

LAS DISPUTAS POR LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA LA EVOLUCIÓN DEL CANON DEL FOLCLORE NACIONAL EN TORNO AL GOLPE DE ESTADO DE 1973 EN CHILE

DISPUTES OVER IDENTITY AND MEMORY THE EVOLUTION OF THE CANON OF NATIONAL FOLKLORE AROUND THE 1973 COUP D'ÉTAT IN CHILE

Pablo Isla MONSALVE*

<https://orcid.org/0000-0001-9296-7064>

Resumen: A lo largo del siglo XX Chile construyó el canon del folclore en clave nacional como respuesta cultural al proceso desarrollista industrializador. En esta construcción confluyeron tanto el Estado, a través de la academia, como los cultores individuales y el mercado. Desde la década de 1950 el folclore –especialmente en su expresión musical– se transformó en un campo de disputa no sólo intelectual, sino también ideológico, como reflejo de los procesos políticos de la época. La Unidad Popular patrimonializó y oficializó un tipo de folclore funcional a su proyecto político y a su relato cultural. De allí que la Junta militar que puso término al gobierno de Salvador Allende en 1973 se viese forzada a intervenir para reorientar el canon del folclore nacional en la lógica de su proyecto refundacional, basado en la lucha contra el marxismo y contra el enemigo interno. La base heurística para esta operación provenía de las orientaciones teóricas y epistemológicas que la academia había desarrollado en las décadas de 1940 y 1950 y que se centraban en la visión bucólica del campo tradicional del Valle Central. Sin embargo, las expresiones folclóricas de izquierda, especialmente las musicales, pervivieron durante la dictadura, manteniendo un *continuum* que hasta hoy da cuenta de la disputa ideológico-identitaria de un país dividido.

Palabras claves: canon del folclore nacional; identidad cultural; arquetipos folclóricos; folclorización de la identidad; dictadura militar.

Abstract: Throughout the twentieth century Chile built the canon of folklore in a national key as a cultural response to the industrializing developmental process. In this construction, the State converged, through the academy, individual cultists and the market. Since the 1950s, folklore – especially in its musical expression – has become a field of dispute not only intellectually, but also ideologically, as a reflection of the political processes of the time. The Popular Unity patrimonialized and formalized a type of folklore functional to its political project and its cultural narrative. For this reason, the military junta that put an end to the government of Salvador Allende in 1973 was forced to intervene to reorient the canon of national folklore in the logic of its re-foundational project, based on the struggle against Marxism and against the internal enemy. The heuristic basis for this operation came from the theoretical and epistemological orientations that the academy had developed in the 1940s and 1950s and which focused on the bucolic vision of the traditional countryside of the Central Valley. However, left-wing folkloric expressions, especially musical ones, survived during the dictatorship, maintaining a continuum that until today accounts for the ideological-identity dispute of a divided country.

* Institute for History, Latin American Studies. University Leiden. E: mail: p.a.isla.monsalve@hum.leidenuniv.nl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9296-7064>

Keywords: canon of national folklore; cultural identity; folk archetypes; folklorisation of identity; military dictatorship.

La conformación del canon del folclore nacional en el Chile desarrollista

El periodo desarrollista en Chile, como en muchos otros países de la región, dio inicio a una nueva relación entre el Estado y la población: un nuevo tipo de liderazgo político intentaba dar respuestas a una crisis interna e internacional que evidenciaba la necesidad de fortalecer el papel del Estado y superar la inoperancia y el desprestigio de la clase política. En su inicio se alternaron caudillismo, golpes militares y efervescencia política en la búsqueda de alternativas político-institucionales de reemplazo al modelo oligárquico en América Latina. Las nociones de tiempo, espacio, identidad nacional y orden se escenificarían en clave modernizadora, con la consiguiente tensión entre lo nacional y lo foráneo, entre lo propio y lo apropiado, entre lo que se creía ser y lo que se quería llegar a ser. Desarrollo, industrialización y tecnocracia imprimirían nuevos ritmos y generarían impacto en la cultura. La modernización del país devendría en una acción consciente y masificadora, continuando una dirección surgida en las décadas precedentes, potenciando y diversificando la industria cultural y la cultura de masas.

El desarrollismo industrial se perfilaba como un fenómeno urbano y el crecimiento de la ciudad problematizaba la relación socio-espacial de sus habitantes. Esto generaría dos procesos paralelos: por un lado, el espacio en tanto territorio nacional sería objeto de una reelaboración discursiva en torno a la imagen hacia el exterior, funcional a un discurso identitario moderno y cohesivo, elaborada en términos del *turismo*. Por otro lado, en el plano de la configuración del *nosotros*, la clase media se perfilaría como generación de recambio y como referente del chileno común en clave nacional. La búsqueda de referentes encontrará en el *folclore* las bases para la creación y recreación de un nuevo *corpus* identitario institucionalizado de lo popular-representativo.

A partir de la década de 1930 se fue consolidando en América Latina y en Chile un nuevo actor social genéricamente denominado como clase media, impulsado por “la irrupción de las masas en la ciudad” (Martín Barbero, 2001: 170), resultado de la hibridación de las clases populares gatillada por la migración interna, la desruralización y las nuevas formas del trabajo. Esto implicó una nueva relación *nacional* para con los sectores populares mediante un populismo estatal que buscaba su legitimidad en la asunción de las aspiraciones *del pueblo*.

La academia y el folclore en la conformación de la identidad nacional

Ya desde mediados de la década de 1920 venía desarrollándose una producción intelectual sobre la cultura tradicional chilena referida a las condiciones y perspectivas de acumulación de un cierto conocimiento de lo popular-tradicional en el país, de arraigo eminentemente hispánico y con dificultades para reconocer y calibrar su sustrato mestizo, indígena y popular-marginal (Ramos, 2011).¹

El inicio de los estudios sobre folclore vino de la mano de Rodolfo Lenz, quien junto a Agustín Cannobio, Ricardo E. Latcham, Ramón A. Laval, Julio Vicuña Cifuentes y otros, fundó, en 1909, la Sociedad de Folklore Chileno, la primera en América Latina.² Nació así una institucionalidad académica estatal centrada en la cultura popular, proceso impulsado en parte por las disciplinas sociales europeas y por los avances de una industria cultural de masas y una tecnología *ad hoc*:

A fines de los años veinte, la datación y autoría en el registro de oralidad se había disipado notablemente en comparación con las décadas anteriores, favoreciendo su retorno al destiempo de la tradición mítica. Su resituamiento en la vida pública coincide con la proliferación de la música radiofónica, la industria discográfica, el cine y las imágenes impresas, pero también con el perfilamiento de una mirada antropológica, ante la cual nunca más será autónoma, ligada al desarrollo de los estudios de folclor bajo el amparo y los auspicios del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, en la década del cuarenta (Castillo, 2003: 85-86).

Desde 1936 la Universidad de Chile inició las *Escuelas de Temporadas*, que difundían el folclore musical y coreográfico (Ruiz Zamora, 2006). En 1943 se creó el Instituto de Investigaciones Folklóricas, en donde participaron destacadas figuras³ que impulsaron la investigación, la producción de conciertos, la elaboración de material descriptivo, transcripciones musicológicas y estudios académicos en la materia.⁴ Toda

¹ Esta elaboración intelectual sucede a los fenómenos musicales de la década anterior: “A finales de los años 20, nace a la vida artística un grupo de cuatro vocalistas, llamado *Los Cuatro Huasos*, en 1927. Su éxito propicia la emergencia de un tipo de música supuestamente inspirada a [*sic*] la música y la canción campesinas, básicamente la tonada y la cueca. El propósito es restituir en el medio urbano el espíritu del campo chileno, especialmente el de la fiesta. Autores, compositores e intérpretes van a tratar de seleccionar, dentro de la tradición rural, elementos que les parezcan adecuados para la evocación del campo tal como lo conciben” (Rimbot, 2008: 62).

² “Esta institución pasó a ser el año 1913 la Sección de Folklore de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, que había fundado en 1911 Enrique Matta Vial, manteniéndose activa hasta 1921” (Dannemann, 2010: 58). Lenz había estudiado la lira popular, las variaciones dialectales del castellano de Chile y el mapudungun, publicados en alemán (Marburgo, 1891) y más tarde en español en diversas fechas.

³ Entre otros, Eugenio Pereira Salas, Jorge Urrutia, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas Viu, Filomena Sala.

⁴ “Especialísima consideración nos merecen las publicaciones del Instituto concernientes a folclore, empezadas en 1947 con *La Forma de la Cueca Chilena*, del estudioso argentino Carlos Vega; continúan: *La Canción Chilena en México*, del folclorista de esa nacionalidad V. T. Mendoza; *Nuestra Señora de las*

esta ingente producción correspondía a una labor de arqueología de la memoria y el saber popular nacional con la intención de crear una institucionalidad cultural, “propiciando un proceso dialéctico de *invención de una tradición* musical y poética” (Rimbot, 2008: 60). Al trabajo científico se agregó más tarde el de los folcloristas, el contacto con cultores y la generación de un público cada vez más amplio, más allá de lo académico y los programas escolares, buscando incorporar las tradiciones folclóricamente relevantes dentro de la cultura ciudadana de la época. De esta forma, la llamada *música típica chilena* (González, 1996) compensaba los riesgos del cosmopolitismo y la modernización con una mirada hacia el país interior, intentando naturalizar la identidad a través de filiaciones con lo popular y vernáculo (Rimbot, 2008).

Las culturas locales quedaron organizadas en una nueva perspectiva cultural, según claves cultas y cosmopolitas, las que seleccionaron algunos elementos a partir de la diversidad local, dibujando sobre ésta una imagen más homogénea y ordenada. Las segregaciones y ajustes aplicados al espectro folclórico favorecerían la provechosa inculcación de una identidad nacional hegemónica. Esta ponderaba valores orientados a la aceptación de un rol social ciudadano para los habitantes del país, además del reconocimiento de la autoridad estatal, cuyo carácter democrático debía fortalecerse, como culminación de un compromiso con Chile y con su proyecto desarrollista. Lo folclórico señala, por un lado, la legitimidad cultural y simbólica del Estado, como agente principal de identificación, y por el otro, la concreción de un espíritu nacional en construcción (León y Ramos, 2011: 34-35).

La generación de estereotipos identitarios nacionales requería delimitar disciplinariamente un contenido étnico y sociocultural que definiese la ‘chilenidad’, entendida como una fuerza tradicional plasmada en comportamientos comunitarios cohesivos e idiosincrásicos, de especificidad local, surgidos de creencias, juegos, medicaciones, consumo de alimentos, producción de artes y artesanías (Dannemann, 2010). El proceso de creación de una institucionalidad de este tipo fue posible una vez logrados ciertos niveles de estabilidad política (Castillo, 2003; León y Ramos, 2011):

Una vez superado el periodo de la inestabilidad, y coincidiendo casi con el fin de la Guerra, el proyecto de construcción de identidad nacional se articulará sobre el principio político modelístico y desarrollista que permitirá la sucesión, en 30 años, de cinco diseños de organización social: el radicalismo de González Videla, el populismo del segundo régimen de Ibáñez, la tecnocracia

Peñas, La Tirana, El Rabel y los Instrumentos Chilenos, de Carlos Lavín; *Estudios sobre el Folklore en Chile* (s. a.); *Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno*, de Eugenio Pereira, y *Música Folklórica de Chile*, de Carlos Vega” (Barros y Dannemann, 1960: 89).

“El proyecto de levantamiento de un Mapa folklórico musical de Chile, lanzado en 1943, debuta con un catastro Linares-Puerto Montt encargado a Carlos Isamitt y Miguel Barros en 1944, y con la edición, el mismo año de un disco de Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, que describe ejemplos y expone análisis musicológicos de Jorge Urrutia Blondel” (Castillo, 2003: 86).

liberal de Alessandri, la ‘revolución social cristiana’ de Frei, y la ‘revolución social marxista’ de Allende. En el contexto occidental, Chile había vivido hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, como la mayor parte de los países americanos, en un mayor repliegue interno y, por lo menos entre 1920 y 1938, en una inestable recuperación del régimen presidencialista. Su superación permitirá restablecer el proyecto de construcción de identidad nacional, interrumpido o paralizado desde 1891 (Castillo, 2003: 84-85).

Folclore como política cultural estatal

Esta política de Estado en materia cultural, mayoritariamente realizada desde la universidad (León y Ramos, 2011), se basaba en una modernización cultural que ordenaría, sistematizaría, seleccionaría y difundiría aquellos aspectos de lo popular-tradicional que se consideraban representativos de la identidad nacional. Inicialmente, el canon del folclore chileno debió homogeneizar y ordenar un *corpus* difuso y confuso a partir de referentes predominantemente europeos, españoles especialmente, obviando los componentes indígenas,⁵ mestizos o africanos, un proceso de blanqueamiento en pos de la unidad ‘racial’ que suponía una homogeneidad cultural y mental en el país (Ramos, 2011). Lo expresaba claramente el entonces decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Domingo Santa Cruz, al prologar el libro *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941), del historiador Eugenio Pereira Salas:

Numerosos ejemplos bien escogidos dan testimonio de que nuestra unidad racial, formada por la penetración lenta de elementos hispánicos en la masa que llevaba un porcentaje de la sangre aborígen, ha dado formas a características musicales perfectamente definidas, a ritmos que son eminentemente típicos y que uno pueden oír en cualquier medio chileno que se haya conservado sin la contaminación del canto arrabalero y ordinario que nos viene de afuera. Son especialmente interesantes los ejemplos que cita Pereira de la música popular religiosa, con anotaciones recogidas por algunos músicos que han asistido con cariño a nuestras fiestas campesinas (Santa Cruz, *Prólogo*, en Pereira Salas, 1941: xii).

Las tensiones ideológicas sobre el canon folclórico en la academia versaban sobre la ponderación de los componentes indígenas y mestizos; el locus geográfico-cultural de referencia —el Valle Central como eje principal, y como ejes periféricos el archipiélago de Chiloé y el Norte Grande, aunque la cabal ‘chilenidad’ de este último era motivo de polémica—; las discusiones metodológicas sobre el trabajo de campo —énfasis científico o énfasis artístico de las representaciones folclóricas—; reticencias sobre el folclore de

⁵ Ya no desde la perspectiva de la folclorización, sino más bien de la nacionalización latinoamericanista del arte, Ricardo Latcham proponía, desde sus estudios en la década de 1920, incorporar métodos y motivos indígenas que consideraba los populares y auténticos rasgos de lo chileno (Rinke, 2002). Su propuesta era entonces marginal.

proyección frente al folclore tradicional–; disquisiciones para definir y diferenciar lo folclórico de lo popular, etc. Por ejemplo, el origen de la zamacueca o cueca, más tarde danza folclórica nacional oficial, también era objeto de discusiones teóricas sobre su autenticidad y origen (africano, andaluz, árabe, etc.).⁶

El canon del folclore debía también operar como defensa mental y cultural hacia adentro y hacia afuera: desde la década de 1920 se reclamaba en la prensa el instituir la cueca como danza nacional para contrarrestar las nocivas influencias atribuidas a bailes y ritmos extranjeros. Incluso, “enfaticaban que la danza típica de Chile, la cueca, era conocida y apreciada en París” (Rinke, 2002: 127). En paralelo a este proceso se institucionalizaba la actividad de los folcloristas.⁷ Hacia adentro, la atención y valorización de lo folclórico-nacional también daba cuenta del estado emocional de la época: la sensación de pérdida de un pasado idealizado, rural y tradicional, amenazado por el avance inexorable de la industrialización,⁸ mostrando una oscilación entre cosmopolitismo y localismo propio del ideal nacional del Estado moderno (León y Ramos, 2011). El afán de identificar ‘el saber del pueblo’ para preservar los ‘tesoros populares’ del pasado se planteaba urgente ante el avance de dos fuerzas corrosivas que amenazaban el ámbito rural y a sus habitantes: la industria y la técnica.

A los hombres y mujeres que vivían en el campo se les veía como privilegiados depositarios de este idealizado patrimonio, gracias a su alejamiento del mundanal ruido y de la contaminante sociedad urbana, por lo que era preciso

⁶ Polemizaron en este sentido Pablo Garrido (*Biografía de la cueca*. Santiago: Ed. Ercilla, 1943; *Historial de la cueca*, Eds. Universitarias de Valparaíso, 1979) que apoyaba la tesis de Benjamín Vicuña Mackenna acerca de la ascendencia afro-americana del baile (‘La Zamacueca y la Zanguaraña’, reproducido en *Selecta*, Santiago, 1909); la tesis del origen arábigo-hispánico era postulada por Pedro Humberto Allende (‘La Musique Populaire Chilienne’, en: *Arts Populaires. Travaux Artistiques et Scientifiques du 1er Congrès International des Arts Populaires*, Ed. Duchartre, París, 1931); sistematizaba y analizaba las diferentes posturas Antonio Acevedo Hernández (*La cueca. Origen, historia y antología*. Santiago: Ed. Nascimento, 1953). Otro punto de polémica fue la *cueca brava* o *cueca chora*, que durante la década de 1960 y hasta 1973 ingresó en la industria discográfica, desplazada posteriormente como manifestación no canónica de la danza nacional. La *cueca chora* corresponde a “un estilo de cueca urbana, llamada también *cueca brava*, *centrina*, o *chilenera*, surgida, aprendida y transmitida en arrabales, conventillos, burdeles, fondas, picadas y bajos fondos de las grandes ciudades de la Zona Central (Santiago, Valparaíso) desde fines del siglo XIX y consolidada en la primera mitad del siglo XX, vinculada al anarquismo libertario, bohemio y urbano del roto. Es una cueca cantada a dúo, con canto entonado y gorgoreado, con acompañamiento de guitarra, acordeón, piano, batería o, incluso, con acompañamiento ocasional de conchitas, peinetas, cajas de fósforos, platillos u otros objetos que se tañen” (Isla, 2011: 197).

⁷ En 1954 se creó el Sindicato de Folkloristas y Guitarristas de Chile, que agrupó a artistas que se dedicaban profesionalmente a la difusión del folclore. “La función de este Sindicato fue proteger al «artista del folklore», que no estaba considerado dentro de la legislación laboral, y por lo tanto, no contaba con los medios de previsión social” (Donoso, 2006: s.n.p.).

⁸ En la década de 1950 logró fama el programa radial *Aún tenemos música, chilenos*, dirigido por José María Palacios en radio Cooperativa (de Santiago), y cuyo nombre transmitía un cierto estado de alerta acerca de los peligros de la música propia, es decir, la producida en el país y cantada en castellano.

extraerles hasta la última gota de su sabiduría silvestre antes de que el progreso la desecara para siempre (Ortí y Sampere, 2006: 29).⁹

Para dar legitimidad heurística al canon folclórico fue necesario ‘rescatar’ diacrónica y sincrónicamente componentes de un acervo vagamente delineado desde mediados del siglo XIX: los cuadros de costumbres y arquetipos del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas, las obras del compositor y cronista José Zapiola, creador de himnos patrióticos y relatos de costumbres, así como diarios de viajes que habían registrado aspectos íntimos, domésticos y típicos de la vida de las clases populares. El folclore era entendido como un conjunto de bienes culturales populares, tradicionales y característicos, definido como ‘saber del pueblo’, siguiendo la línea de los estudios etnográficos y antropológicos ya medianamente estructurados en Europa.¹⁰ Para la necesaria redefinición de *pueblo* se recurrió a una imagen feliz e inocua de los campesinos: lo propiamente criollo y pintoresco, con toques de anecdótico y telúrico, que escenificaba una estética festiva de la precariedad, mezclada con tintes nostálgicos de vestigios identitarios provenientes del país profundo en riesgo de desaparecer. En síntesis, una identidad popular políticamente desprovista de lo bárbaro, violento o disruptivo. De este modo, el folclore dignificaba y legitimaba la labor de la academia en su intento de diálogo con lo marginal y subalterno al extremo de volverlo espectáculo como táctica de reproducción y circulación. Folclore como producto de un proceso de descenso del *superior al inferior* (Vega, 1944). Así, el saber *del* pueblo se transformaba en saber *sobre* el pueblo.

Disputas ideológicas en torno al arquetipo masculino de la chilenidad

Fosilización identitaria como base de la folclorización

⁹ “El filólogo y anticuario inglés W.J. Thoms acuñó el término ‘folklore’ (1846) en una carta a la prestigiosa revista *The Athenaeum* [...]. Al subrayar en su carta la importancia de «conservar las escasas huellas existentes» de una cultura rural moribunda, W.J. Thoms obraba movido por una mezcla de nostalgia romántica y nacionalismo, sentimiento parecido al que animara a otros ilustres precursores de los estudios folclóricos” (Ortí y Sampere, 2006: 29).

¹⁰ Según Gillian Bennet (*Traditions of Belief*), “la idea popular sobre la naturaleza del folclore se vio decisivamente moldeada por cuatro teorías surgidas en las últimas décadas del siglo XIX y que condensaban el pensamiento de otras tantas escuelas: la primera, herencia de los anticuarios, reducía el folclore a lo «pintoresco», «arcaico» y «curioso»; la segunda, inspirada en las hipótesis del mitólogo alemán Max Müller, sostenía que las costumbres, creencias y cuentos de los pueblos eran vestigios de mitos inmemoriales; la tercera, debida al estudioso británico Andrew Lang y los «evolucionistas culturales», afirmaban que eran supervivencias del pasado más primitivo de un país; y la última, nacida de las elucubraciones de James Frazer, atribuía su origen a los cultos paganos de fertilidad” (Ortí y Sampere, 2006: 30).

En la construcción del discurso identitario nacional la folclorización se ha tornado ideológicamente en una de sus más eficaces fórmulas, elaborando una específica cartografía de pertenencias y vectores de la identidad que apelan a creaciones ‘espontánea’, ‘auténticas’ y ‘representativas’ de lo nacional, y cuyos creadores o cultores se tornan invisibles en el proceso de apropiación simbólico-patrimonial común y masificador. Su capacidad de adhesión emocional resulta, asimismo, muy eficaz. La absorción de la diferencia a través de su folclorización ha sido tanto una estrategia funcional a la política centralista como una manifestación de la conciencia de un país nuevo (Martín Barbero, 2001). La folclorización permite articular la unidad emocional nacional con la diversidad pintoresca regional o local; lo telúrico-ancestral con el mercado de los símbolos y el *merchandising* nacionalista; la imagen iconográfica del interior con la imagen hacia el exterior en clave de turismo y *souvenir*; la producción de saberes populares y cultores locales con el auspicio de la academia –a través de la antropología, la etnografía, la filología, la musicología y la historia– y los efectivos canales de circulación del mercado. Una suerte de símbolos de autenticidad a fuerza de estereotipos producidos en serie y puestos a la venta; un mecanismo de atribución de identidad esencialista a artefactos culturales y a colectivos sociales a los que estos pertenecerían.¹¹

La folclorización revela la disputa por la autenticidad, la exclusividad y el dominio sobre el artefacto cultural en términos de narrativa identitaria. Esta atribución de identidad se materializa en la fosilización de las manifestaciones folclóricas canonizadas, permitiendo su reproducción pauteada, con referencia a un *locus* (el país o un punto de él) pero sin referencia a un tiempo (una tradición ‘de toda la vida’). Este proceso de fosilización se ha visto favorecido tanto por la labor académica como por los propósitos de las políticas públicas y las exigencias de la circulación y reproducción a través de su mercantilización (Isla, 2017).

En su diseño la constitución de este acervo tradicional tuvo por *locus* el ámbito campesino, considerado un reservorio inmune a las mudanzas inevitables de la modernización. El campo es mirado con distintas ópticas y desde distintos registros estéticos, cuya valoración pretende dignificar la reserva patrimonial de lo más propio y auténtico del país (Subercaseaux, 2007). De tal modo, “el folclore simboliza una relación particular con el pasado, con el transcurso de esa vida espiritual comunitaria, mediante la cual es enaltecida la tradición que lo sustenta” (León y Ramos, 2011: 32).

¹¹ Sobre arquetipos folclóricos nacionales difundidos a través de la poesía –no popular, sino folclórica, es decir, campesino-tradicional–, véase Dannemann (1995).

El huaso versus el roto

Durante el siglo XX los arquetipos folclóricos correspondían a figuras masculinas. Dentro del campo la figura emblemática la ocupó el *huaso*. Un texto paradigmático e influyente en cuanto a la construcción de este estereotipo fue el ensayo *Interpretación histórica del huaso chileno* (1954), del historiador René León Echaíz. Epígono de la tradición nacionalista y racialista de Nicolás Palacios (1918) y Francisco Antonio Encina (1955), se propuso teorizar sobre la etnogénesis del *huaso* y delimitar la posición y el carácter de otros arquetipos identitarios masculinos. Así, la base de la ‘raza chilena’ sería el mestizo, generador de dos arquetipos nacionales de acuerdo al nivel de asimilación cultural española o indígena de uno y otro: el *huaso* sería el resultado del mestizo ascendente, y el *roto*, del mestizo descendente:

Hubo mestizos ascendentes que se asimilaron por completo al español, siendo difícil reconocer después su mestizaje, como no sea por uno que otro rasgo físico o psicológico imperceptible casi. Pero hubo otros que, aunque enriquecidos o gozando de consideración social, constituyeron tipos diferenciados o elementos típicos de mestizos propiamente tales. Uno de ellos es el huaso, que no es otra cosa que un mestizo ascendente enriquecido y de vida rural. El mestizo descendente, por el contrario, se sumió en la masa indígena de su linaje materno. Adquirió las costumbres del indio, su naturaleza, sus creencias, su idioma. Actuó y pensó más como indio que como español; y, a diferencia del mestizo ascendente, los rasgos típicos del mestizo se combinaron en él en forma de dar una clara preponderancia a los caracteres indígenas. Es por lo general vicioso e indolente, como el indio; y como él, no puede resistir al alcohol y a la embriaguez, por un proceso confuso y ancestral, en el que la desesperanza de muchas generaciones busca el solaz en el olvido (León Echaíz, 1971: 18-19).

Tal concepción binaria del mestizaje se correspondería con la conformación de las clases sociales en Chile: el mestizo ascendente integraría la clase media y alta, mientras que el descendente, las clases sociales inferiores, factores sociales que, según él, habrían intervenido en la constitución psicológica de unos y otros. Los picunches, indígenas del Valle Central, habrían resultado más idóneos para la etnogénesis del *huaso*, debido a su contacto con civilizaciones superiores “de Tiahuanaco, de los chinchas, de quichuas, de aimaraes” [sic]. “En cambio, entre los indios de la zona sur (...), y especialmente entre los araucanos, el mestizaje tuvo tendencia a descender; y acaso este hecho explique en parte la supervivencia indígena total que hasta hoy día se observa en algunas regiones del sur” (*id.*: 21).

Para León Echaíz el *huaso* encontraría su correlato con la esencia patriótica, masculina y mestiza de los demás países hispanoamericanos (vaqueros mexicanos, llaneros venezolanos, gauchos argentinos) en los que “se encuentra el nervio mismo de la nueva raza que la conquista española generó”. Para el caso de Chile, perfila al *roto* como el resultado espurio del mestizaje, que también da lugar a personajes típicos de menor calaña.¹²

La figura femenina que acompaña al *huaso* aparece sólo como recurso complementario, marginal y casi inevitable en la obra de León Echaíz, dado que “el huaso es por naturaleza enamorado”, ya que “persigue sin tregua a la china de campo y busca también aventuras en el poblado”. No obstante, sabe casar con “mujer de su mismo ambiente” y “naturaleza”, que “lo acompaña con fidelidad inalterable”, “perdona y olvida sus devaneos y desórdenes” y “lo secunda en todo, silenciosa y modestamente, sin crearle conflictos de ninguna especie”. Conforman una pareja sin conflicto, pues es una mujer “modesta, de segundo orden, subordinada por entero al esposo” (León Echaíz, 1971: 49).

Lo anterior constituye el decálogo de arquetipos folclóricos en perspectiva nacionalista de filiación hispanófila y católica¹³ funcional al patriarcalismo agrario: el *huaso* como una figura campechana y respetable exento de la belicosidad y transgresión del *roto*.¹⁴ En su entorno se escenifican los artefactos de la cultura popular esencialista: los tópicos campesinos y los entretenimientos campestres; su culinaria vernácula; el refranero y el humor; los aperos, la indumentaria estilizada para la *performance* folclórica¹⁵ y las artesanías; los mitos y leyendas rurales y la religiosidad popular de raíz hacendal; las danzas, música e instrumentos que amenizan la fiesta y la cotidianidad del campo del Valle Central, etc. El *huaso* es, además, objeto y sujeto lírico de la *música*

¹² “Españoles, criollos, mestizo de buena situación y más tarde el huaso, recurren a él, a ese mestizo ‘aindiado’, para sus faenas, sus cultivos, sus industrias, sus laboreos. Así nace el zapatero criollo, y el carpintero, y el herrero y toda esa gama pintoresca y desordenada que poblará el territorio chileno a lo largo y a lo ancho” (León Echaíz, 1971: 31).

¹³ Sin ser un devoto confeso, el *huaso* es un católico temeroso de Dios por formación atávica, aunque a su manera, ya que “se quedó en la tierra, junto a la madre impenetrable y tranquila, junto a la estancia del gran señor, junto a la Parroquia” (León Echaíz, 1971: 47).

¹⁴ León Echaíz atribuye la ausencia de belicosidad en el *huaso* a dos razones: por un lado, descende de picunches, indios mansos del Valle Central, y de andaluces “trotamundos” y “dicharacheros”, no de ‘araucanos’ ni de ‘godos’; por otro lado, se habría socializado en un ambiente de paz a lo largo de los siglos, lejos de la frontera guerrera del sur.

¹⁵ El *huaso* de escenario lleva manta y no poncho, botas de cuero lustrosas, espuelas de plata, pantalón, chaquetilla corta y sombrero alón andaluz, es decir, una especie de atuendo dominguero que lo asemeja al dueño de fundo o al capataz (Rimbot, 2008). Por su parte, la ‘dama’ compañera del *huaso* lleva sombrero, blusa, enaguas de encaje y *ropón* (amazona) negro, y no polleras, delantal de sirvienta ni *chupalla*. Es la señora o *misía*, y no la *china*. Se trata —hasta principios de la década de 1960— de un espectáculo para la clase media urbana (González, 1996). Sobre el concepto de *performance* en este contexto, véase González (1996) y Rimbot (2006, 2008).

típica chilena, emblema del alma nacional, contra la evidencia de que, salvo en la paya, el canto es en el campo oficio de cantoras (Rimbot, 2008). El resultado es una identidad bucólica, ahistórica e imperturbable que propala un conjunto de creencias y valores específicos: mansedumbre frente al superior; amor a la patria; obediencia a la autoridad; sumisión femenina ante un ‘orden natural’; sobrevaloración de lo masculino; desprecio de lo indígena; veneración a las tradiciones; miedo a la crítica y a la revuelta. Este discurso enfatiza el orden estamental estanco y sin conflicto que plantea una relación sumisa de los sectores populares ante la autoridad, base paradigmática de un determinado orden nacional deseado. Su formulación y gestión canaliza una larga tradición discursiva de historiadores, ensayistas, literatos, pedagogos y militares y condena los discursos sobre la cultura popular vinculados al testimonio y la experiencia que puedan testimoniar injusticias, reivindicaciones o luchas sociales (Isla, 2017).

Como demostración de ser este el discurso oficial, el Congreso Nacional chileno aprobó la Ley 17.026, de 1968, que “crea [la] Comisión Nacional Pro-erección de un monumento al huaso chileno”, y que dispuso:

Artículo 5°: Institúyese como Día del Huaso el segundo viernes del mes de Octubre de cada año, debiendo programarse para este efecto clases alusivas sobre arte, ciencia y música nativas en los establecimientos educacionales del país. Las radiodifusoras y los canales de televisión difundirán ese día preferentemente música autóctona y charlas sobre cultura y folklore nacionales [sic] (República de Chile, 1968).¹⁶

Resultaba paradójal que los discursos hegemónicos que pretendían representar a Chile como un país moderno, de desarrollo industrial y urbano, asumieran símbolos identitarios rurales y esencialistas.¹⁷ Las ideas de León Echaíz no sólo reflejan la mentalidad de una época, sino que subyacerían en lo sucesivo incluso en autores de signo ideológico contrario. Fue el caso del literato vanguardista Pablo de Rokha, quien en su *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile* (1949) mitificaba poéticamente la culinaria nacional y los personajes y lugares comunes; exaltaba el mundo primitivo y natural

¹⁶ La Ley 20.457 (2010), trasladó el Día del Huaso al 17 de septiembre, denominándolo como ‘Día del Huaso y de la Chilenidad’. Durante la dictadura militar, el Decreto 23, del Ministerio Secretaría General de Gobierno (1979), dispuso: “Declárase a la cueca danza nacional de Chile”. El Decreto 23 del mismo Ministerio, pero de 1989, dispuso: “Declárase el 17 de septiembre Día Nacional de la Cueca”.

¹⁷ Ello también se advertía en los discursos identitarios no hegemónicos: “cuando la izquierda política desarrolló, en esos mismos años, una vasta y fecunda política cultural, lo hizo diversificando el discurso identitario de la industria, buscando elementos en la realidad del norte y el Altiplano, del extremo sur patagónico, en la densidad cultural mapuche, incluso en la Isla de Pascua, pero prácticamente nunca en la ciudad” (Santa Cruz *et al.*, 2005: 89).

campesino, minero y de pescadores, reiterando arquetipos culturales esencialistas y telúricos como símbolos de la existencia auténtica.¹⁸

Los representantes del criollismo literario –Mariano Latorre, Federico Gana, Joaquín Díaz Garcés, Guillermo Labarca, Baldomero Lillo–, como contrapartida de la urbanización e industrialización, recurrieron a la figura del *huaso* ladino y bonachón como protagonista del espacio rural idealizado, provocando que los más importantes periódicos y revistas de la época contasen con secciones de cuentos nacionales que lograron amplia cobertura (Rinke, 2002).¹⁹

La politización del folclore: el neofolclore y la Nueva Canción Chilena

La progresiva diversidad ideológica del periodo desarrollista cuestionaría los contenidos y orientaciones del canon folclórico: las corrientes indigenistas, el criollismo nacionalista, el esencialismo etnocentrista, el panteísmo latinoamericanista y el marxismo cultural focalizarían su crítica, sobre todo, a partir del folclore de proyección. El folclore de proyección, es decir, las manifestaciones artístico-culturales inspiradas en las tradiciones folclóricas pero producidas fuera de su ambiente geográfico-cultural, dirigidas a un público masivo, generalmente urbano, difundidas a través de la industria cultural, pasaron a ser un campo de disputa ideológica a partir de mediados de la década de 1950,

¹⁸ La tesis identitaria de Rokha se halla en *Escritura de Raimundo Contreras* (1929), sobre la vida de un campesino de la Zona Central, símbolo suprafísico de los valores nacionales del campesino chileno, idea reiterada en el libro *Ecuación (Canto de la fórmula estética)* (1929). Más tarde, en su libro *Genio del pueblo* (1960), hace dialogar a personajes campesinos y populares sobre problemas cotidianos del país y su gente, y del mundo. En su libro *Acero de invierno* (1961), aborda una épica nacional-popular, la angustia frente a la muerte y los cantos de estilo social. “Ya sea cantando al poroto o al campeonato de rayuela, el poeta revive su contacto con las raíces vernaculares que había iniciado con las comidas y bebidas. Hombres, mujeres y objetos se transforman en actos y hechos simbólicos que muestran facetas de la vida humana generalmente incomprendidas por la lírica tradicional” (Nómez, 1992: 110). “Sin embargo, entre los últimos libros, el más importante es indudablemente *Estilo de masas* (1965), en el que una vez más el poeta eleva a la categoría de personajes épicos a figuras populares reales o ficticias” (*id.*: 111).

¹⁹ “Mariano Latorre, padre del criollismo, señaló que «durante mucho tiempo se tomó al roto como representante típico de la raza chilena. Sin embargo, el roto no es sino un accidente de nuestra raza. El huaso es su permanencia...» La preferencia de Latorre y de los criollistas por el huaso como prototipo de la identidad chilena se inscribe en la escenificación de un tiempo histórico nacional en clave de integración. La vinculación del huaso con los caballos, con el rodeo y con las destrezas del campo, vestimenta de origen andaluz, cordobés e incaico, e incluso, en ocasiones, su lenguaje, son atributos tanto del patrón como del peón. El huaso, en la realidad como en la ficción es —a diferencia del roto— un personaje transclase, un canal no de confrontación sino de hibridaje social, de intercambio de visiones de mundo y de valores. En los relatos y novelas el huaso, como arquetipo literario se concretiza en distintas versiones: el huaso ladino, el huaso montañés, el huaso costino, el huaso leal, etc. A veces, el huaso tiene rasgos del roto, y se manifiesta una hibridez huaso-roto (...). El roto y el huaso, en cualquiera de sus variantes y características, ponen de manifiesto —como iconos de la chilenidad— el carácter patriarcal y la marcada parcialidad sexogenérica que caracteriza al nacionalismo” (Subercaseaux, 2007: 10-11).

en correspondencia con los modelos de la política cultural de cada gobierno. En el folclore de proyección ya no predominaba la identidad comunitaria sino la identidad nacional.

El folclore de proyección operó entonces como la imperiosa mediación, derivada del conocimiento académico y del acercamiento a los contextos de origen, entre las expresiones aún vivas del folclore y un público nacional, mayoritario, que las había perdido y que necesitaba recuperarlas como referente íntimo de su chilenidad (León y Ramos, 2011: 35).

En Chile y América Latina la diversidad de funciones artístico-folclóricas ha simbolizado los diferentes modelos culturales generados por la fuerte segregación social y las sensibilidades político-ideológicas, por lo que se corresponde con una variedad de sistemas de sentido que han coexistido, contradiciendo la aparente homogeneidad oficial, evidenciando el papel y la posición de las identidades subalternas. De este modo la visión folclórica tradicional, la de la *música típica* circundante a la figura del *huaso*, vista como conservadora o de derechas hacia finales de la década de 1950, entrase en disputa primero con un folclore musical más innovador, estilizado y latinoamericanista (el neofolclore) y luego con un folclore de denuncia, asociado al cosmopolitismo de las luchas de los oprimidos (la Nueva Canción Chilena), al abandonarse por ciertas corrientes de folcloristas latinoamericanos el nacionalismo cultivado hasta aquel entonces. Obras como la *Cantata Santa María de Iquique* (1969) o *Canto para una semilla* (1972), compuestas por Luis Advis (1935-2004), se vinculaban estrechamente con la memoria social y colectiva de los sujetos en la modernidad, relacionándose con las transformaciones culturales y estéticas en la actividad musical del país, que habían girado en torno al tema de la identidad (Osorio, 2006). En la misma línea se encuentran compositores musicales como Sergio Ortega (1938-2003) o Gustavo Becerra (1925-2010). Violeta Parra (1917-1967) inició en 1953 el proceso de recopilación folclórica, recorriendo el campo “desenterrando folklore”, según sus propias palabras, con el fin de difundir poesía y canto “en su verdadero espíritu, muy diferente a lo que el arte popular urbano ofrecía bajo el rótulo de «folklore»” [sic] (Morales, 1993: 139), y luego haría sus aportes con una extensa labor de composición, “aunando así de manera categórica la defensa de la música considerada propiamente *nacional* con el compromiso político de izquierda” (Bowen, 2008: 1). Su obra se inscribe dentro de un momento de tránsito y quiebre identitario entre el campo y la urbe, entre la tradición de inequidades y el reclamo de justicia social, que

complejiza y profundiza, no exenta de esencialismos, la forma de entender lo *propio* y lo *nacional* (Miranda, 2003; Torres, 2004).²⁰

En la década anterior la folclorista Margot Loyola había comenzado a destacar como compositora, recopiladora, guitarrista, pianista y luego, docente (Ruiz Zamora, 2006). Comenzaba a evidenciarse la autenticidad disputada del folclore en torno a la invención del rostro musical de la identidad chilena, incluyendo instrumentos y sonoridades eclécticos propios del folclore latinoamericano, con una creciente politización de sus contenidos, “expresiones del cosmopolitismo y la modernización, los dos rasgos fundamentales de la música popular chilena contemporánea” (Osorio, 2006: 41).²¹

De este modo, el Neofolclore amplió el rango musical del chileno, masificó el gusto por la música de raíz folclórica entre la juventud de la época, y llevó la música popular chilena de la temática paisajista impuesta por la Música Típica, a una costumbrista, la que muy pronto se transformaría en social” (González, 1996: 32).

Hacia finales de la década de 1960 el folclore, especialmente en su vertiente musical, reflejaba las radicalizadas diferencias ideológicas de la época, lo que no impedía su difusión en todas sus variantes a través de la industria discográfica, al tiempo que los respectivos gobiernos, en particular el de la Unidad Popular, desplegaban una política cultural en la cual el folclore musical formaba parte de una visión de país acorde con su orientación política. Esta visión tuvo como leitmotiv lo que se ha llamado una imagen sacrificial del trabajador, “que se combina con lo festivo, lo constructivo, lo folclórico, etc.; por otra parte, no es una dimensión que se presente sólo entre los trabajadores, se halla también entre los profesores, los bomberos, las madres, los médicos, los amantes, etcétera” (Devés, 1995: 200). Todo ello, asociado a la mística del movimiento político popular de la época: un folclore comprometido, profundo y, sobre todo, ‘serio’ (lo que en

²⁰ “En definitiva, Violeta Parra irrumpirá en medio de nuestra «comunidad imaginada», haciéndose cargo del sentido de pertenencia que supone esta «comunidad» y criticando o, a veces, asumiendo la tendencia a «imaginarnos» como una comunidad homogénea, unida por un lazo común, pero siempre desde un tono de crítica social, melancólico, de pérdida o añoranza” (Miranda, 2003: 269).

²¹ “Los elementos culturales extranjeros continuaron prevaleciendo, pero fueron deliberadamente asimilados dentro de un nuevo marco de referencia. Numerosos compositores sintieron que en el proceso de asimilación una selección natural y cualitativa tenía lugar, seguida por una imitación, re-creación y transformación de los modelos extranjeros de acuerdo a las condiciones locales y las necesidades individuales prevalecientes. El compositor progresista latinoamericano del periodo comienza entonces a mirar su propio entorno cultural de una manera totalizante” (Béhague, 1979, citado por Osorio, 2006: 36).

el Chile de entonces significaba solemne y triste).²² Esta imagen sacrificial recurre al tópico de la *victimización* de la llamada ‘clase trabajadora’, que procura evidenciar las truculencias y crudezas de la existencia popular, contraria a la dimensión más alegre y jovial, con la finalidad de remover las conciencias de quienes aún se mantenían impávidos ante a la inequidad social (Delgado, 2009).

Los cambios ideológicos del folclore de las corrientes progresistas latinoamericanas y chilena implicaron tanto un cambio de signo —‘cantar la diferencia’ en términos de Violeta Parra—, como un desplazamiento desde lo bucólico rural hacia lo popular urbano, aunque sin abandonar del todo lo telúrico. Se entronizó el folclore de proyección y el neofolclore, y este, hacia manifestaciones de raíz folclórica políticamente más radicales,²³ ya que el esencialismo y el reduccionismo anacrónico del folclore tradicional obstaculizaba la incorporación de contenidos, personajes y signos que rompiesen con el pasado, que se resituasen en la denuncia del presente y que se encaminasen hacia un futuro revolucionario. De este modo, tendencias como la *Nueva Canción Chilena* pueden entenderse como el afán inclusivo de la alteridad en el escenario identitario nacional a través de la dignificación y denuncia de su dolor ontológico en un sistema de explotación (Isla, 2017).

Vinculada al movimiento estudiantil de la época, el movimiento artístico musical conocido como Nueva Canción Chilena²⁴ surgido a fines de la década de 1960, encuentra sus antecedentes en la indagación del folclore, fusiona ritmos y estilos con temáticas vinculadas ideológicamente a los proyectos políticos de cambio cultural y compromiso social, relacionando lo local y lo extranjero, lo folclórico y lo popular, en una *performance* donde destacan la seriedad y la igualdad (González, 1996). Sus máximos representantes fueron Violeta Parra, Ángel Parra, Isabel Parra, Víctor Jara, Inti Illimani, Quilapayún, Patricio Manns, Rolando Alarcón, entre muchos otros.

Lo anterior explica que a partir de la irrupción de la dictadura militar (1973-1990), el folclore haya sido resignificado en sentido diametralmente opuesto, recuperando la

²² En este sentido la discografía de la época es pródiga en ejemplos de personajes populares, como el poblador, la pobladora, el indio, el forajido, el presidiario, etc.

²³ Inicialmente la *Nueva Canción Chilena* (NCC) compartió escenario con el *neofolclore*: “En los años previos a la radicalización política que desembocó en la victoria de la Unidad Popular, las fronteras entre estilos no estuvieron tan claras. Hubo grabaciones conjuntas entre exponentes del Neofolclore y de la NCC (...). Los artistas compartieron un repertorio común de canciones sobre las tierras de Chile, sobre algunas epopeyas fundadoras. Las cosas empiezan a cambiar a finales de los años 60, con la entrada en política de gran parte de los artistas, lo cual se inscribe en el proceso de polarización de la sociedad chilena de la época, y en especial el de la juventud” (Rimbot, 2008: 77).

²⁴ Designación atribuida al disc-jockey y compositor Ricardo García.

batería de recursos tradicionales, vale decir, una *chilenidad* de raigambre campesina del Valle Central, que idealizaba lo popular en su versión nacionalista y telúrica, apolítica o más bien antipolítica. Para ello enfatizaría las políticas de exhibición en desmedro de la investigación, sobre la base de un estricto canon de lo oficial, y cuyo resultado fue la descontextualización y la estereotipación de la identidad en clave folclórica.

El canon folclórico durante la dictadura militar: los buenos chilenos contra el enemigo interno

A partir del golpe de Estado de 1973 el discurso sobre la identidad nacional sufrió un quiebre (Lira, 1991; Tocornal y Vergara, 1998; Richard, 1998; Candina, 2002; Manzi *et al.*, 2003; Fernández, 2007; Waldman, 2009). La persecución de los partidarios del gobierno depuesto y el explícito propósito de crear un nuevo orden incorporaron nuevas categorías antagónicas de chilenos en el discurso político oficial. La extrema polarización facilitó que la izquierda fuese rotulada como el sector portador de una identidad alienable y negativa, cuya existencia amenazaba al conjunto de la sociedad y era contraria a la identidad nacional. “La amenaza política estuvo dirigida, por tanto, a la existencia y a la identidad de los sujetos no pertenecientes a la nación chilena, y dirigida a sus organizaciones o grupos de pertenencia, los partidos políticos o las organizaciones sociales, los que también debían ser excluido” (Lira, 1991: 233).

En este contexto, el grupo definido como enemigo fue objeto de medidas de marginación y eliminación; más específicamente, de formas de exclusión que “fueron formuladas en la representación popular como: el encierro, el destierro y el entierro” (Lira, 1991: 234). Así, la fragmentación identitaria se reflejó en la construcción de una memoria colectiva unilateral y maniquea, desconociendo la pluralidad de memorias precedentes, lo que implicó el no reconocimiento del otro —no su desconocimiento—, toda vez que “el reconocimiento es una condición de la existencia de la identidad” (Prado y Krause, 2004: 63). El no reconocimiento operó respecto de los fundamentos de legitimidad, dignidad y memoria en el discurso de la alteridad elidida.

¿Cuál fue la base argumental y estética de la construcción de un prototipo identitario durante la dictadura militar? ¿En qué medida este daría cuenta de continuidades y rupturas en el seno del repertorio identitario nacional? Y, como consecuencia, ¿qué tuvo de novedoso y qué adhesión logró este discurso identitario? Finalmente, ¿de qué manera los enemigos de la nación, los elididos, intentaron preservar la memoria colectiva y articular estrategias discursivas identitarias en clave folclórica?

Los buenos chilenos y la esencia de la chilenidad

Lo identitario para el régimen militar fue congruente con su concepción del orden, trasunto de las ideas corporativistas conservadoras: los estudiantes se abocan a sus estudios; los trabajadores se centran en sus faenas por el bien del país; las mujeres se ocupan de sus labores del hogar y la familia; el soldado defiende heroicamente la patria. Los partidos y sus actividades constituían factores de disrupción, dispersión y fragmentación, ajenos a los intereses nacionales, potencialmente claudicantes ante intereses foráneos. En este contexto, los buenos chilenos tienen al soldado, al *huaso* y a la mujer chilena como sus más conspicuas figuras arquetípicas.

El huaso: folclore como artillería identitaria

En correspondencia con la etapa anterior, el folclore musical constituyó un importante terreno de disputa en torno a la identidad. Sus personajes icónicos evidenciaban la susceptibilidad con que los discursos podían apropiarse de ‘lo popular’ y de ‘lo auténticamente nacional’ en términos de cultura (Donoso, 2009). Para el nuevo discurso identitario oficial, el *huaso* recuperó y potenció su tradicional sitio. Paralelamente, la disidencia acentuó una esencialización nacionalista del folclore, especialmente en lo referido a la representación de lo popular, de lo cual el *roto* y el *poblador* —el habitante de los asentamientos informales de la ciudad, resultado de la paulatina migración campo-ciudad, que había transitado desde la marginalidad urbana inicial hacia una lucha por la ciudadanización de su derecho al suelo hacia la década de 1960—, fueron sus más icónicas encarnaciones, en tanto que el *huaso* personificaba su negación. Ambos elencos de personajes —*huaso* versus *roto* y *poblador*— pasaron de construcciones culturales y representaciones sociales a motivos nacionalistas e iconos ideológicos que compartían algunos aspectos y diferían en otros. Tanto la cultura oficial como la disidente hablaban de ‘rescate de tradiciones’, de ‘autenticidad’ de las manifestaciones culturales,²⁵ de ‘verdadera identidad’ chilena, de acciones encaminadas a la ‘denuncia’ de su negación o de su amenaza, y de construcción de ‘lo popular’ desde

²⁵ La determinación de la autenticidad parte de un proceso de sospecha y enjuiciamiento crítico de lo genuino, que se advierte más claramente en la vertiente disidente que en la vertiente oficial.

una alteridad no popular.²⁶⁻²⁷ Todas estas coincidencias de la matriz axiológica, aunque de signo ideológico contrario, también presentaban un prurito moralista en su base argumental: operaban como parámetros morales de la identidad cultural. Coincidían en que ambas estrategias discursivas se desarrollaban en un contexto coercitivo: la oficial, cooptada por el canon dictaminador; la disidente, constreñida a espacios que debían rehuir la censura y la represión. Coincidían, asimismo, en que sus estrategias performativas recurrían a estilizaciones que aludían a la autenticidad y legitimidad artística de acuerdo a la lógica del folclore de proyección. Pero, a la vez, la vertiente disidente difería de la oficial en sus textos, sus componentes paratextuales y sus sujetos líricos: el *roto* y el *poblador* tenían como *locus* lo urbano, mientras el *huaso* invocaba la ruralidad de la hacienda; en la primera la diversidad social-regional era central, mientras que en la segunda lo era la uniformidad territorial-nacional; la transgresión de los personajes icónicos era clave en la vertiente disidente, mientras que era negada y punida en la vertiente oficial; la concepción dinámica de los fenómenos culturales de la primera se oponía a la inercia de la tradición cultural identitaria de la segunda. Ambas corrientes daban cuenta de la disputa por la patrimonialización de la ‘verdadera’ identidad nacional. Ambas vertientes, además, recurrían a un repertorio que, más que étnico, resultaba racializante.

La misión de los agentes culturales del régimen militar enfrentó desde el inicio un campo cultural adverso. El gobierno de la Unidad Popular había desarrollado un proyecto cultural que fomentaba un folclore –especialmente musical– vinculado al compromiso político y a la denuncia de las injusticias sociales, con arraigo en el mercado cultural e inscrito en el cosmopolitismo y latinoamericanismo de izquierdas. En el escenario dictatorial, esta corriente sufriría la drástica represión de sus cultores, la interdicción de sus temáticas, la supresión de sus circuitos de circulación e incluso, la destrucción física de sus producciones, y en adelante, intentaría una rearticulación en espacios intersticiales —como los homenajes, los actos solidarios y las peñas folclóricas— que, con el fin de sobrevivir y proyectar sus creaciones, tuvieron que sortear la clandestinidad, el

²⁶ Las discusiones en torno a la definición del folclore enfrentaban dos grandes líneas interpretativas, la de folclore como patrimonio de la nación (nacionalismo cultural) y la de folclore como forma expresiva de la cultura popular (*arte-vida del pueblo*) (Donoso, 2009). Más allá de sus diferentes signos doctrinarios, ambas se esforzaban por mostrar una cara idealizada y esencialista del (otro) pueblo.

²⁷ Cabe tener presente que términos como ‘pueblo’, ‘popular’, ‘poblador’, entre muchos otros, adquirieron connotaciones claramente izquierdizantes durante la dictadura, por lo que en el lenguaje del régimen se evitaban.

anonimato, la represión y las limitaciones del espacio público (Bravo y González, 2009; Jordán, 2009).

Dada las limitaciones bajo un país bajo dictadura, las manifestaciones folclóricas constituyeron un lenguaje y dispositivo identitario de la cultura disidente, particularmente la música. La *Nueva Canción Chilena* dio lugar al *Canto Nuevo*, erigiéndose en canción de resistencia y enlace con la acción política, cumpliendo una función de expresión contestataria en un escenario de persistentes intentos de silenciamiento (Party, 2010).²⁸

La Nueva Canción Chilena sufre una brutal ruptura con el golpe, e inicia una nueva etapa en el exilio. El Canto Nuevo (1974-1989) es una corriente quizás más compleja y multiforme, muy reveladora de la complejidad del contexto en el que se inscribe, puesto que agrupa un conjunto bastante heterogéneo de obras y artistas que cantaron durante la dictadura: Barroco Andino, Illapu, Congreso, Santiago del Nuevo Extremo, Schwencke y Nilo, Osvaldo Torres, Eduardo Peralta, y cantautores menos conocidos como Raúl Acevedo, Jorge Venegas (Rimbot, 2008: 70-71).

Por otro lado, el nuevo escenario de clandestinidad e interdicción acentuó los rasgos de seriedad y dramatismo que había hecho suyos la producción folclórica musical durante los años anteriores al golpe de Estado:

La seriedad de Inti-Illimani sobre el escenario fue producto del ambiente intelectual y político que rodeó el desarrollo de la Nueva Canción, y de las condiciones adversas que sufrió con el golpe de 1973. Esta seriedad responde a la gravedad de la denuncia, a la profundidad del mensaje, a la certeza del compromiso y a la solemnidad de la convocatoria: la hermandad latinoamericana y la solidaridad con Chile” (González, 1996: 32).

En este contexto, y en reemplazo de un folclore ‘contestatario’ de ‘tintes izquierdistas’, la música típica y el neofolclore fueron promovidos como música emblemática de la cultura oficial de la dictadura militar, en clara relación con las tendencias nacionalistas afines: una cultura criolla tradicional, la exaltación de los valores patrios, un contenido textual desprovisto de toda dimensión social, la transformaban en la música favorita del nuevo régimen.

De este modo, fue promovida como material didáctico y formativo a nivel nacional, y protagonizó programas de televisión y festivales de música chilena hasta comienzos de la década de 1980, llegando a decretarse la cueca como baile nacional (González, 1996: 28).

28

Coherente con esta lógica, la ‘música andina’ fuese rotulada de subversiva. No sólo en su identificación con la izquierda desde la oficialidad, sino como parte de los modos de resistir que fueron tomando lugar desde la clandestinidad política. En cuanto a los sellos discográficos, se asumió convincentemente la existencia de *listas negras* emanadas de organismos oficialistas con cierto respaldo gubernamental:

Desaparecieron totalmente de la programación radial, por indicación de la Dirección Nacional de Comunicación Social, todas las canciones y melodías de carácter nortino, toda pieza musical que incluyera quenás, charangos y bombo (González y Varas, 2005: 99).²⁹

La Junta Militar buscaba depurar el folclore para ‘volver a las raíces’, es decir, a los postulados teóricos de la década de 1940, aunque vacilante con las tendencias incorporadas años más tarde, especialmente las provenientes del mercado discográfico.³⁰ Se afianzaba institucionalmente la asimilación entre el régimen militar y la versión identificadora de lo ‘nacional’ con el Chile histórico del Valle Central y se remarcaba el carácter apolítico o despolitizado, desideologizado o exento de pugnas doctrinarias del folclore ‘patrio’ para tornarlo cohesivo. El resultado era un folclore escenificado como culto a la bandera,³¹ vertiente interpretativa del folclore que derivaba en el llamado *folclore-objeto* y *folclore-espectáculo* (Donoso, 2006), con sus cultores y difusores en el ámbito académico y desde los asesores culturales de la Junta. El folclore-objeto valora la cultura folclórica a través de sus elementos específicos materiales o intangibles (Donoso, 2006), mientras el folclore-espectáculo se orienta a la representación artística de la cultura tradicional, pero selecciona elementos que pueden ser atractivos para un *show*, en combinación con otros que no pertenecen a la cultura folclórica. Ambos conceptos están íntimamente relacionados y resultaron funcionales a los propósitos de “integración espiritual” del país, planteados en la *Declaración de principios del Gobierno de Chile*:³²

²⁹ Este punto, la existencia de listas negras, así como la prohibición de ciertos instrumentos musicales, ha sido objeto de polémica entre los autores que han investigado el tema: “Más allá de esta declaración, ninguno de los relatos ni las fuentes revisadas, muestran cómo se ejecutaba la discriminación a través de las listas negras. Quizá, la pregunta por autorías y documentos que respalden los actos de censura no traspase el ámbito anecdótico, pues, como se trasluce, sobre la ignorancia acerca del modo de articulación de la represión se cimienta la tendencia a la autocensura, principal dinámica que sostiene la exclusión de algunas músicas de los circuitos oficiales” (Jordán, 2009: 86).

³⁰ En torno a la disputa ideológica en torno a la conformación del canon de la música chilena durante la dictadura, cf. González (2010).

³¹ El 20 de septiembre de 1973 el diario *El Mercurio* informó que, “con motivo de la celebración de la Glorias del Ejército, la Unión de Folcloristas de Chile obsequió a las fuerzas armadas una bandera de 2.5 metros hecha de claveles rojos, blancos y cardos de color azul” (Errázuriz, 2009: 151).

³² Además de la *Declaración de principios del Gobierno de Chile*, uno de los primeros documentos que contiene esta visión es *La Junta de Gobierno se dirige a la juventud* (discurso pronunciado por el general

Reivindicar y sembrar en el corazón de cada chileno el ejemplo de nuestra Historia Patria, con sus próceres, héroes, maestros y estadistas, debe transformarse en el acicate más poderoso para despertar el verdadero patriotismo, que es amor entrañable a Chile y deseo de verlo nuevamente grande y unido. Conspiran en contra de esa unidad las ideologías foráneas, el sectarismo partidista, el egoísmo o antagonismo deliberado entre las clases sociales y la invasión cultural extranjerizante (Gobierno de Chile, 1974: 11).

Este repertorio no es nuevo: se vale de la variedad de personajes típicos enarbolados por el *huaso* y su hábitat, ahora eclipsado por la figura del soldado;³³ considera la cueca y la tonada como las expresiones más puras y representativas de la *chilenidad*; transforma la artesanía en artefacto identitario decorativo, desligada de su funcionalidad original; redirige lo popular hacia lo folclórico; considera las Fiestas Patrias como uno de los escasos festejos populares masivos permitidos, en donde la tradición folclórica aparece flanqueada por las ceremonias cívico-militares y las glorias castrenses. El *huaso*, que encarna la *chilenidad* (Rojas, 2009), también es antítesis del *roto*, cuyo instinto subversivo lo vincula a los *upelientos*, término despectivo para referirse a los partidarios de la Unidad Popular.³⁴ No se busca negar al *roto*, sino circunscribirlo a una alteridad necesaria para reforzar la idoneidad de la construcción icónica del *huaso*: si el *huaso* deviene en soldado, el *roto* deviene en subversivo, agente generador del caos.³⁵

Esta visión justificaba su difusión a través de canales como la escuela, los municipios, las bandas y conjuntos folclóricos de Carabineros de Chile y de cada una de las ramas de las fuerzas armadas, las fiestas cívico-militares y la imagen cultural exterior del país. Para ello se pondría menos énfasis en la investigación y se fomentarían las políticas de exhibición, basadas de un canon oficial cuyo resultado era la descontextualización y los estereotipos de la identidad folclórica.³⁶

Gustavo Leigh ante dirigentes juveniles en el edificio Diego Portales, el 20 de diciembre de 1973), publicado por Editora Nacional Gabriela Mistral en 1974.

³³ “Lo cual quedó plasmado de manera bastante elocuente en canciones como el himno compuesto por Raúl de Ramón para el cuerpo de Caballería del Ejército chileno: «Soy de la Caballería/ soldado y huaso de Chile»” (Rimbot, 2008: 78).

³⁴ La voz *upeliento* es un neologismo formado por paronomasia de las voces (*upé*, UP), ‘Unidad Popular’, y *peliento*, ‘roto’, ‘vulgar’, ‘pobre’, y también ‘sucio’, ‘mal vestido’. Para sus opositores, la UP era ‘el gobierno de los rotos’.

³⁵ No obstante, tuvieron lugar celebraciones como la *Fiesta del Roto Chileno* (publicada, por ejemplo, en *El Mercurio*, 19, 20 y 21 de enero de 1974) (Errázuriz, 2009), pero el roto es aquí el soldado de la Guerra del Pacífico, no el roto de la Unidad Popular.

³⁶ Como señala García Canclini, estos procesos “muestran los productos y esconden el proceso social que los engendró, seleccionan los objetos, los movimientos que mejor se adaptan a los criterios estéticos de las élites, y eliminan los signos de pobreza y la historia contradictoria de luchas con la naturaleza y entre los hombres que está en el origen de las artesanías y las danzas” (1987: 154).

Las purgas de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, centro a partir del cual operaron los académicos que adhirieron franca o veladamente al régimen militar, fueron cruciales para la neutralización de las posiciones críticas sobre el folclore.³⁷ Destacó en este aspecto Manuel Dannemann (1998),³⁸ quien relacionaba folclore con sentido de pertenencia a una tradición cultural de la sociedad y no como manifestación relacionada con lo popular. Desde esta visión, los himnos militares formaban también parte del auténtico repertorio folclórico, al poseer capacidad cohesiva en torno a los valores nacionales. Dannemann criticaba tanto la labor de los folcloristas, carentes de rigurosidad metodológica de la ciencia del folclore, como la influencia foránea y la acción ‘desquiciadora’ de la publicidad comercial, que atentaban contra los ‘verdaderos y permanentes valores’ de la nación:

Y así, ha destruido, irremisiblemente, no sólo a una gran cantidad de música tradicional, sino que también, y en alto grado, elementos de la conciencia y la acción de una verdadera chilenidad, los que fueron forjados después de un lento y difícil proceso de selección y depuración de los valores nacionales y regionales distintivos.

Sólo una política cultural integradora, que otorgue, al menos, igualdad de condiciones a las distintas clases de música que coexisten en Chile, asegurará a la folklórica una subsistencia y evolución orgánica y normal, y evitará la folklorización violenta de una mala música propagada por la publicidad comercial, como también los nefastos abusos del *seudofolklore* o del *neofolklore* (Dannemann, 1975: 83).

La Secretaría de Relaciones Culturales, creada en 1977, el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, creado también en 1977, y la Comisión Cultural interdependiente³⁹ fueron las principales agencias estatales de fomento y difusión de este folclore, cuyos resultados más conocidos fueron una serie de festivales de música folclórica, los campeonatos nacionales y regionales de bailes, la aparición de los clubes de cueca y conjuntos folclóricos, y programas radiales y televisivos a lo largo de todo el

³⁷ Esfuerzos académicos de parte de investigadores disidentes también subsistieron, aunque sin apoyo institucional oficial, como en el caso de Juan Uribe Echevarría (1908-1988) y Fidel Sepúlveda Llanos (1936-2006), este último en la Escuela Nacional de Folklore y la docencia en la Universidad Católica de Chile, o en el de las investigadoras independientes Gabriela Pizarro (1932-1999) y Patricia Chavarría (1946).

³⁸ Su obra *Enciclopedia del folclore de Chile* (1998) reúne la mayor parte de su producción intelectual desarrollada en las décadas precedentes.

³⁹ Esta comisión “estaba integrada por representantes del Ministerio de Educación, de las universidades, de la Secretaría General de Gobierno y de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos” (Jara, 2011: 138).

régimen militar, y que contaron con la participación de gran cantidad de folcloristas y folclorólogos.⁴⁰

En este contexto, la cueca fue declarada danza nacional en 1979,⁴¹ estableciéndose que correspondía al Estado fomentar su enseñanza, divulgación, promoción e investigación. Los considerandos del decreto respectivo exponen la concepción del folclore como identidad nacional según la Junta de Gobierno:

“1° Que la cueca constituye en cuanto a música y danza la más genuina expresión del alma nacional;
2° Que en sus letras alberga la picardía propia del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y la melancolía;
3° Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más gloriosas, y
4° Que la multiplicidad de sentimientos que en ella se conjugan reflejan, no obstante la variedad de danzas, con mayor propiedad que ninguna otra el ser nacional en una expresión de auténtica unidad” (*Diario Oficial*, 6 de noviembre de 1979: 4).

La versión oficializada correspondía a la llamada *cueca huasa* del Valle Central, eliminando cualquier discusión sobre el canon coreográfico, la indumentaria y los componentes musicales y temáticos, depurada de sus elementos disruptivos, según se escenificaba en los concursos escolares organizados por el Ministerio de Educación, síntesis de una cultura uniforme y cohesionada desde el Altiplano a la Patagonia, materializada en la identificación esencial de *huaso-china-chicha-empanada* (Donoso, 2006; Jordán y Rojas, 2007), esto es, una ‘cueca de diseño’ funcional a las efemérides cívico-militares.

El decreto 54, de 1989, instituyó el 17 de septiembre como Día Nacional de la Cueca.⁴² Sus considerandos reiteran lo dispuesto en el decreto de 1979 en casi idénticos términos, lo que demuestra la permanencia de estos postulados entre las agencias

⁴⁰ “La actitud tomada por la Confederación de Conjuntos Folklóricos fue de colaboración con el Gobierno. En 1974, Jorge Cáceres Valencia, su presidente por varios años, declaró públicamente que se esperaba que el nuevo gobierno pudiera crear una ley que protegiera el desarrollo del folclore. El momento, —dijo— era «justo para rescatar definitivamente la cultura chilena y separar lo real de lo ficticio. Hoy más que nunca necesitamos tener una imagen real de nuestros valores, para poder mostrarla hacia fuera»” (Donoso, 2006: 96).

⁴¹ Se trata del Decreto N° 23 del Ministerio Secretaría General de Gobierno (1979). “De este modo, el Decreto N° 4.002 de 1980 del Ministerio de Educación, en su artículo 23, establece como obligatorio dentro de los programas de estudio, en los objetivos generales de Educación Física, que los alumnos aprendan a ejecutar danzas folclóricas nacionales y la cueca” (Rojas, 2009: 54).

⁴² Corresponde al Decreto N° 54 (Ministerio Secretaría General de Gobierno, 1989). “Para la fecha [de su promulgación] se le rinde por parte de folcloristas «un homenaje de reconocimiento al Presidente de la República, Capitán General Augusto Pinochet Ugarte, por su constante y decidido apoyo a la difusión, investigación y desarrollo del folclore nacional» [*La Nación*, 20/09/1989]” (Rojas, 2009: 54-55).

culturales del régimen militar.⁴³ El fomento de la cueca tuvo su máximo exponente en el desarrollo y difusión del Ballet Folclórico Nacional (BAFONA), iniciado como ballet universitario en 1965, reestructurado y profesionalizado después del golpe de Estado por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, hasta convertirlo en ‘carta de presentación’ del país en el extranjero e inspirador de una gama de imitadores dentro del país.

El folclore como acción propagandística tuvo como ejes vehiculantes a conjuntos folclóricos con trayectoria artística en la línea del Gobierno militar. Exponentes emblemáticos fueron el conjunto familiar *Los De Ramón* y el cuarteto *Los Huasos Quincheros*, que además de sus composiciones propias, reeditaron un elenco de compositores tradicionales como Clara Solovera, Nicanor Molinare, Raúl de Ramón, Francisco Flores del Campo, Jorge Bernal, Jaime Atria, Sergio Sauvaille y Luis Bahamonde. *Los Huasos Quincheros* fungieron de agentes culturales⁴⁴ en concursos y programas radiales de música folclórica, como intérpretes oficiales durante las festividades patrióticas y como embajadores de la cultura de Chile (Errázuriz, 2009):

Otro trabajo emprendido por *Los Huasos Quincheros* fue hacer campaña para limpiar la imagen exterior del gobierno de Chile. Ese fue uno de los objetivos que se plantearon en la gira realizada entre abril y mayo de 1974 a Europa, la cual no tuvo resultados muy positivos para el grupo. El 15 de mayo, durante el ensayo del concierto que iban a realizar en el Teatro Volksbildungs (Frankfurt, Alemania), habían [*sic*] manifestantes en las afueras del teatro pegando carteles y gritando contra el grupo. Posteriormente ingresaron al teatro, destrozando los instrumentos y vestuario de Los Quincheros. Los incidentes tuvieron tal gravedad, que los daños se calcularon entre 4 y 5 mil dólares, debiendo además suspender su gira (Donoso, 2006: 109).

Del mismo modo que el Ballet Folclórico Nacional o la cueca ‘elegante’ o ‘de salón’, *Los Huasos Quincheros* se perfilaron como artistas de exportación, depurados de la rusticidad de los cultores populares, con un repertorio liviano dirigido al mercado del espectáculo.⁴⁵ Su concepto de folclore rehúye cualquier definición clara, salvo por el

⁴³ Señalan los considerandos: “1° Que La Cueca [*sic*], musicalmente canta en sus versos la picardía propia del ingenio popular chileno, así como también manifiesta el entusiasmo y la melancolía; 2° Que en cuanto a danza es el baile más festivo y característico de la identidad nacional que posee Chile; 3° Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más heroicas y gloriosas; 4° Que el aprender a bailarla es un deber de todo hijo de esta tierra nuestra y 5° Que se declaró Danza Nacional de Chile mediante el Decreto N° 23 del 18 de Septiembre de 1979 del Ministerio Secretaría General de Gobierno...” (*Diario Oficial*, 15 de septiembre de 1989).

⁴⁴ Además, Benjamín Mackenna, uno de sus integrantes, ocupó en 1975 el cargo de asesor cultural de la Secretaría Nacional de la Juventud, y luego, como director en la Secretaría de Relaciones Culturales entre 1977 y 1979.

⁴⁵ “El productor del evento, director por entonces de un programa de TVN titulado ‘Chile País del Huaso’, aseguró que era necesario lograr un equilibrio entre el folklore y lo sofisticado, para tener un alcance

hecho de ser una manifestación tenida por tradicional y capaz de rememorar los tópicos de lo campestre y tradicional, ajeno a referencias a los sectores populares o al conflicto político-social. No sólo se desentiende de lo popular por su nivel de subversión potencial, sino también porque el folclore está dirigido a la producción de mercado, haciendo converger de esta manera las dos visiones aparentemente antagónicas subyacentes entre los asesores del gobierno militar, una cultura tradicional nacionalista y una gestión neoliberal de los bienes culturales. Como bien señala Piña:

Cuando no se hace referencia a los rasgos culturales populares como anómicos, amenazantes y simplemente inferiores, se les invoca desde una posición romántico-nacionalista, centrando la atención en el pasado y la tradición. Bajo este razonamiento arqueológico se busca la supervivencia de restos culturales extra-urbanos y pre-industriales, exóticos o ‘folklóricos’, potencialmente turísticos o ilustradores del ‘ingenio popular’. En definitiva, los rasgos o expresiones culturales de las clases subalternas aparecen desvinculados de su contexto, valorados en tanto puros y testimoniales, ejemplos de un pasado superior que, de paso, enseña la sabiduría de la tradición, el orden natural de las cosas y el peligro de las transformaciones que no se inspiran en la seguridad de lo conocido, de lo habitual, en fin, de lo ‘normal’ (Piña, 1984: 17).

La *performance* oficial⁴⁶ de este folclore tuvo en el mes de septiembre su momento más propicio, ya que por reunir dos efemérides ‘independentista’ (11 y 18 de septiembre), y una efeméride castrense (19 de septiembre), se transformaba en el punto de intersección de esos dos ejes que habían dado como resultado la *chilenidad*, la gratitud nacional a las fuerzas armadas representadas en el Ejército de Chile y el encuentro con las raíces, la tradición y los valores patrios. Septiembre adquirió así la denominación oficial de Mes de la Patria (Jara, 2011). Para ello se activaba un dispositivo mediático ubicuo, reiterativo y propagandístico⁴⁷ en el que la cueca emergía como el mejor antídoto contra la pérdida del sentido patriótico y como la más emotiva exhortación contra los chilenos malnacidos; cueca y tonada como banda sonora de la nación militar.⁴⁸

masivo. En una entrevista previa al viaje [revista *Ercilla*, N° 2024, 15.05.1974], afirmó que «...sería muy folklórico llevar a Alemania a los poetas populares. Pero son viejecitos desdentados que cantan 20 minutos sin parar. Tengo que llevar artistas de exportación...» (Donoso, 2006: 109).

⁴⁶ El concepto de *performance* en este punto es el planteado por González (1996).

⁴⁷ La oferta solía incluir campeonatos de cueca con la participación de la Federación Nacional de la Cueca (FENAC) y folcloristas que actuaban como jurado, además de programas televisivos similares como *Bajo el alero*, *Chile*, *Chile lindo*, *Esquinazo*, *Canta Chile*, *Canciones de nuestra tierra*, *Chile y su música*, los que contaron con numerosos y variados artistas (Rojas, 2009).

⁴⁸ En cuanto a la estética sonora del régimen militar, no menos elocuente fue el Decreto Supremo N° 6.476 (1980), que introdujo el canto de la tercera estrofa en la interpretación oficial, en circunstancias que sólo se solía cantar la quinta estrofa, junto al coro (o estribillo). La tercera estrofa, clara alusión a los militares (“Vuestros hombres, valientes soldados, que habéis sido de Chile sostén...”) se convirtió en expresión de apoyo o de rechazo a la dictadura. El Decreto N° 260 (1990) restableció la tradición de cantar sólo el estribillo y la quinta estrofa.

La simbiosis entre el huaso, el militar y el dictador

En el marco de la folclorización funcional de la identidad aparece otra variante en la construcción de estereotipos: el intento de atribuir a Augusto Pinochet las características del *huaso*, una especie de síntesis de la nacionalidad agenciada por sus hagiógrafos y gerifaltes más cercanos. Federico Willoughby, periodista, exsecretario de prensa de la Presidencia de la República (1973-1976), lo describe así:

Corresponde al ideal de lo que quiso hacer el General Körner con el Ejército chileno: prusianizar a los típicos hombres del medio rural, y convertirlos en personas que tuvieran una metodología para aplicar toda su ‘diablura’ (...). Está presente, también, su veta literaria, que le viene posiblemente del ancestro francés, mezclado con la cosa huasa, con una familia de Cauquenes, de donde le viene su manera de ser y de expresarse (Díaz y Devés, 1989: 183).

En sentido análogo, otro testimonio recopilado por los mismos autores, el del político derechista Joaquín Lavín, lo describe así:

Él no es uno de ellos [un político de salón]. No habla bien. Su sencillez se refleja en sus discursos. No es un orador, pero dice lo que siente. No tiene lenguaje florido. Llega más al huaso y al concripto que a los políticos con roce internacional. Pinochet es un chileno típico, y con fe en Dios. Afortunadamente (Díaz y Devés, 1989: 100).

La biografía sobre A. Pinochet escrita por el historiador Gonzalo Vial Correa (2002) comienza con una extensa referencia a los ancestros bretones del dictador, y luego identifica las características del “huaso maulino” en Pinochet (Vial, 2002: 22), atribuyéndole rasgos tales como la astucia, el orgullo, la sobriedad, la lealtad, la arbitrariedad, la violencia, la religiosidad y la superstición. El mismo historiador, en otra obra posterior, hace similar caracterización:

El 11 de septiembre de 1973, Augusto Pinochet Ugarte cuenta 58 años. Es alto, robusto, del empaque, pulcritud de presentación y cortesía que suelen caracterizar al uniformado chileno. En un rostro usualmente adusto e impenetrable, destacan los ojos vivos, pequeños y azules, con fugaces relámpagos de burla huasa. Disimulado, desconfiado, sagaz y ladino, medita mucho sus decisiones y oye múltiples consejos —preferentemente militares— pero, una vez resuelto, actúa con energía y sin ninguna contemplación (Vial, 2009: 1321).

Como señala Witker, sobre la base de un análisis del tratamiento de algunos periódicos de Chile a la figura de Pinochet, la atribución de ser este un ‘huaso ladino’ y

‘militar nato’ resulta reiterativo, especialmente a través de las páginas de *El Mercurio*, y aún más allá de la prensa:

A Pinochet los distintos medios le reconocen esta capacidad, exhibida tanto en su carrera militar anterior al 11 de septiembre de 1973, como desde el momento en que comenzó a manejar el poder absoluto. Las cualidades que se desprenden de estas características (huaso ladino) han sido rescatadas también por importantes historiadores del período, sobresaliendo sin duda las de Simon Collier y William Sater, quienes le adjudican relevancia a la hora de deshacerse de quienes desafiaban su poder. (...) Pinochet es ladino para manejarse en los vericuetos del poder; para obtener primacía entre sus pares de las otras ramas de la Defensa y erigirse en Presidente (en consonancia con las apreciaciones de Collier y Sater); para mantener una imagen falsa ante las autoridades de gobierno de la Unidad Popular; para neutralizar la acción de la justicia, entre otros rasgos que son destacados (Witker, 2005: 213-214).

Eclipsada con la figura del soldado (de hecho, Pinochet era nombrado por sus adeptos como “el primer soldado de la Patria”), las características atribuidas a su persona coinciden con las que León Echaíz (1971) había descrito para el *huaso* arquetípico: sagaz, desconfiado, ladino, supersticioso, ‘soberbio y orgulloso a su modo’, con ‘un profundo amor por su tierra’, etc.

Conclusiones

La construcción del canon del folclore en Chile fue un proceso que daba cuenta de la necesidad, desde las primeras décadas del siglo XX, de un nuevo relato identitario nacional, homogeneizador y cohesivo, funcional a un proyecto de país que abandonaba la retórica del progreso del periodo oligárquico, ya en decadencia, y abrazaba los desafíos de la modernización en aras del desarrollo. Se plasmaba así un discurso que hacía uso de la ancestralidad del origen, la apreciación bucólica del pasado, la fosilización de la cultura popular y la consciente criba racializante de la academia en el diseño de lo popular-representativo. De este modo, el folclore fue impulsado por la universidad, el Estado y el mercado, y cuyos postulados y resultados fueron progresivamente internalizados y naturalizados por la sociedad. Sin embargo, el folclore fluctúa entre su tendencia a la inercia y la fosilización, por un lado, y por el otro, los desafíos que la producción folclórica hace emerger en los diversos contextos político-culturales. Este proceso dinámico de disciplinamiento socio-emocional se transformaría en un campo de disputa de las narrativas identitarias tanto culturales como nacionales –y más tarde, político-ideológicas–, coherente con las vicisitudes de los sucesivos escenarios políticos a lo largo del siglo XX chileno.

Los arquetipos folclóricos y la producción musical folclórica demuestran su potencial influencia en la forma como la dictadura militar recurrió a una política cultural que pudiese desplazar y neutralizar todo vestigio de la cultura folclórica de los vencidos, con tal de imponer una visión del folclore legitimadora de su proyecto refundacional para Chile.

Más allá de las visiones antagónicas sobre el folclore entre el Chile pre-dictadura y el Chile bajo dictadura, es interesante constatar las discontinuidades y rupturas, las divergencias y convergencias, las similitudes y diferencias que ambos contextos y ambos proyectos políticos presentaban –especialmente en las vertientes en disputa ideológicas de derecha y de izquierda–, en el marco de la producción folclórica y su funcionalidad política, cultural y emocional.

Finalmente, resulta evidente la capacidad de adhesión que particularmente la música folclórica posee en relación con la patrimonialización de la cultura en sentido diacrónico. Casi cinco décadas después del golpe de Estado de 1973, las canciones emblemáticas de la izquierda chilena han servido de banda musical y lenguaje identitario durante la crisis político-institucional iniciada con el estallido social de octubre de 2019.

Referencias bibliográficas

BRAVO CHIAPPE, G. y González Farfán, C. (2009): **Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)**. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.

BARROS, R.; Dannemann, M. ‘Los problemas de la investigación del folclore musical chileno’, **Revista musical chilena**, 14(71): 82-100, 1960.

BOWEN SILVA, M. ‘El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política’, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Debates, [edición digital, en <http://nuevomundo.revues.org/13732>]

CANDINA POLOMER, A. ‘El día interminable. Memoria e instalación del 11 de septiembre de 1973 en Chile’, en: E. Jelin (comp.), **Las conmemoraciones: las disputas en las fechas “in-felices”** (pp. 9-52). Madrid-Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

CASTILLO FADIC, G. **Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica**. Santiago de Chile: FRASIS editores, 2003.

DANNEMANN, M. ‘Situación actual de la música folklórica chilena. Según el Atlas del Folklore de Chile’, **Revista musical chilena**, 31: 38-86, 1975.

- DANNEMANN, M. **Tipos humanos en la poesía folclórica chilena. Ensayo filológico, antropológico y sociológico.** Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
- DANNEMANN, M. **Enciclopedia del folclore de Chile.** Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998.
- DANNEMANN, M. ‘Tres buscadores de la chilenidad: Lenz, Laval y Vicuña Cifuentes’, **Anales de literatura chilena**, 11(14): 57-92, 2010.
- DE ROKHA, P. **Epopeya de las comidas y bebidas de Chile. Selección y prólogo de Carlos Droguett.** La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
- DELGADO, V. F. ‘Diálogo de sordos (y serios): La cultura política chilena *ad portas* al Golpe de Estado’, **Revista austral de ciencias sociales**, 16: 57-72, 2009.
- DEVÉS VALDÉS, E. ‘Luz, trabajo y acción: el movimiento trabajador y la ilustración audiovisual’, **Mapocho**, 37: 191-204, 1995.
- DÍAZ SAENGER, J.; DEVÉS VALDÉS, E. **100 chilenos y Pinochet.** Santiago de Chile: Empresa Editorial Zig-Zag, 1989
- DONOSO FRITZ, K. ‘Por el arte-vida del pueblo: debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990’, **Revista musical chilena**, 63(212): 29-50, 2009.
- DONOSO FRITZ, K. **La batalla del folclore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX.** Tesis para el grado de Licenciatura de Historia. Santiago: Universidad de Santiago de Chile (USACH), 2006.
- ENCINA, F.A. **Nuestra inferioridad económica.** Sus causas, sus consecuencias. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
- ERRÁZURIZ, L.H. ‘Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural’, **Latin American Research Review**, 44(2): 136-157, 2009.
- FERNÁNDEZ WAGNER, R. ‘La perspectiva de derechos en las políticas sociales y habitacionales en América Latina’, en: **El derecho a la ciudad y a la vivienda: propuestas y desafíos en la realidad actual** (pp. 1-14). XIII Encuentro de la Red ULACAV y V Jornada Internacional de Vivienda Social, 10-13 octubre, Valparaíso, Chile, 2007.
- GARCÍA CANCLINI, N. ‘¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?’, en: VV.AA., **Comunicación y culturas populares en Latinoamérica.** México, D.F.: Edit. Gustavo Gili, 1987.
- GOBIERNO DE CHILE. **Declaración de principios del Gobierno de Chile.** Santiago de Chile: DINACOS, Impresos Esparza y Cía. Ltda, 1996.
- GONZÁLEZ, J.P. ‘Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la *performance*’, **Revista musical chilena**, 1(185): 25-37, 1996.

GONZÁLEZ, J.P.; VARAS, J.M. **En busca de la música chilena**. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario, 2005.

GONZÁLEZ, J.P. **‘Música chilena del siglo XX y la construcción sonora de la Nación’**, 2010. Disponible em: <http://guiaauditiva.uc.cl/musicachilena.pdf>.

ISLA MONSALVE, P. **Presencia del fonema /ch/ en el castellano vernáculo de Chile**. Tesis de grado, maestría de lingüística, Talen en Culturen van Latijns-Amerika, Faculteit der Geestenwetenschappen, Universiteit Leiden [inérita], 2011.

ISLA MONSALVE, P. **Orden y Patria es nuestro lema. Construcción de alteridad en la gramática del legalismo y del enemigo interno en Chile**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017.

JARA HINOJOSA, I. ‘Graficar una «segunda independencia»: el régimen militar chileno y las ilustraciones de la Editorial Nacional Gabriela Mistral (1973-1976)’, **Historia**, 44(1): 131-163, 2011.

JORDÁN, L. ‘Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino’, **Revista musical chilena**, 63(212): 77-102, 2009.

JORDÁN, L.; ROJAS, A. **‘Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973- 1989)’**, 2007. Disponible em: www.iaspml.org/uploads/file/cdocDocumentos/f611ac737dff99abafeb4e17ae532.pdf

LEÓN ECHAÍZ, R. **Interpretación histórica del huaso chileno**. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1971.

LEÓN VILLAGRA, M.; RAMOS RODILLO, I. ‘Sonidos de un Chile profundo. Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folklore en Chile’, **Revista musical chilena**, 63(215): 23-39, 2011.

LIRA KORNFELD, E. **Psicología de la amenaza política y el miedo**. Santiago de Chile: CESOC, 1991.

MANZI, J. et al. ‘El pasado que nos pesa: la memoria colectiva del 11 de septiembre de 1973’, **Revista de ciencia política**, 23(2): 177-214, 2003.

MARTÍN BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. México D.F.: Ediciones G. Gili, 6ª edición, 2001

MIRANDA, P. ‘Identidad nacional y poesía chilena: algunas aproximaciones en torno a Vicente Huidobro y Violeta Parra’, en: A. Castillo *et al.* (eds.), **Nación, Estado y cultura en América Latina** (pp. 249-274). Santiago de Chile: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Serie Estudios, 2003.

MORALES, L. **Figuras literarias, rupturas culturales: modernidad e identidades culturales tradicionales**. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1993.

- NÓMEZ, N. **Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica**. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ORTÍ, A.; SAMPERE, J. **Leyendas urbanas**. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 7ª edición, 2006.
- OSORIO FERNÁNDEZ, J. 'Canto para una semilla. Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena', **Revista musical chilena**, 60(205): 34-43, 2006.
- PALACIOS, N. **Raza chilena: libro escrito por un chileno y para los chilenos**. Santiago de Chile: Editorial Chilena, 2ª ed, 1918.
- PARTY, D. 'Beyond «protest song»: popular music in Pinochet's Chile (1973-1990)', en: R. Illiano y M. Sala (eds.), **Music and Dictatorship in Europe and Latin America** (pp. 671-684). Turnhout: Brepols Publishers, 2010.
- PEREIRA SALAS, E. **Los orígenes del arte musical en Chile**. Santiago de Chile: Ediciones: Imprenta Universitaria, 1941.
- PIÑA, C. D. '**Lo popular**': **Notas sobre la identidad cultural de las clases subalternas I**. Documento de trabajo N° 223. Santiago de Chile: FLACSO, 1984.
- PRADO, M.I.; KRAUSE, M. 'Representaciones sociales de los chilenos acerca del 11 de septiembre de 1973 y su relación con la convivencia cotidiana y con la identidad chilena', **Psyke**, 13(2): 57-72, 2004.
- RAMOS RODILLO, I. 'Construcciones y disputas en torno a lo mestizo: canto a lo poeta y bailes chinos en Chile Central, del folklore a la diversidad cultural', **Revista chilena de literatura**, 78: 1-31, 2011.
- REPÚBLICA DE CHILE, Ministerio de Educación Pública. 'Ley 17.026, crea Comisión Nacional pro-erección de un monumento al huaso chileno', **Biblioteca del Congreso Nacional de Chile**, 1968. Legislación Chilena. Disponible em: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=227906>
- REPÚBLICA DE CHILE. **Diario Oficial de la República de Chile**, Santiago, 6 de noviembre de 1979.
- RICHARD, N. **Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- RIMBOT, E. 'Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo', **Cátedra de artes**, 3: 25-40, 2006.
- RIMBOT, E. 'Luchas interpretativas en torno a la definición de *lo nacional*: La canción urbana de raíz folklórica en Chile', **Voz y Escritura. Revista de estudios literarios**, 16: 59-89, 2008.
- RINKE, S. **Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931**. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2002.

ROJAS SOTOCONIL, A. 'Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989', **Revista musical chilena**, 63(212): 51-76, 2009.

Ruiz Zamora, A. 'Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena', **Cátedra de artes**, 3: 41-58, 2006.

Santa Cruz A., E. y Santa Cruz G., L. **Las escuelas de la identidad. La cultura y el deporte en el Chile desarrollista**. Santiago de Chile: LOM Ediciones/ARCIS, 2005.

Subercaseaux, B. 'Literatura, nación y nacionalismo', **Revista chilena de literatura**, 70: 5-37, 2007.

Tocornal Montt, X. y Vergara Reyes, M.P. **La memoria del Régimen Militar. Un análisis psicosocial desde la perspectiva socioconstruccionista**. Documentos de Trabajo N° 33, Centro de Investigaciones Sociales. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, 1998.

Torres Alvarado, R. 'Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena', **Revista musical chilena**, 63(201): 53-73, 2004.

VEGA, C. **Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.

VIAL CORREA, G. **Pinochet. La biografía**. Tomo 1. Santiago de Chile: El Mercurio/Aguilar, 2002.

VIAL CORREA, G. **Chile, cinco siglos de historia. Desde los primeros pobladores prehispánicos, hasta el año 2006**. Santiago de Chile: Zig-Zag, 2009.

WALDMAN MITNICK, G. 'Chile: la persistencia de las memorias antagónicas', **Política y cultura**, 31: 211-234, 2009.

WITKER, I. 'Homo loquax Pinochet. Imágenes y estereotipos en la prensa chilena', **Revista Universum**, 1(20): 204-224, 2005.

Recebido em: 14 de abril de 2023

Aprovado para publicação em: 31 de julho de 2023