a la 2ª mitad del siglo XX*. Editorial LOM, Santiago, pp. 357-367.
- Sergio Grez Toso (2007). *De la “regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. RIL Editores, Santiago.
- Servicio Nacional de Estadística y Censos (1958). *XII Censo General de Población y Vivienda. Tomo I, Resumen del País*. Servicio Nacional de Estadística y Censos, Santiago.
- Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash (2001). *Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social moderno*. Alianza, Madrid.
- Vicente T. Mendoza (1939). *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Víctor Sánchez Aguilera (2014). *Angol. Ciudad de Los Confines. Andes del Sur*, número 9, Temuco.
- Yolanda Onghena (2014). *Pensar la mezcla. Un relato intercultural*. Barcelona, Gedisa Editorial.

Memorias de tesis

- Christian Mardones Salazar (2018). “Traiguén 1878-1930. Vivir en La Araucanía de la post ocupación”. Tesis presentada en la Universidad de la Frontera para optar al Grado de Magíster en Ciencias Sociales Aplicadas.
- Karen Donoso Fritz (2006). “La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX”. Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Historia, Universidad de Santiago de Chile.
- Elisa Figueroa Zapata (1927). “Estudios folklóricos de la provincia de Malleco”. Memoria de prueba para optar al título de Profesor de Estado en la asignatura de Castellano, Instituto Pedagógico, Santiago.

Otras fuentes impresas

- Acción Católica (1940). “Misa Popular en la Fiesta Popular de Cristo Rey de 1940 (con licencia eclesiástica Escuela”. Tipográfica Salesiana, Concepción.
- Educación Musical (1946). “Educación musical para la segunda unidad aplicada en el primer año de los Liceos renovados”. *Educación Musical. Boletín Informativo de la Asociación de Educación Musical*, año 1, número 2, agosto, pp. 3-8.
- Laura Reyes (1946). “Devolver al pueblo lo que es del pueblo’, purificado a su paso por la escuela”. *Centenario del folklore. 22 de agosto de 1945. Festividades de la semana del folklore chileno*. Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago.
- Junta Diocesana de Acción Católica (1938). *Anuario Católica de la Diócesis San José de Temuco*. Imprenta San Francisco Padre Las Casas.
- Almanaque Parroquial para el año 1934*, 36° edición, Imprenta Chile, Santiago.
- Obispo de Concepción (1926). “Circular del Obispo de Concepción sobre la próxima Fiesta de Cristo Rey”. Talleres de la Librería Diocesana, Concepción.
- Imprenta y Editorial San Francisco (1937). *Catálogo de los Libros Editados por la Imprenta y Editorial “San Francisco” de Padre Las Casas*. Imprenta y Editorial San Francisco, Temuco.

Prensa

- El Colono*, Angol.
El Deber, Curacautín.
El Deber, Temuco.
El Diario Austral, Temuco.
Ideas, Temuco.
La Libertad, Temuco.
El Malleco, Angol.
El Mercurio, Santiago, 16 de enero de 1943.

Revistas de circulación

- Travesía*, Temuco, 1931, año 1, número 1.
Radiomanía, Santiago, 1945, número 22, enero.

Programas de radio

- Tomás Carrasco, entrevista de René Inostroza. “Al Compás del Folclor”.
 Ufro Radio, transmitido el 2 de mayo de 2022.
 René Inostroza. “Al Compás del Folclor”, Ufro Radio, transmitido el 15
 de julio 2023.

Entrevistas de Mathias Órdenes

- Adesio Gutiérrez, Angol, varias entrevistas, 2022.
 Arturo Toro, Temuco, 5 de junio de 2023.
 Belisario Jara, Puerto Saavedra, 25 de marzo 2023.
 Benjamín Soto, Cunco, 1 de junio de 2023.
 Carmen Campos, Puerto Saavedra, 25 de marzo 2023.
 Celino Novoa, Maitenrehue, 23 de abril de 2023.
 Fernando Caro, Maitenrehue, 23 de abril 2023.
 Froilano Quidel, Cunco, 8 de junio de 2023.
 Gabriel Calfiqueo, Padre las Casas, varia entrevistas, 2022-2023.
 Humberto Fuentealba, Puerto Saavedra, 25 de marzo 2023.
 Iván Jara, Puerto Saavedra, 25 de marzo 2023.

- Juan Müller, Puerto Saavedra, 25 de marzo 2023.
 Luis Rivera, Victoria, 2 de abril, 2023.
 Manuel Jara, Puerto Saavedra, 25 de marzo 2023.
 María Caro, Maitenrehue, 23 de abril de 2023.
 María Molina Inostroza, Temuco, varias entrevistas, 2022.
 Nabil Migueles, Labranza, 25 de agosto, 2022.
 Néstor Araneda, Ercilla, 1 de abril de 2023.
 Pedro Alonso, Perquenco, 30 de junio de 2023.
 Pedro Alonso, Quepe, 12 de mayo, 2017.
 Víctor Cid, Temuco, varias entrevistas, 2022-2023.

Sitios Web

- Al sur del Mundo. “Guitarra chilena en La Araucanía”: <https://www.youtube.com/watch?v=-ewv790YkAo>.
- Alberto Rodríguez. “TONADA DE LAS SIERRAS MORENA’ - Canción Andaluza que se transformó en Tonada”: <http://www.arfolkloredecuyo.com.ar/i-sierrasmoras.html>.
- Alberto Rodríguez. “La influencia chilena en la tonada cuyana”: <http://www.arfolkloredecuyo.com.ar/i-influenchile.html>.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Héctor Uribe Ulloa, “La Cruz de Mayo, herencia cultural hispana: Breve estudio sobre su desarrollo en Lota, región del Biobío Chile”: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cruz-de-mayo-herencia-cultural-hispana-breve-estudio-sobre-su-desarrollo-en-lota-region-del-biobio-chile/html/>.
- Bolero latino. “El Indio Araucano se acerca al siglo de existencia conservando su potente voz”: <https://bolerolatino.wordpress.com/tag/el-indio-araucano/>.
- Diccionario etimológico de castellano en línea. Recuperado de <https://etimologias.dechile.net/?hegemoni.a>.
- Canto, Poesías y Melodías. “Calendario Canto a lo Divino”: <http://www.cantoalopoeta.cl/calendario-canto-a-lo-divino/>.
- Culturas Araucanía. “ACD - María Molina Inostroza. Cultora tradicional e investigadora”: <https://www.youtube.com/watch?v=wp3KaKOz-BwY>.
- Folklore Chileno. “El Chincolito. Chapecao”: <https://chile-folclorico.webnode.cl/news/cancionero-zona-centro-el-chincolito-chapecao-folclore-chileno-folclore-chile/>.
- Fundación Violeta Parra. “Trayectoria”: <http://www.fundacionvioleta-parra.cl/>.

- rra.org/trayectoria.
- Guitarra FM. “Los 4 Huasos Primeras grabaciones Buenos Aires Noviembre 1927 Vol 1”: <https://www.youtube.com/watch?v=PTDS-Bh8bg1c&t=303s>.
- Historia de Angol. Sergio Martínez Viguera: <http://historiadeangol.blogspot.com/2019/09/grupos-musicales-de-angol.html?m=1>.
- Houndinis. “El primer teatro español”: <https://www.atrapalo.com/houndinis/el-primer-teatro-espanol/#:~:text=El%20teatro%20espa%C3%B1ol%20como%20el,el%20g%C3%A9nero%20hasta%20el%20s>.
- Huellas de Temuco. “Temuco antiguo: Teatro Tepper. Una foto”: <https://huellasdetemuco.blogspot.com/2012/05/temuco-antiguo-teatro-tepper-una-foto.html?m=1>.
- La Tercera. Marcelo Contreras. “Pedro Messone: la historia del ídolo pop del folclor”: <https://www.latercera.com/culto/2023/06/01/pedro-messone-la-historia-del-idolo-pop-del-folclor/>.
- Literatura Oral y Tradiciones Populares. Biblioteca Nacional Digital: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-property-value-.832108.html>.
- Memoria Chilena. “Fiesta de la Primavera”: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-547172.html>.
- Memoria Chilena, “Lira Popular (1866-1930)”: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-723.html>.
- Memoria Chilena. “Romance”: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3695.html>.
- Municipalidad de Santa Juana. “IV Versión de la Fiesta del Trigo”: <https://old.santajuana.cl/iv-fiesta-de-la-cruz-del-trigo>.
- Música Popular. “Alfonso Letelier Llona”: <https://www.musicapopular.cl/artista/alfonso-letelier-llona/>.
- Música Popular. “Jorge Urrutia Blondel”: <https://www.musicapopular.cl/artista/jorge-urrutia-blondel/>.
- Música Popular. “Los Guasos de Chincolco”: <https://www.musicapopular.cl/grupo/los-guasos-de-chincolco/>.
- Música Popular. “Los Huasos Quincheros”: <https://www.musicapopular.cl/grupo/los-huasos-quincheros/>.
- Música Popular. “Pepe Fuentes”: <https://www.musicapopular.cl/artista/pepe-fuentes/>.
- Música Popular. “Raúl de Ramón”: www.musicapopular.cl/artista/raul-deramon/.
- Música Popular. “Violeta Parra”: <https://www.musicapopular.cl/artista/violeta-parra/>.

- Profesor en Línea. “El Chapecao”: <https://www.profesorenlinea.cl/ChileFolclor/Chapecaozs.htm>.
- Real Academia Española. (2014). Hegemonía. En Diccionario de la lengua española: <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=hegemon%C3%ADa>.
- Raúl Díaz Acevedo. “13. Guitarra campesina. Cantores norte neuquino. Martín Herrera. Salió un pobre una mañana”: <https://www.youtube.com/watch?v=xAaqhU5hqm4>.
- Raúl Díaz Acevedo. “14. Guitarra campesina. Cantoras norte neuquino. Laura Millaqueo”: <https://www.youtube.com/watch?v=GqQgV6r-3Ges>.
- Raúl Díaz Acevedo. “23. Guitarra campesina. María Molina. Madre que linda noche”: <https://www.youtube.com/watch?v=z20CXtPUEuA>.
- Raúl Díaz Acevedo. “50. Guitarra campesina. Abel Inostroza. ‘Simbad el marino’ Corrido por Transporte”: <https://www.youtube.com/watch?v=lkP4al48DZ8>.
- Raúl Díaz Acevedo. “81. Guitarra Campesina. Manuel Apablaza. El Pericón”: <https://www.youtube.com/watch?v=OyvEyLP2qGI>.
- Raúl Díaz Acevedo. “82. Guitarra Campesina. Pascual Saravia. El Baile del Tongo”: <https://www.youtube.com/watch?v=JJPWF9eAMZY>.
- Raúl Díaz Acevedo. “90. Guitarra campesina. Clemente Pedreros. Un día lunes 30 de septiembre”: <https://www.youtube.com/watch?v=mXikFIIGWrU>.
- Raúl Díaz Acevedo. “96. Guitarra campesina. Guillermo Riquelme. Cuadrilla y vals”: <https://www.youtube.com/watch?v=uUrVAOVAujA>.
- Raúl Díaz Acevedo: <https://www.youtube.com/@rauldiazacevedo7058>.
- Raúl Díaz Acevedo: <https://www.youtube.com/watch?v=IX3u6R-MRB1c>.
- San Carlos. Cuna de Violeta Parra. “Violeta Parra Sandoval”: <http://municipalsancarlos.cl/web/index.php/antecedentes/biografia-de-violeta-parra>.
- Silvana Andreu Muñoz. “Concierto ‘La belle époque chilena en piano y guitarra’”: https://www.youtube.com/watch?v=aQY3i73bdhU&ab_channel=SilviaAndreuMu%C3%B1oz.
- SWI swissinfohttps.ch. “Los Muster: con música y arquitectura suiza a Chile”: www.swissinfo.ch/spa/los-muster-con-m%C3%BAstica-y-arquitectura-suiza-a-chile/4673788.
- UFRO Medios. La Frontera “Entrevista al cantor popular René Inostroza junto a Bernardo de La Maza”: https://www.youtube.com/watch?v=-MwADpyXj_y4.
- UFRO Medios. “Historias, cultura y patrimonio de Angol desde El Quincho de Manolo. Con René Inostroza”: <https://www.youtube.com/>

watch?v=MwADpyXj_y4.

Wikipedia. “Pedro Messone”: https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Messone.

Sobre los autores

Mathias Órdenes Delgado. Historiador y cientistas social, profesor de Estado en Historia Geografía y Educación Cívica, Máster en Ciencias Sociales Aplicadas (ambos por la Universidad de La Frontera), Dr. en Procesos Sociales y Políticos en América Latina (Universidad ARCIS), Dr. (c) en Antropología (Universidad de Buenos Aires) e investigador FONDECYT Universidad Católica de Temuco. Ha publicado una veintena de trabajos sobre historia económica y agraria, Movimiento Mapuche e historia social, mayormente sobre La Araucanía.

Mario Samaniego Sastre. Filósofo por la Pontificia Universidad de Salamanca, especializado en Ciencias Sociales Aplicadas (Universidad de La Frontera, Chile) y Ética y Filosofía Política (Universidad de Chile), es académico del Departamento de Antropología de la Universidad Católica de Temuco, miembro del Núcleo de Investigación en Estudios Interculturales e Interculturales y director del Magíster en Estudios Interculturales de la misma Universidad.

Este libro aborda el período que transcurre desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando el Estado puso en marcha el proceso de ocupación territorial de La Araucanía (1862-1883), hasta finalizar la década de 1950, en los años previos a la reforma agraria. A lo largo de sus páginas ofrecemos una serie de contenidos y análisis que parten de la observación de los procesos de continuidad y cambio histórico experimentados en el folklor musical de la población chileno-mestiza, poniendo atención en la vida cotidiana y en la identidad de estos sujetos en La Araucanía. Para ello hemos considerado tres conceptos que nos parecen clave: hegemonía, modernidad y tradición. Como estrategia metodológica, hemos analizado el cántico popular-folklórico considerándolo como una llave de puerta de entrada a la comprensión de los conflictos hegemónicos e identitarios en la cultura (aunque reconocemos que no es la única vía de entrada).



Proyecto financiado por el
Fondo para el Fomento de
la Música Nacional,
Convocatoria 2022, línea de
Investigación y Registro de
la Música Nacional



UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
TEMUCO

NÚCLEO DE INVESTIGACIÓN
EN ESTUDIOS INTERÉTNICOS
E INTERCULTURALES

DECANATO
FACULTAD DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO
DE ANTROPOLOGÍA

www.ariadnaediciones.cl

