



UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE SOCIOLOGÍA

MEMORIA DE GRADO PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA Y TÍTULO PROFESIONAL DE SOCIÓLOGO

**CUECA Y FORMAS HEGEMONICAS: La nueva idea de folclore y la
institucionalización de la cueca en 1979 durante el gobierno militar**

FERNANDA PAZ CABALUZ DUCASSE

CARRERA SOCIOLOGÍA

2013

PROFESOR GUÍA: JAIME MASSARDO

Agradecimientos

A todos quienes compartieron sus experiencias y aprendizajes diarios, para enriquecer este trabajo.

A Jaime, por su confianza y paciencia, sus comentarios y reflexiones, por la dirección de este trabajo, y especialmente por la buena energía que transmitió desde el comienzo.

A mis padres por su incondicionalidad, por el amor y apoyo que siempre me han dado y por el enorme esfuerzo que me permitió terminar esta carrera sin una deuda millonaria como sentencia el Chile actual a la mayoría de mis compañeros.

A mis hermanos, quienes me han apoyado y comprendido durante todo este proceso. Sin su música y alegría nada de esto hubiese sido posible.

A Marco, mi compañero de vida y viaje, por su paciencia, compañía y conversaciones reflexivas durante estos años juntos.

A mi hija Matilde, cuya inminente llegada al mundo me dio el impulso final para culminar esta tesis.

A todos quienes pusieron su energía a disposición para ayudarme en términos prácticos y emocionales.

Y por supuesto a mi compañera más fiel, mi Nire, quien abandono tardes enteras de correr tras una pelota por acompañarme al lado del computador en la construcción de estos escritos.

Muchas gracias.

Tabla de materias

1.- Fundamentación	6
1.1) Desarrollo del problema	6
1.1.1) Pregunta de investigación	10
1.1.2) Objetivo general	10
1.1.3) Objetivos específicos	11
1.2) Aproximaciones teóricas	11
1.2.1) Hipótesis	11
1.3) Marco metodológico	13
2. - Marco teórico	13
2.1) Antonio Gramsci: Concepto de hegemonía	13
2.2) Discusiones en Chile en torno al folclore	17
2.2.1) El folclore en la academia	21
2.2.2) El folclore de campesinos y pobladores	25
2.2.3) El folclore en el proyecto político-cultural del gobierno militar	28
a) La exaltación del huaso	31
b) El folclore como ciencia	34
c) El espectáculo-folclórico	39
3.- Políticas culturales en dictadura	43
3.1) Visión conservadora del folclore	45
3.2) Organismos gubernamentales	47
3.3) Institucionalización de la cueca	55
3.4) Discurso oficial del gobierno militar	58

4.- Cueca: Hegemonía y contra-hegemonía	62
4.1) Hegemonía	62
4.1.1) Sentido común existente	62
a) Sonotipo del sentido común existente	63
b) Imagen del sentido común existente	67
4.1.2) Quiebre del sentido común existente	68
a) Destrucción del legado marxista	69
b) Campana de restauración	75
c) Recuperación del patrimonio cultural	75
4.1.3) Nuevo sentido común	77
a) Propósito nacionalista	77
Reivindicación de la chilenidad	77
b) Sonotipo del nuevo sentido común	78
c) Imagen del nuevo sentido común	80
La bandera	80
El huaso y el campo chileno	81
4.1.4) Nuevo sentido común resultante	83
4.2) Contra-Hegemonía	85
Música típica	86
Neofolklore	87
4.2.1) Música y clandestinidad	88
a) La cueca sola	89
b) La cueca militante	91
4.2.2) Recuperación del patrimonio cultural perdido	96
a) Difusión	97

b) Exilio	99
c) El miedo	101
Algunas palabras de cierre	103
5.- Industria cultural y cueca	104
5.1) Industria cultural	104
5.2) Industria cultural y dictadura	106
5.2.1) Arte culto	107
5.2.2) Música popular	108
5.2.3) El rol de la televisión	110
5.3) La nueva ofensiva	114
5.3.1) El desarrollo económico del nuevo Chile	115
5.3.2) Turismo y tradiciones	116
6.- Reflexiones finales	118
7.- Bibliografía	121
8.- Anexos / Entrevistas	127

1. Fundamentación

1.1) Desarrollo del problema, a modo de introducción

La hegemonía cultural –y quisiéramos partir realizando ésta consideración-, consiste en una forma de expresión del poder que ejerce una determinada elite sobre otros diversos sectores de la población a través del control de una serie de mecanismos de orden cultural e intelectual que se expresan en distintas esferas, a saber, los medios de comunicación, la estructura educacional, y determinadas manifestaciones vinculadas al ámbito de lo sensible. Dicha hegemonía se expresa muchas veces a través de determinados símbolos que reproducen discursos, creencias y costumbres legitimadas culturalmente.

La función de la hegemonía cultural en las elites que participaron en las distintas formas de gobierno de la historia chilena adquirió diversas connotaciones en función de los distintos grados de expresión de las necesidades de estas mismas elites. De ésta manera, si examinamos más de cerca el momento de la dictadura militar vivido en nuestro país entre los años 1973 y 1989, veremos que éste constituye uno de los periodos históricos en el que podemos visualizar con bastante claridad la utilización por parte de la elite militar de un conjunto de elementos simbólicos que cumplen la función de construir una hegemonía cultural que, desde una dimensión semiótico-cultural, busca reforzar los objetivos políticos de esa misma elite.

Así, en ese proyecto, podemos percibir la existencia de determinados elementos simbólicos de hegemonía cultural que se van concentrando en los diversos medios de comunicación, en las estructuras educacionales y –este es el aspecto que nos interesa-, en la masificación de ciertas formas de arte que difunden discursos y valores representativos del proyecto político de la elite militar. Uno de estos elementos cobra una viva forma con el despliegue de la idea de nación, la que se muestra como un objetivo prioritario en el proyecto político y cultural de la dictadura. Estrechamente vinculada a ésta idea de nación y como uno de los antecedentes más relevantes del trabajo de la dictadura en ésta área -además de la fuerte masificación de discursos de simplificación del pensamiento, infantilización y desmovilización social-, es el lugar central que toma la idea de “chilenidad” y el proyecto nacionalista del gobierno militar.

Esa nueva idea de nación toma forma no sólo en el discurso oficial de la elite militar, sino también en la esfera sensible de la vida social y –en el ámbito más cercano a nuestro punto de interés- en las artes, pues es en ellas donde esta nueva idea de la “chilenidad” se expresa a través de todas sus formas estéticas y discursivas. Pero son sin duda algunas manifestaciones artísticas mucho más susceptibles de acoger y difundir estos elementos, y una de ellas –desde nuestro parecer- son las artes denominadas folclóricas. Estas artes, con la llegada del neoliberalismo, además de entenderse como productos culturales, se entienden como productos turísticos

“oficiales”, es decir, que transmiten la postal visual y el discurso oficiales de la idea de nación. Así, su masificación, permite que esta “imagen país” pueda ser reproducida y “naturalizada” por los individuos que forman parte de la sociedad de la época. Y al ser éste trabajo cultural elaborado desde lo simbólico, a la vez, se vislumbra en la sociedad de la post-dictadura.

Diversas exploraciones previas nos inducen a establecer una estrecha relación entre ésta construcción de nación y el campo específico de nuestro interés: la cueca.

El discurso oficial de la elite militar se vuelve entonces, un discurso fundacional nacionalista en el que se hacen realzar determinados valores patrióticos con la figura del “deber ser nacional”. Uno de los antecedentes – y el que será el hito a considerar por nuestra investigación- toma forma el 18 de septiembre de 1979, día en que se declara a la cueca como baile nacional a través del decreto supremo n° 23. Este hito se materializa mediante variadas formas y elementos que lo sustentan, como lo son la introducción de publicaciones que amparadas en organismos estatales entregan normas, conceptos e historias “oficiales” de la cueca con fines homogeneizantes acerca del tratado de este arte y sus formas de estudio.

Uno de los símbolos instaurados luego de ese hito -y que podemos reconocer estéticamente-, es la idea del guaso – en vez del roto chileno-, como el personaje oficial del baile nacional, es decir, como aquel que representa todo el folclor nacional. Considerando de inmediato al mundo rural con sus costumbres, creencias y vestimentas como representante de la identidad nacional. Sin considerar la raíz popular dentro del folclor desarrollado en las urbes que se caracterizaba por el arrabal y la bohemia¹.

La determinación de la cueca como baile nacional, significa además determinadas modificaciones musicales en ella, pues a partir de éste hito, se considera como cueca a aquella que comienza a ejecutarse en los años 1920 y se caracteriza por ser interpretada por músicos de academia, es decir, por la misma elite que luego la institucionaliza, entonces, las formas de cantar y ejecutar los instrumentos no son las propias de la tradición oral sino las de la elite nacional.

Otra de las consecuencias que podemos visualizar en la cueca, generadas por su institucionalización, encuentra su lugar en el momento histórico nacional y el nuevo sistema económico imperante, que se caracteriza –en parte- por la comercialización de determinados bienes culturales, así, la cueca –siendo un arte popular propio de la improvisación y los festejos de los barrios bajos-, se expone en escenarios como un producto cultural y turístico de exportación falseado y vendido a merced de las

¹ Así, el guaso encarna el “deber ser nacional” que se pretende en dictadura luego de la justificación expuesta en los discursos oficiales que plantean a la UP como un gobierno que marca históricamente el “quiebre nacional” que instaura una interpretación funcionalista del folclor para reestablecer la identidad “perdida”.

industrias culturales en una sociedad que desarrolla un modelo cultural que opera bajo las leyes, las lógicas y la estética del consumo.

Todas estas reconstrucciones simbólicas –que podemos visualizar en la cueca difundida por el impulso de la elite militar- provocan necesariamente que la expresión de éste ritmo se impregne de connotaciones, quizás inconscientes, de significaciones ideológicas y políticas del grupo social que –ahora- representa estéticamente. Y como todo elemento que se polariza, participa inmediatamente de un conflicto social en el que toma partido simbólicamente.

La cueca -como cualquier expresión artística de la época- presenta también formas de resistencia e incluso determinadas manifestaciones contra-hegemónicas al régimen militar. Aunque el sonotipo de la resistencia se caracterizaba por la nueva canción chilena, el canto comprometido y la guitarra trovadoresca, el auge que muestra la cueca entre los años 1979 y 1989, conlleva a que ésta también participe dentro de la discusión política y aparezcan así diversas cuecas como formas de expresión social, a saber, cuecas de resistencia, cuecas militantes *del paro* y aquella *de la CUT*. Por otro lado tenemos presente la exposición de la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos de la denominada “cueca sola” que posee características de denuncia de las desapariciones ocurridas en la época, tanto en su letra como en la forma de bailarla. Pueden mencionarse también conjuntamente la reaparición de peñas clandestinas, en donde la *cueca chora* de Roberto Parra forma parte relevante del repertorio musical allí interpretado. Y finalmente se puede rescatar la nueva forma clandestina que adopta la cueca -en su expresión más popular en las urbes del centro del país-, con el “canto a la rueda” improvisado de cantores que critican la exhibición escénica de la cueca defendiéndola como un arte popular de improvisación y no como un espectáculo de chilenidad. Aunque esta última manifestación no se caracteriza por demostrar un discurso explícitamente político, lo hace de todas formas al cuestionar uno de los elementos que se manifiestan en la cueca sólo luego de la institucionalización de la misma².

En los distintos momentos de la historia política y social de Chile, políticas culturales y programas sociales han condicionado las expresiones artísticas dominantes. En este condicionamiento podemos percibir intenciones de generar sentidos de pertenencia a los elementos estéticos, históricos, políticos y folclóricos allí representados. Considerada de la misma manera, la historia política y social de la cueca, forma parte de estos mismos condicionamientos, constituyendo un momento privilegiado de las relaciones que se van tejiendo entre las políticas culturales y la instalación de un nuevo sentido común organizado por la visión de mundo de la elite, como un aspecto de las

² Es necesario aclarar que, antes de la institucionalización de la cueca, se pueden observar, de forma esporádica, manifestaciones escénicas de la misma. Pero su expresión más frecuente encuentra su lugar entre los años 1979 y 1989.

subjetividades colectivas que representan un momento también privilegiado de la hegemonía.

El panorama actual, no escapa en lo absoluto de la problemática anteriormente mencionada. En los actos oficiales de gobierno que incorporan la cueca podemos apreciar la presencia de guasos y chinas que encarnan toda la idea de “chilenidad” propia del proyecto político y cultural del gobierno militar. Sin embargo, paralelamente es posible también apreciar y sobre todo en los jóvenes la masificación de la -que denominaremos- *cueca popular*³. En ciudades como Valparaíso y Santiago en los últimos cinco años ha surgido un gran interés en jóvenes músicos de rescatar las tradiciones folclóricas del país a partir de la interpretación del canto a la rueda, la cueca sincopada y el baile improvisado. Lo que ha generado que cada vez más jóvenes, la bailen, canten y consuman como producto cultural. Es a partir de lo anterior que podemos destacar la importancia de éste fenómeno, entendiéndolo como una revalorización popular espontánea del sentido de pertenencia a lo nacional, tan inexistente en Chile desde la globalización cultural. Éste fenómeno de la globalización significa necesariamente la transfiguración de las identidades nacionales a partir de sincretismos (combinaciones que generan nuevas identidades), tipos ideales (imitaciones, como el caso del tercer mundo hacia el primer mundo) y la legitimación de una identidad oficial en desmedro de otra (el caso de los pueblos originarios). Y son sin duda las generaciones más recientes aquellas que reciben todas las consecuencias de lo anterior, configurándose identitariamente como miembros de pequeños grupos sociales que poseen objetivos, costumbres o creencias comunes, y no a partir de un sentido de pertenencia a lo nacional-territorial.

Como es de suyo evidente, a través de la discusión aquí planteada se percibe el interés por nuestras tradiciones musicales y su difusión en la realidad urbana actual, lo que configura un fenómeno de interés sociológico en lo que respecta a la nueva identidad nacional urbana, las resignificaciones de “lo nacional” a partir de nuevos conceptos y discursos colectivo-subjetivos, y los nuevos productos culturales relacionados con el fenómeno.

Así, podemos vislumbrar los alcances sociológicos del fenómeno antes mencionado que, desde una perspectiva de la sociología de la música, nos llevan a afirmar que, la organización socio musical de un grupo de individuos⁴, determina varias de sus configuraciones socio culturales⁵ y por ende, varios de sus medios para desenvolverse

³ Cueca que aunque es conocida como “brava”, “chilenera”, “chora”, “urbana”, etc. Preferimos llamarla “popular” para así, evitar relacionarla directamente con una corriente musical o con un momento histórico específicos. Entendiéndola entonces como la otra cueca respecto de la ejecutada y popularizada por la academias.

⁴ Como organización socio musical entendemos, a la naturalización y restructuración de un grupo social a partir de características, costumbres, y objetivos comunes relacionados con un estilo musical, el cual puede ser quién los una, como quién, los divide. Pero sin duda, es un factor elemental en la configuración identitaria de muchos grupos sociales.

⁵ Todo grupo social, puede determinar configuraciones socio-culturales que abarcan a una población mayor que la que considera en sí mismo, a partir de las prácticas e innovaciones en la generación de subjetividades colectivas que éste pueda generar. Y las artes siempre trabajan socialmente desde la subjetividad.

en el medio social en el que están insertos. Para comprender esta relación, es necesario reconocer que tanto la creación como la producción, difusión y masificación de una obra musical están supeditadas a políticas culturales, y el efecto que éstas ejercen en el imaginario social no deja de generar modificaciones culturales relevantes para el estudio de una sociedad.

Para ir finalizando la problematización y fundamentación del fenómeno, debemos mencionar que el estudio de la música tradicional desde una perspectiva política y social, y más específicamente, la comprensión del papel político y cultural del Estado en la difusión de algunas ramas de la música tradicional y su receptividad y accesibilidad al público, posee una relevancia sociológica teórica que encuentra su lugar en el estudio de las repercusiones culturales y en las modificaciones en el imaginario social que las acciones del Estado en el desarrollo y difusión de la cueca generan. En éste sentido no debe perderse de vista que, gran parte de los estudios de la música popular y/o tradicional y su difusión se realizan a partir del papel sociológico y económico de las industrias culturales, o desde una perspectiva de la etnomusicología. Esta relevancia traspa la sociología y encuentra también en la antropología de la música un lugar importante de análisis.

Finalmente cabe destacar que la construcción de identidad a partir de la música, se ha estudiado básicamente desde la configuración de grupos socio-musicales y el análisis de éstos, como son la amplia gama de estudios relacionados con identidad juvenil y grupos suburbanos. O también a partir de la sociología de las comunicaciones y las expresiones musicales masivas difundidas por los medios de comunicación. Por lo anterior, el estudio de la música tradicional como un elemento fundamental en la configuración identitaria de una nación y como una nueva herramienta para la hegemonía cultural, corresponde a una relevancia teórica y sociológica a considerar.

1.1.1) Pregunta de investigación

Nos interrogamos por las formas en que el proyecto político y cultural de la dictadura recupera, modifica e institucionaliza la cueca como expresión popular, asignándole una función oficial y atribuyéndole una forma acorde con sus propios objetivos en el terreno de la hegemonía.

1.1.2) Objetivo general

Analizar las formas en que el proyecto político y cultural de la dictadura recupera, modifica e institucionaliza la cueca como expresión popular, asignándole una función oficial y atribuyéndole una forma acorde con sus propios objetivos en el terreno de la hegemonía.

1.1.3) Objetivos específicos

- Describir las representaciones estético-políticas que se manifiestan en la cueca, ya sea en su creación, difusión, reproducción y/o interpretación antes y después del decreto supremo n° 23.
- Describir las políticas culturales desarrolladas en dictadura, y comprender el marco cultural en que se manifiesta la institucionalización de la cueca.
- Analizar el discurso oficial del gobierno militar con respecto a la cueca y la enseñanza de la misma, en la educación básica luego del decreto supremo n° 23, en función de los antecedentes nacionalistas allí presentes.
- Analizar la participación de la industria cultural en el proceso de institucionalización de la cueca y su trabajo posterior en la instauración de la cueca-espectáculo y las nuevas temáticas contenidas en las letras de las cuecas del periodo de dictadura.
- Analizar las consecuencias culturales y políticas que genera la nueva idea de “chilenidad” instaurada en el país en el gobierno militar en relación con la exaltación de la cueca y su institucionalización.

1.2) Aproximaciones teóricas

- Etnomusicología / Juan Pablo González y Samuel Claro
- Políticas culturales del gobierno militar / Jaime Massardo
- Cueca / Pablo Garrido
- Historia política y social / Gabriel Salazar
- Arte, sistema simbólico e industrias culturales / Pierre Bourdieu y Walter Benjamín
- Hegemonía cultural, Folclor y sentido común / Antonio Gramsci
- Nación y nacionalismo / Eric Hobsbawn

1.2.1) Hipótesis

La idea de “unidad nacional” el gobierno militar pretendió a través de las políticas culturales –en tanto que herramientas de manipulación simbólica- y por medio de una imagen/símbolo, transfigurar el sentido común y homogeneizar la vida cultural a partir de una disciplina cultural impuesta arbitrariamente, entendiendo la nueva idea de “nación” como la cristalización de una nueva identidad.

1.3) Marco metodológico

- Estudio: Exploratorio y descriptivo
- Diseño: Cualitativo, emergente, no experimental y longitudinal
- Técnica de recolección de datos: Entrevistas semi-estructuradas, documental y observación participante
- Técnica de análisis de datos: Análisis de contenido, de discurso y de texto.
- Universo: Documentos y actores involucrados y/o afectados en el proceso de institucionalización de la cueca, ya sean cantores de cueca, folcloristas, bailarines, gestores culturales, políticos, etc.
- Formas de Muestreo: Muestreo teórico y muestreo de avalancha

4 categorías para la selección de la muestra

- Políticas y gestiones culturales y comerciales relacionadas con la institucionalización y comercialización de la cueca-espectáculo y sus representantes.
- Un folclorista (entrevista semi-estructurada)
- Un gestor cultural o productor de eventos (Entrevista semi-estructurada)
- Documentos oficiales de gobierno (Documental)
- Ejecutores y defensores de la cueca espectáculo, ya sean artistas relacionados, discursos vinculados y textos oficiales.
- Un ejecutor de la cueca-espectáculo (Entrevista semi-estructurada)
- Texto oficial de planes y programas de enseñanza básica del ministerio de educación (Documental)
- Individuos y textos que poseen discursos relacionados con el fenómeno sin pertenecer a ninguna de las dos categorías antes planteadas, ya sean estudiantes, discursos de televisión, etc.
- Archivos de televisión, fotografías, y obras de arte vinculadas a la cueca (Documental)
- Un estudiante de liceo municipal (entrevista semi-estructurada)
- Un profesor de educación física (Entrevista semi-estructurada)
- Archivo musical
- Cuecas difundidas y cuecas excluidas en el periodo en cuestión. (Documental)

2.- Marco Teórico

2.1) Antonio Gramsci: Concepto de hegemonía

Antonio Gramsci es un intelectual y activista político italiano, fundador del Partido Comunista (Ales, Cerdeña, 1891 - Roma, 1937). Gracias al apoyo de su hermano y a su capacidad intelectual superó las dificultades producidas por su salud y por la pobreza de su familia. Estudió en la Universidad de Turín, donde recibió la influencia intelectual de Croce y algunos socialistas.

En 1913 se afilió al Partido Socialista Italiano, convirtiéndose en seguida en dirigente de su ala izquierda: tras haber trabajado en varias publicaciones periódicas del partido, fundó, junto con Togliatti y Terracini, la revista *Ordine nuovo* en 1919.

Ante la disyuntiva planteada a los socialistas de todo el mundo por el curso que tomaba la Revolución rusa, Gramsci optó por adherirse a la línea comunista y, en el Congreso de Livorno en 1921, se escindió con el grupo que fundó el Partido Comunista Italiano. Perteneció desde el principio al Comité Central del nuevo partido, al que también representó en Moscú en el seno de la Tercera Internacional en 1922, dotó de un órgano de prensa oficial (*L'Unità*, 1924) y representó como diputado (1924). Fue miembro de la Ejecutiva de la Internacional Comunista, cuya ortodoxia bolchevique defendió en Italia al expulsar del partido al grupo ultraizquierdista de Bordiga, acusándole de «trotskismo» en 1926.

En seguida hubo de pasar a la clandestinidad, dado que desde 1922 Italia estaba bajo el poder de Mussolini, quien ejercería a partir de 1925 una férrea dictadura fascista. Gramsci fue detenido en 1926 y pasó el resto de su vida en prisión, sometido a vejaciones y malos tratos, que vinieron a añadirse a su tuberculosis para hacerle la vida en la cárcel extremadamente difícil, hasta que murió a causa de una congestión cerebral.

Evocaremos aquí, un concepto celebre en Gramsci que movilizaremos a lo largo de todo este trabajo para comprender el fenómeno que nos convoca, y por qué no, la realidad social actual. Hablamos del concepto de hegemonía, a través del cual Gramsci intenta comprender la naturaleza del poder en las sociedades modernas y las posibilidades de acción revolucionaria que existen dentro de los contextos actuales. La noción de hegemonía tiene una larga historia antes de Gramsci quien toma el concepto de algunos marxistas rusos, y en particular de Lenin.

En Lenin, el concepto de hegemonía es utilizado para pensar la dinámica de las alianzas de clase en el marco de un proceso revolucionario. Lo que le interesa particularmente es la manera de como la clase obrera pudiera aliarse con el campesinado –largamente mayoritario en el contexto ruso- ejerciendo sobre él su

hegemonía. Sin alianzas, el proletariado ruso no sería mayoría por lo tanto en Lenin el concepto de hegemonía es un concepto más bien de tipo táctico.

Gramsci tomaría en cuenta entonces este concepto, pero lo otorga una nueva dimensión. Mediante dicho análisis, el autor buscaría analizar un problema concreto. En 1917, la revolución sorprende al mundo entero, ni el propio Marx habría imaginado este acontecimiento. En Rusia, el capitalismo no había tenido aun el tiempo de enraizarse demasiado y la burguesía era aun frágil. En el marxismo clásico, la revolución del proletariado podría ocurrir en los países ya desarrollados, donde el capitalismo ha largamente socializado la producción. No obstante, luego de observar varias experiencias podríamos afirmar que no es exactamente allí donde acontece.

En 1920, Gramsci constata desde la prisión que los revolucionarios rusos no son solamente los primeros en lograr la toma del poder de manera durable sino además los únicos. Los procesos revolucionarios se van multiplicando entre los años 1910 y 1920, sin mucho éxito. El mismo Gramsci ha formado parte entre 1919 y 1920 del 'Consejo de Turín', durante el cual los obreros de esta ciudad han ocupado las fábricas y tomado posesión de ellas mediante formas de autogestión. Pero en Italia, como también en otros lugares (Alemania, Hungría y más tarde España), el movimiento obrero ha sido derrotado y ha debido recular. Gramsci se pregunta entonces ¿Por qué? ¿Por qué en los países más avanzados (Francia, Alemania, Italia, etc.), donde estaba prevista por los textos marxistas una revolución socialista, eso no ocurre? Aquí aparece entonces el concepto de hegemonía, como una respuesta que Gramsci propone al problema.

Evidentemente, hoy, estamos en una situación similar. Gramsci ha escrito en un periodo que se asemeja bastante al nuestro: Crisis del capitalismo, retroceso del movimiento obrero, ascenso de la extrema derecha, etc. Hoy podríamos presenciar entonces alzamientos importantes, movilizaciones masivas, etc. en algunos lugares del mundo se da el caso, pero en otros no. Podemos hablar de hegemonía hoy, podemos citar a Gramsci hoy y comprender mucho del comportamiento o no comportamiento revolucionario del pueblo chileno.

La razón por la cual la revolución pudo producirse en Rusia y no en los países avanzados se explica en Gramsci en las diferencias de estructura social de los países en cuestión. La estructura de clase, las relaciones de clase, y por consecuencia la naturaleza del poder, no son las mismas en Rusia que en Alemania o en Francia en la misma época. Todo esto implica que hacer la revolución supone ejecutar algunas estrategias en parte diferentes, ya que el modo de transformación de una sociedad está ligado al tipo de poder que allí reina. En el cuaderno n°6 nos dice:

“En Oriente el Estado era todo, la sociedad civil era primitiva y gelatinosa; en Occidente, entre Estado y sociedad civil existía una justa relación y bajo el temblor del Estado se

evidenciaba una robusta estructura de la sociedad civil. El Estado sólo era una trinchera avanzada, detrás de la cual existía una robusta cadena de fortalezas y casamatas”⁶.

¿Qué nos dice Gramsci en esta frase? , El autor distingue entre “El oriente”, por ejemplo Rusia, China, y el Occidente, especialmente Europa del Oeste, y los países más desarrollados en el mapa del capitalismo. Estados Unidos es sin duda en el siglo diecinueve un país que posee una posición intermedia entre Oriente y Occidente. En oriente lo esencial del poder está concentrado en el Estado, en la administración, la armada, la policía, etc. Mientras que la sociedad civil –partidos políticos, prensa, empresas, sindicatos, asociaciones de todo tipo- es primitiva y frágil. Lo anterior implica algo simple: Si el deseo de tomar el poder ocurre en una sociedad de ese género, se asumirá el poder del Estado y con él lo esencial del poder. Lo que ocurre en el caso Ruso. Evidentemente, luego las dificultades comienzan con la gestión del Estado, de los reaccionarios, etc.

En Occidente en cambio, las cosas son más complicadas. En ese caso, el Estado es relativamente débil (no absolutamente) detrás de la sociedad civil, la cual es sólida y densa. Gramsci emplea una metáfora militar bastante reveladora: “El Estado sólo era una trinchera avanzada, detrás de la cual existía una robusta cadena de fortalezas y casamatas ”, es decir, la sociedad civil. Dicho de otra manera, en Europa Occidental poseer el poder del Estado no representa sino una fracción del poder total. Por más que se avance en ésta primera fracción (el Estado), detrás de ella espera una sólida cadena de fracciones y fortificaciones bien concatenadas: La sociedad civil. En resumen, en Occidente, la sociedad civil y el Estado se interpenetran y desarrollan a tal punto que es ilusorio pensar que el enfrentamiento con el aparato del Estado podría ser una estrategia por sí sola. Este enfrentamiento es necesario claro, pero no suficiente. Lo que habría que hacer en un mismo movimiento en realidad es encontrar el medio de debilitar esa cadena y de esa manera tomar el poder del Estado y a su vez otras formas de poder ‘privado’ diseminadas en la sociedad civil.

¿De donde viene la diferencia entre las estructuras sociales de Oriente y Occidente? Con la revolución industrial y la revolución francesa (y las revoluciones que le suceden, 1830, 1848, La comuna, etc.) emerge un nuevo tipo de relación entre el Estado y la sociedad civil. A partir de la segunda mitad del siglo diecinueve, la interpenetración y el desarrollo del Estado y de la sociedad civil se incrementa, las grandes corporaciones (partidos, sindicatos, asociaciones) se posicionan, el parlamentarismo y la instrucción pública se generalizan. Gramsci nos plantea que el Estado y la sociedad civil se vuelven indisociables al punto de volverse una misma cosa, lo que él llama el “Estado integral”. Ahora bien, con una sociedad civil tan densa y robusta, educada y organizada no se puede gobernar únicamente por la fuerza. El poder debe entonces reposar en dos grandes pilares: la fuerza (represión), y el consenso. El segundo no se obtiene sola ni necesariamente apoyándose en el interés material de los individuos (salarios, etc.) o

⁶ A. Gramsci, *Notas sobre Maquiavelo, política y el Estado moderno*. México. Ed. Juan Pablos, 1975, p. 94.

sobre el miedo a la represión, sino que debe comprender también una dimensión cultural, ligada a los valores y la esfera más sensible de la vida social. Esta mezcla de fuerza y consenso, que evolucionan de época en época, es exactamente lo que Gramsci denomina hegemonía. Por lo tanto, para hacer la revolución en Occidente es necesario debilitar la hegemonía imperante para hacer emerger una nueva.

¿Cuál es entonces nuestro interés por el concepto de hegemonía hoy? Primero, para comprender las evoluciones en la naturaleza del poder que Gramsci busca aprehender por medio de este concepto, las cuales se han acentuado aún más hasta hoy. Como bien lo han mostrado Michel Foucault y Pierre Bourdieu, el poder hoy es mucho más complejo, más descentralizado y más incorporado que en la época de Gramsci. Lo que no quiere decir que el poder no se concentre más en el Estado. El Estado continúa siendo el principal portador de la violencia legítima, en palabras de Weber, sus capacidades de intervención en la economía son colosales. El Estado no es una estructura neutra. Al mismo tiempo, el poder está diseminado por las distintas esferas del mundo social, y la idea de hegemonía nos permite reflexionar en torno a esto.

Otro punto en el cual podríamos recurrir a Gramsci es al pensar una de las características del pensamiento crítico y de las izquierdas actuales y la gran debilidad de la reflexión estratégica en ellas. Los modelos estratégicos del pasado (socialdemocracia, el movimiento comunista, el izquierdismo, el anarquismo) han desaparecido y quienes han deseado resituarlos no han tenido gran cabida ni acceso para tomar ese lugar.

Gramsci pensaba que el fracaso de los obreros por lograr la revolución socialista se debe a la influencia de la cultura hegemónica burguesa sobre la ideología y las organizaciones de los trabajadores.

En otros términos, las representaciones culturales de la clase dirigente, es decir, de la ideología dominante habrían influido mucho más de lo Marx había imaginado sobre las clases trabajadoras subalternas. En las sociedades industriales “avanzadas” de Occidente, algunas herramientas o medios culturales hegemónicos tales como la escuela obligatoria, los medios de comunicación masiva y la cultura popular o cultura de masas emanada de ellos habrían inculcado una “falsa conciencia” a los trabajadores. Pues, en lugar de hacer desear una revolución que sirviera verdaderamente a sus necesidades colectivas (según los marxistas), los trabajadores de las sociedades “avanzadas” de Occidente, cedían a las tentaciones del nacionalismo, del consumismo y de la ascensión social abrazando un ethos individualista de competición y logros personales que todavía se amparan en la lógica de los líderes burgueses.

Constatando el fracaso relativo del determinismo económico de cara a la fuerza de la ideología dominante, Gramsci propone una distinción entre “guerra de posición” y “guerra de movimiento”. La “guerra de posición” es una guerra cultural contra los valores burgueses que se presentan como “naturales” o “normales”. Los elementos

socialistas deben para eso buscar a penetrar los medios de información, las organizaciones de masa y las instituciones educativas en vista de propagar el análisis y la teoría revolucionarias, de aumentar la conciencia de clase y de empujar así el compromiso revolucionario. Esta lucha cultural debe permitir al proletariado atraer a las clases subalternas en su totalidad en su lucha por la toma del poder político. Para Gramsci, toda clase que pretenda la conquista del poder político debe en efecto, traspasar los simples intereses económicos, y tomar el liderazgo moral e intelectual, y establecer alianzas y compromisos con un cierto número de fuerzas sociales. Gramsci denomina a esta unión de fuerzas sociales un “bloque histórico” (termino acogido por el sindicalista Georges Sorel).

Un triunfo en esta guerra de posición permitiría al comunismo comenzar la denominada « guerra de movimiento », es decir, la insurrección contra el capitalismo con un apoyo masivo.

Resumimos entonces, que los aparatos coercitivos del estado (la policía, la armada, los tribunales, etc.) no son suficientes para que el proletariado conquiste realmente el poder en las sociedades occidentales, pues a ellos habría que agregar y ante todo, instaurar elementos que faciliten el consenso en la sociedad civil (los sindicatos, los partidos, las organizaciones civiles en general) o elementos hegemónicos como la escuela y los medios de comunicación masivos. Para Gramsci, es únicamente imponiendo ese cambio cultural y moral que el proletariado puede lograr su revolución.

No obstante, esta condición cultural se puede dar en el sentido contrario. Cuando son las clases dominantes quienes buscan imponer su visión del mundo al resto de la población de un espacio y tiempo político determinado para transformarse en clase hegemónica. Así, imponen su cultura: Sus deseos, sus constructos morales, sus objetivos culturales, sus formas de sensibilizarse con el mundo social, sus maneras de ver la vida, sus costumbres, etc. A través de medios instrumentales que poseen a su disposición y de gran alcance masivo. Por supuesto, cada elemento de esa cultura que se pretenda consensuar debe ser ante todo seleccionado, pues si existen elementos a clara vista empoderantes, será mejor eliminarlos y sustituirlos por otros más neutralizantes.

El resultado de la hegemonía cultural es la neutralización de la capacidad revolucionaria de las clases subalternas. Así, la movilización de elementos hegemónicos nuevos como la utilización cultural del arte, se hacen cada vez más recurrentes en las sociedades occidentales modernas.

Ese es el caso de la sociedad chilena de los años 70's, donde luego de una revolución proletaria y la llegada al poder de Salvador Allende, un golpe de Estado irrumpe de la mano de las clases dominantes en el campo económico y desde las esferas más dominantes de la sociedad civil, con la finalidad de instaurar un gobierno -que financiado por los Estados Unidos-, pretendía probar la viabilidad del sistema neoliberal

en el mundo. Para lograrlo, no solo era necesario movilizar los aparatos coercitivos del Estado, y reprimir toda expresión del gobierno socialista, sino al mismo tiempo, instaurar un nuevo sentido común que normalizara la cultura hegemónica para evitar alzamientos y permitir el tranquilo desarrollo de dicho proyecto. Las características de tal proyecto serán explicadas más adelante.

Es por esto que hemos acogido el concepto de hegemonía en Gramsci como el concepto central de nuestra tesis. Pues consideramos que además de ser necesario esclarecer y ajusticiar los delitos cometidos por el gobierno militar por la fuerza -desde los aparatos coercitivos del Estado-, es hoy imperante conocer el trabajo cultural realizado durante 17 años de dictadura para comprender el estado actual de nuestras prácticas sociales y de las instituciones y sistemas más influyentes en el ámbito de la cultura como la educación, la religión, las comunicaciones y las artes.

2.2) La reflexión chilena en torno al folclore

En la edición de los Anales de la Universidad de Chile de agosto de 1911 apareció inserto un artículo titulado "Adivinanzas corrientes en Chile" del investigador Eliodoro Flores, miembro de la Sociedad del Folklore Chileno (SFCH). Como estaba acordado, los artículos que se discutían en dicha Sociedad serían publicados en la Revista del Folklore Chileno y en los Anales, órgano científico y oficial de la Universidad. El autor, profesor del Instituto Nacional, realizó una recopilación de adivinanzas entre el pueblo y, para provocar expectación entre los lectores, acordó con Rodolfo Lenz (presidente de la SFCH) no entregar las respuestas a las adivinanzas sino hasta la publicación de la segunda parte, el semestre que le siguió. A partir de este hecho se produjo una encarnada polémica que se manifestó en la prensa. El Diario Ilustrado publicó, en primera plana, que dicho artículo era,

"torpe, grosero, repugnante, nauseabundo, es un atentado contra la moral, un insulto contra la cultura nacional, una afrenta vergonzosa para la Universidad", en tanto que en su símil porteño *La Unión* se explica que "hemos visto una abundante colección de indecencias tan inmundas, tan asquerosas, tan repugnantes y tan burdas, que no es posible siquiera insinuar en qué consisten. So pretexto de las adivinanzas, se estampan en letra de molde [...] todo lo que constituye la delicia de los bajos fondos sociales, lo más grosero que pueda discurrir la malicia y la ignorancia populares, esos acertijos de doble sentido cuya miga está en su estructura brutalmente torpe, ya que las soluciones resultan totalmente imbéciles"⁷.

Las adivinanzas a que se hace referencia decían: "Pica con el piquito/tira con el potito; Un ave que no tiene pechos y cría/ a los vivos da la vida y a los muertos la alegría; Un animalito lacre/ que pica y no saca sangre; Meto lo duro en lo blando/ y las dos quedan

⁷ *El Diario Ilustrado* 1911: 1; *La Unión* 1911: 1.

colgando"⁸. Se cuestionaron también dos adivinanzas que Eliodoro Flores entregó como ejemplo y que aludían a políticos como Ventura Blanco Viel y Pedro Montt. Este hecho significó que la publicación de la segunda parte de las adivinanzas fuera cancelada, a la vez que Domingo Amunátegui (Rector de la Universidad de Chile) le advirtió a Rodolfo Lenz que tuviera más cuidado y cautela con lo que publicaban los miembros de su sociedad⁹.

La respuesta de Lenz y Eliodoro Flores buscaron explicar que las adivinanzas eran picarescas, que parecen aludir a actos "no muy finos", pero que su respuesta siempre era "inofensiva", aunque eso depende de la solución que busque cada cual. También plantearon como argumento que su objeto de estudio, el pueblo chileno, poseía la picardía como una característica importante de su idiosincrasia, por lo tanto, no podían censurar "ese lado del alma popular", pues "el coleccionador folclórico recoge no escoge los materiales"¹⁰.

Noventa años después, durante el acto de asunción del mando presidencial de Ricardo Lagos en la Estación Mapocho, se presentó la agrupación Los Chileneros, que cultivaba el género "cueca centrina". Mientras los cantores entonaban las cuecas bravas, la pareja compuesta por Hiranio Chávez y Rita Núñez bailaron al más puro estilo de las casas de canto de los arrabales chilenos. Este hecho, presentado en un acto oficial y ante la presencia de delegaciones extranjeras, fue criticado por la parlamentaria de la Unión Demócrata Independiente (UDI) María Angélica Cristi, quien reclamó la participación de este grupo con el siguiente tenor: "[...] desde mi punto de vista, el acto no representó en nada a la música chilena. Apareció un conjunto de tres personas y una pareja de bailarines [...]. Se tocó música chilena y se bailaron tres pies de cueca. Tal presentación fue de muy mal gusto, porque no representaba en nada a quienes siempre han sido los más auténticos exponentes de la música chilena [...]. La gala de la Estación Mapocho fue hecha con mucho esfuerzo, y habiendo gran cantidad de conjuntos folclóricos con tanto prestigio no sólo en Chile, sino en el mundo, el que actuó hizo una presentación similar a lo que ofrece una tanguería, porque más bien parecía una pareja que bailaba tango en lugar de música chilena [...] ¿por qué teníamos que dar a todas estas visitas extranjeras la imagen de que esa pareja de bailarines con ese grupo de músicos eran representativos de nuestro folclore nacional?"¹¹.

⁸ Flores 1911: 771-773. Las respuestas, aparecidas en el tomo siguiente de la Revista del Folclore Chileno son: la aguja, la abeja, el ají y los aros.

⁹ Carta enviada por Domingo Amunátegui a Rodolfo Lenz, 22 de agosto de 1911. Archivo Rodolfo Lenz, UMCE. En ese entonces, Amunátegui (1860-1946) era rector de la Universidad de Chile. Las adivinanzas referidas a las "personas serias" son: Ninguna tienen los bueyes/ y los toros tienen dos/ ninguna tienen las papas/ y una el Presidente Montt", la respuesta es la letra O; la otra adivinanza tiene como respuesta a Ventura Blanco Viel (VBV): "Te prometo bella Elena/ regalarte un par de tortas/ si me dices cuál conviene/ qué pechoño tiene/ una larga entre dos cortas".

¹⁰ *El Mercurio* 1911.

¹¹ "Oficio N° 4878", de la Cámara de Diputados al Ministerio de Educación. 15 de marzo de 2000. Esta polémica ha sido analizada por Rodrigo Torres en *El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno* (Torres 2003). Cristi fue apoyada en este reclamo por Alberto Cardemil, latifundista y autor del libro *El huaso chileno* (Cardemil 2000).

Ambos hechos nos llevan a una misma pregunta: ¿por qué cuando una expresión del folclore popular fue exhibida en espacios estatales, fue cuestionada por no pertenecer a la cultura nacional? ¿Qué pasó en nuestro país, que se repitió la misma discusión con noventa años de diferencia? En ambos casos, los cuestionamientos hacen referencia a lo inapropiado de ese tipo de demostración de la cultura chilena frente a los extranjeros, cuestionando la imagen país que se proyectaría: en el caso de los Anales, éste era el órgano de comunicación de la Universidad nacional con los centros científicos europeos; en el caso de las cuecas, éste era el acto de asunción de un Presidente de la República presenciado por delegaciones y mandatarios de otras naciones.

Estos casos nos demuestran la existencia de un debate con respecto a cómo y qué se entiende por folclore en Chile, una discusión que ha circulado por todo el siglo XX y que sin duda proyecta sus posturas hacia el siglo XXI.

Creemos que las discusiones en torno a la definición del folclore se enmarcan en dos grandes líneas interpretativas, ya sea definiéndolo como patrimonio de la nación o comprendiéndolo como forma expresiva de la cultura popular. Esta grande y compleja discusión tuvo un momento álgido durante los años de la dictadura militar, pues, entre 1973 y 1990, lo que era un debate asumió la forma de imposición-resistencia, debido a que las interpretaciones nacionalistas y cosificantes se impusieron por ser coincidentes con las políticas culturales del gobierno militar. En tanto, la otra mirada más concordante con un folclore del mundo popular se continuó desarrollando de manera subterránea, como una forma de resistir dicha imposición. Esta batalla se dio por mostrar la cara del otro pueblo, aquel que no sólo fue idealizado por la dictadura, sino el pueblo que vivía su propia cultura, aún y a pesar de ser un período de fuerte control social desde el aparato gubernativo. Se reivindica, en este caso, la existencia de un arte-vida que permaneció vigente en el mundo popular.

Una de las primeras definiciones del folclore entregada por Rodolfo Lenz¹² nos explica que éste es la cultura del bajo pueblo, por lo tanto, el conflicto se presentó desde la perspectiva de aceptar la cultura popular dentro de las nociones de cultura nacional.

Según analizamos, la elite conservadora no estaba de acuerdo en incorporar y hacer estudios de lo que hacían los “bajos fondos sociales”, por lo tanto, el estudio del folclore no fue muy desarrollado. Luego, avanzado el siglo, se hizo una interpretación desde la propia elite, para canalizar el interés que se estaba gestando en torno a las manifestaciones culturales tradicionales. Se buscó eliminar la raíz popular del folclore. Contra dicha manipulación se dio la denominada “batalla del folclore”, conflicto que se

¹² Lingüista, filólogo, lexicógrafo y folclorista alemán naturalizado chileno. Publica en 1894 el primer trabajo conocido sobre la Lira Popular y encabezó la formación de un equipo de jóvenes folcloristas que constituyeron la primera generación en los estudios sobre las culturas populares. Este grupo, recopiló en las dos primeras décadas del siglo XX un valioso material sobre tradiciones mágicas y religiosas de los sectores populares, el romancero, la poesía popular, adivinanzas, refranes, mitos y leyendas tradicionales. Público, además, la Colección de Poesía Popular del Siglo XIX y el importante artículo "Sobre Poesía Popular", impreso en Santiago de Chile en 1919.

mantuvo durante todo el siglo XX. Y que oscilo entre versiones desde la ciencia hasta la proyección artística, influyendo fuertemente el contexto sociopolítico.

Eric Hobsbawm ha definido: "el estudio de las ciencias relacionadas con el pasado cultural de un pueblo fue utilizado para crear un imaginario de "comunidad nacional" que posee un pasado común, considerando lo que supuestamente une a una nación y lo que la diferencia de las otras"¹³. Asimismo, el investigador argentino Carlos Vega planteó que "la emoción de lo folclórico, como estímulo, está teñida de un sentimiento de propiedad por herencia de próximos antepasados, se mueve en un ámbito estatal, fundamenta el fervor de los tradicionalistas, apareja ideas de nacionalismos con episodios de imitación y comporta intereses de orden político o estético o moral o todo junto"¹⁴. Las expresiones folclóricas, entonces, han sido absorbidas por el discurso de la nación, lo que ha implicado la exclusión de algunas manifestaciones de este ámbito, pues simplemente no serían folclóricas las adivinanzas por ejemplo, o serían pseudo-folclóricas como plantearía un investigador posteriormente¹⁵. En otros casos, ha habido una inclusión pero con un proceso de "limpieza" previo de los rasgos populares, modificando las manifestaciones para que sean concordantes con un discurso nacional, el que implica la existencia de mitos, imágenes, símbolos, rituales y, por supuesto, una historia nacional gloriosa.

En este sentido, los debates en torno a la definición y comprensión del folclore han estado vinculados con la idea de nación, pero también con la forma de pensar al pueblo y la cultura popular.

2.2.1) El folclore en la academia

Las discusiones teóricas en torno al folclor en Chile podemos enmarcarlas en dos grandes ideas la que lo entiende como una manifestación popular dinámica y la que le atribuye una función hegemónica.

La primera interpretación del folclore que quisiéramos mencionar es el concepto "arte-vida" de Fidel Sepúlveda.

Fidel Sepúlveda, creador, intelectual, poeta, investigador de la cultura tradicional y docente. Interesado particularmente en la literatura oral, en las fiestas tradicionales, en la artesanía y en las manifestaciones de la religiosidad popular es escritor de una abundante producción literaria que le valió el reconocimiento de sus pares y la designación como Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua en el año 1998, entre otras distinciones.

¹³ HOBBSAWN, Eric y Ranger, Terence (eds.) *La Invención de la Tradición*. España. Editorial Crítica. 2002; Pag. 278.

¹⁴ VEGA, Carlos *La ciencia del folklore*. Buenos Aires, Editorial Nova. 1959. Pag. 84.

¹⁵ BARROS, Raquel y Manuel Dannemann (1960) "Los problemas de la investigación del folklore musical chileno", Santiago, Chile. RMCh, XIV/71 (mayo-junio), Pag. 207.

Sepúlveda propuso romper con la interpretación esencialista del folclore y proporcionó los fundamentos para comprender el folclore como el "arte-vida" que existe en el pueblo y permanece vivo debido a la permanente interacción entre los bienes culturales "antiguos" y los "nuevos". La tradición, para Sepúlveda, nunca es sólo pasado, la tradición vive cuando se nutre de lo nuevo y eso nuevo puede reinterpretar o revitalizar la forma de las tradiciones, al momento que se produce el encuentro de "los signos del presente con los del pasado y desde ahí proyectar al futuro"¹⁶. A partir de este diálogo es que este investigador plantea que la tradición se vive en un tiempo vital más lento, lo que denominó la "tranhistoria", el tiempo de las cosmovisiones culturales y sus ejes, que trasciende la intrahistoria (el tiempo personal de cada individuo) y la interhistoria (el tiempo de la sociedad), explicando la razón de por qué las tradiciones permanecen en el tiempo por varias generaciones.

La propuesta de Fidel Sepúlveda apuntaba al folclore como "experiencia humana" y no como "hechos folclóricos", pues no existían esos hechos sin las personas que los ejecutan o que les dan sentido. Por lo tanto, se debía hablar de comportamientos, pues los hechos o materiales no son permanentes, se van recreando, reproduciendo en cada generación. Así pues, lo que permanece es el sentido que éstos adquieren. Pero también estos comportamientos se viven en tanto una comunidad lo experimenta, se lo apropia y le otorga sentido. Sepúlveda planteó que el arte folclórico era un arte comunitario, por lo tanto abierto, porque su autor era colectivo y una obra se recrea cada vez que es interpretada; pero también planteó que era abierto porque eran obras que permanentemente se estaban haciendo: "la obra folclórica ocurre por una creación sucesiva. Su condición óptica es el ser proyecto-trayecto, ser siendo lanzado adelante permanentemente, análoga al proyecto-trayecto que es el hombre como especie, en diversas comunidades, lugares y tiempos"¹⁷.

Sepúlveda asumió que la elite chilena se auto-percibió como una elite blanca y despreció la herencia indígena dentro del pueblo. No obstante, este investigador consideró que la cultura popular no sería reprimida, sino que poseería una riqueza creativa que permanecía oculta pero que seguía reproduciéndose.

En sus palabras, la cultura tradicional popular "no es subalterna, sino principal, no es periférica, sino central, no está caduca sino que es modo permanente de encuentro del hombre con su sentido, al concordar la lectura de los signos del presente con los del pasado y desde ahí proyectar su futuro"¹⁸. Intentando colocarla en un sitio importante para su estudio y comprensión, a partir de su propia capacidad para construir historia.

Este investigador creía que los costumbristas cultos, en su mayoría, observaban las fiestas del pueblo sin participar, con distancia e incluso con menosprecio, en tanto que

¹⁶ SEPÚLVEDA, Fidel *"Estética de la Proyección del Folklore"*. Santiago, Chile. Colección Aisthesis, 1994 N° 13. Pag. 45.

¹⁷ *Ibíd.* Pag. 16.

¹⁸ *Ibíd.* Pag. 45.

para comprender las tradiciones y el alma del pueblo, era necesario convivir con ellos, conocer a los poetas populares, separar la brecha que existe entre un investigador y su objeto de estudio. El folclore era la vida, y esa vida debía ser experimentada para conocerla.

En contra parte a las ideas de Fidel Sepúlveda, quisiéramos mencionar los principales postulados de Daniel Danneman, quien inspira gran parte de los trabajos académicos y prácticas políticas efectuadas durante la gobierno militar en torno al folclor.

Manuel Dannemann es profesor de la Universidad de Chile en el Departamento de Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales, unidad académica en la cual se desempeña como coordinador del Seminario Inter facultades `El folclor como cultura` y director de la Revista Chilena de Antropología. Investigador en diferentes materias de la cultura folclórica nacional.

Danneman (1960), entiende el folclor como “el estudio del comportamiento integral de una comunidad, manifestado funcionalmente en la práctica de bienes comunes” tal definición engloba la idea de función como satisfacción de una necesidad y la importancia de la incorporación de esta necesidad por parte de la comunidad, atendiendo a lo colectivo. En esta perspectiva, se le debe examinar “dentro de un cuadro básico que ofrezca las mejores oportunidades para aprender su función de acuerdo con la participación que le cabe en el comportamiento integral de la comunidad” A partir de esto, se crea una comunidad folclórica y al mismo tiempo procedimientos para clasificar o desclasificar aquello que es o no folclor.

La teoría del folclore de Dannemann fue coherente con el discurso cultural del gobierno militar. A partir de los postulados teóricos del folclore como ciencia, logró justificar la exclusión de lo popular de la definición misma del folclore, el que fue entendido a partir de dos conceptos claves: el "hecho folclórico" y la "comunidad folclórica". Un hecho folclórico, en esta interpretación, era aquel bien cultural que siendo usado por los hombres de una sociedad provoca un sentido de pertenencia con una tradición cultural y, por lo tanto, una identificación con este bien y con el resto de la comunidad que lo utiliza. Se caracterizaría principalmente por ser de uso y entendimiento de una comunidad, entiéndase ésta no como un sector geográfico o un colectivo, sino como un grupo humano que comparte los mismos bienes folclóricos pero no necesariamente poseen las mismas condiciones sociales o económicas. Bajo estos supuestos, los bienes folclóricos no corresponderían a una comunidad o a una clase social concreta, sino que son patrimonio de toda una sociedad; pero, se hace comunidad folclórica cuando en algún momento específico se usan hechos folclóricos cumpliendo con la función de identificar y generar sentido de pertenencia.

Esta forma de concebir el folclor permite darle más importancia a lo que une a una comunidad, que puede ser de un pueblo, de una región o de una nación, buscando aquellos elementos comunes a esa sociedad.

La fuerza identitaria y de cohesión social, y la reelaboración de la cultura, que es una sola, dinámica y, necesariamente, tradicional, definen para él lo folclórico de una manifestación.

La idea de folclor se tensiona entonces al vincularse políticamente con la idea de nación. Así, identidad nacional - chilenidad – valores patrios, generan mayores grados de cohesión social.

Danneman (1998) plantea entonces que el folclor ya no pertenece a un grupo social sino a toda la sociedad y contribuye a fortalecer el imaginario de la unidad nacional como un elemento sostenedor.

Por otra parte y más bien en relación a la difusión de los trabajos que se realizan actualmente en nuestro país, podemos mencionar que éstos se difunden desde básicamente cinco vitrinas, de las cuales tres corresponden a áreas de investigación de Universidades Públicas, la más importante desde el punto de vista institucional universitario es sin duda el programa de estudios histórico-musicológicos de la PUC junto con el programa de estudios del instituto de música, de la misma institución y su revista Resonancias. Por otro lado, podemos reconocer dos revistas más que se constituyen como tribunas para las investigaciones recientes relacionadas con la música, en todos sus ámbitos, una de ellas es la Revista Transcultural de Música y de la Sociedad de Etnomusicología y la Revista Musical Chilena de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Finalmente debemos mencionar la llegada al país de la Asociación Nacional de Estudios de Música Popular perteneciente a la sección regional del IAPM-AL. Que hoy incluso posee alas regionales, pues el último congreso internacional de la Asociación se efectuó en Valparaíso el año 2011. Además de sus amplios artículos publicados y discutidos en el marco de los congresos anteriores. Quisiéramos además destacar la publicación del libro “Historia social de la música popular en Chile”, en sus dos tomos, de 1890 a 1950 y de 1950 a 1970.

Por supuesto que han existido diversas publicaciones e investigaciones en torno al folclor ajenas a las anteriormente mencionadas, sin embargo hemos buscado los trabajos que consideramos más se aproximan a nuestro tema de investigación enmarcándolos en dos líneas interpretativas y seleccionando dos alcances puntuales muy interesantes, que se contraponen y representan –desde nuestra perspectiva- las dos visiones más características de la discusión teórica nacional en torno al folclor.

2.2.2) El folclore de campesinos y pobladores

En esta sección trataremos a algunos investigadores y artistas que defendieron y trabajaron en torno a una interpretación del folclore que retomó el legado de la matriz popular desarrollada desde la generación de 1910. Debemos precisar que dentro de este grupo de investigadores y folcloristas, no sólo se desarrolló una nueva forma de reivindicar el folclore, sino que también surgió un nuevo concepto para nominar a la cultura folclórica, frente a la arremetida del folclore-espectáculo. El concepto ya no hacía referencia ni a la disciplina ni a un tipo de manifestaciones culturales, sino que estaba aludiendo a una puesta en escena. Poco a poco se comenzó a hablar de la cultura tradicional popular como una forma de distanciarse de la mirada esencialista, cosificante y de espectáculo de la cultura folclórica. Hay dos rasgos que se repiten en los casos que veremos: el regreso a la matriz popular, concibiendo el folclore como patrimonio del pueblo, un pueblo que en este contexto de autoritarismo vive la represión, la pobreza y el control estatal, y el estudio no sólo de los "hechos" o "materiales folclóricos" sino también de las personas que viven esa cultura. En esta lectura hay una preocupación por las mujeres y los hombres que la vivencian, corporizando las manifestaciones folclóricas.

En diálogo con las definiciones de la sección anterior Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría desarrollaron un trabajo de investigación y proyección artística del folclore. Las hemos elegido para representar esta interpretación, puesto que, desde nuestro punto de vista, Gabriela Pizarro constituye por sí misma una escuela de búsqueda y proyección del folclore, muy influenciada por Violeta Parra, óptica que además logró enseñar e infundir a sus compañeros y discípulos, como es el caso de Patricia Chavarría¹⁹. Ambas se dedicaron a trabajar la investigación y proyección artística del folclore fuera de los espacios universitarios y de los medios de comunicación.

Gabriela Pizarro comenzó a trabajar con el folclore en la década de 1950, fué alumna de los cursos que dictaba Margot Loyola en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Luego, junto a Héctor Pavez Casanova formó el conjunto Millaray, en el que buscaron proyectar las expresiones del folclore musical campesino de la zona central y del archipiélago de Chiloé cuya propuesta artística fue representar las festividades populares y también mantener la sonoridad del canto en su lugar de origen, utilizando como instrumentos musicales botellas, tarros, cajones y cuanto hubiera a mano para reproducir el estilo de canto tal como era aprendido²⁰.

¹⁹ Patricia Chavarría conoció a Gabriela Pizarro a fines de los años sesenta, y se presentó como su alumna y con ganas de aprender. Chavarría desarrolló su trabajo de investigación en las regiones del Maule y Bío-Bío. En ese entonces, Chavarría dirigía el conjunto Aucán, con el cual hicieron algunas representaciones llamando la atención de la prensa santiaguina porque sus integrantes no usaban "trajes" sino que vestían sus prendas de trabajo de mineros y peones.

²⁰ Para apreciar esta forma de trabajo se puede escuchar el disco del conjunto Millaray La Ramada, Serie *El folclore de Chile*, vol. XXVI, Santiago: Sello Emi-Odeón, 1971.

Por su parte, Patricia Chavarría estuvo detenida después del golpe de Estado, y al salir retomó la guitarra, la búsqueda del canto campesino y sus clases de folclore musical en la Corporación Cultural Artistas del Acero. El principal vínculo que estableció Patricia Chavarría fue con las cantoras campesinas, también individualizando su repertorio y estudiando su función, sus tradiciones, creencias, costumbres al momento de tocar la guitarra. Logró establecer relaciones de amistad que la hicieron suponer que ella era la que aprendía en el pueblo y no al revés. Se borra la distancia entre el investigador y el objeto de estudio, pues Patricia Chavarría pasó a ser aprendiz de las cantoras, quienes la acogieron como una más.

Gabriela Pizarro, por su parte, así como trabajó con las cantoras campesinas, también desarrolló una búsqueda de la cultura popular en las poblaciones de Santiago. Ella reconoce que en la población La Faena recopilaba textos, adivinanzas, experiencias y de un "cuanto hay" en todas partes; en las fiestas, los negocios, donde la vecina y hasta en la fila para sacar agua. Pizarro logró revivir el lazo entre la cultura campesina y los pobladores, dando cuenta de cómo sobrevivían antiguas costumbres y creencias populares en la ciudad.

En ambas mujeres, entonces, se aprecia el interés por captar la cultura en su totalidad y encarnada en las personas. No hay en ellas definiciones teóricas ni apreciaciones sobre la vigencia de tal material o costumbre, o el origen de tal o cual danza, o discusiones de si se puede considerar folclórico o no un canto. Patricia Chavarría, por ejemplo, declaró que nunca estudió sobre teoría del folclore porque estaba "muy entretenida aprendiendo con las viejitas"²¹; por lo tanto, su formación como investigadora fue autodidacta, pero en permanente diálogo con otros investigadores, tales como la misma Gabriela Pizarro, Osvaldo Jaque, incluso con Fidel Sepúlveda. En ese sentido, se crea una red de conocimientos no institucional sobre la cultura popular folclórica y sólo en reuniones privadas entre los conocidos y amigos circula este material. No hay un espacio común de discusión hasta que las Escuelas de Folclore se organizan en Concepción en 1984²². La dignificación del folclore para estas escuelas pasa por el reconocimiento de esta cultura tal como es:

"Nosotros [con Gabriela Pizarro y Osvaldo Jaque], tenemos muy claro que nuestra misión en este momento es de rescatar, estudiar, proyectar, dignificar y dejar testimonio de lo que es la cultura folclórica y mientras más dificultades tengamos, más responsabilidades sentimos frente a esto que hacemos por conciencia y por amor a nuestro pueblo. Más que motivaciones, existen muchas dificultades, no hay apoyos ni medios"²³.

²¹ Donoso, Karen "La batalla del folclore: los conflictos por la representación de la cultura popular en Chile". Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Historia. Santiago: Universidad de Santiago de Chile. 2006 Pag. 176-177.

²² De este hecho se da cuenta en Catalán y Torres (1983) "Cultura y recolección folklórica en Chile". Santiago: CENECA. Pag. 2.

²³ Boletín Informativo AMFOLCHI 1985: 12.

Por lo tanto, el folclore para estas investigadoras, más que un objeto de estudio, es una forma de vida que involucra lo material y lo espiritual, por lo tanto la recopilación de un canto o una danza no se hace sólo transcribiendo el texto y los sonidos, sino también el momento en que se canta, cómo lo hace la cantora, qué emociones involucra, qué siente ella al hacerlo, cuál es su rol dentro de una comunidad; es decir, captar el micro-mundo de los cultores. También vinculan el folclore a un grupo social: se estudia a los trabajadores, al campesinado, a la dueña de casa humilde, a los pobres. Con esta postura se distancian de la mirada "cosificadora" que entiende el folclore como elementos o hechos folclóricos.

Desde 1975, la creación de peñas folclóricas fue un espacio vital para la participación de los investigadores y artistas que fueron excluidos (o autoexcluidos) del circuito oficial. Estos lugares se constituyeron como espacios de encuentro con viejas lealtades artísticas y políticas, de reencuentro con nuevos modos de articular una resistencia cultural al gobierno militar, creando un circuito cultural alternativo que estuvo compuesto por agrupaciones culturales, algunos sellos discográficos, la productora Nuestro Canto, la revista La Bicicleta, eventos en el Teatro Caupolicán, destacando el trabajo realizado por Ricardo García y Nano Acevedo, quienes le dieron cabida a los conjuntos de proyección folclórica²⁴.

Un segundo espacio usado por los folcloristas disidentes fue la Asociación Metropolitana de Folcloristas (AMFOLCHI), que nació en 1980 como una forma de distanciarse de la labor realizada por la Confederación Nacional de Conjuntos Folclóricos de Chile, organizadores del Festival de San Bernardo y que estaban participando de las políticas culturales del gobierno militar²⁵. Fue presidida por investigadores y músicos, como la ya mencionada Gabriela Pizarro, Osvaldo Jaque, Alejandro Hermosilla y Lucy Casanova, durante los años 80.

AMFOLCHI nació como una forma de oposición y así se plantearon en esa trinchera desde los primeros años, discutiendo no sólo el apoyo a un gobierno autoritario, sino también el tipo de folclore artístico que se estaba difundiendo desde las oficinas de gobierno: el folclore-espectáculo.

A través de la revista El Arado, esta agrupación gremial dio a conocer su postura con respecto a dichas políticas culturales, criticando el carácter del Festival de Viña del Mar, el cual "constituye un elemento distorsionador de nuestra cultura"²⁶. Para ellos, la competencia folclórica no representaba el profundo sentido del folclore, el que "es vida y es la expresión cotidiana (no reducida a cantos y al baile) de los sectores más

²⁴ Sobre las peñas ver González y Bravo 2006; sobre el circuito cultural alternativo, una buena referencia es el documento Rivera 1983.

²⁵ Entre los folcloristas que dirigieron esta Asociación durante los años 80 están Osvaldo Jaque, Alejandro Hermosilla, Lucy Casanova y Gabriela Pizarro.

²⁶ *El Arado* 1988: 24.

humildes de nuestros pueblos, y que por cierto no se ven reflejados en los medios de comunicación"²⁷.

Una de las dificultades que visualizaba AMFOLCHI era la carencia de un modelo de proyección folclórica que fuera coincidente con su forma de comprender el folclore. Los modelos difundidos por los medios de comunicación correspondían al modelo oficial, que implicaba una "estilización" y "depuración" de la cultura tradicional, lejana de la real labor que, según la agrupación, debía tener la proyección folclórica:

"El folclore es mucho más que cantar y danzar, es una forma de vida del pueblo... Cuando en nuestra asociación decimos que estamos reunidos bajo su alero por el compromiso de rescatar y defender nuestro folclore, debemos asumir esa responsabilidad y meditar sobre lo que significa esa palabra. Una proyección sin ese compromiso de una verdadera defensa de los valores culturales es un trabajo artístico paternalista, cómodo y flojo y carece de validez porque le falta la relación del hombre con su medio ambiente... Un trabajador de la cultura que no comprende y plantea al hombre folclórico en todo su universo será sin duda descalificado por los propios cultores. El artista no sólo debe estar en las fiestas del pueblo, sino también en sus luchas por conseguir sus derechos"²⁸.

Creemos que el papel de AMFOLCHI fue proponer una fórmula de organización autónoma con respecto a las instituciones culturales oficiales, manteniendo una oposición social y política al gobierno militar y siendo parte de la recuperación de la responsabilidad social que el artista de izquierda tenía con el arte popular, relación que fue profundamente desarrollada en la década de 1960 hasta el golpe de Estado.

En suma, las interpretaciones brevemente expuestas en éste punto corresponden a una vertiente discursiva que comprende el folclore como una parte de la cultura popular. El origen de esta mirada lo reconocemos en la Sociedad del Folklore Chileno, y principalmente en la propuesta de Rodolfo Lenz, teniendo sucesivos exponentes desde 1920. Creemos que Juan Uribe-Echevarría y Fidel Sepúlveda retoman esta línea desde lo académico, y Gabriela Pizarro junto a Patricia Chavarría lo hacen desde lo artístico, concibiendo el estudio de lo folclórico como una búsqueda de las experiencias humanas que dan vida a las manifestaciones provenientes de una cultura tradicional.

2.2.3) El folclore en el proyecto cultural del gobierno militar

El orden que se erigió luego del golpe de Estado de 1973 conllevó la imposición de formas culturales que tenían un doble objetivo. Por un lado, erradicar la cultura de izquierda, con tintes revolucionarios y libertarios a través de la represión y, por otro, restaurar el imaginario mítico del Chile unido que había quedado perdido en el siglo XIX. Según la interpretación que hizo el historiador conservador Gonzalo Vial, el

²⁷ *El Arado* 1985: 3.

²⁸ *El Arado* 1985: 3.

gobierno de Allende fue el momento culmine de la crisis de unidad nacional que se venía desarrollando desde comienzos del siglo XX, debido a la ruptura de los consensos sociales, políticos y culturales, al aparecer doctrinas que dividieron a la nación. Este discurso fue el que recogió la junta militar pues, al justificar el golpe de Estado, uno de los elementos aludidos era justamente el quiebre de la unidad nacional, por lo tanto, las Fuerzas Armadas asumieron el "deber moral que la patria le ha impuesto" de reconstruir la integridad espiritual del país: "El gobierno de las Fuerzas Armadas y de Orden, con un criterio eminentemente nacionalista, invita a sus compatriotas a vencer la mediocridad y las divisiones internas, haciendo de Chile una gran nación. Para lograrlo, ha proclamado y reitera que entiende la unidad nacional como su objetivo máspreciado y rechaza toda concepción que suponga y fomente un antagonismo irreductible entre las clases sociales"²⁹.

Bajo estos fundamentos trabajaron los civiles nacionalistas en las oficinas encargadas de la cultura y el arte. Las políticas culturales emanadas desde aquellos puestos de trabajo fueron coherentes con una mirada conservadora del folclore, que proponía una definición de éste como disposiciones esenciales que estaban en diálogo con los fundamentos de la nación y su cultura, los "verdaderos valores tradicionales", seleccionando principios que caracterizarían una auténtica y originaria identidad nacional. Desde esta mirada, se entiende que la identidad nacional es un "deber ser", surgido de la selección de los "mejores y reales valores" que caracterizan a lo chileno, coincidente con la cultura cristiano-occidental-blanca³⁰.

Desde esta mirada esencialista de la cultura, se realizó una interpretación "funcionalista" del folclore, que se encaminaba a colaborar en el restablecimiento de la supuesta identidad nacional perdida. Pero la concepción de folclore elegida era la recién descrita, lo cual implicó erradicar todas aquellas interpretaciones "subversivas" y "marxistas" que impregnaron al folclore en la década de 1960. De ahí que la construcción de un nuevo concepto se produjo a la par de la destrucción del otro: se detuvo a artistas vinculados al mundo del folclore y la música, se terminó con la carrera de instructor de folclore en la Universidad de Chile y se exoneró a profesores de la misma institución, se depuró el Ballet Folclórico Nacional, y el caso más simbólico de la destrucción física de ese otro concepto fue la muerte de Víctor Jara el 14 de septiembre en el Estadio Chile.

Hasta el momento, la fuente más reveladora sigue siendo la carta en la que Héctor Pavez Casanova le relata a Rene Largo Farías la reunión a la que algunos destacados folcloristas asistieron, citados por Rubén Nouzeilles, ejecutivo del sello Odeón, con el fin de informarse acerca del futuro laboral que les deparaba y sobre el estado de los colegas detenidos. En el Edificio Diego Portales, a fines de 1973, el coronel Pedro

²⁹ Tesis de Gonzalo Vial, en Vial 1984. Vial fue Ministro de Educación en 1979 y principal defensor del golpe de Estado como una crisis de larga data. Primera cita de *Bando N° 5, 11 de septiembre de 1973*. Segunda cita *Declaración de principios del Gobierno de Chile* 1974: 11.

³⁰ *Política cultural del Gobierno de Chile* 1975: 19.

Ewing les habría comunicado que serían vigiladas sus actividades y canciones, "*que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social*". Por el contrario, allí se alabó el trabajo del Conjunto Cuncumén, lo que fue entendido por Pavez "como una invitación directa a colaborar con ellos, pues me dijeron que también podía yo con mucha propiedad difundir el folklore chilote". Su hijo, Héctor Pavez Pizarro, relata que los militares le solicitaron agrupar a todos los folcloristas, previsiblemente con el fin de perseguirlos: "*Héctor Pavez se juntó con la gente y les dijo que desaparecieran. Él partió al exilio, como muchos, y otros quedaron en la clandestinidad, como mi madre [Gabriela Pizarro]*". "Nos dijeron la firme: Que iban a ser muy duros. Que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones. Que el folklore del norte no era chileno. Que la Cantata de Santa María de la cual es autor el Lucho Advis, era un crimen de "lesa patria", en este momento supimos que Lucho estaba en la capilla. Que si Ángel Parra, era inocente como blanca paloma, como blanca paloma volaría (...) Que Quilapayún era responsable de la división chilena"³¹.

En paralelo con la imposición de la ya mencionada interpretación del folklore, las autoridades del gobierno militar iniciaron la persecución y represión de los artistas vinculados a la izquierda y a la Unidad Popular. Durante el gobierno de Salvador Allende también se trató de difundir un concepto de folklore desde el punto de vista artístico, vinculándolo a la cultura popular y a la construcción del socialismo. El folklore se reivindicó por su evocación del sentimiento popular y nacional, revalorizándose los ritmos y estéticas populares que habían sido ignoradas por la versión guasa de la cultura chilena, como la música andina, chilota y campesina popular. Por ello, la represión se dirigió hacia este tipo de concepciones y expresiones del folklore, pues, según la explicación de Héctor Pavéz en la carta citada, los militares tenían bastante claro qué tipo de música nacional iban a difundir.

Por lo tanto, las políticas culturales de la dictadura militar, realizaron su reinterpretación del concepto folklore a partir de la extirpación de los elementos "indeseables" y la difusión de un concepto recreado a partir de las definiciones de lo folclórico-nacional-esencialista que ya existían. Acorde con ello, el gobierno militar no creó nada, pues todas las manifestaciones folclóricas que pasaron a ser parte del discurso oficial, ya se habían desarrollado a lo largo del siglo XX. La interpretación esencialista del folklore que emanó de las políticas culturales del gobierno militar se manifestó en tres áreas: la recreación del huaso, el folklore como ciencia y el folklore como espectáculo.

³¹ *Carta de Héctor Pavéz a René Largo Farías*, París, 3 de julio de 1975. Le agradecemos a Héctor Pavéz Pizarro el préstamo de este valioso documento; una versión reducida de esta carta se encuentra en Largo Farías 1977. En el diario Tribuna, perteneciente al Partido Nacional, se informó que esta reunión se había concertado por parte de los folcloristas "en apoyo" al gobierno militar, situación completamente desmentida por Pavéz.

a) La exaltación del huaso

Una de las vertientes discursivas que nutre la mirada oficial del folclore es la reinterpretación del guaso. En el lenguaje cotidiano y popular el término "guasos" se usa de manera peyorativa para ofender la torpeza de alguien, principalmente sino pertenece a la ciudad. Incluso, a comienzos de siglo, el guaso tenía la misma definición de roto, diferenciándose ambos en que el guaso era campesino y el roto era más cosmopolita, podría estar en la ciudad o en el campo, o haber sido migrante. Sin embargo, durante el siglo XX se recreó un imaginario del guaso que buscaba dividir la sociedad en clases sociales y diferenciar esta imagen de la del roto, como el pobre. Esta distinción fue explícitamente explicada por René León Echaíz, quien en la década de 1950 planteó que el guaso era el "mestizo ascendente", aquel que se educó con su padre español y que logró captar las tradiciones hispánicas; en tanto que el roto era el "mestizo descendente", aquel que se crio en su ambiente materno-indígena y que es "vicioso e indolente, y como el indio, y como él, no puede resistir al alcohol y a la embriaguez, por un proceso confuso y ancestral"³². Esta definición civilizatoria, busca diferenciar entre lo tradicional aristocrático y lo tradicional popular.

La historiadora María Rosaria Stabili analizó las formas en que la elite terrateniente se sentía identificada con un imaginario del guaso, que apelaba a la hidalguía del español, la austeridad, la sencillez, siendo su principal vínculo con la tierra, el fundo o el latifundio que los formó identitariamente³³. A partir de este basamento se ha construido una imagen mítica del guaso y del mundo agrario, como una sociedad jerarquizada pero armónica, donde convivían idealmente el patrón -el guaso con chamanto y espuelas de plata- con el inquilino -el guaso con manta y ojotas. Conviven y comparten, pero cada uno en su lugar.

De ese imaginario del mundo agrario es que emerge el perfil del guaso que se expresa en la década de 1920 en la corriente musical iniciada con el grupo Los Cuatro Huasos. Este conjunto, que nació de las inquietudes musicales de cuatro jóvenes, algunos estudiantes universitarios, alcanzó un éxito inesperado en la industria musical al recrear ese ideal mítico, cantando a los amores y paisajes agrarios. De este grupo se desprende una línea artística que posteriormente retomarían otros, como Los Huasos Quincheros, formado en 1937 y aún vigente.

Han existido -a lo largo del último siglo- distintas versiones en torno al folclore: La primera tendencia previene de la elite conservadora en oposición al estudio de las tradiciones populares. Por medio de sus intelectuales, no aceptaron que la literatura y la

³² René León Echaíz (1914-1976) fue Intendente de Curicó durante el gobierno de Jorge Alessandri (1960-1963), y presidente de la Sociedad de Historia y Geografía durante la década de 1970. Ver León Echaíz 1995: 19. Sobre esta misma distinción Mariano Latorre (otro escritor criollista) planteó que "el huaso está enraizado en la tierra, es conservador, enemigo de reformas, obstinado y creyente; en tanto que el roto es anárquico, ateo, indeterminado e irrespetuoso" (Latorre 1969: 7).

³³ STABILI María Rosaria (2003) "El sentimiento aristocrático. Elites chilenas frente al espejo (1860-1960)". Traducción de Paula Zaldívar H. Santiago, Editorial Andrés Bello y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

filología se preocuparan de las “degeneraciones del lenguaje del vulgo”. Sin embargo, una tendencia más nacionalista visualizó en estos estudios una forma para canalizar los fundamentos de la identidad nacional. El folclore desde un punto de vista era incorporado como elemento constitutivo de la chilenidad, pero con ciertas precisiones. Se retomó la división de los tipos humanos de Chile, estableciendo la existencia del “roto” y del “guaso” como seres que provienen del mundo rural, pero que tienen características psicológicas y raciales que los diferencian. Como decíamos anteriormente según René León Echaiz el roto sería el “mestizo descendente”, más ligado a las culturas indígenas; el guaso sería el “mestizo ascendente” ligado a la cultura hispánica. La diferencia en el mestizaje marco el carácter de cada tipo humano: El roto sería anárquico y el guaso sería el ejemplo del orden social buscado y resguardado por la elite. De ésta división se rescató la imagen del guaso, y se hizo extensivo a nivel nacional. No era solo un tipo humano, sino que se convirtió en un tipo a seguir (o modelo). Esto se mantuvo hasta los 70’s cuando desde la prensa se pedía que ya no se hablara más del roto chileno, que esa no era la imagen que representaba la idiosincrasia del país.

La oposición por el guaso hispanizado, conllevó la omisión y la negación de las influencias indígenas en la constitución de la cultura chilena. Se habló de un desarrollo paralelo entre la cultura del guaso y de la hermética cultura mapuche. En torno al folclore, se dieron justificaciones teóricas para omitir el desarrollo de los estudios de lo indígena dentro de ésta disciplina. “Ello correspondía a otra ciencia”, se dijo. Y en la historia de Chile, la comunidad folclórica no tuvo mayor vínculo con los grupos originarios. La herencia de la cultura tradicional previno de la España Occidental.

La negación de lo indio, relacionado siempre con la imagen del roto, se debió al miedo de la elite a este sujeto disruptivo del orden social conservador. El pensamiento de izquierda afirmó, por su parte, que el roto dejaba de ser el peón sumiso ante el patrón y se iba sublevando en el desarrollo de la historia de Chile, alterando el orden social e irrumpiendo su estilo de vida. Su momento culmine fue la UP, la que fue vista por la elite conservadora como un proyecto de los “rotos alzados”.

El discurso nacionalista durante el gobierno militar se apoya en la idea de recuperar la unidad nacional y la necesidad de iniciar una refundación del sistema político y de las relaciones sociales. De aquí comienza –en lo que a nosotros nos interesa- una suerte de apología a la imagen del guaso no solo como una figura estética sino también como un modelo de comportamiento.

Durante el gobierno militar se utilizó discursivamente una interpretación del folclore que le otorgaba a éste una función social: La de unificar el alma nacional. Se utilizan elementos de la cultura campesina para construir un modelo de la cultura popular chilena. La difusión de las representaciones románticas del paisaje agrario y sus personajes, fueron usadas como una herramienta mediática para convencer a la

población de que los orígenes de la cultura chilena estaban en imágenes, y difundir una identidad cultural dada por una esencia proveniente de un pasado remoto, común a todos los chilenos, sin importar su clase social o ideología.

Un ejemplo claro de ésta exaltación del guaso es el grupo musical *Los huasos quincheros* y su forma de comprender el folclore, enfocada en la “canción guasa”, contribuyeron directamente a potenciar los valores que pretendía difundir la junta militar. En los primeros años de dictadura confluyeron el discurso militar de erradicar toda “doctrina que atentara contra la integridad de la nación”, el discurso derechista de eliminar la política del arte, y el discurso nacionalista de recuperar la unidad nacional y la necesidad de iniciar una refundación del sistema político y de las relaciones políticas. Esta confluencia de discursos permitió el desarrollo y la difusión de los que hemos denominado “folclore conservador” que se orienta principalmente a la difusión de imágenes postales de la cultura agraria chilena y el rescate y la apología a la imagen del guaso.

En ésta lógica, la postura del régimen fue rescatar la cultura guasa como un instrumento para recuperar la “unidad nacional” perdida, representando íntegramente el concepto de la identidad chilena descrita en la política cultural de gobierno de Chile.

El “deber ser” nacional se construye con algunos rasgos de la cultura chilena, como la pertenencia a la cultura occidental cristiana, la defensa y desarrollo de la tradición, la defensa de los valores culturales asociados a la creencia religiosa cristiana, las costumbres tradicionales, el amor a la familia y la práctica de la “decencia”³⁴. Siguiendo los modelos propuestos por García Canclini, ésta manera de proyectar la cultura corresponde al paradigma “tradicionalismo-paternalista” que define la nación como un conjunto de individuos unidos por lazos naturales e irracionales sin tomar en cuenta las diferencias sociales entre los miembros de cada nación y su forma de comprender el ser nacional busca preservar en el plano simbólico la identificación de los intereses nacionales con los de la clase “aristocrática”. Según el autor, la política cultural de éste paradigma consiste en la preservación del patrimonio folclórico, concebido como un archivo osificado y apolítico: “(...) *tales tendencias coinciden al pretender encontrar la cultura nacional en algún origen quimérico de nuestro ser, en la tierra, en la sangre o en “virtudes” del pasado desprendidas de los procesos sociales que las engendraron y las siguieron transformando*”.

En el modelo chileno, el centro de éste paradigma es la apelación a la figura del guaso como un modelo social, y que tiene larga trayectoria en la elite chilena. Tal como lo destaca Maria Rosaria Stabili, este personaje tiene una importancia simbólica dentro del imaginario chileno, pues representa a la antigua aristocracia, a los propietarios, grandes latifundistas. Su precedencia simbólica se apoya en la historia. Según Stabili, el guaso

³⁴ Asesoría general de la junta de gobierno, *Política cultural del gobierno de Chile*. Editora nacional Gabriela Mistral, Santiago de Chile 1975. Pag. 37

es la identidad chilena debido a que representa a la clase mestiza y su ascenso social a la categoría de *criollo*. En palabras del escritor Mariano Latorre, dentro de la escala social “*el guaso es el mestizo ascendente, y el hijo y heredero de las tradiciones españolas, las que se manifiestan incluso en su vestuario*”³⁵

Si bien, hacia la década del 70 ésta clase había sido desarticulada en lo material por la reforma agraria, mantuvo como ideal ésta remembranza al pasado agrario, asunto muy presente en una elite que durante el régimen militar, aun se sentía “aristocrática”.

b) El folclore como ciencia

Las definiciones del folclore como ciencia en América Latina provienen del investigador argentino Carlos Vega, quien se constituyó en un paradigma para los análisis de esta disciplina. En Chile las líneas de estos fundamentos se instalaron en la Universidad de Chile en la década de 1940, cuando se creó el Instituto de Investigaciones Folclóricas, que luego pasó a ser parte del Instituto de Investigaciones Musicales. Allí se dieron cita investigadores provenientes de la filología y la historia, quienes desarrollaron sus investigaciones en terreno iniciando un período de ciencia y proyección del folclore que no se cerraría hasta la década de 1960. A este grupo pertenece Manuel Dannemann, investigador que se formó bajo esta escuela y que elaboró su teoría del folclore, a partir de sus primeras publicaciones en la década de 1960.

La teoría del folclore de Dannemann fue coherente con el discurso cultural del gobierno militar. A partir de los postulados teóricos del folclore como ciencia logró justificar la exclusión de lo popular de la definición misma del folclore, el que fue entendido a partir de dos conceptos claves: el "hecho folclórico" y la "comunidad folclórica". Un hecho folclórico, en esta interpretación, era aquel bien cultural que siendo usado por los hombres de una sociedad provoca un sentido de pertenencia con una tradición cultural y, por lo tanto, una identificación con este bien y con el resto de la comunidad que lo utiliza. Se caracterizaría principalmente por ser de uso y entendimiento de una comunidad, entiéndase ésta no como un sector geográfico o un colectivo, sino como un grupo humano que comparte los mismos bienes folclóricos pero no necesariamente poseen las mismas condiciones sociales o económicas. Bajo estos supuestos, los bienes folclóricos no corresponderían a una comunidad o a una clase social concreta, sino que son patrimonio de toda una sociedad; pero, se hace comunidad folclórica cuando en algún momento específico se usan hechos folclóricos cumpliendo con la función de identificar y generar sentido de pertenencia³⁶.

Esta forma de concebir el folclore permite darle más importancia a lo que une a una comunidad, que puede ser de un pueblo, de una región o de una nación, buscando aquellos elementos comunes a esa sociedad. Con este argumento se comprende que

³⁵ Mariano Latorre, *Chile país de rincones*, Santiago de Chile. Ediciones Zig-Zag. 1969. Pag 7.

³⁶ DANNEMANN, Manuel “Enciclopedia del Folclore de Chile”. Santiago, Chile. Editorial Universitaria. 1998. Pag. 47-52.

Dannemann, en un estudio publicado en 1974, considere que las canciones "Yo tenía un camarada" (marcha militar) o "Adiós al Séptimo de Línea" (creada en la década de 1960) sean parte del patrimonio folclórico de la nación chilena, pues según su interpretación, contribuirían a fortalecer la identificación entre la comunidad nacional³⁷.

Adiós al séptimo de línea:

« Bizarro regimiento

llegó la hora del adiós

que marcó la heroica senda

de nuestra gloria y del honor.

Al Séptimo de Línea

escuela y templo del valor

que al partir juramos todos

conservaremos la tradición.

Y al son vibrante de clarines

ya marcha la tropa valiente buscando la gloria

legión de bravos paladines

camina forjado de acero del temple mejor.

Redoblan los tambores

del regimiento que se va

en su son se escucha el ritmo

de nuestro propio corazón. (Bis)

Con pie sereno marcharemos

³⁷ BARROS, Raquel y Manuel Dannemann "Los problemas de la investigación del folklore musical chileno", Santiago, Chile. RMCh, XIV/71 (mayo-junio), pp. 82-100 1960. Pag. 57 y 70.

al brazo el arma que entrará en acción

sin descansar hasta lograr

honrar con la victoria al pabellón.

Al rudo frente partiremos

que allá a lo lejos anunció el cañón

con su fragor atronador

nos colma de guerrera decisión.

Volverán sin ser los que partieron

faltarán algunos que murieron

honrarán la patria todos ellos

para siempre, para siempre su memoria guardará.

Volverán las almas de los héroes

a jurar de nuevo a su bandera

formarán las filas más guerreras

en gallarda nube tricolor.(Bis)

Adiós al regimiento que se va

adiós, adiós, Adiós »³⁸.

³⁸ Fuente: musica.com. Letra añadida por hostalrich. Himnos y Marchas Militares

Yo tenía un camarada:

“Yo tenía un camarada

Otro igual no encontrare

El clarín llamó al combate

Siempre a mí lado marchaba

Al mismo paso y compas

Al mismo paso y compas

Silbando viene una bala

Para él o para mí

Le toco mucho lo siento

Ahí yace a mis pies sangriento

Como un pedazo de mí

Como un pedazo de mí

Puedes darme tú la mano

Mientras yo traigo el fusil

No puedo dártela muero

Vive feliz camarada

Se valiente y varonil

Se valiente y varonil”

Siguiendo el mismo argumento, este autor también propuso la necesidad de crear una verdadera "ciencia del folclore" que diera cuenta de los hechos folclóricos que representaran los "verdaderos valores tradicionales", pues sin una política cultural que apunte a la protección de estos bienes existe el riesgo de perderlos, proceso que ya se estaba produciendo: "Y así, ha destruido, irremisiblemente, no sólo 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"³⁹.

³⁹ BARROS, Raquel y Manuel Dannemann (1960) "Los problemas de la investigación del folclore musical chileno", Santiago, Chile. RMCh, XIV/71 (mayo-junio), pp. 83.

En este artículo citado, no se hace referencia a cómo se desarrolló ese proceso de "selección y depuración", pero con esta frase da a entender que para estas fechas ya existe una especie de "repertorio" o "catálogo" folclórico, donde se han seleccionado una serie de festividades, canciones, rituales que sería necesario revitalizar, conservar y potenciar, instando a la existencia de una política cultural que se haga cargo de esta tarea, la que nominó como "intervención"⁴⁰.

Con este planteamiento Dannemann se distancia de las definiciones que vinculan el folclore con el patrimonio de un sector social específico, el popular. En su interpretación, el folclore pertenecería a toda una sociedad, y no sólo al mundo popular, contribuyendo también con esta mirada a fortalecer el imaginario de la unidad nacional, siendo el folclore uno de sus elementos sostenedores. Aunque Dannemann no plantea explícitamente esta problemática, se desprende de su interpretación que lo importante en esta lectura son los "hechos folclóricos" y no el grupo social donde éstos se reproduzcan, no las personas que lo vivencien, pues éstos conviven en una comunidad que aparece y desaparece cada tanto.

En resumen, las políticas culturales de la dictadura militar acogieron ésta forma de comprender el folclore, es decir: la lectura de lo folclórico como hechos y tradiciones que forman parte de una identidad nacional, comprendida como una esencia y apelando a un pasado común que genera un sentido de pertenencia. Con ello, se le niega su historicidad y se le saca la matriz popular creadora y vivenciadora de estas experiencias.

⁴⁰ BARROS, Raquel y Manuel Dannemann (1960) *Los problemas de la investigación del folklore musical chileno*, Santiago, Chile. RMCh, XIV/71 (mayo-junio), pag. 17-19.

c) "El espectáculo folclórico"

Al igual que los elementos anteriores, la difusión del folclore como espectáculo durante el gobierno militar se hizo a partir de aceptar una interpretación del folclore que ya se venía desarrollando. El folclore como espectáculo aparece durante la década de 1960, cuando la música y la danza folclórica se transforman en objetos rentables para la industria comercial y cuando se comenzaron a crear conjuntos y ballets folclóricos que pretendían llevar a un escenario aquellos ritmos antiguos, pero adaptados a los nuevos tiempos: la música se arreglaría para el canto grupal y la danza se coreografiaría para la proyección en un escenario y con varias parejas de bailarines sobre él.

Esta forma de comprender el folclore tomó distintas vías. Desde las políticas culturales del gobierno militar se acogieron aquellos grupos que asumieron la proyección del folclore desde un "sentido del espectáculo", en sintonía con lo planteado por Becker y los Quincheros. El grupo que logró ser la máxima expresión de esta forma de escenificar las danzas folclóricas fue el Ballet Folklórico Nacional (BAFONA), que tiene sus orígenes en el Ballet Folclórico Aucamán, nacido en 1965 con estudiantes del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile y que en 1969, ya dividido, se integró como parte del Ministerio de Educación, con el nombre de Ballet Folclórico Nacional. Después del golpe de Estado el BAFONA fue reestructurado, con la exoneración del director y varios bailarines.

En general, los ballets folclóricos chilenos recibieron influencia artística de los ballets rusos y mexicanos durante la década de 1960, de los cuales rescataron el colorido, la coordinación y la gran puesta en escena, en la que los bailarines resaltan por su estética, agilidad y destreza. A partir de 1979, cuando se lleva a cabo la segunda reestructuración del BAFONA, es posible observar el despliegue de los objetivos del folclore-espectáculo, tal como desde los mismos medios de comunicación del gobierno se explicitaba: "este elenco ha dignificado nuestro folclore, al darle un nivel de excelencia artística y profesional a su espectáculo, sacó al folclore del reducido ámbito de las manifestaciones autóctonas espontáneas y logró concitar el entusiasmo del público chileno y extranjero"⁴¹. La fórmula para conseguir este "éxito" la entregó su director, Pedro Gajardo en 1985, cuando le explica a la prensa que su dirección se caracterizaría por hacer tres exigencias básicas al elenco: "un alto porcentaje de raíz folclórica... 75% aproximadamente, un alto sentido del espectáculo y un lenguaje universal, basado en elementos escénicos, teatrales que les permitiera llegar al extranjero"⁴². Desde esta mirada se aprecia que el folclore debe ser "adaptado" para ser llevado a un escenario y tener "éxito", para competir con otras áreas de las bellas artes, como una orquesta. El folclore en su estado puro no es "artístico" y no era rentable. Por lo tanto, se debía adaptar y modificar según este razonamiento.

⁴¹ *Diez Años de Extensión Cultural* 1987: 67.

⁴² *Qué Pasa* 1985: 44. Pedro Gajardo dejó la dirección del BAFONA a fines de la década de 1980, para formar un elenco con las mismas características llamado Ballet Folclórico de Chile, BAFOCHI.

A partir de la aparición de numerosos conjuntos folclóricos que buscan emular la fórmula BAFONA desde la década de 1980, es que en el lenguaje cotidiano y popular el concepto folclore cambió su significado original y transformó su definición, para ser como la "sabiduría popular"⁴³ se presenta en un escenario. Lo folclórico, entonces, correspondería a lo que hacen los conjuntos y ballets.

“Todas las barbaridades de la dictadura sucedían mientras el Bafona bailaba con la cara sonriente por todo el mundo”. Se trabajó con mayor profundidad las líneas, las diagonales y las paralelas en los diseños de las danzas, lo que para el coreógrafo fue un intento de pensar la danza con una estructura de orden militar. También se produjo un cambio en la imagen estética de los bailarines, buscando la uniformidad de ellos “todos eran altos, delgados, de pelo negro, de 1.70 mt. Para arriba e incluso busco la belleza de la mujeres a través de cirugías estéticas”⁴⁴

En cuanto al sonotipo de esta nueva idea de “folclore” Los Huasos Quincheros es un grupo que representa musicalmente ésta ideal, quienes no cambiaron mayormente el repertorio de los 60’s. Se mantuvo la difusión de tonadas paisajistas y épicas aludiendo a conflictos amorosos como:

Que bonita va

Con su pollerita al viento

Que linda va

A vender quesitos frescos

A la ciudad

Y yo no vivo tranquilo

Hasta que al volver

Lo veo en la puerta

Del rancho al atardecer

Y canciones épicas en torno a la patria como “Chile lindo” escrita por Clara Salovera:

Ayúdeme usted compadre

Pa’ gritar un viva Chile

La tierra de los zorzales

⁴³ Es sabido que la voz "folclore" deviene del compuesto inglés "folk=pueblo" y "lore=sabiduría". Sin embargo, la definición del folclore como espectáculo de cantos y danzas está bastante arraigada entre la población.

⁴⁴ Hiranio Chávez en entrevista con Verónica Valdivia, 13 de abril 2005.

Y de los rojos copihues

Con su cordillera blanca

Puchas que es linda mi tierra!

No hay otra que se le iguale

Aunque la busquen con velas

Estas canciones según Benjamín Vicuña, se orientaban a “*agradar al oído y el espíritu, nuestra historia, temáticas que han pasado a constituir verdaderos reportajes de época, representativos de la identidad y del carácter chileno*”⁴⁵. Esta perspectiva musical coincidía con los esfuerzos que se articulaban desde las oficinas gubernamentales por generar adhesión al discurso de unidad nacional, cuestión que los Quincheros tenían muy presente: “*Ahora la cosa es absolutamente diferente; este gobierno quiere que la canción chilena sea una sola. No comprometida, sino con los valores de nuestra patria y ponerla a un nivel mundial digno y de importancia. Si aparecemos ligados a quienes nos dirigen es porque compartimos las metas y los enfoques que ellos dan a nuestro folclore*”⁴⁶

En efecto, fue dicho conjunto el que representó el folclore dentro de la dictadura militar, siendo parte activa de sus aparatos culturales, tal como Benjamín Mackenna-miembro de los Huasos Quincheros- participó desde 1974 en la Secretaría de la Juventud y en 1977 en la Secretaría de Relaciones Culturales. Los Quincheros se integraron al Comité de Recreación de las Fuerzas Armadas y además participaron de las actividades que se hicieron para reunir fondos para la "Reconstrucción Nacional" con posterioridad al golpe de Estado.

Su propuesta artística fue desarrollada junto a Germán Becker -productor de espectáculos musicales- y tenía como objetivo difundir los principios de la identidad nacional, con un "alto contenido nacionalista, pero en forma sencilla para llegar al público"⁴⁷. Esta alusión a la sencillez buscaba poner el folclore en el escenario, pues en su "estado natural" sería "aburrido" y, por lo tanto, no atraía al público. Refiriéndose a la delegación chilena que participaría en el acto inaugural del campeonato mundial de Alemania 74, Becker señaló que "sería muy folclórico llevar a Alemania a los poetas populares. Pero son viejecitos desdentados que cantan 20 minutos sin parar. Tengo que llevar artistas de exportación..."⁴⁸.

Hemos planteado que durante el Régimen Militar se produjo la arremetida de las ópticas nacionalistas y del folclore como espectáculo, las que fueron creadas de manera

⁴⁵ Benjamín Vicuña y otros, *Quincheros, Andanzas de cuatro guitarras*. Editorial Edebé. Santiago de Chile 2003. Pag. 10

⁴⁶ *Diario La segunda* 1974, n° 44

⁴⁷ *Qué Pasa* 1976: 58.

⁴⁸ *Ercilla* 1974: 43.

sucesiva, desde la década de 1940 hasta constituirse como parte del discurso oficial en 1973. Los debates entre ambas grandes líneas interpretativas se fueron reproduciendo en diversos espacios: académico, artístico, de la industria cultural y en las políticas culturales de gobierno, llegando incluso a los debates en torno a la identidad nacional.

El discurso cultural que el gobierno de Pinochet acogió e incorporó aún se mantiene en las políticas estatales; aún se concibe que forman parte de la identidad nacional las manifestaciones artísticas de espectáculo y ciertos valores y esencias que es necesario reproducir cada año durante las fiestas del 18 de septiembre. Por lo tanto, la "batalla del folclore" por recuperar su matriz popular y vivencial sigue dándose, intentando mantener un circuito alternativo de difusión, de penetrar en los espacios universitarios y en la gestión de proyectos de investigación y proyección locales, de archivos sobre cultura tradicional, tratando de ser parte del patrimonio cultural, ubicándose en un marco que ya abandonó el concepto de folclore, pero que una y otra vez alude y reivindica, a veces sin ser consciente de ello, la defensa que Rodolfo Lenz realizó en 1909.

3.- Políticas culturales en dictadura

Las transformaciones realizadas por el régimen militar en el ámbito de la cultura, tuvieron lugar en el contexto del proceso global que proyectó y dirigió el gobierno, junto a sus asesores civiles. Anny Rivera plantea que no es posible comprender dichas transformaciones si no consideramos el contexto económico y sociopolítico⁴⁹. De estos procesos se desprenden dos tipos de políticas que producen gran efecto en lo cultural: la primera, el autoritarismo, justificado por el proceso de la “despolitización” y restauración, que se caracteriza por la fuerte represión, la clausura del espacio público, el silenciamiento de los sectores populares y de izquierda, el cierre de los espacios de representación ciudadana y de todo espacio de expresión democrática; y la segunda corresponde a la introducción del modelo económico neoliberal. Ambos procesos transformaron completamente el sistema cultural imperante en Chile hasta 1973⁵⁰.

Los efectos producidos por esas dos políticas han sido analizados por José Joaquín Brunner, quien plantea que la combinación de ambas crearon la “cultura autoritaria”, que se impuso en la sociedad chilena, velando por el orden social, pero también queriendo desarrollar un conformismo pasivo de la población producido por los bienes materiales que le entrega el nuevo sistema económico⁵¹. Brunner plantea que la “cultura autoritaria” se presentó, –como todo hecho cultural–, en dos dimensiones: la dialéctica de la conciencia, que sería el espacio de difusión de los nuevos valores que acarrea este nuevo sistema cultural y la dialéctica de la producción material⁵². El autor estudia en profundidad la primera, especificando los cambios en la vida cotidiana de los chilenos durante el régimen. En el presente capítulo nos ubicaremos en la segunda dialéctica, de la producción material, pues es ahí donde se encuentra el trabajo intelectual y artístico relacionado con el folklore, y también estudiaremos las políticas culturales que se ejecutaron para fomentar su difusión.

Todos los autores tratados, plantean que si bien no hubo una política cultural coherente-cohesionada desde el gobierno militar, sí se puede encontrar una amplia “red de intervenciones al interior del propio campo cultural y diseñadas para conseguir efectos puntuales o globales en el territorio de la cultura”⁵³ y que dentro de esta “red” se reproduce la pugna por la hegemonía, presentándose distintos discursos en torno al rol del Estado y de los privados en materia cultural. Para Anny Rivera, es esencial buscar

⁴⁹ Rivera, Anny: *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile 1973-1982* Tesis para optar al grado de Licenciado en Sociología, Universidad Católica de Chile. 1983. Capítulo 1.

⁵⁰ Catalán, Carlos y Munizaga, Giselle: *Políticas Culturales Estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Documento de Trabajo, nº 49. CENECA, 1986. Pág. 3 Los autores plantean que el sistema cultural chileno, se había gestado en un proceso de constante democratización y en el contexto de la cultura de compromiso, con el ascenso de los sectores medios y luego populares a la creación artística. Ver Catalán, Carlos; Guilisasti, Rafael; Munizaga, Giselle: *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920 y 1973*. Documento de trabajo Nº 65. CENECA, 1987.

⁵¹ Brunner, José Joaquín: *La cultura autoritaria*. FLACSO-Chile, 1981. Capítulo 1.

⁵² *Ibíd.*, Pág. 20.

⁵³ Catalán, C. y Munizaga, G. Op. Cit. Pág. 3.

las zonas de consenso entre estos distintos discursos para comprender las “políticas culturales” del régimen⁵⁴.

Nuestro trabajo ingresa a este terreno de estudio para analizar en un sector específico la ejecución de aquellas políticas culturales. Estamos en condiciones de plantear que la aparición del folklore en las políticas culturales del gobierno, se debe a la fuerte presencia de la tendencia nacionalista-conservadora en los organismos estatales dedicados a la información y la cultura, que permite que se realicen, en una primera etapa del régimen, actividades de apoyo y fomento a la difusión artística de un tipo de interpretación de folklore.

Para que dicho accionar se concretara, era necesario que existieran sujetos vinculados al mundo de la proyección artística y del estudio académico del folklore interesados en participar. Es así como se presenta una adherencia activa al régimen, de quienes se identifican ideológicamente y una adherencia pasiva, de quienes aprovecharon los espacios y auspicios entregados por el gobierno, para desarrollar su actividad. Además, consideraremos para este capítulo, la continuidad de la línea de investigación desarrollada bajo el alero de la Universidad de Chile, la que a través de distintos mecanismos contribuyó a fortalecer esta visión institucional del folklore, pero aludiendo a otros conceptos relacionados con la “ciencia del folklore”.

Como planteamos en el capítulo anterior, creemos que desde la institucionalidad del gobierno militar, hay una visión funcionalista del folklore, y discriminatoria con los sectores populares, en la medida que éste le sirve para fortalecer un proyecto de identidad/unidad nacional. Ya sea a partir de términos ideológicos, es decir, entender folklore como elemento cohesionante, como parte de una tradición nacional, que no genera divisiones sociales; y también como un elemento para realizar actividades que aglutinen a la población, ya sea en talleres comunales organizados por los departamentos de la Secretaría General de Gobierno, y en festivales y recitales de un “folklore puro”, que no genere ruptura de esta “unidad nacional”.

Para estudiar lo presentado, analizaremos por una parte: La idea de unidad nacional y la visión conservadora del folklore; Y por otro, revisaremos actividades realizadas por los organismos oficiales de gobierno, vinculadas al folklore y la actividad artística adherente al régimen, dentro de ellas destacaremos la Institucionalización de la cueca como el hecho que nos convoca y analizaremos el discurso oficial de gobierno.

El objetivo de este capítulo es presentar las bases teóricas/ideológicas de aquellas interpretaciones de Folklore, que adhieren al Régimen Militar y que son aceptadas y fomentadas por éste, a través de organismos en los que participan civiles. Para facilitar la comprensión de esta interpretación, proponemos los términos “folklore-objeto” y “folklore-espectáculo”, ambos funcionales a los postulados y políticas del régimen.

⁵⁴ Rivera, Anny: Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile 1973-1982 Tesis para optar al grado de Licenciado en Sociología, Universidad Católica de Chile. 1983. Capítulo 1. Pág. 81

Entenderemos por “folklore-objeto” a aquella concepción que valora la cultura folklórica por ciertos elementos que en ésta se pueden encontrar, ya sean artículos materiales específicos, o material intangible, como la tradición musical. Así mismo “folklore-espectáculo”, se referirá a aquella concepción orientada a la re presentación artística de la cultura tradicional, pero seleccionando ciertos elementos que pueden ser atractivos para un ‘show’, y agregando otros que no pertenecen a la cultura folklórica. Ambos conceptos están íntimamente relacionados⁵⁵.

3.1) La unidad nacional y la visión conservadora del folklore

En la primera etapa del gobierno, de definiciones y de reacción, se logró configurar de manera clara y precisa un discurso que llama a la restauración y a la participación de los chilenos, –de manera pasiva–, a apoyar un régimen que pretendía la recuperación nacional⁵⁶. Esto se produjo rápidamente, debido a que los civiles nacionalistas-conservadores, luego del golpe, ocuparon los espacios relacionados con la información y las comunicaciones, quedando excluidos de los sectores sociales, políticos y por supuesto, económicos⁵⁷. Es así como su discurso se presentó en las primeras definiciones programáticas y en las declaraciones públicas en que se plantean los objetivos del régimen.

En términos culturales, el pensamiento conservador y nacionalista aportó un discurso a los militares para legitimar su intervención, y también para justificar la necesidad de “refundar” el sistema político, y las relaciones sociales. De este modo, dicho discurso fue funcional al régimen en términos de presentación formal ante la población, incluso después del triunfo del neoliberalismo, que llevaba a cabo políticas económicas y sociales contradictorias a los ideales nacionales.

Siendo excluidos de los otros sectores, el nacionalismo se “atrincheró” en el área cultural, pudiendo desarrollar su discurso de “unidad nacional” con mayor libertad, pues éste tenía gran aceptación entre los militares y la Junta de Gobierno, en la medida que no sólo coincidía con el discurso de la restauración y recuperación del alma nacional, sino que lo respaldaba⁵⁸.

El discurso identitario de lo chileno, apela a la diferencia, a distinguirse del ‘otro’, que era el marxismo. Pero también se apeló a los elementos que debían unir a los chilenos. Dentro de este espacio está la historia patria, pero no cualquier historia, sino aquella que produce sentido de identificación entre todos los chilenos, sin distinción de clases, por una patria común, que pertenece a todos. Este elemento constituyó una forma de legitimar la intervención militar.

⁵⁵ La creación de estos conceptos y su definición es personal, y son funcionales a esta investigación

⁵⁶ Munizaga, Giselle y Ochsenius, Carlos: *El discurso público de Pinochet. 1973-1976*. CLACSO, 1983. Pág. 40.

⁵⁷ Valdivia, Verónica: *El golpe después del golpe*. Ediciones LOM, 2003. Pág. 216.

⁵⁸ Munizaga, G. y Ochsenius, C. Op. Cit. Pág. 60. Los autores argumentan que estas definiciones aparecen desde los primeros discursos pronunciados por el General Augusto Pinochet dirigidos a la población.

Es así como lo utilizó Gonzalo Vial —de profesión abogado—, que en 1979 fue nombrado Ministro de Educación⁵⁹. Este historiador nacionalista utilizó la premisa de la “unidad nacional” y su quiebre como una de las hipótesis fundamentales de su “Historia de Chile”, editada desde 1981. Propuso que durante el siglo XIX existió una unidad nacional en nuestro país, y que se quebró en tres oportunidades: 1891, 1924 y 1973. Cada ruptura fue cada vez más profunda, y por lo tanto, la recuperación más difícil. Planteó que las Fuerzas Armadas intervinieron en las tres ocasiones, porque eran el mejor ejemplo de unidad social: “La nave, el cuartel, son ejemplos clásicos de unidad funcional, donde las partes se combinan entre sí y con el todo [...] Esta jerarquía natural y merecida y la mancomunidad de esfuerzos en pro de un objeto colectivo son la más perfecta escuela de unidad social que ha existido en Chile”⁶⁰.

Además, argumentó que la historia que se debía resaltar era la de los ideales patrios, de los héroes y próceres que lucharon por la causa de “toda la nación”, cuando esta se encontraba supuestamente unida y en periodo de máxima expresión durante el “Estado Portaliano”

El espacio en que se despliega esta visión de la historia, también es ocupado por las interpretaciones conservadoras del folklore, en la medida que contribuirían a entregar elementos comunes a todos los chilenos, y supuestamente consolidar esta cohesión nacional. Estas concepciones del folklore, se han desarrollado en Chile, —como hemos visto— mucho antes del régimen militar.

La visión funcionalista del folclore desde el gobierno militar y su institucionalidad, es discriminatoria con los sectores populares, en la medida que éste le sirve para fortalecer un proyecto de identidad / unidad nacional. Ya sea a partir de términos ideológicos, - como decíamos- entendiendo el folclore como elemento cohesionante, como parte de una tradición nacional, que no genera divisiones sociales; Y también como un elemento para realizar actividades que aglutinen a la población.

El llamado movimiento “música típica” se inspira, en escenas y cantos campesinos del Valle Central de Chile. La característica principal es que los intérpretes no pertenecen al mundo que están cantando y se produce una reelaboración urbana del estilo musical campesino. La noción de folklore que se expresa en estos grupos, es la selección de ciertos elementos de la cultura folk: instrumentos como la guitarra, y el repertorio musical de cuecas y tonadas, las cuales estilizan y adecúan a un espectáculo. Además no sólo interpretan repertorio tradicional, sino que se dedican a la “creación y composición de música folklórica” [concepto que resulta paradójico, si nos atenemos a la teoría del folklore descrita en la introducción] en las cuales las temáticas a difundir son una idealización del ciclo vital del campesino del Valle Central. El personaje principal

⁵⁹ Lagos, Andrea: *Neoliberales, nacionalistas y estatistas: Derecha Política y hegemonía en el proyecto educacional del autoritarismo. 1979-1988* Tesis Licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1996. Capítulo 3.

⁶⁰ Vial, Gonzalo: “Unidad Nacional para todos” en *Que Pasa*, Nº 228 04.09.1973 Pág. 18.

resaltado por esta corriente es el “huaso”, el que no sólo interpreta un formato estético, sino también un pensamiento sobre la sociedad campesina. Es el “mestizo ascendente” según René Leon Echaiz, que se acomoda fácilmente a la cultura occidental cristiana expuesta en la política cultural del régimen militar, que adhiere a la moral y a la decencia y que no provoca conflictos sociales.

Esta interpretación de folklore se constituye en un aporte para el ideal de “unidad nacional”, debido a que su temática sólo menciona elementos materiales/objetos, no profundizando en la vida de un sector social. Este contenido logra mostrarse como un patrimonio común de la sociedad, y no se reivindica como la forma de vida de un sector de ella, sino que pertenece a todos. Es parte del pasado de toda la sociedad, es parte de su historia.

El pueblo chileno, en este sentido, son todas las personas que componen la sociedad, y las raíces de todo este pueblo están en las tradiciones campesinas, vistas desde el prisma de quien no es campesino.

La versión folklore-espectáculo presenta los mismos elementos, de manera combinada y cohesionada. Podría proceder de una tendencia ideológica más neoliberal, y de la concepción de industria cultural⁶¹, y por lo tanto, ser tema de debate con el nacionalismo cultural (zona de disenso según Rivera). En este caso se presentan de manera coordinada y no necesariamente contradictorias.

La idea de hacer del folklore un espectáculo está relacionada con difundir los elementos que propone el “folklore-objeto”. En la década de 1960, estaba orientado al campo de ventas discográficas; en la de 1970 (luego del golpe), con difundir los ideales de “unidad nacional”, es decir, los rasgos esenciales de la chilenidad, todo lo cual se combina en las actividades de los grupos artísticos, pero también en las políticas culturales de los organismos estatales.

3.2) Organismos gubernamentales

El segundo proceso que estudiamos es la dinámica del Estado. Se trata de aquellos organismos que trabajaron con y hacia el folklore, a través de diferentes mecanismos: el primero es la Secretaría de Relaciones Culturales, creada en 1977 y que vino a completar el grupo de organizaciones orientadas a trabajar con la base social, como lo fue la Secretaría Nacional de la Juventud, de la Mujer y de los Gremios. Su origen fue el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno. El primero en dirigir dicho organismo fue Germán Domínguez. La actividad de ésta se hizo más potente hacia el año 1977, cuando Benjamín Mackenna asumió su conducción. Luego, en 1980 presentó su renuncia, reemplazándolo meses más tarde Francisco Javier Alcalde Pereira, quien permaneció hasta 1984, cuando lo sucedió Juan Guillermo Prado.

⁶¹ Debemos recordar que los autores en que nos basamos para analizar el marco cultural, consideran que hay tres discursos ideológicos sobre la cultura: el nacionalismo, la industria cultural (del neoliberalismo) y la noción de “alta cultura”, discurso más bien aristocrático. Rivera, A. Op. Cit.; Catalán, C. y Munizaga, G. Op. Cit.

Esta Secretaría asume especial relevancia para nuestra investigación, pues de los directores, por lo menos dos estuvieron ligados al mundo de la investigación y proyección artística de Folklore: Benjamín Mackenna, integrante del cuarteto musical Los Huasos Quincheros y Juan Guillermo Prado, investigador de las tradiciones culturales chilenas, ambos de tendencias ideológicas nacionalistas. Los otros dos Secretarios, también ligados al mundo cultural, pero desde otros ámbitos, Germán Domínguez tuvo una destacada participación en otro organismo estatal que veremos a continuación y Francisco Alcalde, hombre relacionado con la literatura.

A nuestro parecer, y según lo que nos entregan las fuentes (de prensa principalmente), la Secretaría de Relaciones Culturales fue el organismo que más actividades tuvo relacionadas con el folklore. Para obtener la información necesaria, hemos revisado su órgano de difusión pública oficial llamado *Informativo RC*. Secretaría de Relaciones Culturales, que apareció desde 1978, de manera irregular hasta diciembre de 1984, pasando a llamarse sólo *RC* en junio de 1979. Luego en 1989, aparece una nueva publicación, llamada *Proyección de la cultura*, que contó con un poco más de recursos y tuvo formato de revista.

El segundo organismo es el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, creado en 1977 a partir de una reforma a dicho Ministerio, que pretendía potenciar el ámbito artístico cultural⁶². Dicha reforma no tuvo la envergadura de lo planeado, pero planteó un nuevo enfoque del Ministerio con respecto a las artes, creando un espacio para el financiamiento y difusión de elencos artísticos profesionales.

Su primer director fue Enrique Campos Menéndez, siendo sucedido a los pocos meses por Germán Domínguez Gajardo, quien asumió esta responsabilidad hasta los últimos días del régimen.

Este Departamento, editó tres libros compilatorios con las actividades desarrolladas, en 1976, 1987 y 1989, además de su publicación oficial, que apareció en el año 1986, llamada *Boletín Informa*.

La Secretaría de Relaciones Culturales, realizó muchas actividades relacionadas con el Folklore, y debió asumir la responsabilidad de la ayuda financiera a los distintos festivales folklóricos que se realizaron a lo largo del país y desde antes del golpe de estado. En junio de 1978 aparecieron como auspiciadores del Festival Folklórico de la Patagonia, evento de carácter binacional realizado en el mes de julio en la ciudad de Punta Arenas⁶³. Esto se repitió en eventos como el Festival del Huaso de Olmué, hermano menor del Festival de Viña del Mar. En 1980 se creó una comisión permanente para su organización, ampliando la influencia en las decisiones de los representantes del gobierno⁶⁴. En esa comisión participaron el Gobernador provincial, el

⁶² *El Arte recorre Chile*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. Santiago, 1989. Pág. 4.

⁶³ *Informativo RC*, Nº 2. Junio 1978. Pág. 7.

⁶⁴ *RC*. Secretaría de Relaciones Culturales, Nº 10, Diciembre 1979. Pág. 9.

Alcalde de Olmué, el Director Regional de Turismo, el Director del Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile, un Representantes del Consejo Nacional del Televisión y por supuesto, el Secretario de Relaciones Culturales. Se quiso hacer un evento con alto sentido del espectáculo, que fuera atractivo para los medios de comunicación, pero que respetara las características tradicionales: su enfoque a la música “huasa”. La competencia, en una primera época, tenía dos categorías: Cuecas y Tonadas exclusivamente.

Otro acontecimiento importante fue el Festival Nacional del Folklore de San Bernardo, organizado por la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos y que adquirió relevancia en los medios de comunicación por la gran cantidad de artistas y público que aglutinaba. Sólo en 1974 se congregaron 800 artistas agrupados en 42 conjuntos de proyección folklórica. Luego fue aumentando el número, hasta superar los mil participantes⁶⁵. Los grupos participantes eran evaluados por un jurado que le daba la categoría a la que correspondía su trabajo: A, B o C. Este hecho era bastante resaltado por la prensa, pues no ponía énfasis en el sentido de competencia, sino en la difusión del “Folklore nacional”⁶⁶. Además la obra presentada por cada conjunto debía ser producto de una investigación. Para cuidar este punto, se solicitaba la entrega de un trabajo monográfico que sería evaluado por el jurado antes de la presentación artística en el escenario. De esta manera, se procuró “mostrar la labor de estudio y recopilación [...] para redescubrir nuestros valores tradicionales con el fin de difundirlos, para crear conciencia de quiénes somos y cuál es el papel histórico que debemos cumplir como chilenos”⁶⁷

Este Festival se constituyó en un evento con alcance nacional. Se daban cita allí tanto folkloristas como folklorólogos, (éstos últimos integraban generalmente el jurado). Además participaba no sólo la Confederación, sino que también la Municipalidad de San Bernardo, la Escuela de Infantería y la Gobernación Militar⁶⁸. La Secretaría de Relaciones Culturales participó con auspicio desde 1980⁶⁹, entregando parte del financiamiento necesario para la realización del evento, la preparación del escenario, el pago de los invitados, el alojamiento de los participantes (que se hacía en dependencias municipales), la alimentación y en algunas ocasiones, su traslado.

La actitud tomada por la Confederación de Conjuntos Folklóricos fue de colaboración con el gobierno⁷⁰. 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 folklore. El momento, —dijo— era “justo para rescatar

⁶⁵ “Empezó selección de conjuntos para Tercer Festival Nacional” *La Segunda*, 11.01.1974. Pág. 28. y “Ganadores de San Bernardo” *La Segunda*, 02.02.1974, Pág. 21.

⁶⁶ “Chile se muestra a Chile” *Que Pasa*, Nº 302. 03.02.1977. Pág. 56-57.

⁶⁷ “Bases para el 4º Festival Folklórico de San Bernardo”, en *La Segunda*, 20.12.1974. Pág. 33.

⁶⁸ *Que Pasa*, Nº 197. 30.01.1975. Pág. 3.

⁶⁹ RC. Secretaría de Relaciones Culturales, Nº 15. Febrero 1981.

⁷⁰ En entrevista sostenida con Osvaldo Jaque, se nos comunicó que esta Confederación estaba ligada a un organismo gubernamental. Hemos confirmado que dicho cuerpo sería la Dirección General de Deportes y Recreación [Digerder]. En *Que Pasa*, Nº 302. 03.02.1977.

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”⁷¹

Para la realización de los Festivales, desde 1975, se consideró como objetivo de la Confederación: “Estimular la difusión y cultivo de nuestro folklore, como uno de los elementos que contribuyen a la solidaridad e integración de nuestra comunidad nacional”⁷².

Ambas declaraciones se pueden interpretar como una forma de reivindicar el estudio del folklore, y alejarse de la versión “folklore-espectáculo”. Pero también coincide con los planteamientos del gobierno, con respecto al rescate de los verdaderos valores chilenos, y con el fortalecimiento de la “unidad nacional”.

La Confederación no tuvo mayores problemas para continuar su trabajo luego del golpe. A mediados de 1974, firmaron un convenio con la Universidad de Chile, para realizar conciertos periódicos en la Sala Isidora Zegers, lo que permitió la presentación de diversos grupos de proyección folklórica de todo el país, que se encontraban asociados⁷³.

La Secretaría de Relaciones Culturales además puso al aire dos programas en Radio Nacional. Uno fue titulado “Lo que cantan las canciones”, emitido entre 1978 y 1980, y dirigido por Germán Becker⁷⁴. Suponemos que junto con la salida de Benjamín Mackenna, se haya retirado este famoso productor de espectáculos musicales, debido a la amistad que ambos tenían. Es así como con la llegada de Francisco Alcalde a la Secretaría, se hizo el programa “Chile y su música”, dirigido por Jorge Oñate y conducido por Jorge Rencoret⁷⁵. Ambos programas se emitían los domingos en la mañana, buscando difundir lo que denominaban “música folklórica nacional”. El repertorio del primer programa, fue tratar a un autor chileno, como Francisco Flores del Campo, Clara Solovera, Sergio Sauvalle, entre otros, pertenecientes al repotenciado movimiento del “Neofolklore”.

En televisión, se auspició la emisión del famoso programa *Chilenazo*, conducido por Jorge Rencoret y que en la década de 1980 tuvo dos temporadas de emisión. Sin duda, hubo consenso en considerar este programa como el único espacio existente en televisión, destinado a la música “folklórica”, y que luego de su desaparición, quedó en un total abandono⁷⁶.

⁷¹ *La Segunda*, 29.05.1974. Pág. 28.

⁷² *La Segunda*, 20.12.1974, Pág. 33.

⁷³ Por ejemplo, en julio de 1974 se presentaron los Conjuntos “Rauquén” y “Rehue”, en septiembre del mismo año los conjuntos “Alhué” y “Copihues Rojos”, por sólo mencionar los primeros. En Revista *Que Pasa*, N° 170, 26.07.1974, Pág. 2 y N° 176, 06.09.1974. Pág. 3

⁷⁴ RC. Secretaría de Relaciones Culturales. N° 5, Noviembre 1978.

⁷⁵ RC. Secretaría de Relaciones Culturales. N° 17, Julio 1981.

⁷⁶ “Y...¿qué pasó con el folklore?” *La Segunda*, 17.09.1992. Pág. III, Sección Espectáculos.

Otro espacio ocupado fue la organización de actos públicos, en que se presentaron artistas de proyección folklórica. Uno se realizó en septiembre de 1978 con la finalidad de celebrar el aniversario de la “segunda independencia nacional”, y también para “mostrar el alto nivel de nuestras expresiones musicales criollas”⁷⁷. Entre los participantes, estuvieron la Agrupación Folklórica Chilena, dirigida por Raquel Barros; Alberto Rey; Ballet Folklórico Nacional; Los de Ramón y Los Huasos Quincheros⁷⁸. Otro evento de similares características se realizó en Punta Arenas, también para festejar el aniversario de la “liberación nacional” en el año 1981. En esta ocasión los participantes fueron grupos locales y también la pareja ganadora del Campeonato Regional de Cueca⁷⁹.

Una cuarta creación de la Secretaría de Relaciones Culturales fue el “Concurso de Música de Raíz Folklórica”, el cual comenzó a realizarse en 1978 bajo la dirección de Benjamín Mackenna. Creemos que éste sería la continuación del “Concurso de la Canción Tradicional Folklórica Chilena” organizado por Los Huasos Quincheros en 1974⁸⁰.

La realización de este concurso contó con la cooperación de la Corporación de Autores y Compositores de Chile, la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos y Televisión Nacional⁸¹. Hubo tres categorías: Formas cantadas tradicionales y folklóricas; Versos a lo humano; y Cuecas y bailes vigentes⁸²; las que posteriormente serán reformadas quedando definitivamente: Cuecas y Tonadas; Danzas regionales, y Versos a lo humano y a lo divino⁸³.

El propósito de este concurso fue “incentivar y estimular la creación de nuestra música y la recreación de las más puras tradiciones folklóricas nacionales”⁸⁴, a través de la “creación de nueva música tradicional”, concepto por demás contradictorio.

Los premios fueron un buen incentivo, pues entregaban dinero en efectivo. El evento fue adquiriendo cada vez más relevancia para la Secretaría, comenzaron realizando ceremonias privadas, para la década de 1980, éstas se hicieron en el Centro Cultural Los Andes, durante el mes de septiembre, para que coincidiera con la ‘fiebre folklórica’ de las fiestas patrias.

Una última actividad que encontramos desarrollada por la Secretaría, fue la entrega gratuita de casetes con “música folklórica” a municipalidades y colegios de todo el país (también a los conjuntos folklóricos, a través de la Confederación). El primero en 1981, contenía las canciones seleccionadas del concurso de ese año, el segundo en 1982,

⁷⁷ RC. Secretaría de Relaciones Culturales. Nº 4. Septiembre-octubre 1978. Pág. 1.

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ RC. Secretaría de Relaciones Culturales. Nº 19. Noviembre 1981, Pág. 3.

⁸⁰ Ver capítulo 5: “industria cultural y cueca”

⁸¹ RC. Secretaría de Relaciones Culturales. Nº 4, Septiembre-octubre 1978. Pág. 2.

⁸² *Ibíd.*

⁸³ RC. Secretaría de Relaciones Culturales. Nº 14, Septiembre-Octubre 1980 y Nº 2, Julio 1984.

⁸⁴ *Ibíd.*

tenía por nombre “Chile y su música”, igual que el programa radial, y ahí se incluyó música de autores conocidos, como los que programaba la emisión radial⁸⁵.

El segundo organismo que estudiaremos proviene de una reforma al Ministerio de Educación, para orientarlo a desarrollar actividades artístico-culturales. En 1977, se anunció públicamente que cambiaría de nombre, al de Ministerio de Educación y Cultura, el que se compondría de dos Divisiones: una relacionada con la educación y la otra con la cultura.

La ejecución de la reforma, finalmente se llevó a cabo, pero no así el cambio de nombre. La División de Cultura quedó compuesta por dos departamentos, de Patrimonio y de Extensión. Éste último es el que nos interesa.

Germán Domínguez fue un personaje fundamental para comprender el tipo de políticas que se ejecutaron, y la lectura que adquirió el folklore en este espacio. Domínguez —ex militante del Partido Nacional—, desde los comienzos del régimen trabajó en el Departamento de Cultura de la Secretaría General de Gobierno, y cuando éste se transformó en la Secretaría de Relaciones Culturales, Domínguez renunció, siendo designado en 1977 en este nuevo departamento del Ministerio de Educación.

En los últimos meses de 1973, fue columnista editorial del diario *Tribuna* —órgano del Partido Nacional—, donde abogó por la organización social de los gremios para apoyar al régimen en gestación⁸⁶, así como también por la necesidad de terminar con toda influencia del marxismo, “elemento foráneo y contrario a nuestra idiosincrasia”⁸⁷. Llevado también por el objetivo de unidad nacional, comentó sobre un discurso del General Pinochet: “... su intención no puede ser más patriótica y positiva, pues en el fondo, se trata de eliminar el factor más importante que sirvió a los objetivos del marxismo; la presencia del clima de odios y revanchas que dividió a los chilenos en estos últimos años”⁸⁸.

De clara tendencia nacionalista, Domínguez fue el mentor del programa estrella del Ministerio de Educación, los “Ciclos Itinerantes”, que incorporó la importancia del aporte de la empresa privada para el desarrollo de la actividad cultural. Ésta última debía ser de gran calidad, y estar en condiciones de competir por el financiamiento, entregando la garantía de ofrecer un buen espectáculo y que por lo tanto, conseguir aumentar el prestigio de la empresa o institución patrocinadora. En este contexto, el Estado tenía dos funciones: debía proveer de elencos profesionales capaces de competir en ese mercado, que sería nuevo; y llevar actividades artísticas a aquel sector de la población que no estuviera en condiciones de pagar por un espectáculo⁸⁹. En este sentido, la

⁸⁵ RC. Secretaría de Relaciones Culturales. Nº 19, Noviembre 1981 y Nº 20, Mayo 1982.

⁸⁶ “La comunidad organizada y la restauración nacional” *Tribuna*, 15.11.1973. Pág. 4.

⁸⁷ “Vencedores y vencidos” *Tribuna*, 21.11.1973, Pág. 5.

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ *Ibíd.*

noción de arte, esta ría siempre concebida desde el sentido de espectáculo y de alta cultura, más que de creación cultural.

Para satisfacer la primera necesidad, el Estado se encargaría de la reorganización y financiamiento de algunos elencos profesionales ya constituidos y que estaban un poco abandonados, como la Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet Folklórico Nacional; o bien debía crear nuevos elencos, como el Teatro Itinerante⁹⁰. Para el segundo objetivo, se crearon los mencionados Ciclos Itinerantes, que comenzaron en 1978 y consistían en llevar distintas expresiones de arte por las ciudades y pueblos del país. Lo primero que se realizó fue la gira de dos exposiciones de pintura, las que iban acompañadas de clases para los profesores y alumnos de la localidad visitada, entrega de folletos, catálogos y publicaciones diversas. Luego se prepararon los conciertos itinerantes, los que eran financiados por la misma gente que asistía a los eventos y por los auspicios de empresas locales, organismos regionales o bien de clubes sociales. La idea era que el Estado fuera administrador y no creador de recursos⁹¹.

Dentro de esta actividad se reestructuró el Ballet Folklórico Nacional. Creado por un grupo de estudiantes del Instituto de Educación Física en 1965, a fines de esa década, recibieron el auspicio del Ministerio de Educación, y por divisiones internas, el grupo se separó quedando el Ballet Folklórico Aucamán de manera independiente, y el Ballet Folklórico Nacional, que se mantiene hasta la actualidad. Luego del golpe de Estado, el Ballet fue reestructurado, varios bailarines debieron abandonar el grupo, así como su director Rodolfo Reyes. Dejaron pendiente una obra dedicada a la matanza de Ranquil, y debieron cambiar los contenidos y nombres de sus presentaciones, por ejemplo una llamada "Navidad Salitrera", pasó a denominarse "Navidad Nortina", por tener el primer nombre, supuestamente, la carga de la lucha de clases⁹².

Su reestructuración quedó en manos de Raquel Barros. Hasta 1977 pasó por varios directores que duraron poco tiempo, debido al abandono profesional y económico, y a la reducción del elenco, tanto de bailarines como de músicos.

En 1978, con estos nuevos conceptos sobre la cultura, fue absorbido por el Departamento de Extensión Cultural, con la intención de darle el carácter de profesional dentro del mundo de la danza⁹³.

En 1985, luego de una valorada presentación del BAFONA en el Festival de Viña, el director del Ballet explicó que desde que asumió la cabeza del elenco, había realizado ciertas transformaciones, poniendo énfasis en tres exigencias básicas: un alto porcentaje de raíz folklórica "75% aproximadamente", un alto sentido del espectáculo y

⁹⁰ *El Arte Recorre Chile*. Op. Cit. Santiago, 1989. Pág. 5.

⁹¹ *Que Pasa*, Nº 419. 26.04.1979. Pág. 59-60

⁹² *Tribuna*, 12.11.1973 Pág. 2.

⁹³ Diez Años de Extensión Cultural. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. 1987. Pág. 68. Ese año llegó como director Pedro Gajardo, coreógrafo y bailarín, que se mantuvo hasta 1987, cuando lo sucedió Ernesto Concha. Do s años después, asumió como director general Sergio Soto. En *El Arte Recorre Chile*. Op. Cit. Pág. 21

un lenguaje universal, basado en elementos escénicos, teatrales que les permitiera llegar al extranjero⁹⁴. El porcentaje de raíz folklórica se apoyó en la asesoría entregada por dos investigadores del Folklore, que le entregaron material al ballet, Onofre Alvarado y Osvaldo Cádiz, integrados al equipo en 1979 y 1980 respectivamente⁹⁵.

BAFONA fue valorado por la Dirección de Extensión Cultural no sólo por su trabajo de investigación en cada obra, sino por el sentido de espectáculo que proyectó. Pedro Gajardo admitió no pretender hacer un estudio antropológico en el escenario, por lo cual, en su dirección, prefería hacer “cueca de salón”, por ser la más atractiva⁹⁶.

En los textos compilatorios de la actividad desarrollada por el Departamento de Extensión Cultural, se planteó que BAFONA “ha dignificado nuestro folklore, al darle un nivel de excelencia artística y profesional a su espectáculo, sacó al folklore del reducido ámbito de las manifestaciones autóctonas espontáneas y logró concitar el entusiasmo del público chileno y extranjero”⁹⁷. En 1989 se dijo: “...Significativo resulta que hoy el folklore sea tan valorado como cualquier expresión de las bellas artes. Grandes empresas, en vez de invitar a una función de ópera en el Municipal, se disputan la presencia del ballet en sus reuniones”⁹⁸.

El ballet estuvo en condiciones de competir en el mercado internacional, y adquirió importancia y cobertura a nivel nacional. Participó de los Ciclos de Itinerancia, y su gran difusión provocó que a lo largo del país se crearan elencos vocacionales imitadores de la fórmula BAFONA, sin las investigaciones que tenía el elenco original, pero transmitiendo las mismas nociones de folklore-espectáculo.

Los proyectos a desplegarse vinieron principalmente de los discursos de alta cultura. Por una parte, Enrique Campos Menéndez compartió la idea de subsidiaridad del estado, propuesta desde la “declaración de principios de la junta de gobierno”, sin embargo en más de una ocasión, menciono que el tema cultural debía ser una preocupación fundamental de las autoridades, donde deberían intervenir directamente. Es por ello que proyecto la creación del ministerio de educación y cultura, pero pese a los anuncios de la ejecución de la reforma a través de la prensa, solo potencio la dirección de Extensión cultural que se limitó al trabajo que hemos relatado.

La idea de crear un ministerio que atendiera específicamente el tema cultural, reapareció años después. En 1981 Campos Menéndez indico que aún estaba vigente el proyecto de la transformación del ministerio, el que iba de la mano con la municipalización de la educación escolar, la que permitiría al organismo despojarse del quehacer administrativo, y asumir un rol preponderante en la cultura. Este rol no podía quedarse en el simple financiamiento de actividades artísticas, o la creación de leyes,

⁹⁴ *Que Pasa*, Nº 728, 21 al 27.03.1985, Pág. 44.

⁹⁵ *Proyección de la Cultura*, Nº 4. julio 1986, Pág. 8

⁹⁶ *Que Pasa*, Nº 728, 21 al 27.03.1985, Pág. 44. Se refiere a la cueca huasa.

⁹⁷ *Diez Años de Extensión Cultural*. Op. Cit. Pág. 67.

⁹⁸ *El Arte Recorre Chile*. Op. Cit. Pág. 20.

sino que pasaba por cambiar los hábitos de los chilenos, cambiar su modo de ser en lo cotidiano.⁹⁹

Podemos encontrar coherencia en la actividad desplegada por los dos organismos antes mencionados. Si bien el desarrollo de la Secretaría de Relaciones Culturales fue más productivo en términos de expansión de sus versiones de Folklore, desde los dos departamentos estatales se difundieron íconos que se hicieron masivos a nivel general de la población. Rodrigo Sandoval, en su tesis de grado, estima que en el común de los chilenos al hablar de Folklore, “surge el concepto de una forma musical específica: la cueca”¹⁰⁰. Su percepción no es tan errada, y se le pueden agregar otros elementos, “el huaso”, la “china”, la “chicha” y la “empanada”. Creemos que aquellas identificaciones de un concepto tan amplio, con elementos materiales y generalmente arriba de un escenario, han provenido de la hegemonía de estas interpretaciones durante el régimen militar, las que no sólo fueron presentadas en los escenarios descritos, sino también a través de educación formal.

3.3) Institucionalización de la cueca

Adentrándonos entonces en el tema central de nuestro estudio, la Secretaría de Relaciones Culturales también se incorporó a la organización del Campeonato Nacional de Cueca, que se realizaba anualmente en la ciudad de Arica. El primero data de 1969, y su organización estuvo a cargo de la Federación Nacional de la Cueca (FENAC). En 1980, la Secretaría aparece financiando la participación de un conjunto folklórico, que viaja desde Magallanes, como una forma de cumplir con la misión encomendada por el gobierno¹⁰¹, y luego se presentó financiando directamente el evento¹⁰². Dentro de este mismo contexto, colaboraron en la realización de algunos campeonatos regionales, de donde saldrían las parejas clasificadas al campeonato nacional, y también en la creación de clubes de cuecas comunales, los que fueron traspasados para su administración a la FENAC en 1984¹⁰³.

La FENAC trabajó durante todo el régimen por crear una legislación, un Instituto y una Casa Cultural dedicada exclusivamente a la cueca, resultados que fueron consiguiendo a medida que avanzó el periodo.

En 1976 comenzaron las primeras gestiones para crear un decreto que declarara la cueca danza nacional. En Agosto de 1979, esta iniciativa llegó a manos de la Secretaría General de Gobierno¹⁰⁴, y en menos de un mes, el 18 de septiembre del mismo año, Augusto Pinochet firmó el Decreto Supremo que concedió la solicitud:

⁹⁹ «Un diálogo cultural personal con Enrique Campos Menéndez » *Paula* N°220, 08/06/1976, páginas 44-47.

¹⁰⁰ Sandoval, R. Op. Cit. Pág. 7

¹⁰¹ RC. Secretaría de Relaciones Culturales. N° 12. Mayo-Junio 1980.

¹⁰² *Negro en el blanco*. 25.09.1989.

¹⁰³ RC. Secretaría de Relaciones Culturales. N° 2. Julio de 1984. (en 1984, reaparece esta revista, después de no tener ninguna publicación en 1983, y su numeración comienza desde el n° 1)

¹⁰⁴ *Proyección de la Cultura*. N° 15, septiembre 1989. Pág. 16.

“Núm. 23 – Santiago, 18 de Septiembre de 1979– Vistos: Lo dispuesto en los decretos leyes N°s 1 y 128, de 1973, y 527, de 1974, y Considerando:

1º - Que la cueca constituye en cuanto a música y danza la más genuina expresión del alma nacional;

2º - Que en sus letras alberga la picardía propia del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y la melancolía;

3º - Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más gloriosas, y

4º 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.

Decreto:

Artículo 1º– Declárese a la cueca danza nacional de Chile.

Artículo 2º – El Estado fomentará, a través de los diversos organismos e instituciones del sector cultural, la enseñanza, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos. Corresponderá al Ministerio Secretaría General de Gobierno, a través de su Secretaría de Relaciones Culturales, velar por el cumplimiento de esta norma.

Artículo 3º – El Ministerio de Educación Pública organizará, anualmente, en el mes de septiembre, un concurso nacional de cueca para alumnos de enseñanza básica y media, cuya organización corresponderá a las respectivas Áreas de Cultura de las Secretarías Regionales Ministeriales.”¹⁰⁵

A la ceremonia realizada en el Edificio Diego Portales, asistieron como invitados de honor, Miguel Gutiérrez Lazo y Osvaldo Barril León, de la FENAC; Antonio Vallejos Illanes, Presidente de la Federación Folklórica del Magisterio; Fernando Vivanco, Presidente del Sindicato Profesional de Guitarristas y Folkloristas de Chile, y Raquel Barros y Jorge Cáceres, de la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos¹⁰⁶.

¹⁰⁵ *Diario Oficial*, 06.11.1979. Pág. 4. Las negrillas son nuestras-

¹⁰⁶ RC. Secretaría de Relaciones Culturales. N° 9, Noviembre 1979. Pág. 11.

Así se produjo uno de los símbolos mayores de la lectura de folklore por parte del gobierno. La cueca propiciada por la FENAC y que apoyó el gobierno, fue la versión huasa. En cada campeonato que se realizó en Chile, los participantes debieron vestir la indumentaria huasa del Valle Central, independiente si este concurso se realizaba en Arica o Punta Arenas, como efectivamente se hacía¹⁰⁷. También adquirió las características del “folklore-espectáculo” que hemos mencionado, pues se establecieron esquemas universales para la danza, negando sus interpretaciones y variaciones regionales y locales. Junto con esto, se expande la enseñanza de ese tipo de danza en las escuelas, formándose los niños con el imaginario del folklore=cueca=huasos, olvidando la diversidad que implicaban los dos primeros conceptos y el regionalismo del tercero.

Había que proporcionar una forma ‘uniforme’ de cueca, institucionalizada, depurada y limpia de sus interpretaciones “rotas/rotosas” que daban mucho que hablar en los arrabales chilenos¹⁰⁸. En 1989, Osvaldo Barril, dirigente de FENAC, agradeció al gobierno por el decreto de la cueca, la que “soportó insultos y vejámenes, e incluso fue excomulgada por grosera, por lasciva y ordinaria... Nunca perdió su dignidad porque no era ella la grosera y ordinaria, sino quien la interpretaba”¹⁰⁹. Para devolverle la categoría merecida, hubo que extirparle lo grosero. Para eso estaban los modelos reproducidos en los campeonatos de cuecas, que se repiten en campeonatos nacionales, como el de alumnos de Enseñanza Básica y Media, organizado por el Ministerio de Educación. Fue este modelo de cueca el que se difundió en escuelas y colegios de todo el país, educándose los niños de la década de los 80 con este imaginario de lo folclórico.

Rememoran estos textos la censura que se hizo a las investigaciones de la Sociedad del Folklore Chileno en la década de 1910, y también las críticas que recibieron los temas pícaros interpretados por Víctor Jara y el conjunto Millaray en los años 60. Sólo en la medida que se eliminan los rasgos “rotoscos”, que atentan contra la ‘moral y la decencia’ del occidente cristiano, es integrado el folklore a la cultura nacional. Eso fue lo que se hizo con ese baile.

Así la cueca pasa a formar parte de los símbolos nacionales, que “hasta ese entonces incluía la bandera, el escudo y el himno”¹¹⁰.

Este estilo de cueca entró fuertemente como un símbolo más de los valores nacionales. En 1985 aparece publicado un artículo en el diario “La Nación”, elogiando un programa para enseñar a bailar cueca en la Municipalidad de Santiago. Se planteó

¹⁰⁷ Esto es, atuendo de huaso para el hombre y de “china” para la mujer. Este traje de “china” es un invento, creado en la década de 1940-50, con fines de espectáculo, así como el traje “ropón” que era utilizado por Eugenia de Ramón para sus presentaciones con su grupo familiar, Los de Ramón.

¹⁰⁸ Alegría, Julio: “La cueca urbana o cueca chilenera” *Araucaria de Chile*, Nº 14. 1981. Págs. 125 a 135. En este artículo explica cómo la cueca no tiene ningún espacio en los medios de comunicación, habiendo sido lo más cercano, la participación de Nano Nuñez con el grupo Aparcoa en la competencia folklórica del Festival de Viña del Mar en el año 1970.

¹⁰⁹ *Proyección de la Cultura*, Nº 15. Septiembre 1989. Pág. 17.

¹¹⁰ Valencia Avaria, Luis. *Símbolos patrios*, Santiago de Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral Ltda., 1974. Pag. 35.

que la cueca hacía posible “encontrar un toque de unidad cultural” con el altiplano y la patagonia¹¹¹.

La FENAC buscó el apoyo del gobierno para distintos efectos, y entre sus mecanismos, apeló a la figura de uno de los personajes míticos del régimen. Anualmente, realizaron el “Encuentro Nacional de la Cueca” que lleva por nombre Diego Portales, “[...] en homenaje a uno de los más brillantes hombres que ha tenido la patria, ferviente admirador y amante de la zamacueca en chinganas y lugares de diversión del siglo pasado”¹¹². Tres años después, se creó en Graneros, sede de este encuentro, la Casa de la Cueca, auspiciada también por la Secretaría¹¹³.

La FENAC es también el organismo encargado de la creación de Clubes preparatorios para la participación de conjuntos folclóricos en los distintos festivales y concursos de cueca a nivel nacional.

En materia cultural, por esos años aún se percibe la influencia del discurso nacionalista y la búsqueda de la unidad nacional, la que podemos observar en el Decreto n°23 y en la conmemoración de los 100 años de la guerra del pacífico, actividad a la que se congregaron los sectores artísticos e intelectuales adherentes al gobierno. Sin embargo, el desarrollo del modelo neo-liberal y las modernizaciones proyectadas por el gobierno, produjeron cambios trascendentales en los imaginarios de la cultura chilena al pasar de los años del gobierno militar.

3.4) Discurso oficial de gobierno

El mismo día del golpe, a través del Bando N° 5, se dieron a conocer las razones por las cuales se produjo el golpe de Estado. Se argumentó que el gobierno de Allende “ha quebrado la unidad nacional” y que las Fuerzas Armadas “han asumido el deber moral que la Patria les impone de destituir al Gobierno...asumiendo el poder por el sólo lapso en que las circunstancias lo exijan, apoyado en la evidencia del sentir de la gran mayoría nacional, lo cual de por sí, ante Dios y ante la Historia, hace justo su actuar y por ende las resoluciones, normas e instrucciones que se dicten para la consecución de la tarea del bien común y de alto interés patriótico que se dispone cumplir”¹¹⁴.

El 20 de diciembre de 1973 el General Gustavo Leigh define el régimen como “profundamente nacionalista, en que Chile y lo chileno sea nuestra fuente inspiradora... amar a nuestros campos y ciudades... amar a nuestro glorioso pasado histórico, con sus héroes y grandes estadistas...”, buscando una integración espiritual de todo el país,

¹¹¹ “Su majestad la cueca” *La Nación*, 01.09.1985.

¹¹² RC. Secretaría de Relaciones Culturales. N° 6, Noviembre 1984. Pág. 17.

¹¹³ El organismo gubernamental que colaboraba con la FENAC era la Secretaría de Relaciones Culturales, y la participación consistía en financiamiento y apoyo en permisos y gestión de las actividades. Esta Secretaría también se involucró en los Festivales de Folclore de San Bernardo, de La Patagonia y de Olmué, ofreciendo la misma ayuda, e incluso participando en el comité organizador.

¹¹⁴ *Bando N° 5, del 11 de septiembre de 1973*. En Garretón, Manuel; Garretón Roberto y Garretón Carmen: *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Ediciones LOM, 1998. Pág. 59.

para avanzar al progreso a través de la proyección de los valores castrenses y fortalecer la unidad nacional por encima de los intereses clasistas¹¹⁵.

En Marzo de 1974, se publicó el documento “Declaración de Principios del Gobierno de Chile”, en el cual se presenta como objetivo fundamental de la reconstrucción, la unidad nacional:

“Después de largo tiempo de mesianismos ideológicos y de la prédica de odios mezquinos, el Gobierno de las Fuerzas Armadas y de Orden, con un criterio eminentemente nacionalista, invita a sus compatriotas a vencer la mediocridad y las divisiones internas, haciendo de Chile una gran nación. Para lograrlo, ha proclamado y reitera que entiende la unidad nacional como su objetivo máspreciado y rechaza toda concepción que suponga y fomente un antagonismo irreductible entre las clases sociales. La integración espiritual del país será el cimiento que permitirá avanzar en progreso, justicia y paz, recuperando el lugar preponderante que los forjadores de nuestra República le dieron en su tiempo dentro del continente. 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”¹¹⁶

Los tres textos presentados, oficiales de la Junta de Gobierno, fueron elaborados por varios civiles, entre ellos Enrique Campos Menéndez, quien tuvo gran influencia en el campo cultural durante toda la dictadura.

“El primer funcionario del régimen”, cómo el mismo se define¹¹⁷, participó en la redacción de los bandos del 11 de septiembre y en la Declaración de Principios. En 1975, la Junta de Gobierno creó el cargo de “Asesor Cultural de la Junta”, donde Campos fue designado.

Esta Asesoría, que dependía directamente de la Junta, tenía como finalidad —aparte de recomendar a los comandantes en Jefe— “coordinar las actividades culturales que

¹¹⁵ *La Junta de Gobierno se dirige a la juventud*. Discurso pronunciado por el General Gustavo Leigh ante dirigentes juveniles; en el edificio Diego Portales, el 20 de diciembre de 1973 Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1974. Citado en Valdivia, V. Op. Cit. Pág.221.

¹¹⁶ *Declaración de Principios del Gobierno de Chile*. s/e, Santiago, edición del año 1987. Pág. 11. *Las negrillas son nuestras*.

¹¹⁷ En diversas entrevistas: *El Mercurio*, 01.11.1981; *Las Últimas Noticias*, 20.11.1983; *La Nación*, 20.11.2005.

son necesarias para el desarrollo del país”¹¹⁸, teniendo que ser informado de todas las actividades realizadas desde los organismos estatales y participar de toda comisión que se creara con fines culturales.

Enrique Campos Menéndez hasta esa fecha había sido militante del Movimiento de Acción Nacional y del Partido Nacional. Autor del libro *Chile vence al marxismo*, publicado en 1972, participó activamente en la oposición durante el gobierno de la Unidad Popular, y estuvo muy ligado a los militares golpistas (sobre todo al General Pinochet), siendo leal al régimen hasta la actualidad. Al ser nombrado Asesor Cultural, se hizo parte de la consigna “no hay desarrollo económico ni social sin desarrollo cultural”¹¹⁹, con la intención de asignarle importancia al terreno de la cultura, la que fue decayendo a medida que avanzó la consolidación del régimen.

Los primeros proyectos de Campos Menéndez fueron bastante ambiciosos con respecto a lo que realmente llegó a concretar. Por ejemplo, crear varias leyes para formar el Instituto del Libro, protección a la artesanía, a la música y sobre la creación de institutos culturales comunales¹²⁰. Además, en 1977 surgió el proyecto de reformar el Ministerio de Educación, cambiando su nombre a “Ministerio de Educación y Cultura”, donde la División Cultural debería coordinar todos los organismos relacionados con dicho tema, incorporando el trabajo de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam). Esta reforma fue anunciada a través de distintos medios de comunicación¹²¹, sin embargo el cambio de nombre no se llevó a cabo. En 1978, Campos Menéndez fue nombrado director de la Dibam. Se mantuvo en ambos cargos hasta 1986, cuando fue designado embajador en España.

Hacia 1975 concretó uno de sus proyectos, la creación de la Comisión de Estudio y Reforma de la Legislación Cultural, en coordinación con el Ministerio de Educación, la que tendría como misión plantear las bases de la política cultural del régimen militar¹²².

Como resultado del trabajo de dicha comisión, se publicó en 1975 el documento *Política Cultural del Gobierno de Chile*, el cual se orientó a reforzar las definiciones nacionalistas presentadas en los discursos anteriores¹²³, poniendo énfasis en el tema de la unidad nacional. Según este documento, cultura se entiende como “la disposición esencial que mueve a los habitantes de una nación a organizar su vida de acuerdo a una determinada escala de valores y que se expresa en una original manera de pensar, de actuar y de vivir, que los singulariza y define frente a los demás. Esta disposición esencial, ya sea en el individuo o en la sociedad, es generada en vistas a lograr un fin,

¹¹⁸ Decreto Ley N° 804, del Ministerio del Interior, del 19.12.1974. En Recopilación de Decretos Leyes, Edición oficial, Contraloría General de la República. Tomo 65. s/f.

¹¹⁹ “Enrique Campos Menéndez, un intelectual que tiene fe en el hombre” *La Tercera*, 08.03.1975. Pág. 8.

¹²⁰ *Ibíd.*

¹²¹ *Que Pasa*, N° 2605, 01.06.1977 y N° 361, 16 a 22.03.1978. *El Mercurio* del 07.05.1978, 12.09.1978, y 06.06.1978.

¹²² Decreto N° 457, del 29 de mayo de 1975, en Harvey, Edwin (ed): Legislación cultural andina. Tomo IV-Chile. Convenio Andrés Bello. Bogotá, 1981. Pág. 173.

¹²³ CATALÁN, Carlos; MUNIZAGA, Giselle “*Políticas Culturales Estatales bajo el autoritarismo en Chile*”. Documento de Trabajo N° 49. Santiago, Chile. CENECA. 1986. Pág. 27.

que en este caso es un determinado modo de convivencia. Por lo tanto, si se quiere propiciar una auténtica política cultural, es preciso antes que nada perfilar lo más nítidamente posible el estilo de vida que, estando más acorde con la idiosincrasia misma chilena, conduzca al “deber ser nacional”¹²⁴.

Este “deber ser” se construye con algunos rasgos de la cultura chilena, que fueron seleccionados por los creadores del documento: la pertenencia a la cultura occidental cristiana; la defensa y desarrollo de la tradición, que es parte de toda la sociedad y que se rige por los cánones occidentales¹²⁵; la defensa de “los valores culturales que permanecieron como las creencias religiosas, costumbres tradicionales, amor a la familia, adhesión a la moralidad y decencia que presupone la práctica de la concepción occidental y cristiana”. Se afirmó que “la experiencia vivida[...] deja muy en claro que lo cultural es el único medio eficaz para mantener ciertos valores, sostener principios y conservar puros los hábitos y sentimientos colectivos que son los que posibilitan que un país mantenga su unidad, defina sus metas y avance por el camino de la superación.”¹²⁶

A pesar de la existencia de variados discursos culturales, desde el gobierno no hubo intenciones por materializar dichas ideas en una unificada política cultural estatal. Durante la dictadura, no se desarrolló un “arte oficial” que difundiera un discurso único representativo del gobierno como ocurrió en algunos regímenes fascistas. Lo que sucedió fue la proliferación de la censura y la selección de los productos culturales deseables de difundir, es decir, de aquellos productos artísticos que ya estaban disponibles. Tal como lo plantea Anny Rivera, se permitió ciertas manifestaciones que identificaban al régimen, aun cuando aquellas no fueron estrictamente expresiones orgánicas del gobierno, como sucedió en el caso de la canción huasa.

Todos los autores tratados a lo largo de ésta capítulo plantean que si bien no hubo una política cultural coherente-cohesionada desde el gobierno militar, si se puede encontrar una amplia “red de intervenciones” al interior del propio campo cultural y diseñadas para conseguir efectos puntuales o globales en el territorio de la cultura y que dentro de esta “red” se reproduce la pugna por la hegemonía, presentándose distintos discursos en torno al rol del estado y de los privados en materia cultural. El rol de los privados en el territorio de la cultura, su financiamiento y las distintas políticas desplegadas durante el gobierno militar dentro y fuera del espacio público serán tratadas más a profundidad en el capítulo 5 *Industria cultural y cueca*.

¹²⁴ Política Cultural del Gobierno de Chile. Asesoría General de la Junta de Gobierno. Santiago, 1975. Pág. 19.

¹²⁵ *Ibíd.*, Pág. 21

¹²⁶ *Ibíd.*, Pág. 37.

4.- Cueca: Hegemonía y contra-hegemonía

4.1) Hegemonía

A partir de lo expuesto en torno al concepto de hegemonía en el marco teórico de este escrito trabajaremos el término hegemonía entendida entonces como la dinámica a través de la cual la elite va a incorporar sus propios valores en los sectores subalternos, a partir de un fenómeno de poder distinto de la dominación. Así los subalternos, es decir, un sector importante de la población, van a incorporar el discurso y la lógica de la elite mediante sutiles sistemas de convencimiento que podemos apreciar en los medios de comunicación de masas, los aparatos educativos y las esferas más sensibles de la vida social como las artes y la religión.

Comprendemos hegemonía como una forma predilecta del poder en el mundo capitalista. Para instaurarla, se necesita construir un sentido común que legitime desde la esfera sensible de la vida social la lógica de la elite en las clases subalternas y para ello es necesario destruir el sentido común existente. El sentido común expresa una concepción “natural” de las cosas, por lo que cimienta la construcción de una hegemonía que permitiría al gobierno militar y sus colaboradores instaurar el sistema neoliberal y conservarlo en el país una vez finalizada la dictadura.

Así, fenómenos sociales que aparecen como “naturales” son productos de un proceso histórico inducido por la elite como por ejemplo la idea de mercado como punto de referencia en la vida social resultante de la instauración del sistema neoliberal en Chile.

Comenzaremos este capítulo entonces describiendo el sentido común existente en 1973 y el nuevo instaurado por el proyecto político cultural del gobierno militar, sus características y las distintas políticas públicas lanzadas desde las oficinas civiles y militares del régimen para irradiar esta nueva representación de la sociedad chilena deseada por el gobierno militar y sus colaboradores civiles tanto nacionales como internacionales.

4.1.1) Sentido común existente

Describiremos a continuación el sentido común existente durante el gobierno de la Unidad Popular a partir de dos tópicos que dicen relación con nuestra investigación: La música popular que lo caracterizo y las imágenes a través de las cuales aún podemos asociarlo.

a) Sonotipo del sentido común existente

El Sonotipo del gobierno popular está marcado por la denominada Nueva canción Chilena y su cancionero.

La nueva canción chilena:

*“Nuestro canto no tiene fronteras, ni siquiera las fronteras del lenguaje, porque el enemigo lo tenemos en tierras de distintos colores y lenguas, y trata de desangrarnos a todos por igual. Mientras más nos conozcamos seremos más fuertes (...) Integramos todo tipo de cuerda y viento del pueblo latinoamericano para lograr un enriquecimiento sonoro. Si la América Latina es un solo país y tiene tantos instrumentos ¿Por qué tenemos que estar separados si todos somos iguales y tenemos un mismo enemigo?”*¹²⁷ A través de estas palabras Víctor Jara entregaba una suerte de declaración de principios del naciente movimiento.

“La obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está anejo el cantar a los arroyitos y a las florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista”, decía Violeta Parra en una entrevista¹²⁸.

Quizás ambas declaraciones sintetizan el espíritu de la Nueva Canción Chilena.

En cuanto a las temáticas, se incorporaron sujetos hasta entonces “negados” en su verdadera dimensión: mineros, pescadores, pueblos originarios, obreros y campesinos a lo largo del país, dibujados en su miseria y explotación. Las temáticas tratadas por estos artistas ya no se remitían al ambiente bucólico del álamo de campo ni al recuerdo nostálgico del arroyo, ni tampoco a los clásicos estilos de vida de la clase hegemónica. A su vez, podemos apreciar un contraste con la corriente denominada Nueva Ola, ya que la Nueva Canción Chilena no pretendía transformar sus canciones en éxitos comerciales como las de aquella corriente músico-comercial.

El tratamiento de estos temas vinculados a las clases más desprotegidas por las políticas públicas hace que la Nueva Canción Chilena se distinga por su vocación de “protesta” o como hasta la actualidad algunos autores y musicólogos la denominan “canción comprometida”.

La Nueva Canción Chilena interpretó fielmente los clamores de una multitud que crecía en cuanto a marginalidad en los sectores urbanos, principalmente en Santiago. *“La metrópoli crece inorgánicamente y no alcanza a resistir con éxito el fenómeno migratorio. La llamada marginalidad urbana entra a escena. Nacen la población callampa, el conventillo: Aumenta la cesantía, la prostitución, la delincuencia juvenil, los*

¹²⁷ Rodríguez, Osvaldo *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid, España: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1984. Página 50

¹²⁸ www.trovadores.net/indexlm.php?MH=1mveure.php?NM=4%26PC=4.

*niños en situación irregular*¹²⁹ explica Fernando Barraza, autor de uno de los libros que estudia la Nueva Canción Chilena.

*Chile limita al norte con el Perú
y con el Cabo de Hornos limita al sur.
Se eleva en el oriente la Cordillera
y en el oeste luce la costanera.
Al medio están los valles con sus verdores
donde se multiplican los pobladores.
Cada familia tiene muchos chiquillos;
con su miseria viven en conventillos.

Claro que algunos viven acomodados,
pero eso con la sangre del degollado.
Delante del escudo más arrogante
la agricultura tiene su interrogante:
la papa nos la venden naciones varias
cuando del sur de Chile es originaria.
Delante del emblema de tres colores
la minería tiene muchos bemoles:

el minero produce buenos dineros,
pero para el bolsillo del extranjero;
exuberante industria donde laboran
por unos cuantos reales muchas señoras.
Y así tienen que hacerlo porque al marido
la paga no le alcanza pa'l mes corrido.
Pa' no sentir la aguja de este dolor
en la noche estrellada dejo mi voz.

Linda se ve la Patria, señor turista,*

¹²⁹ Barraza Fernando. *La Nueva Canción Chilena* www.abacq.net/imaginaria/ncch0.htm.

pero no le han mostrado las callampitas...
Mientras gastan millones en un momento,
de hambre se muere gente que es un portento.
Mucho dinero en parques municipales,
y la miseria es grande en los hospitales.
Al medio de Alameda de las Delicias
Chile limita al centro de la injusticia.

(“Al centro de la injusticia”. Letra: Violeta Parra. Música: Isabel Parra)

Junto con las temáticas nuevas, esta corriente supuso una fuerte inspiración “latinoamericanista”, expresada en la incorporación de instrumentos musicales característicos de distintos rincones del continente. Por esto, según Osvaldo “Gitano” Rodríguez, la Nueva Canción Chilena se mostró como una corriente “abierta, innovadora, al contrario de la música tradicional que tendía a ser conservadora”¹³⁰

Relacionado con lo anterior, destaca el papel que jugó la música andina en el enriquecimiento de la Nueva Canción Chilena, provocando una mayor amplitud en el espectro al que adhería la música típica, renuente a acoger instrumentos de la zona altiplánica. Es más, el charango, la ocarina, la quena y la zampona se convirtieron en una especie de “banda sonora” del gobierno de la Unidad Popular.

Además de la vertiente latinoamericanista de la Nueva Canción Chilena, existió también una notoria reivindicación con los pueblos originarios, usando muchos de sus intérpretes nomenclaturas quechas como Inti Illimani y/o mapudungun como Quilapayun.

Estéticamente, el uso de los ponchos se volvió emblemático, así como las tenidas sobrias, sencillas y sin adornos resplandecientes en respuesta a los sofisticados trajes de los denominados “conjuntos folclóricos”.

La Nueva canción Chilena se nutre de movimientos musicales como el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Canción Catalana y los primeros balbuceos de la Nueva Trova Cubana. Además, por su apego a los sucesos contingentes como la reforma universitaria, la reforma agraria, más la revolución cubana y la oposición a la guerra de Vietnam, la Nueva Canción Chilena apareció ligada férreamente a las reivindicaciones de los partidos de izquierda.

¹³⁰ Rodríguez, Osvaldo. *La nueva Canción Chilena*. En González, J.P y Godoy, A. (editores). *Música popular chilena 20 años. 1970-1990*. Santiago de Chile: Ministerio de educación, división de cultura, 1995. Página 81.

La inclinación política de los miembros de la Nueva Canción Chilena los llevo a participar activamente en la campaña presidencial de Salvador Allende (1969-1970). Muchos de esos artistas fueron nombrados embajadores culturales del gobierno de la Unidad Popular, abocándose a crear canciones sobre la contingencia, algunas veces tildadas de “panfletarias”, debido a la polarizada disputa ideológica de aquel convulsionado periodo.

La derecha tiene dos ollitas

Una chiquitita y otra grandecita.

La chiquitita se la acaba de comprar

Y esa la usa solo pa' golpear (...)

La grandecita la tiene muy llenita

Con pollos y papitas, asado y cazuelita...

(“Las Ollitas”, Sergio Ortega)

Con el gobierno a favor de los artistas de la Nueva Canción Chilena, se produjeron discos que ensalzaron la tarea de la Unidad Popular, como “Canto al programa” de Inti Illimani, “Oratorio a los trabajadores” del conjunto Huamari y “Las 40 medidas cantadas” del grupo Lonqui, creado por Richard Rojas.

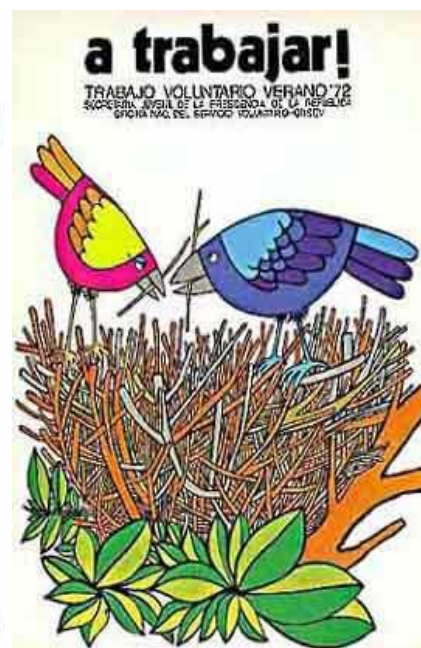
Y uno de los espacios que encuentra la Nueva Canción Chilena para expresarse –y que es preciso mencionar- y dar a conocer sus contenidos fueron las peñas folclóricas surgidas en éste periodo que permitieron a los cantores de aquella época interactuar con el público en un nivel básico antes de alcanzar esa masividad que hizo posible posteriormente el sello discográfico DICAP (La discoteca del cantar popular) vinculado a las juventudes comunistas que consiguió instalar a la Nueva Canción Chilena como un movimiento de alcance nacional y con una apreciable recepción del público.

b) Imagen del sentido común existente

La imagen-tipo que podría representar al gobierno popular es sin duda una que exalte la figura de los trabajadores, los mineros, los obreros de fábrica, los campesinos y los pueblos originarios. Personajes que hasta entonces –como mencionábamos anteriormente- habían sido negados a la imagen oficial del Chile de portada. El Chile de turismo rodeados de flores y buena comida era reemplazado por la imagen de un país empoderado, de un pueblo humilde organizado, de trabajadores libres de explotación y por supuesto de un país que goza por sí mismo de sus riquezas naturales de manera consiente y digna. No podemos dejar de mencionar la imagen hasta hoy característica de la nacionalización del cobre: “Chile se pone los pantalones largos: Ahora el cobre es chileno”



El conjunto visual utilizado por el gobierno popular está lleno de colores, es recurrente encontrar aves, herramientas de trabajo, puños alzados, cabelleras coloridas al viento, guitarras floridas y sobre todo perfiles de hombres, mujeres y niños de diversos colores y combinaciones. Siempre exaltando la pluralidad y diversidad del pueblo chileno, ya sea en el número de elementos presentes en la gráfica o en los colores observables en un mismo afiche.



Los colores de los murales de la Brigada Ramona Parra, los caracteres de la Brigada Chacón y los papelógrafos de las Juventudes Comunistas. Los ponchos y tejidos artesanales, los instrumentos musicales andinos, entre otros, nos recuerdan hasta hoy al gobierno de la Unidad popular y correspondían en ese entonces al conjunto de imágenes y elementos visuales que el proyecto político-cultural del gobierno militar, debía eliminar en primera instancia para poder así instaurar los elementos deseados que describiremos a continuación.

4.1.2) Quiebre del sentido común existente

Como para todo régimen autoritario era necesario quebrar el sentido común existente hasta antes del 73' y generar uno nuevo para legitimar el proyecto político, económico y cultural del gobierno militar.

El sentido común, nos indica Gramsci, es una concepción del mundo mecánicamente impuesta por una criatura extraña, por “uno de los muchos grupos sociales en los que todos están automáticamente involucrados desde el momento de su entrada en el mundo consiente”¹³¹. El sentido común es un producto de la historia y debe ser analizado como “parte del proceso histórico”. El poder de influencia que tienen las clases hegemónicas es visible en el contenido del sentido común. Por lo tanto, la destrucción de un sentido común y la instauración de uno nuevo -o bien la convivencia de ambos- es necesaria en la búsqueda de la hegemonía necesaria para la legitimación, la instauración y la perduración del nuevo sistema económico político y social impuesto por el régimen militar dictatorial.

No obstante a lo anteriormente descrito, durante el régimen militar se utilizan dos formas de poder, la dominación y la hegemonía. Aunque en este trabajo nos centramos en la segunda, es necesario destacar ciertas acciones de represión y violencia que fueron movilizadas con el fin de instaurar el nuevo modelo. Algunas de ellas serán mencionadas en este apartado y otras simplemente serán ignoradas por la distancia que toman con nuestro tema, sin embargo reconocemos la movilización de los aparatos coercitivos del Estado como políticas características y recurrentes del régimen militar.

A continuación presentaremos un conjunto de medidas desarrolladas por el gobierno militar (y en muchos casos con la ayuda de gobiernos locales) para la erradicación de las imágenes y/o elementos del gobierno popular que pudieran perdurar en el imaginario social y en el paisaje urbano del Chile post 11 de septiembre.

¹³¹ Gramsci, A. *Selection from the Prison Notebooks*. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell (eds. y trans). 1971 Nueva York: International Publishers.

a) Destrucción del legado marxista

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 no sólo abortó el poder político y administrativo del gobierno de la Unidad Popular, también inició un proceso de erradicación de su poder simbólico en el campo artístico-cultural. El propósito fundamental de esta operación era borrar cualquier indicio o reminiscencia asociado al período de Salvador Allende. En otras palabras, la intención “era detener política y militarmente la ‘marea socialista’; terminar definitivamente con la UP y hacer desaparecer todos los símbolos que pudieran recordarla. Una verdadera operación limpieza, como lo remarcarían sugestivamente las grandes quemas de libros de los primeros días, desde La Guerra de los mundos, de H. G. Wells, hasta El Capital de Marx” (Guillaudat - Mouterde 1998, 80).

La operación limpieza abarcó un amplio repertorio de medidas y niveles, esto es desde las acciones más extremas, atentados contra la integridad física y el derecho a la vida—muerte, tortura, encarcelamiento, exilio y despidos en oficinas públicas, universidades, quemas de libros (véase Mario Aguilar 2003), limpieza de muros, cortes de barba y pelo, cambios de nombre de calles, villas y escuelas, entre otros. Una manifestación explícita del propósito que tuvo esta campaña se evidencia en la declaración que hizo el general Gustavo Leigh—miembro de la junta militar y comandante de la fuerza aérea—cuando afirmó que “la labor del gobierno consistía en extirpar el cáncer marxista que amenazaba la vida orgánica de la nación, aplicando medidas extremas, hasta las últimas consecuencias”¹³². En este sentido, cabe destacar la carga de representación simbólica que asume el lenguaje empleado por los militares, como recurso para atemorizar y amedrentar psicológicamente a la población¹³³.

Consecuentemente, una de las primeras medidas que puso en marcha la junta militar fue promover una cruzada de limpieza y orden que, como veremos, involucró diversos organismos públicos, instituciones educacionales e iniciativas ciudadanas. Lo que se buscaba, usando la metáfora empleada por Leigh, era “desinfectar” la imagen de las ciudades—y del país en general—de la propaganda ideológica y de las consignas políticas, para lo cual era necesario eliminar aquellas expresiones que pudieran representar adhesión o simpatía con las ideas y/o tendencias político-estéticas del régimen derrocado.

Así, tan pronto como los militares tuvieron el control del poder se inició la limpieza de muros, calles, parques y el entorno urbano en general. A pocos días del golpe, la prensa autorizada de la época daba cuenta de ello a través del diario *El Mercurio*¹³⁴, llamando a respaldar la medida en los siguientes términos: “Las autoridades de

¹³² Bando No. 30 del 17 de septiembre de 1973. Para mayores antecedentes véase “Primeras declaraciones de los miembros de la junta militar”, <http://www.youtube.com/watch?v=gzZ9POc74ik>

¹³³ Elizabeth Lira y María Isabel Castillo (1991) hacen referencia al lenguaje oficial utilizado por los altos oficiales, quienes empleaban verbos como limpiar para describir variadas operaciones militares.

¹³⁴ La censura de prensa significó que, inicialmente, los únicos diarios autorizados por la Junta Militar para circular en la capital fueran *El Mercurio* y *La Tercera*. Véase *El Mercurio* 1973a, cuerpo A, 6.

Gobierno han informado sobre su decisión de llevar a cabo un programa que restaure la imagen de limpieza y orden que en el pasado tuvo la capital de la República. Tal iniciativa no sólo debe recibir el apoyo de la población, sino que incentivar su voluntad de colaboración” (*El Mercurio* 1973c, 3, énfasis añadido).

Para el régimen militar, y no pocos de sus partidarios, el gobierno de la UP era signo de fracaso, desorden y, en cierto sentido, suciedad¹³⁵. Desde esta perspectiva, el efecto nocivo del gobierno del presidente Allende fue considerado más allá del ámbito político y económico, vale decir, también se había propagado a las costumbres, el uso del lenguaje, el aseo, entre otros.

Por consiguiente, los militares buscaron erradicar las expresiones político-culturales de izquierda—representadas, entre otros, según se informa en la prensa oficial, por “las brigadas propagandistas que cubrían con leyendas, afiches o cartelones burdos los muros de propiedades y obras públicas” (*El Mercurio* 1973b, 3). Tal es el caso, por ejemplo, de una serie de murales realizados en el Río Mapocho en 1972, que cubrían unos doscientos metros con la narración de la “historia del Movimiento Obrero Chileno y la del Partido Comunista, en cuya creación participaron artistas como Pedro Millar, Luz Donoso, Hernán Meschi, José Balmes, Gracia Barrios y estudiantes de la Escuela de Artes de la Universidad de Chile” (*El Mercurio* 1973c, 3). Esta obra fue cubierta con una mano de pintura gris a poco tiempo del golpe militar del 1973. Más tarde, los temporales de 1982 lavaron los muros y las imágenes reaparecieron brevemente, hasta que fueron nuevamente cubiertas, por disposición del régimen (Sandoval 2001, 43). Según esta fuente, el mural de La Granja en el cual participó Roberto Matta, artista chileno destacado a nivel internacional, también fue borrado en 1973 por disposición de la autoridad militar.

Como se puede apreciar, la operación limpieza desbordó ampliamente un propósito meramente higiénico, erradicando también expresiones de la cultura visual creada por los artistas que apoyaron al gobierno de la UP. Hay que reconocer, sin embargo, que en las calles de algunas ciudades se produjo acumulación de basura como consecuencia del golpe militar y debido a la precariedad de algunos sistemas de recolección se produjo una situación que fue necesario enfrentar¹³⁶. No obstante, más allá de estas contingencias, la medida tuvo por principal objetivo “restaurar el orden”, acción mediante la cual se intentó eliminar todo resabio de políticas marxistas, y que fue impulsada muy tempranamente por la Junta Militar y asumida por diferentes sectores de la sociedad. En otras palabras, la operación limpieza representó simbólicamente, por una parte, la desinfección del pasado marxista y, por otra, la instauración de una noción

¹³⁵ En un artículo de prensa donde se refleja esta tendencia se afirma: “También el populismo sirvió de excusa para una despreocupación por el ornato y el aseo, que en el corto plazo convirtió a nuestras ciudades en ejemplos extremos de suciedad y contaminación. Por pereza e inercia el contagio se apoderó de todos los servicios públicos o instituciones bajo control estatal” (*El Mercurio* 1974o)

¹³⁶ Los primeros días después del 11 “fue mucha la cantidad de basura que no se pudo extraer, razón por la cual la ciudad presentaba un aspecto antiestético y de desaseo” (*El Mercurio* 1973o).

militarizada de la estética cotidiana, caracterizada por rasgos tales como la depuración, el orden y la restauración fervorosa de los símbolos patrios.

La intervención de los militares cubrió un espectro muy amplio de acciones, que iban desde la eliminación de monumentos con evidente carga ideológica de izquierda, hasta el blanqueo de paredes, la limpieza de aceras y el aseo de jardines, entre otros. Un caso relativo a la destrucción de monumentos se consigna en la prensa: “Retiran estatua del ‘Che Guevara’, por la acción inmediata de las Fuerzas Armadas y de Orden. El monumento al Che Guevara levantado por la Municipalidad de San Miguel, dominada por los socialistas, *fue arrancado ayer de su pedestal por una patrulla militar que lo derribó con un cable de acero, trasladándolo a un lugar no conocido*” (El Mercurio 1973d, énfasis añadido).

En la campaña de limpieza participaron con mayor o menor grado de adhesión las municipalidades, las que cumplieron un rol en el proceso de reorganización y aseo de la urbe. Por otra parte, los términos de la convocatoria y sus niveles de exigencia variaron significativamente según las zonas, regiones y municipios del país: desde llamados a la ciudadanía para que se sumara a esta campaña hasta la imposición de la iniciativa con carácter de fuerza. Este último fue el caso, por ejemplo, de la municipalidad de Las Barrancas que el 26 de septiembre de 1973 promulgó el siguiente decreto:

“Ordénese la limpieza y aseo exterior de las edificaciones, muros, murallas, panderetas y cierres de todos los particulares de la Comuna de Las Barrancas.

*Deben eliminarse, por consiguiente, todas las consignas, afiches, rayados y cualquier propaganda política o partidista, de modo que la población adquiera un aspecto de orden y aseo, en general*¹³⁷.

Esta tendencia a ordenar con drásticas medidas el entorno urbano y sus centros cívicos también se evidencia en otro decreto, promulgado el 9 de junio de 1975, con la firma de la entonces alcaldesa de Santiago, María Eugenia Oyarzún. En él se establece que el aseo exterior de los edificios públicos y particulares debe efectuarse entre el 10 de julio y el 10 de septiembre—el día anterior al golpe—de cada año de acuerdo a las pautas estipuladas, entre las cuales “*se prohíbe el uso del color negro u otros tonos violentos en las fachadas, para no perturbar la armonía del conjunto*” (dado que no fue posible encontrar el decreto se cita la fuente de prensa: El Mercurio 1975b, énfasis añadido).

La prohibición de usar “tonos violentos” resulta sorprendente, si se considera el ambiente de censura y represión que se vivía en aquel entonces. En 1975 el régimen militar controlaba, en buena medida, los medios de comunicación, las universidades y

¹³⁷ La desaparición de los documentos (decretos, ordenanzas y otros) anteriores a 1995 de la actual municipalidad de Pudahuel, ex comuna de Las Barrancas, nos obliga a citar la prensa de la época: *El Mercurio* 1973n.

las organizaciones políticas y culturales, entre otras instituciones; de manera que pretender además regular las preferencias cromáticas en las fachadas de los edificios públicos y privados—si bien puede no parecer extraño en la lógica de un régimen dictatorial—llama la atención¹³⁸. Un factor relevante que puede haber motivado esta prohibición es el interés del régimen militar de proyectar una imagen de Chile como país disciplinado, ordenado, estable y en vías de desarrollo. Por otra parte, también hay que tener presente que el sólo hecho de que el color negro estuviera asociado al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), lo hacía sospechoso y, por tanto, prohibido. En este sentido, no es fácil discernir si los tonos violentos son llamados así por su carga ideológica, por consideraciones estéticas, o por una combinación de ambos factores. Más allá de las motivaciones que pudieron influir en la promulgación de este decreto, esta no fue una medida aislada pues existen otros antecedentes que corroboran prácticas similares¹³⁹.

Conjuntamente con los municipios, es a la población civil a la cual el régimen encarga con mayor énfasis el trabajo de limpiar los muros de consignas y rayados. Este llamado, respaldado por la prensa oficial, busca que la ciudadanía se comprometa con la idea de orden y limpieza que la junta militar quiere establecer; por lo tanto, la iniciativa de pintar las murallas, barrer las calles y recoger la basura fue la respuesta de algunos sectores de la comunidad al requerimiento del gobierno. Al respecto, El Mercurio informaba con diversos estilos y grados de credibilidad:

“Vecinos, con sus propios medios, se encargan de limpiar el frente de sus mismas casas o las murallas vecinas.

La población comenzó ayer a colaborar en las faenas de limpieza de la ciudad. Este espontáneo gesto de cooperación de la comunidad se ha advertido en todos los planos de la actividad nacional”. (El Mercurio 1973h, énfasis añadido; véase también El Mercurio 1973e, 16; 1973g; 1973i)

Dado el breve espacio de tiempo que tomó la limpieza de calles y muros (se concentró principalmente en el mes de septiembre de 1973, inmediatamente después del golpe militar), creemos que esta iniciativa tuvo fundamentalmente el propósito de erradicar el pasado que había representado el gobierno de la Unidad Popular. Esta interpretación es compartida por otras investigadoras (Lira y Castillo 1991, 129): “El régimen militar necesita reformular y redefinir las costumbres, el hábitat y sus nombres. la percepción

¹³⁸ El país se encuentra en “estado o tiempo de guerra”, declarado por la junta militar, el 22 de septiembre de 1973, en el Decreto Ley No. 5, artículo 1.

¹³⁹ “En la primera región, Tarapacá, las nuevas autoridades prohibieron a los ciudadanos que pintaran sus casas de color rojo” (Lira 1991, 129). También se cambió el color a la escultura del artista Félix Maluenda (shaft de ventilación ubicado en el costado oriente del edificio UNTAC, más tarde conocido como Edificio Diego Portales, sede del régimen militar) la cual originalmente estaba pintada de rojo—color que identificara al Partido Comunista—y que después del golpe fue pintada en un tono verde claro, próximo a la cultura cromática militar. Se impusieron además “restricciones cromáticas” vinculadas a temas de seguridad, como, por ejemplo, la prohibición del uso de uniformes de trabajo color verde oliva, color que fue reservado exclusivamente a las Fuerzas Armadas y Carabineros. Véase *El Mercurio* 1973p, 23.

de la realidad social... nombres que recordaban las ideas proscritas son borradas. Una población producto de una toma durante la Unidad Popular fue bautizada por sus habitantes como Nueva Habana. El régimen militar determinó que se la denominara Nuevo Amanecer. En Temuco, la población 'Lenin' pasó a llamarse Lanin, nombre del volcán situado en la frontera argentina colindante a la región.

Es importante señalar que la operación limpieza se inscribe en un contexto geopolítico más amplio que abarca otros regímenes dictatoriales latinoamericanos. Por ejemplo, un estudio basado en fuentes testimoniales que investiga las huellas que dejó el imaginario social instituido por el régimen militar argentino, en parte del imaginario actual en que se inscriben las prácticas cotidianas de algunos sectores de la población, afirma que:

“el poder de la dictadura desarrolló enunciados totalizadores, violencia simbólica, que no da lugar a otros enunciados, invisibiliza las diferencias de sentido, la diversidad de prácticas y posicionamientos subjetivos de los actores sociales: Acá entra a jugar la Doctrina de Seguridad Nacional donde la frontera no es solamente la de Argentina sino que va más allá, una frontera política, todo lo que fuera rojo, comunista pelo largo, raro, o algún otro elemento que ellos no consideraban normal era anormal, y el vocablo de la época de ellos son esos: “patología”, “hay que hacer una cirugía”, hablan todos con términos de enfermedad, la sociedad está enferma, hay que erradicar el tumor, y el tumor ¿quiénes eran?, todas esas personas que no estaban de acuerdo, o no tenían el mismo discurso ni la manera de pensar o sentir de los que estaban en el gobierno, ahora lo veo yo, pero si me decís en ese momento... no me daba cuenta”¹⁴⁰.

Es más, con anterioridad a la dictadura chilena (1973) y argentina (1976), el dictador Alfredo Stroessner del Paraguay, en 1970, ya había declarado la guerra al “pelo largo y la minifalda porque formaban parte de la estrategia comunista para subvertir el orden, la moral y las buenas costumbres”.

El proceso de depuración ideológica y cultural no sólo se limitó al blanqueo de muros, la quema y censura de libros y revistas y la destrucción de algunos monumentos, sino que además alcanzó otros ámbitos como el “cuidado” del vestuario y la fisonomía personal¹⁴¹. Se inició así un intento sostenido de exclusión y/o autocensura de aquellas costumbres que pudieran considerarse un resabio cultural de izquierda: barba, pelo largo, prendas de vestir de color rojo y/o negro.

¹⁴⁰GOMEZ, María Julieta, Leticia MARIN y María Elena YULI “El proceso militar de 1976–1983 en el imaginario social de San Luis, Argentina: Un estudio de casos: ‘secuelas’ en las prácticas y discursos actuales”. Fundamentos en Humanidades, 2007. Página 103

¹⁴¹ Producto de la censura de imágenes en las revistas de oposición, surgieron espacios que se dejaron literalmente en blanco en su diagramación. Este fenómeno nunca antes visto en la prensa nacional, alteró la cultura visual asociada a la relación imagen-texto y pasó a formar parte de la lectura cotidiana de aquellos que buscaban informarse más allá de las fuentes oficiales. Véase Bando No. 19, Ministerio de Defensa Nacional, de la Jefatura de Zona en Estado de Emergencia de la Región Metropolitana y Prov. San Antonio. Santiago, 8 de Septiembre de 1984.

De un modo similar a lo ocurrido en muros y calles, la operación corte de pelo y barba se fue desencadenando en distintas regiones del país. Este humillante ritual de purificación del pasado marxista y/o asimilación a los nuevos tiempos que se impusieron tras el golpe militar, en algunos casos fue puesto en práctica por los propios miembros de las fuerzas armadas con tijera en mano, como parte de la operación limpieza, control y amedrentamiento. Asimismo, de acuerdo a la información de la prensa permitida por el régimen, no pocos varones, en su mayoría jóvenes, tomaron la iniciativa de pelarse a lo militar o raparse completamente, ya sea por temor y precaución, o como un modo de adaptarse al clima de militarización imperante en el país. *El Mercurio*, al informar sobre esta práctica en Punta Arenas, señalaba desde su particular estilo: “*Estudiantes y jóvenes trabajadores han acudido como de común acuerdo a cortar sus cabelleras demasiado frondosas, en Magallanes. Una nueva “onda” se impone rápidamente entre la juventud: el pelo corto y bien aseado. Las peluquerías locales deben enfrentar largas colas para atender a quienes quieren ser los primeros en exteriorizar, en sus propias personas, el espíritu viril y renovador que recorre la República*” (*El Mercurio* 1973k, 25, énfasis añadido).

Esta medida fue replicada a nivel escolar a través de un instructivo de la Dirección de Educación Secundaria que definió normas sobre presentación personal. Entre las regulaciones de carácter estético-higiénico y de seguridad planteadas por la directora de esa entidad, Irma Saavedra, inauguraban “la total exclusión del pelo largo en los varones; un rostro limpio de todo maquillaje, nada de adornos colgando al cuello y la total prohibición de usar zuecos para concurrir a clases por parte de las alumnas” (*El Mercurio* 1973s, 44). Más aún, según esta norma, el pelo no solamente debía estar cortado de manera que se pudiera apreciar fácilmente la limpieza del cuello de la camisa, sino que además debía “estar cuidadosamente peinado. Nada de chasquillas o mechones en la frente, o cabelleras al viento”. La medida llegó incluso a sugerir que los ciudadanos chilenos o extranjeros que tuvieran el pelo largo no debían ser admitidos en trámites como obtener carné de identidad y papel de antecedentes (*El Mercurio* 1974n).

Por cierto no basta con emitir instructivos, promulgar decretos y tener la determinación de aplicar normas para que éstas, efectivamente, se hagan realidad en los términos en que han sido concebidas. En este sentido, la suma de regulaciones y ordenamientos decretados por la Junta Militar fueron dejando su huella en la vida del país, dentro de un clima que estuvo dominado por la imposición y el temor (véase, por ejemplo, Constable y Valenzuela 1991).

b) Campaña de restauración

En medio de estas políticas, el régimen militar advierte tempranamente que es necesario fomentar una política cultural restauradora que pueda legitimar su accionar y proyectar el gobierno en el marco de la cruzada de reconstrucción nacional que se ha propuesto encausar. En palabras oficiales: “*Las consideraciones anteriores exigen una política cultural que tienda, en primer término y en su órbita de competencia, a extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria y en seguida, que sea efectiva como medio de eliminar los vicios de nuestra mentalidad y comportamiento, que permitieron que nuestra sociedad se relajara y sus instituciones se desvirtuaran, hasta el punto de quedar inermes espiritualmente para oponerse a la acción desintegradora desarrollada por el marxismo*” (Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno 1974, 37–38, énfasis añadido).

Bajo la perspectiva del régimen militar, el principal objetivo de la política cultural es reparar la situación de decadencia nacional reflejada en la pérdida de la identidad y sentido de nación, la falta de una concepción geopolítica estratégica del estado, la imitación de lo extranjero, el descuido de nuestra historia y sus héroes, en definitiva, la desaparición casi por completo del “ser nacional” (ibid). De acuerdo a estos postulados, para que el chileno se reencuentre nuevamente con lo que es su ser nacional, será de fundamental importancia la recuperación del patrimonio cultural chileno, el rescate de la chilenidad y, por ende, de la música chilena, la bandera y demás símbolos patrios, entre otros objetivos que reseñaremos más adelante.

c) Recuperación del patrimonio cultural

Simultáneamente a la cruzada que busca “reestablecer el alma nacional”, “amenazada por los políticos y el marxismo internacional”, comienza a surgir la idea de restaurar hitos del patrimonio cultural que, para el régimen militar, simbolizan la reconstrucción de la patria que ha sido degradada¹⁴². Sin embargo, dada la situación que vive Chile a meses del golpe, este propósito es aún incipiente y se concentra en la conservación de las casas de campo, iniciativa en torno a la cual pareció existir mayor coordinación: “La Dirección de Turismo junto a una Corporación de la Reforma Agraria (CORA) renovada y al Colegio de Arquitectos de Chile se han lanzado en una cruzada cuyo noble fin es conservar las antiguas casas de campo chilenas... De las [cuatro mil] casas, casi todas abandonadas o en evidente estado de deterioro, que posee la CORA, [veinticinco] de ellas, desde Coquimbo a Valdivia, podrían ser aprovechadas con fines turísticos, a la vez que mantenidas como *testimonio de nuestra auténtica cultura*” (Qué Pasa 1973a, 16–17, énfasis añadido)

¹⁴² Estas expresiones se usan con frecuencia en los discursos de Pinochet (MUNIZAGA, Giselle; OCHSENIUS, Carlos (1983) El discurso público de Pinochet. 1973-1976. Santiago, Chile. CLACSO.)

En 1974 comenzaron a surgir algunas iniciativas un poco más definidas en cuanto a la restauración del patrimonio nacional, con el fin de exaltar aquello que las autoridades de aquella época consideraban representativo de los valores y la cultura chilena. Se inician esfuerzos por preservar monumentos, entre los que se cuentan iglesias y las ya mencionadas casas de campo; la medida que involucra a estas últimas puede ser entendida también como un acto de desagravio frente a la reforma agraria, proceso que se inicia en el gobierno de Frei Montalva y se agudiza en su grado de conflictividad en el período del presidente Allende. Algunas señales que respaldan esta hipótesis se advierten en el siguiente comentario editorial de *El Mercurio*: “Chile ha ido perdiendo sistemáticamente fe en los valores culturales, aceptando criterios foráneos, inconciliables con el alma nacional... Muchas casas de campo, como las pertenecientes a predios expropiados, deberían tener un destino superior al hasta ahora fijado” (*El Mercurio* 1974c, 3, énfasis añadido).

La tendencia marcadamente nacionalista que la Junta le imprime al régimen militar durante este período empieza también a hacerse evidente en la exaltación de personajes de las fuerzas armadas y de orden a través de la instalación de pequeños monumentos (véase Asesor Cultural de la Junta [Decreto No. 804, del 10 de diciembre de 1974]; Campos Menéndez 1974; Errázuriz 2006, 62–78), como el Busto del teniente Hernán Merino y monolitos de homenaje a soldados fallecidos el 11 de septiembre de 1973.

Este impulso cobrará más fuerza—inicialmente a nivel de proyectos—con la idea de remodelar y embellecer algunas ciudades, en las que se propician espacios para exaltar ciertos héroes, construir monumentos patrióticos y conmemorar batallas y efemérides. Transcurrido un año del golpe militar, se inauguran plazas como *La Sargento Candelaria*, en la comuna de Renca, con motivo de la conmemoración de un nuevo aniversario de la Batalla de Yungay (*El Mercurio* 1974g, 21; sobre la preocupación por las áreas verdes, véase *El Mercurio* 1974l, 15; véase también *El Mercurio* 1974m, 3), al tiempo que se busca mantener en orden las áreas verdes y se crean planes de reforestación en diversas ciudades (*El Mercurio* 1974b, 8).

La tendencia nacionalista se transformaría en los años siguientes en uno de los principales objetivos de la política cultural de la junta militar. Prueba de ello es la puesta en marcha de un conjunto de iniciativas—con diverso grado de articulación y control del poder central—que abarcan un amplio espectro de la vida cultural. A continuación, pasamos a reseñar algunas de ellas lo largo del apartado 4.1.3.

4.1.3) Nuevo sentido común

Explicaremos a continuación cual es el sentido común que ha buscado instaurar el régimen militar y en qué elementos sonoros y visuales se apoya el mismo.

a) Propósito nacionalista

La primera fase del proyecto político cultural del régimen militar está caracterizada por el despliegue de políticas nacionalistas en búsqueda de la urgente ‘restauración de la identidad perdida’ durante el gobierno de la Unidad Popular. Así, las políticas culturales se centraron en la instauración de una nueva “imagen país” que encarnase a su vez el Chile deseado por los militares y al Chile mismo tiempo ordenado y atractivo a ojos de las clases subalternas. Dicha imagen país, se construye desde un conjunto de elementos culturales purgados de toda popularidad. “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 extraurbanos y preindustriales, exóticos o ‘folclóricos’, potencialmente turísticos o ilustradores del ‘ingenio popular’”¹⁴³

Reivindicación de la chilenidad

Quienes integraron y/o apoyaron el régimen militar creen que los conceptos de nacionalidad y patriotismo fueron seriamente amenazados por el gobierno de la Unidad Popular, con el propósito de desarraigar la idiosincrasia chilena y reemplazarla por ideologías culturales foráneas, razón por la cual será un imperativo la recuperación de todas aquellas manifestaciones “distintivas de la chilenidad, sus tradiciones públicas y costumbres” (*La Prensa* 1973).

Tan decidida fue la reacción en este sentido que en el primer párrafo del Acta de Constitución de la Junta de Gobierno, dictada el mismo día del golpe militar, se establece “el patriótico compromiso de restaurar la chilenidad”, bajo el supuesto esencialista que “lo chileno” se encontraba prefigurado en la trama histórico-cultural¹⁴⁴. Con este propósito se promoverán diversas iniciativas y actividades en el campo de la difusión cultural. Por ejemplo, exposiciones dedicadas al redescubrimiento de los grandes maestros de la pintura chilena, de nuestras artesanías y del territorio nacional¹⁴⁵.

¹⁴³ PIÑÁ, Carlos David “*Lo popular: Notas sobre la identidad cultural de las clases subalternas I*”. Santiago: FLACSO. 1984. Pag. 17.

¹⁴⁴ “Acta de Constitución de la Junta de Gobierno”, Decreto de Ley No. 1, 11 de Septiembre de 1973.

¹⁴⁵ Algunas exposiciones realizadas en el Museo de Bellas Artes, inmediatamente después del golpe, fueron “Pinturas y Esculturas para la Reconstrucción” (octubre de 1973), “Juan Francisco González” (noviembre de 1973), “Primer Salón Nacional de Artesanía” (noviembre y diciembre de 1973). En la Corporación Cultural de las Condes tuvieron lugar, entre otras exposiciones, las siguientes: “Precursores Extranjeros de la Pintura Chilena” (1974), “Contando a Chile” Guillermo Blanco/Lukas (1975), “Evocación y Recuerdo de Onofre Jarpa” (1975), “Cuatro Maestros de la Pintura Chilena” (1975).

b) Sonotipo del nuevo sentido común

*“Mi banderita chilena, banderita tricolor
Colores que son emblema, emblema de mi nación
El azul de mi cielo, la nieve de las montañas
El rojo del copihue, y de la sangre araucana
Flameando siempre serena, mi banderita chilena.
El alma de mi bandera, banderita tricolor
Es una pálida estrella, que del cielo se cayó
El alma de mi bandera, banderita tricolor.
Al azul de mi emblema, te quedaste prendida
Estrella solitaria, entre los pliegues dormida
Flameando siempre serena, mi banderita chilena”.*

(Letra: Donato Roman Haitmann)

La idea de promover una creación y difusión artística enraizada en nuestras tradiciones surgió tempranamente como uno de los postulados de la política cultural del régimen, y encontró en la música a uno de sus principales aliados. Reflejo de esta política fue el impulso que se le dio a las grabaciones de música chilena: “Consecuentes con el espíritu de fomentar y difundir la música selecta y folclórica, se ha contado con la valiosa cooperación del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura para editar en forma permanente grabaciones fonográficas con obras de nuestros compositores nacionales” (*El Mercurio* 1974p, 67).

Esta cruzada por la chilenidad tuvo en la música folclórica “auténticamente chilena”, vale decir, en la “música sin contenido político” y particularmente en el conjunto “Los Huasos Quincheros” una de sus máximas formas de expresión (*El Mercurio* 1975a). Estos “huasos”, que respaldaron decididamente el golpe militar, se transformaron en embajadores a nivel internacional de lo que pasó a denominarse como el “verdadero folclore chileno”, y apoyaron activamente a las nuevas autoridades, no sólo en eventos musicales sino también en la promoción de iniciativas tendientes a rescatar la chilenidad. Tal es el caso, por ejemplo, del concurso Nuevas Canciones para Los Quincheros, el que, con el apoyo de la Secretaría General de Gobierno, tuvo por objetivo ampliar su repertorio con música tradicional chilena, esto es, aquella “que le canta a las cosas simples, al paisaje, al romanticismo y que toma el ritmo de tonadas y cuecas” (*El Mercurio* 1975d, 39).

*La Rosa, la Rosa con el Clavel,
hicieron un juramento
y pusieron de testigos
a un Jazmín y a un Pensamiento*

*No me tires con Rosas,
que tiene espinas
tírame con Violetas,
que son más finas.*

*Que son más finas si
Rosa con Dalia
donde irá mi negrita
que yo no va*

*Anda Rosa con Dalia
que yo no vaya.*

(Letra: Jorge Martínez)

Así, Chile experimentó un proceso de bipolaridad musical en el ámbito folclórico, desde la canción de protesta bajo la UP (1970–1973)—proclamada por conjuntos musicales como Illapu y Quilapayún que fueron exiliados por su apoyo al gobierno de Allende — hasta las tonadas de Los Huasos Quincheros durante la dictadura. Este proceso fue desarrollándose a través de diversas iniciativas: campañas de “desagravio a la canción chilena” (*El Mercurio* 1973t, 63), festivales juveniles organizados por la Secretaría Nacional de la Juventud (cuyo propósito era “identificar a los jóvenes chilenos con el sentir patrio”; *El Mercurio* 1974a, 17)¹⁴⁶, celebraciones de fiestas del Roto Chileno (*El Mercurio* 1974i) e incluso algunos convenios destinados a difundir los valores folclóricos nacionales a lo largo de todo el país (*El Mercurio* 1974k, 29)¹⁴⁷.

El entusiasmo por difundir la música chilena llegó, en algunos, al extremo de intentar regular por medio de un dictamen oficial un porcentaje mínimo de difusión en radios y sellos grabadores, de un 25 por ciento. La iniciativa, patrocinada por la Agrupación de Cantantes de Chile, fue liderada por Arturo Millán, quien manifestó no haber “encontrado ningún tropiezo con las autoridades. Por el contrario, hay interés de que

¹⁴⁶ El festival se denominó La Juventud Canta con Chile. *El Mercurio* 1974f, 1974h, 1974j.

¹⁴⁷ El convenio lo firmó la Secretaría Nacional de la Juventud con el Ballet Folclórico del Ministerio de Educación.

esta arremetida de chilenidad salga lo antes posible” (El Mercurio 1975c). No obstante, en medio de los éxitos de Julio Iglesias, Cat Stevens y otros, la cruzada para rescatar la “auténtica” música folclórica no parece haber tenido mucho eco.

c) Imagen del nuevo sentido común

El sentido común constituye la pieza angular en la construcción de un tipo de hegemonía y en la construcción de una representación de la sociedad donde los valores fundamentales pertenecen a la elite y son irradiados a través de los medios de comunicación, de este modo, el trabajo audiovisual cumple un rol fundamental en la rápida naturalización de los elementos que componen el nuevo sentido común. Dividiremos en dos la imagen trabajada por el proyecto político cultural del régimen militar, por un lado, la exaltación y el nuevo papel de la bandera chilena y por otro, la exaltación de la imagen del huaso y el mundo agrario.

La bandera

La función que se le asignó a la bandera nacional durante el gobierno de la Unidad Popular—izamiento en tomas de terreno, en ocupación de industrias y establecimientos educacionales—experimentó una abrupta metamorfosis durante la dictadura. Mediante un bando, el régimen militar dispuso estrictas medidas de control, entre éstas que “sólo podrá ser izada cuando Intendentes o Gobernadores así lo autoricen. Será, con todo, obligatorio izarla en edificios públicos y privados todos los 18 de septiembre y 21 de mayo. Y cuando se izare deberá hacerse en los términos de estética y dignidad que la legislación establece” (*El Mercurio* 1973m, 3).

A esta regulación hay que agregar los actos cívicos y militares destinados a rendirle culto a los emblemas patrios en plazas, regimientos, otros. Un claro ejemplo es el acto programado para celebrar el primer aniversario del golpe militar, en el cual, entre otros rituales, se realiza un juramento a la bandera en los siguientes términos: “¿*Juráis ante Dios, la Patria y la Justicia luchar por preservar la libertad hasta con la vida, si fuere necesario?*”, se escuchó el ‘*Sí juro*’, más sonoro que nunca se haya oído. Junto a esa afirmación fueron muchas las personas que debieron sacar sus pañuelos para enjugar sus lágrimas de emoción”¹⁴⁸. Al año siguiente, en la celebración del segundo aniversario del golpe, “las mujeres asistentes depositan flores ante la bandera” (*Qué Pasa* 1975c, 8).

Por último, entre otras prácticas destinadas a reivindicar el espíritu patriótico, es importante considerar la formación de bandas de guerra a nivel escolar, las brigadas escolares para custodiar los cruces de calles y el orden del colegio, los que tenían una destacada misión de ser puntales en los actos cívicos que obligatoriamente realizaban todos los lunes los colegios fiscales, los desfiles de estudiantes perfectamente vestidos,

¹⁴⁸ Véase *Chile, 11 de Septiembre de 1974*. Dirección Nacional de Comunicación Social de Gobierno (DINAC).

uniformados y peinados para el 20 de agosto—natalicio del general Bernardo O’Higgins, y el 21 de mayo—fecha de conmemoración de las glorias navales.

El huaso y el campo chileno

Es posible pensar que el Régimen Militar reinventó la identidad nacional recurriendo a un ícono paisajístico tradicional ya politizado por el nacionalismo. Naturalmente, ello no fue un arrebato original del régimen. La necesidad de los gobiernos e ideologías anteriores de inventarse una identidad general que incorporara los paisajes locales había significado una cita constante del territorio en las narrativas nacionales desde el siglo XIX. Pero la dictadura recogió la interpretación que, durante el siglo XX, había hecho el pensamiento nacionalista del paisaje chileno, a saber: inoculado con el axioma de la unidad nacional, sobre identificado con el paisaje de la «zona huasa» y politizado desde fines de los años sesenta.

La producción, divulgación y naturalización de cualquier versión de la identidad nacional —portadora a la vez que superadora de los «patrimonios locales»— se convierte entonces en un ejercicio necesario para la configuración y mantención de la hegemonía. “La ‘invención de tradiciones’ permite instituir y modelar la cohesión social de la comunidad, implantar y acreditar privilegios, instituciones o relaciones de autoridad, levantar genealogías vinculantes con el pasado e inculcar valores y actitudes¹⁴⁹”

El desafío posterior a 1973 fue reelaborar la narrativa de la «patria», de manera no sólo de ampliar la base de sustentación del nuevo imaginario en el poder, sino que también de superar la contradicción de que dicho imaginario se sustentara en una exclusión ideológica y cultural. Se trataba de presentar como aceptable e imprescindible el nuevo orden, a la vez que encadenarlo a la idea de un valor invariable. Se trataba de reinventar una tradición.

En efecto, además de auto representarse como redescubrimiento o restauración del “alma nacional”, el hecho de fuerza del “11” generó también el imperativo de reemplazar los rastros de sedición, quebrantamiento y dictadura por los ideales de misión, salvación y regeneración política. Con ese imperativo, el paisaje fue exhortado por la cultura oficial —en tanto presupuesto de integración y de genuina “chilenidad”— para tres propósitos: primero, para reforzar el reconocimiento o vinculación de los adherentes con el proyecto cultural de las derechas; segundo, para desacreditar representaciones alternativas de la identidad campesina, popular y nacional (desmovilizando así, simbólicamente, a los vencidos); y tercero, para legitimar el nuevo orden político como expresión de un determinado “orden natural”¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Hobsbawn, Eric y RANGER, Terence. *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. Medio impreso.

¹⁵⁰ Paralelamente, el régimen inició desde 1974 la reorganización político-administrativa del territorio nacional —Regionalización—, bajo el eslogan de la descentralización y el imperativo de la Doctrina de Seguridad Nacional. Pretendía mejorar la «justicia social», la «descentralización del sector público», la «seguridad nacional», el «crecimiento económico» y la «unidad nacional». Y aunque retomó el interés por la integración nacional de las

Por supuesto, aquella invocación del paisaje agrario —perceptible, por ejemplo, en algunos impresos de la Editora Nacional Gabriela Mistral— ocurrió dentro de la embestida comunicacional y cultural del gobierno militar, gestionada principalmente por ex militantes nacionalistas. Por tanto, la obra editorial fue complemento de la operación de limpieza antes mencionada y su campaña de restauración. Así pues, en el fomento de esa estética privada y pública tradicionalista, el paisaje sirvió para metaforizar una concepción de nación y un presente político. Sirvió más para glorificar al Estado que a la naturaleza, aun cuando se invocaba en nombre de ésta. Se convirtió en icono de admiración, como sublimación de la devoción a la patria.

Como es sabido, el expediente del paisaje operó en el contexto de la insistente asociación —ahora oficial— entre ‘chilenidad’ y ‘cultura huasa’. De aquí que las representaciones del paisaje comprometieran en parte su semántica con el entorno simbólico que crearon los programas televisivos y radiales, las agrupaciones musicales promovidas (incluso como embajadoras culturales en el extranjero, como en el caso de «Los Huasos Quincheros»), los festivales y concursos folclóricos, los campeonatos de cueca, las exposiciones artísticas itinerantes, los actos públicos con artistas del género, la obligatoria enseñanza de cueca en la escuela, la entrega gratuita de grabaciones con música folclórica a colegios y municipalidades y, naturalmente, la declaración de la cueca como danza nacional en 1979.

Era difícil que este fuerte sesgo nacionalista-conservador de los civiles y militares involucrados en las secciones culturales no tiñera las invocaciones al paisaje con dicha ‘tradición huasa’. Con ella, el valle central repuso su señorío, apareciendo como patrimonio común y auténtico del país y no sólo como la forma de vida de un grupo, pretendiendo encarnar el pasado fundador y no sólo una parte de la historia y figurando los principios de jerarquía social y autoridad, así como la idea de nación trascendente.

Las imágenes de la Editora Nacional Gabriela Mistral entablaron un diálogo con dichas demandas, sumándose al énfasis y consagración de la “zona huasa”, si bien con menos entusiasmo que respecto del paisaje regional e incluso tal vez de manera mecánica. Pero algo aportó. Por ejemplo, el librito *Chile. Galería artesanal*, de 1975, eligió para su portada la fotografía de un conjunto de artículos usados por el huaso: manta, sombrero, cinturón, espuelas, estribos, lazo y hasta el cacho del buey para el brindis. Pero no eran los aparejos del campesino, sino del patrón. Probablemente no sólo porque se tratara de destacar el refinamiento artesanal de las piezas, sino porque se les otorgaba una primacía congénita. Quizás dicha elección expresaba la familiarización (por vida cotidiana, influencia profesional o cultural), con la experiencia y estética de los hacendados de la zona central y su naturalización como dispositivo hegemónico del nuevo ‘ser’ nacional.

teorías modernizadoras previas, fue sobre todo un reordenamiento territorial (BOISIER, Sergio. *Chile: la vocación regionalista del gobierno militar*. *Eure* 26:77, Mayo 2000. Medio impreso. Página 81.

En la acción contraria, mostrando cómo el marxismo había ‘profanado’ el campo, la portada de la novela *Llegarán de noche*, de 1976, exhibió la entrada de un fundo tomado por militantes y campesinos, luciendo banderas y carteles con los íconos y eslóganes de la izquierda. Éste era el caso contrario, es decir, la ejemplificación del paisaje mancillado por la izquierda, del ataque a los principios centenarios encarnados en el “suelo vital” por el caos y la indisciplina social. Como si fuera capaz de simbolizar el estado espiritual de la, aquella imagen sintetizaba la patria descompuesta, la trivialización de la nación.

Enrique Campos Menéndez (Asesor cultural de la Junta de gobierno) nos dice: “el nacionalismo chileno, más que una ideología, es un estilo de conducta, la expresión genuina del ser de la Patria y del alma de su pueblo” y como tal hay que protegerlo. Así, “La Seguridad Nacional es de responsabilidad de cada uno y de todos los chilenos; por tanto, debe inculcarse este concepto en todos los niveles socio-económicos, a través del conocimiento concreto de las obligaciones cívicas generales y específicas en relación con el área del Interior; por el estímulo de la escala de valores patrios; por la difusión de los alcances culturales propios en la variada gama del arte autóctono, y por la orientación y comentarios permanentes de las tradiciones históricas y del respeto a los símbolos que representan la Patria”.

4.1.4) Nuevo sentido común resultante

A pesar de todo lo planteado anteriormente el sentido común resultante de los 17 años de gobierno militar en Chile está particularmente dado a partir de la instauración del sistema neo liberal. Es un constructo basado en el mercado como punto de referencia de la vida social. La reducción del Estado, y por sobre todo la incompreensión del rol de éste y del gobierno por parte de las clases subalternas en la vida cotidiana. El Estado parece ser una cúpula superior que no influye en la vida social de los chilenos. Así, la elección de los representantes políticos se torna un rito a conservar por tradición.

La reducción del Estado y la supresión de muchos derechos transforman la política en una esfera ritualizada y alejada de las prácticas sociales vividas por las clases subalternas.

La anterior sumado a la implantación de la política del miedo durante los años de dictadura y al trauma ocasionado por los asesinatos, las desapariciones, los exilios, las torturas, y las diversas formas de violaciones a los derechos humanos ejercidas durante el periodo ocasionan una rápida desmovilización de la población en términos de acción política, de organización territorial y de reconocimiento y defensa a los derechos humanos.

Por otra parte, el propio sistema permite y persigue la comercialización de estos mismos derechos. La educación, la salud, las pensiones y la vivienda se transforman en productos tan rentables como el mercado de las armas o la industria farmacéutica. La

nueva constitución (1980) permite la privatización y la promulgación de leyes que facilitan un rápido y seguro despliegue de estos nuevos mercados que amparados en la ignorancia y la incompreensión de las clases subalternas encuentran una oportunidad de negocio abierta al mundo y en oferta para accionistas extranjeros que deseen invertir en ellos.

Un conjunto de políticas culturales llevadas a la población que buscaban la simplificación del pensamiento político-crítico y la farandulización de la información entregada por los medios de comunicación se hacen parte de la vida cotidiana de los chilenos y permiten entonces la aprobación de leyes y el desarrollo de distintas políticas que defienden el nuevo sistema político, económico y social a espaldas de las clases subalternas.

Acercándonos un poco al asunto que nos convoca, el desarrollo de la industria cultural es uno más de los centros de generación de dinero en el Chile actual, así la comercialización del arte y de los productos culturales encuentra en el Chile neoliberal un espacio rentable y cada vez más masificado.

Asimismo, la selección de productos culturales impulsados por la industria son aquellos que se pueden producir en cadena, al igual que la idea de reducción del precio costo de la industria de la leche por ejemplo, la industria cultural busca los insumos más baratos, los más fáciles de conseguir, la transformación de materia prima menos costosa y la comercialización del producto más rápida y expedita posible.

Musicalmente por ejemplo, los productos seleccionados son aquellos que poseen un discurso simplista, muchas veces altamente sexual, que no poseen intérpretes imprescindibles para la industria y que suplantán la utilización de gran cantidad de músicos e instrumentos por programas computacionales que hacen todo sonido posible con la participación de un técnico en sonido en el lugar de una banda musical.

Los productos culturales que otrora fueron utilizados por el folclorismo nacionalista de los primeros años del régimen militar se transforman en el nuevo Chile en productos turísticos movilizadós en la promoción del turismo de las zonas rurales bajo la idea del rescate y respeto de la tradición.

La imagen país que el Chile de fines de los ochentas desea exportar es ahora el de un país con una economía en crecimiento, un país que análogo a sus vecinos se acerca al desarrollo bajo la idea de progreso y libertad estadounidense. Un país preparado para la “democracia” y la continuación del libre comercio sin importar esta vez ni el partido ni los personajes que encaren al mundo como gobierno de Chile. Un país como el Chile actual.

4.2) Contra-Hegemonía

Cuando hablamos de hegemonía, hablamos de consenso. Como hemos planteado en reiterados momentos, hablamos de un conjunto de significados propios de la clase hegemónica impuestos a las clases subalternas a través de mecanismos institucionales y sensibles. En Gramsci, la hegemonía puede generar la neutralización de la capacidad revolucionaria de las clases subalternas, sin embargo, el autor reconoce al sujeto como dinámico y por ende, capaz de resignificar prácticas y sentidos en torno a la hegemonía que se intenta imponer. Así, es natural reconocer la existencia de movimientos contra hegemónicos, pues la hegemonía nunca es total, nunca es acabada.

Como planteamos algunas páginas atrás, el régimen militar movilizó los aparatos coercitivos del estado al mismo tiempo de que los mecanismos de consenso a su alcance. Cuando la hegemonía cultural no está tan instaurada y las formas contra hegemónicas se desarrollan y diversifican, la coerción puede ser respondida con resistencia y/o violencia. Este es el caso del régimen militar chileno, por una parte observamos los trabajos judiciales elaborados por la Vicaría de la Solidaridad por ejemplo y por otro la lucha armada del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Asimismo, en las esferas sensibles de la vida social podemos reconocer variadas formas contra hegemónicas y en las artes específicamente movimientos de protesta y clandestinidad que desarrollaremos a continuación.

Un fenómeno interesante de examinar es la escisión –provocada por la exclusión política (de circuitos diferenciados por adscripción ideológica y política). Esta división implicó la exposición de determinadas expresiones artísticas con exclusión de otras por un tiempo considerable.

Se produce, sobre todo en los siete primeros años de régimen autoritario, una exposición cultural diferenciada entre un arte subterráneo y un arte aceptado oficialmente, que no hallaban terrenos en común.

La música aceptada oficialmente es la que hemos desarrollado en el sonotipo del nuevo sentido común (4.1.3b) instaurado por el régimen militar. En este capítulo la denominaremos “Música Típica”, agregaremos a ella una pequeña descripción del estilo musical denominado Neofolklore para luego entrar de lleno al arte subterráneo, a la música de la clandestinidad, a la canción de protesta, es decir, a las expresiones musicales contra hegemónicas existentes durante el régimen militar.

Música típica

A partir de 1920 la música folclórica¹⁵¹ campesina empezó a ser difundida masivamente a través de radios, discos y espectáculos en vivo. Con la llegada a la ciudad, la música folclórica campesina –practicada anónimamente a lo largo del país- perdió su carácter de tal al salir de su radio de origen.

El musicólogo Juan Pablo González denomina música típica a la tendencia predominante a mediados del siglo XX, representada por “sectores urbanos ligados al campo por la condición de inmigrantes o dueños de tierras, en un intento por desarrollar símbolos propios de identidad nacional”¹⁵². Así nacieron grupos como los Huasos Quincheros, Los Provincianos y Los Cuatro Huasos, creados por estudiantes universitarios de familias de “alta sociedad”.

Estos conjuntos interpretaban tonadas y cuecas con arreglos pulidos y refinados, cuya característica principal era la exaltación patriótica y la nostalgia por el paisaje del Valle Central del país. En musicapopular.cl se grafica que el espíritu de estos grupos no era puramente artístico, sino también valórico. “Su abierta pretensión de constituirse en un emblema de Chile les hizo ganarse la simpatía de los sectores dominantes de la sociedad chilena, hasta entonces carentes de una identidad musical. Por eso (...) contaron con una fácil difusión en los nacientes sellos discográficos y estaciones radiales de entonces”¹⁵³.

Signada como una música cercana a los sectores patronales, esta vertiente perdió fuerza a mediados de los años sesenta, cuando los sueños de revolución cambiaron el sonotipo de Chile. Esta identificación se manifestó, dice González, “en el refinamiento de sus voces, su rica vestimenta, el miedo donde actúan (...) sus bromas y caricaturas del campesino, sus creencias e ideales” (Ibid).

Me gusta el folclore de Chile

Y ver la cueca bailar

Los huasos con sus espuelas

Y su claro tintinear.

La china se le ofrece

Al huaso y le coquetea

¹⁵¹ Según el sitio web flokllore.cl, la música folclórica “responde a la necesidad espiritual de una comunidad determinada. Pudo haber sido compuesta por una persona, pero, con el tiempo y las modificaciones sufridas de generación en generación ha perdido sus características originales, interpretando no el sentir de una persona, sino que de todo un pueblo”.

¹⁵² González, Juan Pablo. *Vertientes de la música popular chilena*. En González, Juan Pablo y Godoy, Álvaro (Editores). *Música popular chilena 20 años 1970-1990*. Ministerio de Educación, División de Cultura. Santiago Chile. 1995, página 14.

¹⁵³ “Género de la Musicapopular.cl. Música típica”.

www.musicapopular.cl/2.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MzM=.

El huaso re 'empeñoso

La mira y le zapatea.

(“La cueca es amor”, Dúo Rey Silva)

Según el musicólogo, las fuerzas progresistas la sustituyeron o sencillamente la ignoraron como imagen de nación y emblema de chilenidad. Además, se argüía que no favorecía al cambio social y excluía las raíces indígenas.

El cantautor y escritor Patricio Manns va más allá incluso, postulando que en el repertorio de la música típica estaban las primeras canciones “políticas”, pues traspasaban subliminalmente todas las defensas del hombre consciente, paradójicamente porque no tocaban en directo “ningún tema político”¹⁵⁴.

Manns critica el amor al campo chileno y el compromiso con el sistema de tenencia de la tierra que profesaba ese tipo de canción. Y considera que además de desarmar ideológicamente al campesinado, era la música que se escuchaba en todas las fiestas, urbanas o rurales. “En efecto, por oposición a los temas desarrollados entre los poetas populares (masacres, represión, tragedias, hambrunas) (...) estas agrupaciones cantaran al campo chileno, al paisaje, a la nostalgia del arroyo, a la china de trenzas, a la tranquera, a la vieja casa de campo”¹⁵⁵.

Detrás de la zarzamora

Y pasadito del bajo

Ya se divisa a lo lejos

Mi vieja casa de campo.

Hoy vuelco a verla contento

Después de más de veinte años

Cuando el pecho no sabía

De penas ni desengaños.

(“Mi casa de campo” Carlos Ulloa y Mario Oltra)

Neofolklore

A principios de los sesenta, un grupo de artistas influenciados por la música de raíz folclórica argentina pretendió reformular algunos elementos que prevalecían. Los cultores de la Música Típica eran reacios a modificar las versiones originales de las canciones. Sin embargo, este nuevo movimiento, tildado como Neofolklore, incorporó recursos estilísticos inéditos.

¹⁵⁴ Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Ediciones Literatura Americana Reunida. Madrid, España. 1984, página 54.

¹⁵⁵ Rodríguez, Osvaldo. *Op. cit.* Páginas 54-55.

Los trajes de huaso identificados con el patrón de fundo fueron sustituidos por elegantes smokings, y la interpretación vocal –muchos de los integrantes de esos conjuntos participaban en coros estudiantiles- se hizo más refinada, con arreglos innovadores para el medio nacional. Ejemplo de ello fueron los músicos Pedro Messone, Luis ‘Chino’ Urquidi y Guillermo ‘willy’ Bascañán, quienes participaron en Los Cuatro Cuartos, un grupo emblemático del movimiento junto con Las Cuatro Brujas.

El Neofolklore se aparo de la raigambre y hasta la evocación campesina de la Música Típica, para conformar un “movimiento urbano de fuerte contacto con el mundo de la radio y los discos más fáciles de vender.

Con el tiempo se reconoció la contribución de esta vertiente al cancionero patrio tomando en cuenta que, según González, “amplio el rango musical del chileno (y) masifico el gusto por la música de raíz folclórica en la juventud de la época”¹⁵⁶.

4.2.1) Música y clandestinidad

La palabra clandestinidad se considera como cualidad de lo clandestino. La definición oficial dice “Secreto, oculto, y especialmente hecho o dicho secretamente por temor a la ley o para eludirla”¹⁵⁷. En el caso del régimen militar, al tratarse del ocultamiento en relación a la ley, la presencia implícita de la figura del Estado confiere a la palabra clandestinidad, para este caso particular, una connotación de oposición. Tal vez en este caso hablaremos más bien de expresiones opositoras que debido a condiciones particulares son además clandestinas, para comprenderlo más bien como una relación general entre la dictadura y aquellos que la resisten.

Durante los años del régimen militar podemos hablar de creación de sonidos clandestinos que luego de un par de años se desarrollaron y masificaron entre personas opositoras al régimen. Así, la producción de músicas de propaganda por parte de sectores militantes es cristalizada primordialmente en cassettes y cancioneros difundidos de manera personal y medianamente clandestina.

En 1975 resurgen las peñas folclóricas en Santiago y Valparaíso de manera clandestina dentro de las cuales se puede reconocer distintos tintes de dichas fiestas, estaban las blancas, las comprometidas y las no comprometidas políticamente.

El cancionero de la clandestinidad del régimen está compuesto por trova, cantos altiplánicos, música andina, performances, entre otros. Sin embargo nos centraremos en las expresiones de cueca presentes en ésta esfera de la vida cultural, de las cuales desarrollaremos específicamente dos formas de cueca protestante: La cueca sola y la cueca militante.

¹⁵⁶ González, Juan Pablo *Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena: El papel de la performance*. Páginas 25-37.

¹⁵⁷ Definición obtenida en www.rae.es [consultado el 16 de enero de 2009].

Estas dos formas de cueca se escuchan en escenarios clandestinos y en algunos casos se hacen públicas como canciones de protesta.

a) La cueca sola

No solo la cueca más emblemática conocida durante los años de dictadura, sino también una de las canciones indubitablemente más representativas de la música de la resistencia es la que se ha denominado “Cueca Sola”, resultado audible y visible del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). Según las palabras de su actual directora, Victoria Díaz, la época y el contexto social desde el que surgen, es retratado así:

“Eran años en que la dictadura negaba la existencia de nuestros familiares y por otro lado se reprimía duramente al pueblo, las cárceles de todo Chile estaban atestadas de prisioneros políticos; los hogares eran allanados generalmente en las noches durante el toque de queda, el pueblo estaba aterrorizado y aún no se lograba re articular el movimiento social y político, y eran pocas las organizaciones de defensa de los Derechos Humanos”. Ante la pregunta “¿qué más hacer?”, a algunas compañeras como Gala Torres, Apolonia Ramírez y Gabriela Lorca se les ocurre la idea de formar un conjunto folclórico¹⁵⁸, siendo así como se inaugura un espacio inopinado y colectivo desde donde denunciar. Se reúnen inicialmente 25 mujeres que, compartiendo la misma dolorida realidad, comienzan a articular su propio canto, que, en su totalidad, está localizada en la música de “raíz folclórica”. El día 8 de marzo de 1978 en el Teatro Caupolicán se baila por primera vez¹⁵⁹. No existía una intención que premeditadamente pretendiera instituir esta pieza musical como el símbolo más representativo de su conjunto. Victoria Díaz dice que “la cueca fue dentro de todas las otras [canciones], formaba parte del repertorio [...] pero en cualquier acto que había, al pueblo le llegaba al corazón profundamente”¹⁶⁰. La composición finalmente estrenada, versaba así:

En un tiempo fui dichosa

apacible eran mis días

mas llegó la desventura

perdí lo que más quería

Me pregunto constante

¿dónde te tienen?

¹⁵⁸ Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007. En Rojas, Araucaria: *Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989*. Revista Musical de Chile LXIII, Santiago de Chile Julio-Diciembre 2009.

¹⁵⁹ Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos 1982: s.n.p.

¹⁶⁰ Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007. En Rojas, Araucaria: *Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989*. Revista Musical de Chile LXIII, Santiago de Chile Julio-Diciembre 2009.

y nadie me responde

y tu no vienes

Y tu no vienes, mi alma

larga es la ausencia

y por toda la tierra

pido conciencia

Sin ti prenda querida

triste es la vida.

La emotiva interpretación provocaba una aguda sensibilización de los espectadores, quienes en muchas ocasiones estallaban en llanto. La elección de la cueca, en el mismo tiempo en que ella afianzaba sus lazos oficializantes, es sin duda una expresión de protesta. Una mujer vestida de negro, con un pañuelo blanco, con la foto de su compañero desaparecido en el pecho y un clavel rojo, bailando una cueca de melodía triste y lenta en solitario representa el luto y la desesperanza de las familias y amigos de cada uno de los detenidos desaparecidos en solo un minuto y algunos segundos de música.

En el cancionero que editan el año 1982, bajo la letra de la cueca sola, explican los acontecimientos que viven, señalando que “hoy día en nuestras familias faltan, ya sea el hombre o la mujer, para bailarla. Hemos creado esta cueca como un testimonio de lo que estamos viviendo, y para luchar porque nunca más una mujer tenga que bailar la cueca sola”¹⁶¹. Además de dicha cueca, se construye junto con ella un repertorio que incluye otras dos composiciones del mismo género, sumándose décimas y narraciones de melodías y versos de tradición. En los múltiples lugares en que han estado (actos solidarios, ollas comunes o jornadas multitudinarias, etc.) han utilizado para acompañar su canto, guitarra, tormento y en ocasiones bombo y pandero.

Estuvieron durante un tiempo afiliadas a la Asociación Metropolitana del Folclore de Chile (AMFOLCHI), instancia en la que estrecharon relaciones con investigadores como Osvaldo Jaque (Paillal) y Gabriela Pizarro (Millaray). Esta última, las “asesoró” e incentivó a reunirse con más conjuntos de estilo musical similar, entregándoles, además, la canción “¿Dónde está la paz del mundo?” y la cueca triste “Viva Chile”, recopilada por Juan Estanislao Pérez Ortega en Valparaíso y también grabada en el casete clandestino “Vamos Chile” en 1986.

¹⁶¹ Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos 1982: 7.

En el periódico Pueblo Cristiano: órgano oficial del Frente Cristiano de Avanzada, de 1978, se edita la “Cueca de una compañera en huelga de hambre”, con el apéndice “fue compuesta en su 90 días de huelga”¹⁶². Es así como desde el reconocimiento público se le confiere a estas composiciones el estatuto de “ícono” que representa el sentir que suscita la realidad nacional. Padeceres y dolores contingentes asumen figuras métricas y rítmicas legadas de la “tradición” para renarrarse allí, relegando todo vestigio “oficial” de su expresión. La conquista de espacios públicos se convierte en un acto de real resistencia, que dispuesto desde la enunciación de los versos de las cuecas y su expectante danza, se erige nuevamente como lazo que actualiza un sentimiento colectivo. Las peñas “Chile Ríe y Canta”, “Casona de San Isidro”, “Casa Kamarundi”, entre otras, fueron refugios que abrigaron su denuncia. Un hito significativo, que sitúa a estas mujeres en la escena mundial, fue su participación en el concierto de Amnistía Internacional “Desde Chile un abrazo a la esperanza”, que se realizó en el Estadio Nacional los días 12 y 13 de octubre de 1990. La participación de Sting –entre otros “artistas internacionales”– y su posterior adhesión a la causa de las víctimas de los desaparecidos en las dictaduras de Chile y Argentina, fue gatillante de la invitación que las convocó a participar junto a él y las “Madres de la Plaza de Mayo” en un acto multitudinario en Mendoza, que tuvo como consigna “Derechos humanos ahora” en 1988, donde subieron al escenario cuando él interpretó “They dance alone”¹⁶³, canción que retrataba aquellas realidades compartidas. Es ésta cueca entonces un sobrecogedor ejemplo en que se transmuta la cueca chilena, para adosarle relatos nuevos y distintos cada vez a los ya conocidos.

b) La cueca militante

Denunciar y contribuir con su canto al derrocamiento de la dictadura es el deseo de muchos artistas. Para estos efectos, los partidos políticos se comportan como un importante núcleo de organización, más en otros casos las cuecas de denuncia se izan desde lo íntimo. Autores que podemos reconocer participantes de ésta trincheras son Gabriela Pizarro, Osvaldo Jaque, Roberto Parra, Catalina Rojas, Patricia Chavarría, Héctor Pavéz Pizarro, los Grupos Paillal y Sendero, entre otros, dan cuerpo al canto de la cueca clandestina y rebelde.

Se reconoce como efecto directo de la imposición de la dictadura militar, una “separación radical de los artistas del movimiento con su público, impedir su desarrollo ideológico y técnico, e imposibilitar su acceso a los medios masivos”¹⁶⁴. Es en esta marginación, donde se deben recrear y propiciar espacios para el discurso opositor. Se reclama en diversas fuentes la penetración, a través de los medios de comunicación masiva, de influjos musicales europeos y su invasión total, concitando todo el interés

¹⁶² Pueblo Cristiano: órgano oficial del Frente de Cristiano de Avanzada 1978: 13.

¹⁶³ “Sting y los desaparecidos”, Boletín Informativo Comité Exterior CUT [Central Unitaria de Trabajadores] 1988 Pag. 65.

¹⁶⁴ Mella, LUIS. *Seminario de la Canción Popular Chilena*. Santiago: CENECA. 1980

público para sí. Patricia Chavarría, ante la pregunta del por qué la marginación del folclor, en 1985 responde que:

“en este momento cualquier manifestación folklórica se considera revolucionaria o extremista [...] Se le niega la posibilidad a nuestra cultura, empezando por el criterio de los medios de comunicación, para ellos Folklore es lo que se vende (Los Huasos Quincheros). Darle cabida a nuestra Cultura Popular significa darle cabida a nuestro pueblo y eso es algo que no se va a dar en estos momentos, a pesar de que el pueblo está creando un testimonio de lo que está sucediendo y está sintiendo en forma acallada, llegando un momento es algo que va a aflorar, porque el pueblo está vivo y es él quien está escribiendo su propia historia”¹⁶⁵.

Se confirma la lucidez respecto de una otredad en relación con el folclor oficial, al que se remite la exposición prestada por los medios de comunicación masiva, especialmente la televisión. “Los Huasos Quincheros” nuevamente se ligan con el paradigma de lo antipopular, en términos en que esta nomenclatura reconoce el significante “pueblo”, como la mismidad. Ante la exposición que los medios hacen de estéticas folclóricas –y políticas– asociadas con la dictadura, Gabriela Pizarro, dentro de la misma noción, que se reconoce a sí misma en este pueblo, dice que “no hay que tener miedo a los espectáculos de los Medios de Comunicación Masiva porque, al fin y al cabo, el campesino es consciente, inteligente y por tanto siempre vamos a encontrar el folklore, eso no se termina, siempre está latente”¹⁶⁶.

El Festival de Viña del Mar, como tribuna de exposición de marcos “artísticos” aceptados por la dictadura, se presenta como problemático, especialmente su competencia folclórica. Para Gabriela Pizarro, dicho certamen representa un escenario excluyente, pues es guiado por la lógica autoritaria y represiva de las “listas negras”¹⁶⁷, impidiendo que todos los artistas puedan acceder a él. Siguiendo esta lógica la Asociación Metropolitana de Folcklore Chileno (AMFOLCHI) declara que “el Festival de Viña del Mar se constituye en un elemento distorsionador de nuestra cultura”¹⁶⁸.

La necesidad de congregarse en torno a una causa, tras las experiencias colectivas de las protestas, tiene un correlato concreto y sonoro: la grabación de un casete clandestino, convocado por Gabriela Pizarro, como militante del Partido Comunista (PC) y Sergio Sauvalle del Partido Socialista (PS). Todas las canciones allí plasmadas vociferan un llamado desoculto que proclama y aviva la desobediencia civil. Se emplaza a parar la ciudad, por la “libertad”, entendida ésta no como un trascendente remoto y culminante, sino como el fin concreto de la dictadura que se avizora y ansía. “La cueca del minero”, “Viva Chile”, “La cueca del paro” y la “Cueca de la CUT” (compuesta en

¹⁶⁵ Chavarría, Patricia: *El folklore como forma de vida*, *El Arado* 1985, página 17

¹⁶⁶ Catalán, Carlos y Rodrigo Torres: *Cultura y recolección folklórica en Chile*. Santiago: CENECA. 1983

¹⁶⁷ Folklore, cultura popular y festivales”, *El Arado* 1988, página 20.

¹⁶⁸ Ibid.

1967 por Héctor Pavéz Casanova) se disponen como lugares en que se declama y declara la realidad.

Cueca del paro

Que viva el primero' e mayo al paro yo voy

Con la bandera chilena por la libertad

Vivan las luchas sociales al paro yo voy

Que viva la clase obrera por la libertad.

Firmes en la batalla

por todo Chile al paro yo voy

Pan, trabajo y justicia

el pueblo pide por la libertad

Firmes en la batalla

por todo Chile por la libertad.

El pueblo pide, sí,

la patria exige al paro yo voy

Que se acabe el problema

Que tiene Chile por la libertad.

Viva el primero de mayo

Vamos al paro al paro yo voy.

Se homologa aquí la Patria con pueblo, revelando una concepción próxima y propia del "Chile" del gobierno popular.

La evocación a Salvador Allende, como lazo también de historicidad que conecta a la izquierda, se encuentra en la cueca triste "Viva Chile":

Viva Chile, viva Chile

Viva con toda su historia

Viva mi patria querida

Viva con toda su gloria

Por los trabajadores

Y por mi tierra

Si me piden la vida

La doy por ella

La doy por ella, sí

Y así decía

Don Salvador Allende

Cuando moría

Viva mi Presidente

El más valiente.

Las enunciaciones de resistencia se comparten y registran –o no– en circuitos insospechados. Héctor Pavez Pizarro, intérprete de “Viva Chile”, señala que durante la grabación “ni siquiera repetí. Porque el concepto era ese. Es cantar, expresar, mandar el mensaje y punto”¹⁶⁹, confirmando la materialización de la obra, en tanto necesidad. La cueca se transforma en “una pieza musical de bolsillo, como un panfleto”¹⁷⁰. Es a partir de esta convicción con la que, durante la dictadura, él cantó cuecas acompañando a su madre “por todas partes. El ‘Vamos Chile’, que aquí, que allá, la cueca de Salvador Allende, qué se yo”¹⁷¹. Respecto de la necesidad de comunicar y realizar las actividades con quienes comparten el mismo territorio, Gabriela Pizarro reconoce:

“...Y así fue todo el tiempo en la dictadura... todo el tiempo estudiando... todo el tiempo agrupada, sin mucho dinero pero con mucha vitalidad, mucho que hacer... en esos años la cultura estuvo dirigida con una mentalidad no a favor del pueblo sino de algunas personas... y eso fue tan dañino que yo creo que por lo menos tres generaciones de la juventud chilena han sido dañadas en el aspecto cultural porque atacaron los libros, los cancioneros desaparecieron, los recitales que no se podían dar... las personas que no podíamos llegar a los sellos grabadores, radios y la televisión totalmente cerrada... el gran daño que se hizo a la cultura, el gran vacío que quedó se puede restaurar a través de la enseñanza sincera y abierta a las generaciones venideras”¹⁷².

¹⁶⁹ Entrevista a Héctor Pavez, 2 de agosto, 2007. En Rojas, Araucaria: Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. Revista Musical de Chile LXIII, Santiago de Chile Julio-Diciembre 2009.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Gómez y Sepúlveda: *Gabriela Pizarro Soto: Su andar en el folclore chileno*. Santiago: FONDART 2002. Pag. 60.

Es posible identificar ciertos lugares de la cueca resolutamente militante y también de aquella, que desprovista del alero de partidos, cantó su denuncia.

En 1977 se hacen recitales con el nombre de “Nuestro Canto” en el Teatro Cariola, evento público y masivo en el que se encuentran Palomar, Gabriela Pizarro y el “Piojo” Salinas. Además de eventos como “La gran noche del folclore”, entre otros, se recurre con asiduidad a expresar el canto a través de “canales informales” como es la peña o el acto solidario. De acuerdo con esta lógica, Héctor Pavéz, indica que “‘Vamos Chile’ se cantó en peñas, en peñas clandestinas, en las ollas comunes... en cosas sociales poblacionales”¹⁷³. Existen registros de actuaciones en peñas por parte de los folcloristas resolutamente de izquierda, como Gabriela Pizarro en la peña Chile Ríe y Canta, de Roberto Parra y Catalina Rojas en la peña Canto, pero es, tal vez, en instancias privadas o semiprivadas, en la que los cantores alzan su canto de modo más generalizado. Un registro interesante de la actividad en poblaciones respecto del folclor es la cueca de Los Hermanos Oliveros, que un texto de CENECA transcribe. La vigencia entonces del canto y baile se territorializa nuevamente, compartiendo en su actualización rasgos de alguna “modernidad” que se manifiesta en ella. Revive así, en “pichangas”, campos y casas, de insondables repeticiones y consecuencias¹⁷⁴.

En un número de la revista *El Rebelde*, un lector envía una cueca que, según sus palabras “se está cantando en las peñas folklóricas de Santiago y que está dedicada al tirano Pinochet”¹⁷⁵. Consta la plena contingencia, irónica y aguda con la que esta “cueca” fue creada. El mismo lector que envía la misiva, que se hace llamar “integrante de la Resistencia Cultural”, envía saludos revolucionarios y, desde allí, establece una hebra que une su activismo con el hecho político de dejar transcrito lo que se canta en lugares de la resistencia. Existen además de las anteriormente expuestas, cuecas “políticas” de Roberto Parra, que fueron grabadas por el sello DICAP en 1971, pero que para su reedición por medio del sello Alerce, éstas fueron excluidas del disco. El canto de Roberto Parra, cuecas como “En un país muy lejano”, “Adelante compañero”, “Cantando en La Vega Chica” y “Estoy por volverme loco”, versan todas sobre contenidos políticos, manteniéndose inédita esta última hasta hallarse póstumamente en sus cuadernos. Todas las cuecas militantes se revelan llanas en su aspiración semántica, concibiéndose y proponiéndose desde su origen como un panfleto que cumple una tarea concreta y real, la contra hegemonía.

¹⁷³ Entrevista a Héctor Pavéz, 2 de agosto, 2007. En Rojas, Araucaria: Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. Revista Musical de Chile LXIII, Santiago de Chile Julio-Diciembre 2009.

¹⁷⁴ Rivera y Torres: *Encuentro de canto poblacional*. Santiago: CENECA 1981. Pag. 6.

¹⁷⁵ *El rebelde en la clandestinidad*. Órgano oficial del movimiento de Izquierda Revolucionaria 1984. Pag. 19.

4.2.2) Recuperación del patrimonio cultural perdido

Rescatar Las formas folclóricas, las problemáticas populares y la inspiración latinoamericana de la Nueva Canción Chilena fue el primer paso que dieron los cantores de la resistencia del periodo. Incluso, muchos de ellos recrearon las mismas obras de sus antiguos referentes, incorporando, a su vez, arreglos vocales e instrumentales. Esto quiere decir que en esta primera fase –que comenzó precisamente en las peñas- más que la creación primo la re creación.

Como dice Anny Rivera, “los lenguajes artísticos del primer periodo no sufren grandes cambios y, más bien, la acción se centró en el ‘rescate y preservación de un patrimonio cultural’ que se percibía amenazado por lo dominante”¹⁷⁶.

Ortiga fue uno de esos conjuntos que revaloraron el repertorio de los creadores de la Nueva Canción Chilena. “Elegíamos canciones de los iconos; Por ejemplo en *El Albertio* de Violeta Parra, escogimos partes del texto que para nosotros eran significativas del punto de vista de la situación que se vivía históricamente. Eso producía una identificación y que la gente reaccionara de manera distinta que si hubiéramos cantado creaciones de texto propias”, precisa el ex miembro del grupo Juan Valladares.

Así se buscaba generar lo que Anny Rivera llama “reconocimiento simbólico y memoria histórica”, toda vez que las obras y sus autores portaban en sí mismos una imagen de “marginados”, igual que quienes los escuchaban.

Según Carlos Reyes, publico permanente de la peña “Doña Javiera”, “Kamarundi” y otras más, el momento era adecuado para reinterpretar las obras del movimiento anterior. “Se repetían muchas cosas de la Nueva Canción Chilena en las peñas, porque en general se repetía la misma historia, eran vigentes totales. Entonces había que cantarlas, era el momento”

A esa altura, la violencia de las dictaduras militares no solo era patrimonio de Chile, sino que convivía con gran parte de la realidad latinoamericana. Por consiguiente, en el repertorio de muchos artistas estaba presente el deseo de “compartir” un drama común con los países vecinos a través de canciones emblemáticas de aquéllos, que se dice, “estaban pasando por lo mismo”.

Por otro lado, la persecución de la cual fueron víctimas dichos artistas y sus obras, el exilio, la censura, y en ocasiones incluso la muerte y la tortura, hacía necesaria la recuperación del patrimonio perdido -o en riesgo de perderse-. La quema de discos, el cierre de locales y sellos discográficos debía ser equilibrado por la difusión del cancionero de la Nueva Canción Chilena, la utilización de los instrumentos censurados

¹⁷⁶ Rivera, Anny. *Notas sobre movimiento social y arte en el régimen autoritario (1973-83)*. Santiago de Chile: 1973-1982. Santiago, Chile: CENECA, 1983. Página 2

y el homenaje a los artistas exiliados y asesinados como Víctor Jara al menos en escenarios alternativos o clandestinos.

Fuera de la conmemoración de discursos y personajes del Chile popular en peñas y reuniones clandestinas, aparecen también iniciativas más formales de redifusión del cancionero de la Nueva Canción Chilena y de la Resistencia al régimen militar como el sello Alerce y algunas revistas de difusión a pequeña escala pero que con el pasar de los años se masifican.

Son esas instancias y plataformas de información las que trabajaremos en el punto a continuación. Posteriormente desarrollaremos en particular el fenómeno del exilio y la difuminación del miedo entre los artistas y la población en general.

a) Difusión

La difusión del Canto Nuevo y la música de resistencia se hace entonces necesaria para poder contrarrestar la censura y la pérdida del espacio público.

Del mismo modo, la existencia de “circuitos alternativos” de difusión y producción artística, fue también un factor de primera importancia en la mantención de una cierta presencia en el espacio social de un arte negado. Se hace imperioso contar con mecanismos para llegar a un espectro mayor de público, no con el afán de “comercializar” el canto popular, sino que con el fin de retomar los lazos con los sectores más vulnerables.

Sin embargo, en mayo 1981, la Revista *La Bicicleta*, advertía que la alternativa de medios informales de comunicación como las peñas restringían “la llegada del canto a los sectores ya interesados en él”, diciendo que el público no se iba renovando y se fomentaba entonces un espacio de elites. Nace así, la inquietud de generar nuevos espacios de difusión para hacer frente de resistencia a las políticas culturales del gobierno militar.

Si se concibe a la peña como un evento que se realiza en un local establecido puede afirmarse que, posee un alcance puramente local. Esto imposibilita su opción de ampliarse, porque si así fuere obligaría a cambiar su nomenclatura.

Ricardo García, 1975 bajo la idea expresa de mantener vivo el legado de la Nueva Canción Chilena y dar cabida a los nuevos valores del incipiente Canto Nuevo, fundó el sello Alerce.

La mera elección del nombre de la nueva casa discográfica daba señales de su procedencia ideológica, El alerce es una especie arbórea típica de Chiloé, resistente, generosa, firme, tal como debía ser el canto ante la arremetida dictatorial. El eslogan era aún más delator *La otra música*. O lo que era lo mismo: La música que no estaba

sonando en las radios ni en los canales de televisión; en realidad, la música que estaba sonando solo en las peñas.

El logotipo del sello también representaba fielmente los objetivos al momento de su creación: Un árbol caído y otro que se levanta, simbolizando el renacimiento del canto popular.

Con muchísimas dificultades, Alerce consiguió poner sus discos en manos de mucha gente, que por razones variadas –seguridad, poco alcance, altos precios- no conocían el trabajo de los cultores del Canto Nuevo. La labor de Alerce permitió conservar el repertorio de artistas que vivían en el exilio y, a la par, conocer nuevas tendencias de la música alternativa fuera de las fronteras. Aplicando la fórmula del “casete a casete” se hizo posible la difusión más masiva del material discográfico. “El receptor real –contaba García en una entrevista en 1981- es mucho más amplio. Cada disco de Alerce llega a grupos más o menos grandes interesados en el folclore y la música nuestra, y se graba en cassettes que, a su vez, llegan a otros grupos. Esto es bueno para la difusión, pero malo para nosotros”¹⁷⁷.

Sin duda, la contribución de Alerce paso por permitir que un número mayor de personas pudiera conocer en formato “envasado” el trabajo de aquellos compositores – especialmente del Canto Nuevo- que actuaba ‘en vivo’ en peñas. Ante el reducido margen de acción de estas plataformas, la casa discográfica reforzó la labor de las mismas.

Por otro lado, gracias al tutelaje de la iglesia Católica, la radio Chilena fue una de las pocas emisoras que pudo traspasar los umbrales de la censura. Aquí nació la idea de crear un programa que rescatara a aquellos valores que la cultura autoritaria no dejaba exhibir en los medios masivos. Así vio la luz el espacio radial “Nuestro canto” en mayo de 1976, con la conducción del destacado locutor Miguel Davagnino.

“La motivación era clara: estábamos contra la dictadura y todo lo que sirviera para volver a la democracia era válido, sobre todo con una herencia tan potente como la música popular” afirma el comunicador.

Con el correr del tiempo, el programa –paradójicamente en el periodo de mayor prohibición del canto con contenido social- resulto líder en sintonía en las encuestas de aquel tiempo. Esta tribuna radial tuvo una importancia muy similar a la del sello Alerce. Pese a no conseguir auspiciadores, Nuestro Canto fue un ente más que colaboro, divulgando a nivel masivo el repertorio de la Nueva Canción Chilena perseguida y de los promisorios valores del sucesor Canto Nuevo.

Davagnino creo después la productora de espectáculos con el mismo nombre de su espacio radial: Nuestro Canto. Los recitales que se hicieron en popular Teatro Cariola

¹⁷⁷ *El nuevo canto chileno en la senda de Violeta Parra*. Revista *La Bicicleta* n°11. Páginas 15-16.

desde el año 1977 constituyeron una alternativa más para que los cantores difundieran lo más granado de su repertorio.

Lo mismo ocurrió cuando el propio Ricardo García, primero en el Teatro Esmeralda, luego en el Cariola y finalmente en el Teatro Caupolicán, organizó junto al sello Alerce las masivas jornadas de la Gran Noche del Folclore.

Finalmente presentaremos el aporte de la revista La Bicicleta –nacida en 1978- al movimiento artístico, el cual resultó inconmensurable. Presente en la memoria de los chilenos, permitió conocer más a fondo el movimiento mediante entrevistas, debates y reportajes especializados sobre teatro, cine, literatura y primordialmente música.

La idea de incluir letras y acordes de los artistas disidentes terminó por consolidar a esta publicación –dirigida por Eduardo Yentzen- como un medio de comunicación de renombre dentro del espectro contracultural, en el que su propio subdirector, Álvaro Godoy, asumió la tarea de traspasar minuciosamente las posturas en guitarra a las páginas de la revista.

Mantener viva una publicación de clara matriz contracultural en condiciones adversas asomaba como un lindo sueño, como una proeza que tenía muy poco asidero terrenalmente hablando, más aun si se tomaba en cuenta el bloqueo publicitario hacia los medios emergentes. Sin embargo, La Bicicleta logró sostenerse, dejando una marca en miles de incondicionales lectores.

Todos estos espacios, contribuyeron a la permanencia y difusión de las expresiones musicales contra hegemónicas existentes durante los años de dictadura militar en Chile, visualizando así, el sonotipo de la resistencia chilena de los años setenta más allá de la clandestinidad y las reuniones cerradas de pequeños grupos políticos opositores al régimen.

b) El Exilio

Durante el periodo justo posterior al bombardeo de la moneda, la incertidumbre se apodera de los chilenos. Todo parecía confuso. Los bandos comienzan a ser transmitidos por televisión y radio. Las órdenes son claras: se prohíben las reuniones, no se puede andar en grupos por las calles ni tampoco salir de la casa mientras dure el toque de queda.

El centro de Santiago dejó de ser un lugar de esparcimiento, cultura o bohemia. La fuerte censura impuesta en los primeros meses de dictadura, junto con el restrictivo toque de queda, hizo que los talones de los teatros cayeran y que las botellas de los bares no se descorcharan. *Boîtes*, restaurantes y las antiguas peñas –algunas de ellas allanadas- debieron cerrar sus puertas, lo que se tradujo en cesantía para un sinnúmero de artistas.

Este negro panorama insto a Rubén Nouzeilles, ejecutivo del sello Odeón, a programar una reunión con altos personeros del régimen militar a fines de 1973, a objeto de dilucidar tanto el futuro laboral de los cantantes de la Unidad Popular como la suerte que corrían los artistas detenidos. Entre los participantes de tan insólito encuentro estuvieron Héctor Pavéz, dos integrantes del conjunto Cuncumén, Homero Caro, Raquel Pavéz, Hilda Parra (hermana de Violeta) y Julián del Valle como representante del sindicato de folcloristas.

Desde su posterior exilio en Francia, Héctor Pavéz relato lo ocurrido en una de las tantas cartas que envió a René Largo Farías.

“Nos recibió el coronel (Pedro) Ewing con un séquito de oficialitos jóvenes, algunos mayores llenos de charreteras, suboficiales armados hasta los dientes, escribanos, grabadoras... Estábamos frente a frente con los asesinos, en la misma mesa (...) Entre los militares, dos civiles; Uno era Benjamín Mackenna, de los Huasos Quincheros, cerebro artístico de la Junta. Nos dijeron la firme: Que iban a ser muy duros. Que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones. Que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque se identificaba con la lucha social. Que el folklore del norte no era chileno. Que la Cantata de Santa María de la cual es autor el Lucho Advis, era un crimen de "lesa patria", en este momento supimos que Lucho estaba en la capilla. Que si Ángel Parra, era inocente como blanca paloma, como blanca paloma volaría... Que Quilapayún era responsable de la división de la juventud chilena... luego los elogios. Habló maravillas del estilo decanto del Cuncumén, que solamente se difundiría este estilo, y un piropo, que yo lo sentí como una invitación directa a colaborar con ellos, pues me dijeron que también podía yo con mucha propiedad difundir el folklore chilote”¹⁷⁸.

La llamativa reunión entre militares y cantores se enmarca en el carácter de “reactivo” que tiene la dictadura en sus primeros años de existencia. De este modo, la quena, el charango, la Cantata Santa María, el folklore del Norte, vendrían a ser símbolos que se identifican con el pasado reciente y que, por lo tanto, se pretenden eliminar de raíz. “Se combate al otro (el enemigo) en sus símbolos, su memoria, sus tradiciones, sus ideas: la guerra es guerra psicológica” Afirma José Joaquín Brunner¹⁷⁹.

Como contraparte, los artistas –tal vez ingenuamente- bosquejan en esta reunión una suerte de denuncia de esta represión y precariedad en la que se encuentran. “La derrota producida por el golpe militar y la represión que le sigue dan lugar a una primera y relativamente ineficaz política cultural de resistencia: La denuncia de la represión (...) Durante largo tiempo, sin embargo, la represión opera casi sin trabas a pesar de los esfuerzos por denunciar sus efectos”, añade el sociólogo¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Largo Farías, René. *La nueva canción chilena*. 1977 *Cuadernos casa de Chile* n°9, página 39.

¹⁷⁹ Brunner, José Joaquín. *Políticas culturales de oposición en Chile*. FLACSO. Santiago, Chile n° 78. 1985, página 2.

¹⁸⁰ *Ibid.* Pag. 6

Así, muchos artistas fueron exiliados, otros se autoexiliaron y algunos de ellos se encontraban en el extranjero el día del golpe militar y no pudieron volver al país. Entre los grupos musicales que vivieron el exilio destacan: Inti Illimani, Los Jaivas y Quilapayún (se encontraban en gira en Francia e Italia en septiembre de 1973; no pudieron retornar), Illapu (a su regreso a Chile de una gira por Europa y Estados Unidos, el 7 de octubre 1981, un decreto no les permitió ingresar al país por ser catalogados de “activistas marxistas”). Asimismo, los intérpretes populares Patricio Manns, Isabel y Ángel Parra iniciaron el exilio el año 1973 y 1974 respectivamente.

Los que se quedaron en Chile, debieron enfrentarse al rechazo a participar en diferentes medios de comunicación; Al cierre de cientos de locales nocturnos (allanamientos y toque de queda); El gremio de músicos fue completamente disgregado por todo lo anterior; Muchos artistas se enfrentaron a una cesantía de larga duración y debieron trabajar en otras áreas debido a la falta de lugares donde tocar y cantar. Y así, la movilización del aparato represor del Estado en esta materia comienza a dar sus frutos neutralizantes de la resistencia. Algunos de los grupos que se quedaron o pudieron volver a Chile antes de finalizada la dictadura son Los curacas, Illapu y Kollahuara, quienes a pesar de la disposición que rechazaba la música andina, incluían en su repertorio cacharpayas y huaynos. Enfrentados constantemente a la censura y la falta de espacios para mostrar su arte, estos grupos se mantuvieron resistentes en la lucha contra la dictadura sin mayor difusión ni medios a su favor, gracias a los espacios expuestos en el punto anterior, que aunque pocos, fortalecieron las expresiones contra hegemónicas existentes durante el régimen militar.

Por su parte, los músicos en el exilio siguen grabando y graban en su mayoría canciones de protesta. Denunciado al público internacional lo que ocurría en Chile. Del mismo modo, el exilio da lugar a una fractura histórica que discontinúa el desarrollo de algunas vertientes expresivas, y que ya tiene, fuera de las fronteras, un desarrollo particular y diferente al que prosiguieran dentro del país.

c) El miedo

El Estadio Nacional convertido en un campo de Concentración, la patada en la puerta a medianoche para registrar la casa, el chirrido de la frenada en seco de un auto y pasos raudos que se acercan, helicópteros con sus focos cegadores, apedreos, bombazos, los ojos vendados y las manos en la nuca, esa sensación de que alguien en la oscuridad vigila a los que transitan. Todas diferentes caras de una misma moneda: La represión sistemática, y por consiguiente, el miedo.

Las dictaduras militares impuestas a sangre y fuego suelen recurrir a estos mecanismos para vulnerar a la población. En sus diferentes tipificaciones pueden variar su organización y método, pero el objetivo es el mismo: conseguir la derrota del “enemigo” en el plano psicológico.

El régimen buscaba generar en los ciudadanos obediencia y sumisión; la represión física se tornó un método para alcanzar ese objetivo que contenía efectos psicológicos paralizantes para los sujetos que ejercitaban distintas formas de disenso.

Si bien el empleo de la violencia física y psicológica se tornó el mecanismo más visible, no menos cierto fue que el régimen simultáneamente trató de mostrar un rostro más “amable” que legitimara su implacable accionar. De ahí la existencia de decretos, decretos leyes, ordenanzas, constitución e, inicialmente, bandos.

El toque de queda y el estado de sitio condicionaron directamente el funcionamiento de los espacios donde se expresaba la música militante. El espectáculo debía adecuarse hasta una hora en que el primero no entrara a regir, para que el público volviera a sus hogares sin mayores novedades. Evidentemente si estaban al filo de la restricción horaria, muchos artistas y clientes preferían pernoctar en los sitios mismos (peñas por ejemplo).

Una serie de restricciones legales fueron presentadas a los gestores de este tipo de locales, las cuales actuaron como una medida de presión para que cesaran sus actividades. La batalla para ellos era comenzaba en las municipalidades al tratar de legalizar los recintos. “La represión era una amenaza que estaba siempre pendiente sobre nuestras cabezas. Fuimos, al principio, perseguidos por los ‘cazadores de patentes’; aducían que nuestra patente municipal no bastaba, que era insuficiente, que necesitábamos determinados permisos para funcionar, en fin. Luego, recibimos frecuentes visitas de una extraña comisión de alcoholes que se hacía acompañar por carabineros armados de metralletas y casco e ingresaba al local precisamente a las horas de cierre”.

La presencia de los militares coartaba más radicalmente los intentos de reagruparse de los grupos opositores al régimen. Militares resguardaban las afueras de los locales nocturnos. Tano Manríquez nos dice: “supimos que a eso locales asistía gente de la DINA, para observar y ver se interpretaba alguna música que estuviese reñida con las imposiciones tan autoritarias de la dictadura militar” agrega.

Todas estas medidas disgregaron el miedo por la población. La participación de los sujetos en este tipo de instancias estaba entonces supeditada a la información y vulnerabilidad al miedo de cada uno de ellos. El miedo muchas veces paraliza y en ocasiones puede traspasarse de generación en generación. Es la sociedad chilena sin duda una sociedad traumatizada por todas las agresiones vividas durante 17 años de dictadura y la falta de explicaciones, compensaciones, fallos justos a los culpables e indemnizaciones a las víctimas y su entorno durante los 20 años posteriores al régimen militar. Bajo este alero, la música de resistencia se mantiene hasta el día de hoy vinculada al momento histórico y por ende, por algunos rechazada, por otros admirada, por algunos considerada patrimonio intangible, por otros música anacrónica, etc.

Algunas palabras de cierre

En resumen, lo que queremos destacar es que, si bien han existido dinámicas que tienden a prolongar y mantenerse en continuidad con corrientes expresivas históricas, no es menos cierto que la sola imposición del principio de exclusión -agravado por la operación sin contrapesos del mercado- modifica los procesos de identidad cultural antes del desarrollo. Y que el proceso de reencuentro y de reconstitución de ésta identidad, parte ya desde un punto diferente y supone desarrollos diversos a los históricos.

La dictadura chilena acurre como muchos regímenes fascistas a la utilización del folclor como un medio de reconstrucción identitaria, lo que algunos autores denominan el folclorismo nacionalista. Sin embargo, a medida que influjos externos van asentándose, surgen confrontaciones “entre el proyecto nacionalista-estatista y el proyecto neoliberal” que termina con la imposición definitiva del último. Las intrincadas correlaciones entre las transformaciones del sistema económico y las posiciones que va asumiendo “la cultura”, son infinitas.

El repliegue o relego del folclor no es rotundo en la década de los ochenta, pues su presencia, con condición de permanecer inocua e instrumental, pervive profusa y contradictoriamente en algunos medios de comunicación. Según Paulina Gutiérrez, en 1983 “el folclore (urbano o tradicional) se identifica con la izquierda, con lo nacional, con lo histórico”, mientras la encuesta de consumo cultural efectuada por el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) dice que quienes preferían la música folclórica o neofolclórica, era sólo un 3,8% de la audiencia para 1988.

Siguiendo a Brunner, el “folclor” (que él homologa a “cultura popular”) se halla expuesto, de manera cada vez más masiva y continua, al contacto y a la interacción con la cultura producida por los medios industriales de comunicación, información y entretención confrontándose, en inopinados campos comunicacionales, con las disímiles manifestaciones “desideologizadas” de la nueva “industria cultural”.

Se devela así, ya flagrantemente la imposición de un inédito modelo cultural que opera “bajo las leyes, la lógica y la estética del consumo”. Es a partir de esta idea que se construye el sentido común del nuevo Chile, la hegemonía cultural imperante radica en la propagación del mercado como un ente superior a la vida social, que regula nuestras prácticas y deseos. Se entiende además a éste como el salvador del país. Las cifras macro económicas y la idea de un país en crecimiento de cara al continente comienzan a formar parte del país tipo que el gobierno militar desea instaurar en el imaginario de los chilenos.

Es esta la aproximación que trataremos en el capítulo final de esta tesis denominado “Industria cultural y cueca” donde veremos qué ocurre con las expresiones folclóricas de las que hemos hablado en el Chile neo-liberal.

5.- Industria cultural y cueca

5.1) Industria cultural

Entenderemos por industria cultural en este capítulo al concepto desarrollado por Theodor Adorno y Max Horkheimer para referirse a la capacidad de la economía capitalista, -una vez desarrollados ciertos medios técnicos-, para producir bienes culturales en forma masiva. En una definición más amplia, es el sector de la economía que se desarrolla en torno a bienes culturales tales como el arte, el entretenimiento, el diseño, la arquitectura, la publicidad, la gastronomía y el turismo.

El concepto fue introducido por los teóricos en el artículo "*La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*", escrito por ambos entre 1944 y 1947, y publicado en el libro "*Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*" o "*Dialéctica del Iluminismo*", en otra traducción. Supone una mirada crítica la función de los medios de comunicación (cine, radio, fotografía), que estaba consolidándose en las sociedades desarrolladas luego de la Primera Guerra Mundial. Adorno y Horkheimer analizan especialmente la industria del entretenimiento (*amusement*) en Estados Unidos, donde se encontraban exiliados, como efecto del avance del nazismo en su Alemania de origen. Ambos pertenecen a la Escuela de Frankfurt.

"El *amusement* es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que se imprime es la sucesión automática de operaciones reguladas. Sólo se puede escapar al proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina adecuándose a él en el ocio. De ello sufre incurablemente todo *amusement*. El placer se petrifica en aburrimiento, pues, para que siga siendo placer, no debe costar esfuerzos y debe por lo tanto moverse estrechamente a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales. El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada.¹⁸¹"

Años más tarde (1967), Adorno retoma esta idea y la profundiza en el texto "*La industria cultural*":

"Los comerciantes culturales de la industria se basan, como dijeron Brecht y Suhrkamp hace ya treinta años, sobre el principio de su comercialización y no en su propio contenido y su construcción exacta. Toda la praxis de la industria cultural aplica

¹⁸¹ T. Adorno y M. Horkheimer. "*La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*". En *Dialéctica del iluminismo*. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

decididamente la motivación del beneficio a los productos autónomos del espíritu. Ya que en tanto que mercancías esos productos dan de vivir a sus autores, estarían un poco contaminados. Pero no se esforzaban por alcanzar ningún beneficio que no fuera inmediato, a través de su propia realidad. Lo que es nuevo en la industria cultural es la primacía inmediata y confesada del efecto, muy bien estudiado en sus productos más típicos. La autonomía de las obras de arte, que ciertamente no ha existido casi jamás en forma pura, y ha estado siempre señalada por la búsqueda del efecto, se vio abolida finalmente por la industria cultural."¹⁸²

Adorno y Horkheimer establecen, con esta conceptualización crítica de las producciones culturales difundidas por los medios masivos de comunicación, una clara jerarquización negativa respecto de las obras de arte tradicionales, así como del condicionamiento que esto supone para los artistas que las producen.

Con la emergencia del capitalismo financiero y el modelo neoliberal en los años 80 del siglo XX el concepto de industria cultural, se amplió a uno con mayor connotación económica, política y de desarrollo social: El de industrias creativas.

El análisis del escenario comunicacional de la segunda etapa del gobierno militar requiere del estudio no sólo de la forma de funcionamiento y estructura de producción de cada medio, sino sobre todo, de la particularidad y especificidad de cada tipo de discurso mediático. "Resulta imprescindible considerar su textualidad, sus diversos formatos y géneros, su estructura y recursos discursivos, pues es a partir allí que los diferentes medios comunican y realizan pactos de lectura con sus audiencias"¹⁸³

La cultura de masas recupera y se posa sobre aspectos de lo popular (matrices culturales, estilos, lenguajes, gustos) adaptándolos y ensamblándolos en nuevos discursos. Estas interconexiones, préstamos y resignificaciones entre la cultura popular y la masiva, son justamente las que explican la gran habilidad y capacidad de interpelación hacia los sujetos que tienen los medios de comunicación.

Observar las argucias de la industria para recuperar lenguajes, temáticas y géneros propios de la gente e insertarlos en nuevos discursos, en una clara operación de construcción de hegemonía. Y comprender los usos y lecturas que hacen los públicos, los cuales implican aceptación, identificación y reconocimiento pero también desplazamiento, resistencia y negociación. Sin que ello implique caer en las visiones ingenuas que hablan de audiencias autónomas y soberanas, desconociendo los condicionamientos sociopolíticos en los que se inscribe la configuración del texto, su estructura de producción y los procesos de interpretación nos parece muy relevante para comprender la transformación que vive el proyecto político cultural del régimen militar entre los años 70's y 80's.

¹⁸² Adorno, Theodor (1967), "*La industria cultural*", publicado en Morin, Edgar y Theodor Adorno, *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, p. 7-20.

¹⁸³ Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, Gustavo Gili. 1987. Pag. 46

5.2) Industria cultural y dictadura

En América Latina, a partir de la década de los ochenta, asistimos a un proceso de desmantelamiento de la inversión e instituciones culturales de carácter público. Cadenas de radio, televisión, productoras de cine y editoriales financiadas por el Estado, cuyo principio de servicio público era el único capaz de contrarrestar la hegemonía de la lógica de la ganancia en la producción cultural, fueron cerradas o privatizadas en todo el continente (García Canclini, 1995).

Chile por supuesto no está exento de dicho fenómeno, incluso podríamos afirmar que es uno de los países pioneros en privatizar los medios de comunicación otrora públicos.

Horkheimer y Adorno, avizoraron procesos que se profundizarían en el mundo actual; como la conformación de grandes monopolios de la cultura, o la tendencia a la homogenización de los bienes simbólicos, a la conformación de un estilo único, al triunfo de lo comercial o la búsqueda imperiosa de la diversión y el entretenimiento por encima de todo.

Una nueva situación histórica se supone, la irrupción de las masas en el ámbito público de la cultura y su acceso a una oferta cultural derivada de la producción a gran escala. Con ella, la educación a un estilo de consumo y la reproducción de constructos culturales a través de ese mismo consumo: El deseo del Chile neo-liberal. Esta nueva situación entraña una nueva manera de relacionarse con la cultura, que no está mediada por los criterios que regían la contemplación y deleite de la obra de arte –como leíamos en la escuela de Frankfurt-; que se acerca a las masas, que está disponible para ellas, desprovista de aura, desublimada, más próxima a su experiencia diaria y a su vida cotidiana. Pero, ¿Podríamos afirmar que el constructo cultural que observamos en los medios de comunicación masiva durante los años ochenta, con sus símbolos, personajes, deseos, gustos, ideales, etc. Correspondían al folclore de las clases subalternas?

La pérdida del aura –aludiendo a Benjamin-, producto de la reproducción técnica de la obra, no es necesariamente un fenómeno negativo y neutralizador. La vemos simplemente como un proceso que tiene lugar en las sociedades contemporáneas y que provoca la creación de una experiencia cultural nueva. Un proceso que conduce a la conformación de un nuevo sensorium, una nueva forma de percepción y de sensibilidad colectiva.

A nuestro juicio, comprender la manera en que la lógica mercantil atraviesa el proceso de producción y distribución de mensajes de la Industria Cultural, no puede impedirnos mirar la habilidad que ésta tiene para interpelar subjetividades, para producir discursos que enganchan, entretienen y seducen a las audiencias. Si bien es absolutamente cierto que la supuesta democratización de la cultura implica en realidad una ampliación del acceso público a los bienes que la Industria Cultural ofrece y no la creación de

condiciones para participar activamente en la producción artística o cultural por parte de las masas. También es cierto que esta oferta aparentemente diversa tiene marcados rasgos de uniformidad y notorias intenciones de homogeneizar los discursos; No por ello puede sentenciarse que la posición de los sujetos que participan como receptores de estos discursos sea de absoluta pasividad, de consumo y aceptación total de todo aquello que se les ofrece, de inactividad y conformismo total ante un sistema y los mensajes que se les imponen aplastantemente.

Consideramos al público de la industria cultural de este segundo periodo del régimen militar, es decir, a las clases subalternas dotadas de capacidades para resignificar prácticas y sentidos en torno a la hegemonía que se intenta imponer. La irrupción de las masas en el consumo artístico, genera luchas y rupturas que admiten movimientos contra-hegemónicos (como hemos visto anteriormente) que conformaran el Chile de los ochentas. Un Chile neo-liberal que abre una ventana al mundo para la inversión, que se entera de cómo se vive en otros lugares del mundo y que como país abierto debe “democratizarse”. Oficial y popularmente los chilenos buscan vías para terminar la dictadura. Ya no se canta el himno nacional con la misma frecuencia, se puede marchar por las calles, los chilenos tienen más acceso al consumo y al crédito y la música ya no canta a los paisajes criollos, más bien invita a la fiesta, el baile, el juego y la entretención.

Este nuevo escenario, quisiéramos describirlo –de manera simple y sintética- en tres áreas del arte y la cultura: El arte culto, la música popular y la televisión, para así poder con más antecedentes acercarnos a la nueva ofensiva cultural del gobierno militar en torno a la expresión que nos convoca: La cueca.

5.2.1) Arte culto

Lo que ocurre con el arte culto en este periodo dice relación al consumo diferenciado de los productos que la industria cultural ofrece. Los mecanismos de consenso utilizados por los aparatos culturales del Estado durante este periodo elitizan el arte culto, admitiéndolo en algunas esferas y negándolo en otras.

Un fenómeno que tiene repercusiones importantes, es el diferente acceso a determinadas manifestaciones artísticas según la capacidad diferencial del consumo. Pues, al promover un tipo de consumo cultural por sobre otro, comenzamos a visualizar la segregación de la población chilena desde la cultura y el acceso a ésta. Es con la implantación del sistema neo-liberal que Chile comienza a transformarse en el país desigual que conocemos hoy.

En particular, el fenómeno de “elitización” del arte “culto” en este periodo ha significado, de hecho, la exposición menor de vastos sectores de la población a estas manifestaciones artísticas, lo cual podría redundar en un alejamiento apreciable de sectores sociales subalternos de este tipo de arte, sobre todo, de las nuevas

generaciones. No obstante, hay indicios de que este alejamiento de un público masivo de manifestaciones artísticas “cultas” es función, sobre todo, de la no posibilidad de acceder a ellas, y cuando esto se revierte, la respuesta es positiva: En el caso de la música, un recital de Roberto Bravo en Vina del mar en 1982 atrajo un público de 7000 personas al igual que la respuesta a las actividades de extensión, sobre todo en música, ballet y cine que llevaron a cabo organismos públicos. Esta respuesta fue masiva alcanzando en muchos casos también a un público juvenil y familiar.

Volvemos a la idea de reconocer a las clases sulbalternas como clases despiertas, no del todo alienadas ni neutralizadas, pero esclavizadas por el sistema económico imperante, sujetas a prácticas sociales determinadas por el consumo.

5.2.2) Música popular

Las dinámicas de “resistencia cultural” y de persistencia de fenómenos culturales, dependen solo en parte de una cierta tradición o memoria. De hecho, la persistencia de ciertas tendencias artísticas que no acceden al espacio público, se debe –en alto grado– a sus posibilidades de reproducción y circulación por medio de un “circuito informal e invisible”: Contactos primarios, como la familia, amigos, etc.

La circulación de expresiones artísticas en este circuito privado, depende mucho de su “materialidad” que facultan o no su reproducción y difusión a través de aquel. En el caso de la música, ello se ve facilitado por la fácil reproducción y difusión del mensaje musical, ya sea en forma directa o especialmente con ayuda de aparatos de reproducción sonora, cuya disponibilidad aumenta enormemente en este periodo.

En lo que respecta a la música, en este periodo podemos presenciar dos grandes fenómenos, el de la elitización de la producción musical y su difusión, y el de la masificación, producción a gran escala y comercialización de un estilo de música denominado “popular”.

En relación al primer fenómeno, German Domínguez busco implementar la participación subsidiaria del estado en el ámbito artístico a través del modelo de “mecenazgo cultural”. Acá el papel principal lo jugaban las empresas privadas, pues eran éstas las que debían financiar las manifestaciones artísticas. Antes de eso habían dos organizaciones que hacían eso: “La sociedad de amigos del arte” y “La agrupación Beethoven” fundadas ambas en 1976 (entidades que ayudan a jóvenes intérpretes y creadores para conciertos, exposiciones, etc. Y financian becas de perfeccionamiento en Chile y el extranjero) la creación artística debía ser financiada por las empresas.

La excelencia del artista paso a ser tema fundamental. De ahí que se tratara de un arte elitista, pues solo podía ser desarrollado por algunos profesionales.

Desde las editoriales de El Mercurio se apoyó este modelo de desarrollo cultural para “evitar los peligros que suponen los excesos estatistas” y la aplicación del principio de subsidiaridad del estado, pues una legislación de donaciones culturales, el estado solo financiaría el 10% de las actividades. El aporte en dinero crecería violentamente si se permitiera deducir impuestos de las sumas destinadas a financiar expresiones o manifestaciones artísticas. Esta es la única posibilidad para que exista una política seria y continuada para el fomento, desarrollo y divulgación de las artes. Siguiendo el modelo de EE.UU (país que visito Domínguez en 1979) se pedía una modificación de la legislación tributaria que permitiera incentivar el financiamiento privado a través de la devolución de parte de los impuestos a las empresas.

Se aprecia que este modelo de desarrollo cultural apuntaba a una difusión de un arte para las elites, un arte de expertos. En algún sentido se buscó proyectar la cultura de una clase social al resto de la sociedad. Las clases populares no estaban incluidas en la creación de estos proyectos sino como posibles receptores. El “Carácter anti-popular” del arte durante el régimen militar, y con ello su ambigua retórica democrática son claros. El pueblo en este gobierno, estaría pensado para otro tipo de consumo cultural.

Se aprecia en el trabajo del departamento de Extensión cultural el interés por difundir la actividad de sus artistas y no hubo una disposición más allá de por ejemplo crear espacios de participación ciudadana a través del arte. En este caso, la población actuaba solo como espectador.

El otro tipo de consumo cultural para el cual estaba pensado el pueblo en este gobierno corresponde al segundo fenómeno antes mencionado. El de la difusión a gran escala de la “música comercial”.

Haciendo un resumen de este estilo musical, hasta el año 1973 la explosión de la música comercial fue bastante grande: la Nueva Ola en los años 60's comienza un fenómeno nuevo: Los covers, en su mayoría estadounidenses. Años más tarde, surgió el movimiento llamado Neofolclor (mencionado en páginas anteriores), que a fines de los 60 batió records de ventas. Grupos como Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, Los de Las Condes, Los de Santiago, Rolando Alarcón, etc., vendían tanto como los Beatles. Paralelamente se desarrolló la Nueva Canción Chilena, con exponentes como Víctor Jara, Patricio Manns, Los Hermanos Parra (Angel e Isabel), Payo Grondona, Osvaldo "Gitano" Rodríguez, entre otros. Para ellos existió un solo sello -DICAP (Discoteca del Cantar Popular)- que los produjo, alcanzando a editar a Intillimani, Quilapayún, la Cantata Santa María de Iquique y el Canto de una semilla de Luis Advis, con gran alcance comercial también.

Adicionalmente, en la misma época, surgen grupos de rock chileno, entre ellos: *Los Vidrios Quebrados*, *Escombros*, *Tumulto* y *Arena Movediza*. Pero entonces llegó el año 1973, el golpe militar y el silencio de la creatividad por varios años. Lo que se denominó

“El apagón cultural”. A fines de los años 70 nació el Canto Nuevo, que en cierto modo fue la continuación de la Nueva Canción Chilena, aunque con una nueva hornada de solistas y grupos. Esta corriente de expresión dio nacimiento a la metáfora y a la parábola en la poesía, como una necesidad para enfrentar la represión. En este sentido la dictadura de alguna forma fue una gran motivación, pues con ella se desarrolló una lucha por la libertad que inspiró a muchos a crear. Sin embargo, el alcance comercial de estos intérpretes estaba limitado por la censura y la represión –como vimos en el capítulo anterior-.

En los años 80 se dio un fenómeno insólito en nuestro país, debido al desarrollo de la sociedad de consumo. En 1985, cinco grupos pop-rock argentinos: Soda Stereo, Virus, Git, Charly Los enanitos verdes lideraban las ventas de cassettes y los rankings de éxitos radiales. En Chile el rock y el pop tenían letras bastantes insulsas (evasivas), hasta el surgimiento del grupo de rock chileno -Los Prisioneros- y *La voz de los 80*, cuyas letras reflejaron a la época e identificaron a la mayoría de los jóvenes, una nueva forma de protesta surge desde la esfera más comercial de las expresiones artísticas. El rock.

Así, desde el nuevo consumo, la voz de las clases subalternas logra -con censura y limitaciones varias- posicionarse en la nueva industria de la música en los años 80's. El alcance masivo de grupos como *Los Prisioneros*, *Aparato Raro* y *Profetas y frenéticos* obligo a la industria a producirlos a gran escala muchas veces permitiendo expresiones que diez años antes jamás se hubiesen permitido en Chile.

5.2.3) El rol de la televisión

La televisión, -en algunas oportunidades- arroja las cadenas de la censura. Por lo general, los artistas que se identifican con la canción social o que transmiten contenidos liberadores quedan marginados de alcanzar algún espacio importante en los altos escenarios. La censura, casi sin excepciones, opera implacablemente.

“Habíamos participado en el programa del canal 9 ‘El show de los muleros’. Ahí nos decían que tocáramos ‘el cóndor pasa’, ‘vírgenes del sol’, y alguna canción que no dijera absolutamente nada. Nos censuraban cualquier cosa de Violeta Parra o de Víctor Jara”, cuenta Nano Tamayo, sobre sus primeros pasos con el conjunto andino Yaguarkolla.

Isabel Aldunate, voz característica del Canto Nuevo, antes de llegar a cantar a “Doña Javiera” tuvo un fugaz paso por la televisión. Ahí le prometieron una carrera meteórica luego de participar en ‘Sábados gigantes’ con Andrea Tessa y Mónica de Calixto en el segmento “tarde estrella”.

Me habían conseguido para actuar un lunes en un programa de noche de Cesar Antonio Santis, y yo dije que no, porque no quería cantar ‘gracias a la vida’ que en ese

momento la estaba utilizando toda la gente de derecha. Te obligaban a cantar a Violeta Parra, pero solo 'Gracias a la vida' y yo dije: "No, yo no voy a caer en las redes de la televisión, así que no, si no me dejan cantar lo que quiero, no canto. Y no canté", recuerda la intérprete que paso de la tv directo a la peña.

La orientación era clara: solo el repertorio más universal y menos comprometido de estos artistas podía expresarse a través de la televisión; el resto, automáticamente quedaba desechado. Para Anny Rivera, esto responde a que la exclusión no se extendía solo hacia aquellos creadores u obras que pueden ser asociados una posición política de izquierda, sino también hacia un campo más difuso: Un 'tipo' de música chilena, donde la base musical folclórica juega un papel destacado, y que asume, desde el punto de vista del contenido, una visión crítica de diversos aspectos de la realidad"¹⁸⁴.

Desde 1976, el conjunto Illapu tenía 'chipe libre' para presentarse en programas de televisión, pero esto se combinaba con sus numerosas tocatas en peñas y en los rincones más apartados de la capital. "Nosotros, además de compartir ese mundo, de ir a peñas solidarias a distintos lugares de la periferia de Santiago, tocar en comedores infantiles, bolsas de cesantes, parroquias, también lo hacíamos en festivales de los municipios y en la televisión. Era muy paradójal", comenta Roberto Márquez, líder del grupo antofagastino.

La canción "Candombe para José", del músico argentino Roberto Ternan, convirtió a Illapu en un verdadero fenómeno, originando el 'boom andino' de la época. La televisión los acogió sin recelo, pese a encarnar toda la estética negada por el régimen. "Fuimos a un programa de canal 7, tocamos en 'Dingolondango' programas que eran de otra onda. Illapu tenía ese tema que era conocido; a los tipos les interesaba que tocáramos 'Candombe para José', o sea, si tocábamos un par de temas más, daba lo mismo, los que fueran, pero teníamos que tocar 'El negro José', agrega el vocalista.

El carnaval andino duro hasta que los cerebros de la dictadura se percataron de que además había una "sensibilidad social" en el repertorio. Esa suerte de tolerancia de comienzo se mantuvo porque el régimen pensó que el grupo hacía música "sin ningún trasfondo", dice Roberto Márquez.

A partir de 1977, Illapu dejo de tener presencia mediática. "Nos prohibieron en el canal 7; seguimos en el Canal 13, después también nos sacaron de ahí. Ya no podíamos tocar en los festivales de los municipios, porque les daban una orden de que 'cierta gente no era bueno que participara', recuerda el cofundador del grupo. El punto crítico de esta serie de negativas se produjo cuando el grupo volvía a Chile después de una

¹⁸⁴ Rivera, Anny *Transformaciones de la industria música en Chile*. CENECA. Santiago, Chile. 1984, pag. 20.

gira en Europa en 1981: la DINACOS decide expulsarnos del país por ser “activistas marxistas que participan en la campaña de desprestigio de Chile en el exterior”¹⁸⁵.

Anny Rivera nos dice que actitudes como éstas son “el modo como asumen al movimiento artístico-cultural los sectores oficiales u oficialistas: como maniobras concertadas para la difusión de la ‘ideología marxista’, reclutamiento de seguidores y realización de actividades subversivas del orden”¹⁸⁶

En el caso del conjunto Chamal, la censura opero más sobre el personaje que sobre el contenido de la obra. La mismísima Violeta parra fue prohibida en un programa televisivo: el involucrado fue el músico Ricardo de la Fuente, por anos vinculado a la organización del festival de Viña del Mar.

Hiranio Chávez recuerda que Chamal fue convidado a participar en un programa de canal 13 llamado “Chile te invita”, que precisamente dirigía de la Fuente. Participarían en él insignes artistas argentinos como Eduardo Falú, Ariel Ramírez y Los Fronterizos. Chávez, en tanto, estructuro una secuencia de canto y danza que se cerraba con la canción “La periconas se ha muerto” de Violeta Parra.

Si bien, este primer ensayo –dice Chávez- les había encantado a los productores del canal, cuando se acercaba la grabación del programa fueron a ver nuevamente la presentación y le sugirieron: “¿Podrías cambiar esa canción?, porque el tema en vez de subir, baja, y se produce un bajón triste”. Chávez altero el orden de la canción, pero no la excluyo, previendo una maniobra oscura.

Paso una semana y llego el día del ensayo general en el Hotel Carrera. La televisión ya anunciaba la información de quienes participarían en el estelar: Falú, Chamal, Los fronterizos... En ese momento, cuando se hacia el bloqueo de cámara, Ricardo de la Fuente se acercó a Hiranio Chávez: “¿Por qué no cambias la canción ‘la periconas se ha muerto’ y la pones en otro lugar?”. “Si, ni un problema, dame cinco minutos y la cambio altiro”, respondió el coreógrafo.

Los cinco minutos pasaron. “Listo Ricardo”, exclamo Chávez.

Pero al rato después de la Fuente volvió a acercarse al director de Chamal e inquirió: “¿Podrían cambiar la canción? Porque sigue siendo complicada. ¿Por qué no la cambiamos y ponemos en vez de esa el lobo chilote?”

La paciencia de Chávez se agotó:

“- No, no te acepto eso

¹⁸⁵ Tamayo Munoz, Victor. *Movimiento social juvenil y eje cultural. Dos contextos de reconstrucción organizativa. (1976-1982 / 1989-2002)*. www.sociologia.universidadarcis.cl/victor1.htm

¹⁸⁶ Rivera, Anny: *Notas sobre movimiento social y arte en el régimen autoritario (1973-83)*. Santiago de Chile: 1973-1982. Santiago, Chile: CENECA. 1983 Pagina 4.

- Pero, ¿por qué no? Si es una canción linda, potente, alegre, es de Chiloé...

- No te voy a permitir una cosa así. ¿Quién eres tú para venir a censurar a la Violeta Parra, güeón? A ti te gustan las canciones chilenas, que te gusta la Violeta, que has estado en el festival de Viña..."

Luego Hiranio insto a los miembros de su grupo a retirarse. Así lo hicieron.

"- No me podi hacer eso güeón- Exclamo de la Fuente

- ¿Por qué no voy a poder hacer eso? El que está provocando esto eres tú. Chao".

De la Fuente no llamo nunca más a Hiranio Chávez. Al tiempo el coreógrafo se enteró que detrás de todo este ardid estuvo Benjamín Mackenna, líder del conjunto Los Huasos Quincheros y secretario de Relaciones Culturales del régimen hasta 1980.

La televisión, un circuito oficial obsecuente con las expresiones funcionales al modelo neoliberal, se cerraba para otras que exigían reivindicaciones. Así, pequeños espectáculos auto gestionados se alzaron como medios de comunicación que si otorgaron cabida a las manifestaciones del canto social.

Pero tenían todo en contra. En 1974 se emitió un decreto que obligo a los espectáculos nacionales a pagar el 22% de impuestos, lo cual termino favoreciendo a otro tipo de shows¹⁸⁷. Sin embargo, muchos de ellos se llevaron a cabo de todos modos, permitiendo un escenario alternativo a la canción de oposición al régimen militar.

¹⁸⁷ Catalán Carlos y Equipo de Investigación de música compuesto por: Luis Mella, Rodrigo Torres, Anny Rivera. *El canto popular en los canales de difusión en 1980*. Santiago, Chile: CENECA 1980. Pagina 8: "Hacia 1978 –fecha de auge del movimiento artístico- el decreto no causo problemas. Pero a partir de este año a la fecha (1980) ha sido aplicado en forma discrecional: Mientras los espectáculos de Canto Popular, teatro crítico, etc., no obtenían esta franquicia, los espectáculos oficiales –muchas veces de dudosos carácter cultural- si la conseguían".

5.3) La nueva ofensiva

Con la llegada de los años 80's y la nueva constitución, Chile y su gobierno cambian. La junta militar asume un rol legislativo y Augusto Pinochet pasa a ser Presidente de la república.

Durante este período, Chile experimentó una importante transformación económica, política y social. En lo estrictamente económico significó un cambio radical de orientación del papel del Estado de un rol productor e interventor, a uno de tipo subsidiario, inspirado en las doctrinas económicas neoliberales. En lo social significó el dominio sin contrapeso de los sectores empresariales, el aumento sostenido de la desigualdad de ingreso junto con un incremento en la precariedad e inestabilidad laboral de los sectores asalariados. En lo cultural, luego del denominado "apagón cultural", caracterizado por la represión y autorrepresión de ciertas manifestaciones culturales consideradas contrarias a la línea oficial. Y a la instauración de una nueva imagen país encarnada por el huaso y su entorno que simbolizaban una sociedad jerarquizada en armonía, una sociedad donde primaba el orden y la obediencia civil. Aparece la comercialización de los bienes culturales y la apertura del mercado de la cultura y las artes.

El gobierno está concentrado en instaurar el nuevo sistema político-económico y social que perdurara en el país aun con la llegada de la democracia, como la misma constitución lo expresaba.

Luego de la crisis económica de 1982 las políticas del gobierno están destinadas a la recuperación económica y al establecimiento de relaciones internacionales que permitan la mantención del sistema neoliberal una vez finalizada la dictadura, pues los cambios políticos en la región y los logros del proyecto político, económico y cultural del régimen militar vislumbran el pronto arribo de la democracia.

En ese marco, termina lo que hemos llamado la "ofensiva nacionalista" y comienza la que denominaremos "ofensiva neoliberal". Esta nueva ofensiva obtiene por resultado el Chile actual. A continuación explicaremos -de manera simple y generalizada- los efectos de ésta sobre el tema que nos reúne: La cueca.

5.3.1) El desarrollo económico del nuevo Chile

La línea fundacional del régimen militar está fundamentada en lo que sus miembros llamaron “reconstrucción nacional”, para la destrucción total del marxismo y la instauración de un nuevo sentido común se necesitaba una nueva institucionalidad. Según el general Augusto Pinochet “la democracia debía nacer purificada de los vicios y malos hábitos que terminaron por destruir las instituciones”. Con estas primeras ideas, comenzaría una lucha ideológica entre distintos conceptos sobre los que se impondrían los neoliberales. La causa de esta elección se debe a que estas otras ideas no servirían para legitimar el gobierno ni contarían con el apoyo de Estados Unidos y la banca internacional.

Las nuevas ideas van a girar en torno a la crítica al estatismo, a los partidos políticos y al pluralismo ideológico. Por otra parte, la situación ideológica y la política de la derecha chilena van a cambiar con la llegada del neoliberalismo.

La derecha se había caracterizado hasta ese momento por un pensamiento católico de origen tradicionalista conservador, en cambio ahora, lo va a hacer por su secularidad, es decir, por la ausencia de un referente teórico doctrinario y por su pragmatismo. En estos momentos manifiesta sin pudores su orientación capitalista.

En cierta ocasión, en el año 1977, el entonces dictador y Presidente de la República, dio a conocer el itinerario que había trazado para el futuro del país: “contempla tres etapas: la de recuperación, la de transición y la de normalidad o consolidación”. Esta cita demuestra una de las tesis de Alfredo Jocelyn-Holt, la cual se refiere a que antes y durante los años 80 ya se estaba fraguando el concepto de “transición” para implantarlo en la mente colectiva. Sin embargo, y como podemos apreciar en la actualidad, el plan comunicacional de la “transición” nunca previó la fecha de término de este período, fenómeno que podemos observar claramente durante los gobiernos de la Concertación.

La Concertación de Partidos por la Democracia que llegaba al poder tras 17 años de dictadura, proclamaba al “Hombre Nuevo”, como afirma Jocelyn-Holt. Pero ese “Hombre Nuevo” traía el cambio social y el empuje cultural supeditado a la producción capitalista y al mercado como centro de referencia de la vida social.

El sistema neoliberal y la Constitución de 1980 comprenden el verdadero legado del régimen militar a Chile. La privatización de los recursos naturales y de los servicios otrora públicos, la disminución del poder del Estado, la falta de regulación del comercio, entre otras ideas de fuerza, constituyen el nuevo Chile desde la segunda etapa del régimen militar hasta la actualidad.

En la esfera sensible de la vida social, y desde los medios movilizados por la nueva hegemonía, prima una imagen país que busca destacar por cifras macroeconómicas en relación a la región latinoamericana y acercarse cada vez más a la idea internacional de desarrollo económico. Chile pretende ser un país en vías de desarrollo y los medios de comunicación masivos instauran esta idea en la población como una “realidad”. En éste

escenario el nacionalismo de los primeros años del régimen militar pierde sentido para otorgárselo a uno más competitivo e individualizante, acorde a uno de los países más neoliberales del mundo. Chile debe ahora destacarse internacionalmente por sus carreteras, sus grandes rascacielos y centros comerciales, sus habitantes con acceso al consumo y su estilo de vida semejante al de los habitantes de Estados Unidos y no por la imagen-postal de orden, jerarquía y obediencia que encarnaba el huaso y el mundo agrario. Pasamos de la postal del campo del patrón de fundo a la del Chile-*Costanera center*. En 1980, las ideas de libertad y consumo toman el sitio que hasta 1978 ocupaban el orden y la obediencia.

5.3.2) Turismo y tradiciones

La comercialización de los productos culturales aparece como un escenario atractivo para seguir desarrollando la línea estética antes desarrollada desde la oficialidad. No obstante, las expresiones musicales de las que hemos hablado en los capítulos anteriores no encuentran lugar en las radios, y los programas especializados disminuyen con el tiempo por falta de audiencia, el rock y la música extranjera cubren la demanda musical de radios y casas disqueras.

Claro que hay un público que mantiene su interés por el antes denominado “Neofolklore” y la actual cueca espectáculo, pero éste se vuelve muy reducido a medida que avanza la comercialización de otras formas musicales y por ende, insuficiente para cubrir una posible difusión comercial de la cueca.

En Televisión, los programas que difundían estos estilos musicales comienzan a cambiar sus horarios estelares por horarios destinados a audiencias menores y son reemplazados por estelares de conversación, espectáculos y/o concursos.

En éste contexto de cambios, el trabajo escénico que venía desarrollando la “cueca espectáculo” y los “ballets folclóricos” debe encontrar un lugar, un escenario. La danza, y los trabajos más caros que se venían trabajando hace años, con grandes agrupaciones de bailarines y músicos, lo encuentran en el extranjero. El BAFONA por ejemplo, continúa representando a Chile por el mundo, participa en diversos festivales internacionales de danza folclórica y continua reclutando bailarines por todo Chile para sus espectáculos. En 1987 nace el Ballet folclórico de Chile BAFOCHI que desarrolla la misma línea, grandes espectáculos competitivos en el extranjero y la participación en escenarios nacionales muy bien seleccionados.

Al mismo tiempo y por otra parte, el aumento de la exportación del vino transforma al valle central de Chile en un sector atractivo para la inversión extranjera y el turismo. Así, aparece la idea del “agroturismo”. Este tipo de turismo está focalizado a las áreas agropecuarias, proporciona el contacto directo con las actividades agrarias tradicionales, con el ambiente rural y las manifestaciones culturales y sociales productivas del medio. Este nuevo turismo pretende que la población rural se beneficie con la participación de su actividad económica mediante la agricultura y el turismo. El

agroturismo destinado a las zonas vitivinícolas del país comienza a incorporar entonces almuerzos con gastronomía 'típica' y por supuesto, un dúo o trio de huasos cantando en armonía una cueca o una tonada que hable de las virtudes del paisaje y la tierra chilena.

Otros sectores turísticos del país comienzan a incorporar los espectáculos de danzas folclóricas en tiempos de temporada alta, muchos pueblos organizan fiestas de verano o semanas de actividades 'típicas' para fomentar el turismo y el consumo dentro de la región en distintas épocas del año.

Las denominadas "fiestas costumbristas" son una oportunidad de negocio que encuentran los habitantes de pequeños pueblos en verano, que financiada por las municipalidades y los consejos regionales de cultura, defienden la idea de que este tipo de eventos y espectáculos rescatan y mantienen las tradiciones locales.

Las "Fiestas costumbristas", "Fiestas de la chilenidad", "Fiestas patrias", festivales de cueca y folclore, clases de folclore durante septiembre en los colegios (ver entrevistas 4 y 5 en anexos), etc., son algunos de los escenarios donde aún vemos a la cueca huasa y su espectáculo.

Las tradiciones pasan a ser un producto comercializable y/o exhibible con fines de lucro en nombre del desarrollo económico local, el turismo y la defensa de la identidad. Este discurso se reproduce desde la oficialidad con fondos concursables, iniciativas de los gobiernos locales, becas y ayudas de financiamiento a las actividades de este tipo, etc.

Es así como podemos presenciar entonces la transformación de la idea de folclore. Como discutíamos en el marco teórico, hoy en Chile entendemos folclore como un conjunto de tradiciones, costumbres y combinaciones estéticas que se conmemoran y/o rememoran para las fiestas patrias u ocasiones particulares. No obstante, estos elementos no forman parte de la vida cotidiana de los chilenos. Rodrigo Sandoval, en su tesis de grado, estima que en el común de los chilenos al hablar de Folklore, "surge el concepto de una forma musical específica: la cueca". A esa percepción se le pueden agregar otros elementos presentes en los resultados de la tesis como, "el huaso", la "china", la "chicha" y la "empanada". Creemos que identificar un concepto tan amplio, con elementos materiales, estético-políticos y muchas veces escénicos, es resultado de la hegemonía cultural instaurada durante el régimen militar, los que no sólo se reproducen en los escenarios anteriormente descritos, sino también a través de la educación formal mediante decretos también mencionados en capítulos anteriores y de los nuevos mercados de turismo y tradiciones que se abren en la década de los ochentas y perduran hasta la actualidad.

6.- Reflexiones finales

El proyecto político-cultural de la UP se manifestó a través de diversas prácticas que le confirieron identidad estética y que hasta el día de hoy representan un compromiso ideológico-reivindicativo en favor del mundo popular. Entre éstas destacan las brigadas de pintores que cubren muros estratégicos de la ciudad, afiches y publicaciones masivas (Quimantú) marchas saturadas de banderas y consignas políticas, canciones de protesta, uso del pelo largo y la barba, indumentarias de colores rojo y negro, etc.

Para las fuerzas armadas y un sector no despreciable de la población de la época, el gobierno de la UP—manejado por el marxismo internacional—provocaría en Chile una profunda crisis institucional, económica, política y moral, situación que se evidenciaría fundamentalmente en un alto nivel de conflictividad, en la pérdida de la identidad del ser nacional y la decadencia de los valores representativos de la cultura chilena. Desde esta perspectiva, uno de los principales objetivos del golpe militar consiste en extirpar de raíz los ‘focos de infección’ que desintegran el cuerpo moral de la patria. Con este propósito, se pone en marcha la operación limpieza que representa simbólicamente, por una parte, la desinfección del pasado marxista y, por otra, la promoción de una noción militarizada de la estética cotidiana, caracterizada por rasgos tales como la depuración, el orden y la restauración fervorosa de los símbolos patrios.

En la medida de que se consolida esta operación y se pone en marcha la campaña de restauración, se va desarrollando una organización autoritaria de la cultura de corte nacionalista que, implícita y/o explícitamente, busca redefinir las costumbres y la percepción de la realidad social, promoviendo acciones y/o percepciones contrapuestas.

De este modo, la operación emprendida durante los primeros años por la dictadura militar chilena apunta a establecer una fuerte disciplina cultural. Lo anterior, lo entendemos como una práctica hegemónica cultural que se evidencia, por una parte, en las operaciones de limpieza y corte y, por otra, en el intento de rescatar la chilenidad con un afán patriótico y nacionalista, a través de la erradicación y construcción de monumentos, la difusión de expresiones visuales, musicales y escénicas, así como también la producción de ceremonias y rituales destinados a conmemorar las gestas heroicas de las fuerzas armadas y de orden. En pocas palabras, experimentamos una abrupta metamorfosis de la sensibilidad cotidiana: cambiamos del rojo marxista al verde castrense, de las consignas políticas a los gritos y órdenes militares, de la canción comprometida a las tonadas folclóricas y las bandas de guerra.

Cabe preguntarse entonces por las implicancias y consecuencias que tendrá, a más largo plazo, el intento del régimen militar de transformar el escenario cultural chileno durante los primeros años de la dictadura. Una aproximación tentativa a esta interrogante supone, primeramente, reconocer que las repercusiones del golpe militar y

su proyecto político-cultural se proyectaron en diversos contextos, niveles y espacios temporales. Visto desde una perspectiva histórica, el desmantelamiento del proyecto de la Unidad Popular y el intento de construir una nueva plataforma ideológica cultural—a través de políticas oficiales, de corte nacionalista, que buscan legitimar su accionar y proyectar el gobierno en el marco de la cruzada de reconstrucción nacional—en buena medida contribuyeron a consolidar el régimen militar más allá de lo originalmente previsto. En efecto, la pérdida del ordenamiento jurídico, del pluralismo y las libertades de expresión, sustentados por una visión mesiánica que busca rescatar el ser nacional y que, por definición, es excluyente de otras visiones culturales que no se identifiquen con el sello nacionalista-autoritario, jugó un rol determinante en la dilatación de la dictadura. En otras palabras, sin el golpe cultural, sin una política hegemónica y una campaña de restauración que le confiriera mayor soporte ideológico y sentido histórico al régimen militar, hubiera sido más difícil—por no decir inviable—mantener la dictadura apoyada fundamentalmente en el poder de la fuerza y la represión.

En lo que respecta al contexto de la transición y consolidación de la democracia, algunas implicancias y consecuencias de las transformaciones culturales generadas por el régimen militar son las siguientes: en primer lugar hay que destacar las secuelas y trastornos dictatoriales que quedaron instalados en la memoria colectiva—al menos en la de los opositores al régimen—y que continuaron operando como reflejo condicionado después de la era Pinochet; a modo de ejemplo, la censura, autocensura, que adicionada a la cultura de la sospecha en el país, con sus respectivas implicancias y restricciones en el campo de la creación y la difusión cultural, derivan en un repliegue introspectivo en la producción artística así como en la vida cotidiana nacional. En este sentido, aún cuando en el período de transición a la democracia experimentamos un proceso gradual y sostenido de apertura cívica, política y cultural, las marcas y cicatrices de la dictadura son tan profundas que han dificultado el restablecimiento pleno de una atmósfera cultural propia de un sistema democrático. Paradójicamente, un síntoma de que las secuelas del régimen militar aún están latentes, son las permanentes referencias a lo ocurrido en aquella época, ya sea para criticarlo, desmarcarse o reconocerlo. Desde esta perspectiva, un porcentaje no despreciable de lo realizado en el ámbito de la creación artística (artes escénicas, audiovisuales, visuales, otras), después del régimen militar, evidencia una relación con este pasado latente. Asimismo, la desconexión de las nuevas generaciones con lo acontecido en la década del setenta genera una brecha insalvable entre aquellos que fueron testigos y/o víctimas de lo ocurrido durante esos años y los que sólo han escuchado relatos, historias y han visto imágenes de lo sucedido.

Las consecuencias e implicancias parecieran ser más profundas y a largo plazo aún, incluso algunas permanecerán como un legado arqueológico, como memoria simbólica de un pasado traumático y doloroso que marcó profundamente la historia de Chile. Junto a las terribles violaciones a los derechos humanos, las transformaciones

culturales, económicas y sociales, perdurarán no pocos monumentos, imágenes, publicaciones, sellos, billetes, monedas, cambios de nombre de calles, villas y escuelas, así como rituales y relatos que las nuevas generaciones irán decantando y filtrando hasta que algún día—ojalá no muy lejano—reduzcan a su más mínima expresión los residuos de la dictadura. Una evidencia elocuente de que se puede disolver el pasado es la erradicación del altar de la patria, el monumento más emblemático que instaló el régimen militar (1977) frente al palacio de gobierno, para las celebraciones y conmemoraciones del golpe de estado, donde “flamearía eternamente la Llama de la Libertad”. Tanto es así que, a menos de veinte años de su construcción, resulta difícil encontrar siquiera una fotografía para recordar cómo era el “altar de la patria”. Simplemente desapareció sin dejar rastro; y ya no existe.

Las consecuencias que el trabajo político cultural del régimen militar tiene sobre la cueca las observamos día a día -y muchos de nuestros colaboradores coinciden- en que esta forma musical está siendo constantemente relacionada con la dictadura militar. Existe una relación casi inconsciente entre cueca y fascismo. El desarrollo y difusión de las nuevas formas de cueca popular en la actualidad han disminuido un poco este sentimiento popular, sin embargo, aún se mantiene viva dicha asociación.

Fuera de ciertos resquicios aun presentes en el imaginario de un pueblo dañado por años de violencia, la primera parte del proyecto político cultural del régimen militar -la que hemos denominado la “ofensiva nacionalista”- ha pasado a un segundo nivel luego de la instauración del sistema neoliberal. Es ese episodio y sus consecuencias políticas, económicas, sociales y por supuesto culturales, lo que realmente marca al país de cara a la herencia de la dictadura militar.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER Martin (1988). *“Dialéctica del iluminismo”*. Buenos Aires. Argentina. Edit. Sudamericana.
- ADORNO, Theodor (1967), *“La industria cultural”*, publicado en MORIN, Edgar y ADORNO, Theodor, *“La industria cultural”*, Buenos Aires. Editorial Galerna.
- ADVIS, Luis; CÁCERES, Eduardo; GARCÍA Fernando; GONZÁLEZ, Juan Pablo (eds.) (1998): *“Clásicos de la Música Popular Chilena. Vol. II. 1960-1973.”* Santiago, Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE DETENIDOS DESAPARECIDOS (1982) *“Cancionero Canto por la Vida”*. Santiago: s/e. (1990) Reseña histórica del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos. Santiago: s/e
- BARBERO, Martin (1987). *“De los medios a las mediaciones.”* Barcelona, Gustavo Gili.
- BARROS, Raquel y Manuel Dannemann (1960) *“Los problemas de la investigación del folklore musical chileno”*, Santiago, Chile. RMCh, XIV/71 (mayo-junio).
- BENJAMIN, Walter (1989), *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”* Publicado en BENJAMIN, Walter *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Argentina. Editorial Taurus.
- BOURDIEU, Pierre (2004), *“El amor al arte, los museos europeos y su público”*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (1997), *“Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario”*. Barcelona, España. Editorial Anagrama.
- BRUNNER, José Joaquín (1981) *“La cultura autoritaria”*. FLACSO-Chile. Santiago.
- BRUNNER, José Joaquín (1985) *“Políticas culturales de oposición en Chile”*. Santiago, Chile n° 78. FLACSO
- CONSTABLE, Pamela, y Arturo Valenzuela (1991) *“A Nation of Enemies: Chile under Pinochet”*. New York: W. W. Norton.
- CASTORIADIS, Cornelius (1993) *“La institución imaginaria de la sociedad, Vol. 1: marxismo y teoría revolucionaria”*. Buenos Aires, Argentina. Tusquets Editores.
- CATALÁN, Carlos (1988) *“Estado y campo cultural en Chile”*. Material de Discusión n° 115. Santiago, Chile. FLACSO.
- CATALÁN, Carlos; MUNIZAGA, Giselle (1986) *“Políticas Culturales Estatales bajo el autoritarismo en Chile”*. Documento de Trabajo N° 49. Santiago, Chile. CENECA.

- CATALÁN, Carlos; GUILISASTI, Rafael; MUNIZAGA, Giselle (1987) *“Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973”*. Documento de Trabajo. Santiago, Chile. CENECA.
- CATALAN, Carlos y TORRES Rodrigo (1983) *“Cultura y recolección folklórica en Chile”*. Santiago: CENECA.
- CHAVARRIA, Patricia (1985) *“El folklore como forma de vida”*, Santiago, Chile, Editorial El Arado.
- DANNEMANN, Manuel (1998) *“Enciclopedia del Folclore de Chile”*. Santiago, Chile. Editorial Universitaria.
- DENIS DE MORAES (2007), *“Imaginario social, cultura y construcción de la hegemonía”* Santiago, Chile. Revista Contratiempo N° 2, Otoño-Invierno.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999) *“Las industrias culturales en la integración latinoamericana”*. Barcelona, España. Editorial Grijalbo.
- GARRETON, Manuel; Garretón Roberto y Garretón Carmen (1998) *“Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar”*. Santiago. Ediciones LOM.
- GARRIDO, Pablo (1979) *“Historial de la Cueca”*. Valparaíso, Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- GELLNER Ernest (2008) titulada *“Naciones y Nacionalismo”*. Madrid, España. Alianza Editorial.
- GOMEZ, María Julieta, Leticia Marín y María Elena Yuli (2007) *“El proceso militar de 1976–1983 en el imaginario social de San Luis, Argentina: Un estudio de casos: ‘secuelas’ en las prácticas y discursos actuales”*. Buenos Aires, Argentina. Fundamentos en Humanidades 1 (7): 89–118.
- GÓMEZ, Ezequiel y Eleada Sepúlveda (2002) *“Gabriela Pizarro Soto: Su andar en el folclore chileno”*. Santiago, Chile. FONDART.
- GODOY, Álvaro; GONZÁLEZ, Juan Pablo (ed.) (1995) *“Música Popular Chilena, 20 años. 1970-1990.”* Santiago, Chile. División cultura, Ministerio de Educación;
- GONZALEZ, Juan Pablo (1983) *“Cronología Epistolar de Pablo Garrido”* Santiago, Chile. Revista Musical Chilena. N° 160, Julio-Diciembre.
- GONZALEZ, Juan Pablo (1996) *“Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena: el papel de la performance”*. Santiago, Chile. Revista Musical Chilena, N° 185. Enero-Junio.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio: (2005) *“Historia Social de la Música Popular en Chile 1890-1950”*. Santiago, Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GRAMSCI, Antonio (1968) *“Cultura y literatura”*. Barcelona. Editorial Península.
- GRAMSCI, Antonio (1999) "Observaciones sobre el "folklore"", Cuaderno 27 (xi), in Cuadernos de la cárcel, Cuaderno 27 (xi), tomo 6, pp. 201-207. México, Era.

- GRAMSCI, Antonio. (1971) "*Selection from the Prison Notebooks*". Quintin Hoare and Geoffrey Nowell (eds. y trans). Nueva York: International Publishers.
- GRAMSCI, Antonio, (1975) "*Notas sobre Maquiavelo, política y el Estado moderno*". México. Ed. Juan Pablos.
- HAUSER, Arnold (1977) "*Sociología del arte*", Barcelona, España. Capítulos 2-3 y 4. "*Arte y clases sociales*", "*Dialéctica de lo estético*" y "*sociología del público*" respectivamente. Editorial Guadarrama.
- HAUSER Arnold (1977) "*Fundamentos de la sociología del arte*". Madrid, España. Editorial Guadarrama.
- HOBBSAWN, Eric; Ranger, Terence (eds.) (2002) "*La Invención de la Tradición*". España. Editorial Crítica.
- LAGOS, Andrea (1996) "*Neoliberales, nacionalistas y estatistas: Derecha política y hegemonía en el proyecto educacional del autoritarismo. 1979-1988*" Tesis Licenciatura en Historia. Santiago, Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MACKENNA, Benjamín (2003): "*Quincheros: Andanzas de cuatro guitarras*". Santiago, Chile. Editorial Edebé.
- MARTIN BARBERO, Jesús (1987) "*Industria cultural: capitalismo y legitimación*" Barcelona, España.
- MELLA, Luis (1980) "Seminario de la Canción Popular Chilena". Santiago: CENECA.
- MICELI, Sergio (1987), "*Pierre Bourdieu: A economia das trocas simbólicas, Introdução, Organização, e seleção*", ç São Paulo, Brasil 1987, Capítulo VI, "Modos de produção e modos de percepção artísticos". Editorial Perspectiva.
- MORALES, Leonidas (1993) "*Figuras literarias, rupturas culturales. Modernidad e identidades culturales tradicionales*". Santiago, Chile. Ediciones Pehuén.
- MOULIAN, Tomás (2003) "*Chile Actual. Anatomía de un mito*". Ediciones LOM. Santiago, 3ª edición Chile.
- MUNIZAGA, Giselle; OCHSENIUS, Carlos (1983) El discurso público de Pinochet. 1973-1976. Santiago, Chile. CLACSO.
- PINTO, Julio, Rolando ÁLVAREZ y Verónica VALDIVIA. (2006). "Su revolución contra nuestra revolución: Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)". Santiago, Chile. LOM Ediciones.
- RIVERA, Anny (1983) "*Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile, 1973-1982*". Tesis Licenciatura en Sociología, Santiago, Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- RIVERA, Anny (1983) "*Notas sobre el movimiento social y arte en el régimen autoritario. 1973-1983*". Documento de trabajo, Santiago, Chile. CENECA.
- RIVERA, Anny y TORRES Rodrigo (1981) "Encuentro de canto poblacional". Santiago: CENECA.

- ROJAS, Araucaria (2009) "Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989". Santiago de Chile Julio-Diciembre. Revista Musical de Chile LXIII.
- SEPÚLVEDA, Fidel (1994) "*Estética de la Proyección del Folklore*". Santiago, Chile. Colección Aisthesis, N° 13.
- STABILI Maria Rosaria (2003) "*El sentimiento aristocrático. Elites chilenas frente al espejo (1860-1960)*". Traducción de Paula Zaldívar H. Santiago, Editorial Andrés Bello y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- TORRES, Rodrigo (2000) "*Músicas Populares, memoria y nación*" en "*Memorias para un nuevo siglo. Chile, mirada a la segunda mitad del siglo XX*". Santiago, Chile. Ediciones LOM.
- VALDIVIA, Verónica (2003) "*El golpe después del golpe. Leigh versus Pinochet*". Santiago, Chile. Ediciones LOM.
- VALENCIA AVARIA (1974), Luis. "Símbolos patrios", Santiago de Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral Ltda.
- VEGA, Carlos (1959) "*La ciencia del folklore*". Buenos Aires, Editorial Nova.
- ZUÑIGA Rodrigo (2008), "*La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*", Santiago, Chile. Ediciones Metales pesados.

Documentos

- Declaración de Principios del Gobierno de Chile. s/e. Santiago, 1987.
- Recopilación de Decretos Leyes. Edición Oficial Contraloría General de la República. Tomos 64 a 66. s/f.
- Política Cultural del Gobierno de Chile. Asesoría General de la Junta de Gobierno. 1975.
- El Arte recorre Chile. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. 1989.

Sitios consultados en Internet

- www.gramsci.org.ar/
- www.afdd.cl
- www.cuncumen.scd.cl
- www.cuecachilena.cl
- www.folkloristasdechile.cl
- www.margotloyola.ucv.cl
- www.memoriachilena.cl
- www.orestepath.cl
- www.magma-net.com.ar/glosario.htm
- www.nombrefalso.com.ar
- www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=209

Discografía

- Chavarría, Patricia: “Esa guitarra que toco” CD FONDART, Santiago 1997.
- Los Chileneros: “Cuecas Centrinas” LP Sello Emi Odeón, 1967.
- Los Chileneros: “Los Chileneros en vivo” CD Sello Warner Music, 2001.
- Jara, Víctor: “Canto por travesura” CD Sello Warner Music, 2001.
- Millaray: “La Ramada” Serie el Folklore de Chile vol. XXVI, LP Emi Odeón, 1971.
- Parra, Violeta: “Canto y guitarra” CD Sello Emi, 1992.
- Parra, Violeta: “Las últimas composiciones de Violeta Parra”. Primera grabación Sello RCA Víctor, Santiago 1967. Reedición, Sello Warner Music, Santiago, 1999.
- Parra, violeta: “Canciones reencontradas en París”. Primera grabación Sello Arion, París 1962-1963. Reedición Sello Alerce, Santiago 1999.
- Pizarro, Gabriela: “Gabriela Pizarro y conjunto” CD Sello Alerce, 1999.

Material audiovisual

- Chavarría, Patricia: “Guitarra campesina: testimonios de tradiciones” FONDART, 1999. (VHS)
- “Cueca larga para don Juan” Homenaje a Don Juan Uribe- Echevarría”. Concierto y conferencias, Sala América, Biblioteca Nacional 28.06.1989. En Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares (VHS).
- “Entrevista a René Largo Farías por Carlos Valladares”. Montreal, California, Estados Unidos. 29.12.1985. (cassette)
- Sepúlveda, Fidel: “La identidad, eje de la creación de Violeta Parra”. Conferencia realizada en Sala América, Biblioteca Nacional. 01.09.1994. En Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares (cassette).
- “La belleza de pensar: Fidel Sepúlveda Llanos” Programa UC Televisión, conducido por Cristian Warnken. 07.01.2002.

Prensa

- Araucaria de Chile. 1979-1989.
- Boletín Informa. 1986-1989.
- Chile Ríe y Canta. 1991-1992.
- El Arado. 1982-1990.
- Ercilla. 1973-1989.
- Informativo RC. Secretaría de Relaciones Culturales. 1978-1984
- La Segunda. 1973-1975.
- Proyección de la Cultura. 1989.
- Que Pasa. 1973-1989.
- Revista del Folklore Chileno, Tomo I-IV. 1909-1914.
- Archivos Departamento Musicología Universidad De Chile: “Pablo Garrido: Programas, críticas, entrevistas, conciertos, composiciones, conferencias, libros. Chile-exterior”: Tomo 1, 1923-1949. “Pablo Garrido: Escritos”. Tomo 1. 19 23-1945; Tomo 2: 1943-1955, Tomo 3: 1956-1960; Tomo 4: 1960-1971.

Anexos: Instrumentos

1. Folclorista (Cantor de cueca, Marco Ponce, 44 años)

1.- ¿Qué es para usted la cueca?

La cueca para mí es un testimonio de la historia de la Chile que hoy está volviendo a nacer con la juventud chilena que está haciendo harta cueca... que vienen a reflejar algunos pasajes de la historia que no están documentados de otras maneras. Pa' mi la cueca hoy es super importante porque renace no con un espíritu nacionalista como en la dictadura sino como reivindicando a los cultores de la cueca, a la tradición musical de Chile. No como un símbolo nacional, sino como parte de nuestro idioma. Como un elemento cultural común de ayer y hoy.

2.- ¿De qué forma la cueca representa nuestra idiosincrasia?

Mmm... es que parte de nuestra historia, de nuestra identidad, es parte del folclore chileno... bueno la cueca en si es parte de la historia oral, mediante la cueca –el texto- nosotros hemos conocido un poco la historia de Chile, cada cueca es un cuento... y cada tiempo tienes sus cuentos...

3.- ¿Es apropiado, vincular una forma de arte popular al sentimiento nacionalista de un pueblo?

Es apropiado, siempre y cuando eso nazca naturalmente y no como una imposición, mucho menos política.

4.- ¿Qué cambios se pueden apreciar (desde su experiencia) en la cueca luego de su institucionalización que la decreta baile nacional?

Cambios, bueno... todo... recordemos que la cueca no se hacía en los escenarios, la cueca era de los trabajadores, en los campo de trabajo, en los bares, en ese tipo de espacios... y luego de su institucionalización se hizo obligatorio bailarla como los patrones, yo mismo lo hice en el colegio, yo estudié en dictadura... esa cueca que se popularizo en dictadura no tiene nada que ver con la naturaleza popular de la cueca... La cueca real es popular, es mucho más sabrosa, tiene historia po'. Osea, cambia completamente. Hasta hoy, hoy se reivindica la cueca real.

5.- ¿Cree usted que la cueca-espectáculo represente escénicamente las particularidades de la cueca popular?

No, no creo... hoy se han hecho espectáculos de la cueca popular... pero igual es raro verla en un escenario bailada por un ballet. Lamentablemente la cueca espectáculo se sigue enseñando en los colegios y se hacen "esquinazos". Desde la institucionalidad, la cueca espectáculo sigue tal como en dictadura, pero al menos se hace más conocida la otra, la cueca chilenera... hay hartos músicos, hartos jóvenes, etc. Apareció ya en el festival de huaso varias veces... eso hace algunos años era impensado. Pero estamos como en un proceso de transición, todavía hay músicos como los 'viejos' que hacen los dos tipos de cueca... que no tienen ningún problema en ponerse un vestido de china... es pega también po'.

6.- ¿Podría usted caracterizar cada una de éstas cuecas?

Yo a la cueca popular la llamo "chilena" y la cueca huasa es como un show. Hoy día las distinguen como si una fuera campesina y la otra urbana, pero en el campo también hay cueca sin espuelas, osea hay diferencias de vestimenta, de temáticas, se hacen en distintos escenarios... e incluso, hilando finamente las melodías son totalmente diferentes... musicalmente son infinitamente diferentes.

7.- ¿Las políticas culturales de la dictadura favorecen o no a la cueca en sí?

mmm... yo creo que lo que está pasando con la cueca popular ahora, es tan fuerte, se ha abierto tanto camino que ya está siendo un pelo de la cola lo que trataron de hacer con la cueca los milicos... además ya son otras generaciones menos viciadas con la herencia de la dictadura también po'. Lo que ellos quisieron hacer con la cueca fue clarito, se cerraron los teatros, los bares en dictadura y más encima les dio con la cueca huasa, con los conjuntos folclóricos, osea igual la perjudica po'... necesitaban fomentar un tipo de música así como fomentaron el boxeo y Martin Vargas en el deporte... Pero como hoy está cambiando, siento que finalmente no le hizo ni un daño porque se mantuvo un poco dormida no más la cueca popular y apareció ahora y yo creo que la otra, la huasa, se está estancando al mismo tiempo.

La cueca ya había sido reprimida en otros momentos de la historia de Chile y nunca murió... se volvió más clandestina tal vez, pero nunca murió. Yo creo que no afecta tanto.

8.- Como cuequero, ¿En qué cree usted que aporta socialmente su trabajo?

Yo creo que la cueca es un reflejo de la historia, y poder mostrar eso pa' mi es un aporte interesante. Osea, nosotros los cuequeros estamos traspasando historias de ciudad en ciudad. Es como un aporte a la memoria.

9.- Las políticas culturales actuales vinculadas a la cueca y su difusión, notoriamente y sin dudas, mantienen las representaciones estéticas de la cueca difundida por el gobierno militar, ¿Cree usted que mantienen también las representaciones ideológicas del mismo período?

Yo creo que sí, hay mucho de eso en la cueca... y no se puede negar que en la cueca popular incluso se encuentran algunos sesgos... la gente que se entusiasma con la cueca ahora lo hace por el ambiente fiestero, hay hartito facho bailando cueca... Yo creo que cada vez menos eso sí...

10.- ¿El trabajo de las industrias culturales favorece o dificulta la popularidad de la cueca?

Bueno, ahora la cueca popular ha penetrado el BAFONA incluso, que fue un símbolo de la dictadura. La cueca popular se vende bien ahora, las fiestas se llenan, me imagino que algunos grupos venden bien discos incluso... Yo creo que ayuda, estuvo tan escondida por tantos años que... que aparezca ahora de manera más masiva yo creo que es bueno...

2. Productor, parte del comité organizador de la primera versión del festival del huaso de Olmué en 1969 y continuó en su rol hasta 1978

1.- ¿Por qué nace el festival del Huaso?

El festival del Huaso nace para estimular a los autores de música folclórica, compositores e intérpretes en la creación y difusión de la música folclórica chilena para así mantener vivas algunas de las manifestaciones de nuestro folklore.

2.- Yo quisiera preguntar más a cerca de su producción en los años de dictadura. Con respecto a eso, ¿El programa artístico de las versiones del festival entre los años 1973 y 1979 fue de alguna manera inducido por el proyecto cultural del gobierno de la época y su relación con el nacionalismo?

Chuta casi por completo... los representantes del gobierno estaban encima nuestro... se estudiaban las canciones, los textos, los artistas, todos... Lo que no les parecía bien, tenía que salir del programa rápidamente y ellos proponían inmediatamente que poner en lugar de lo que salía... a veces se hizo super difícil montar una noche de festival porque nos censuraban mucho. Los artistas se enojaban, los coreógrafos a veces se cansaban de tantos cambios de último minuto.

3.- ¿Qué importancia tiene la cueca específicamente en el programa artístico del festival entre los años 1973 y 1979?

La organización y desarrollo de las primeras versiones del Festival del Huaso contemplaba cinco categorías, donde se entrelazaba la música con otras expresiones de folklore nacional, esas cinco eran:

1.- Payadores; 2.- Mejor Cueca Cantada; 3.- Mejor Tonada; 4.- Prueba de Destreza a Caballo y; 5.- Moda del Huaso

Es decir, había una categoría dedicada exclusivamente a la cueca, a la cueca de la zona central y si, durante los primeros años de dictadura nos pedían mucha cueca desde la municipalidad. Muchas veces nos pidieron directamente incorporar al conjunto Huasos Quincheros en el espectáculo.

4.- ¿Se exhiben, en esas versiones del festival, alguna vez una puesta en escena de cueca popular?

No, nunca... a ver (piensa)... no.

5.- De acuerdo a su experiencia, ¿Cuáles son las representaciones estéticas presentes en la cueca, más características en la época?

Las típicas, la cueca de la zona central, el hombre con poncho y espuelas y las mujeres de china, se bailaba bastante también la cueca de salón.

6.- ¿Qué discursos relacionados con la cueca recuerda en esas versiones del festival?

Chuta... No recuerdo nada en particular... solo un homenaje a la cueca en la versión de 1980 por haber sido declarada baile nacional a cargo del BAFONA, duro unos 20 minutos de la primera noche.

7.- ¿Qué cambios se pueden apreciar (desde su experiencia) en la cueca luego de su institucionalización que la decreta baile nacional?

Después de su institucionalización, bueno... que la cueca de la zona central es el único tipo de cueca que tiene tribuna.

8.- El festival del huaso y otros medios culturales de tipo industriales, ¿De qué manera influyen en la popularidad de la cueca?

Uf! Bastante pues... imagínese, llegamos a una audiencia masiva, es televisión, y los festivales de verano televisados son un éxito en Chile. Cualquier artista que tenga un discurso que defender o una causa por la cual luchar que se suba a ese escenario encontrara allí una tribuna única para dar a conocer lo que desee. Para popularizar lo que se quiera. Solo el Patagual tiene un público de 4500 personas, más todos los televidentes... Imagínate! El festival esta televisado desde 1984.

9.- ¿Puede la gestión cultural (de carácter masivo), reproducir el discurso político cultural del momento histórico?

Cuando está financiado por alguna institución pública claro que si pues... los concursos de financiamiento, los auspiciadores, patrocinadores, etc. Lo primero que buscan es que se reproduzcan sus intereses en los espectáculos y así poder ganar. Nada es gratuito, los festivales son brazos de los consejos culturales regionales y los consejos regionales de cultura pertenecen al gobierno de turno. Es así pues.

10.- Desde su experiencia como gestor cultural, ¿Cree usted que la cueca puede ser una herramienta política-cultural de la dictadura?

No me lo había cuestionado mucho... Yo personalmente, no gusto mucho de la cueca porque me recuerda a la dictadura... siempre la pensé facha, pero ahora conversando con usted me doy cuenta de que es mucho más complejo. Y ahora podría decir que si pues, como en España usaron el folclor durante la dictadura, lo que paso en Chile es igual. Es interesante darse cuenta de estas cosas 40 años después... cada vez que uno piensa en la dictadura aparecen nuevos antecedentes despreciables que no conocíamos o que no habíamos analizado.

3. Ejecutor cueca-espectáculo (profesor y bailarín del club de cueca huasa de Valparaíso “Carmencita Ruiz”)

1.- ¿Qué es para usted la cueca?

La cueca para mí es la música de Chile, es tan linda como Chile... Es elegante como la cordillera. La cueca es una de las danzas más lindas del mundo yo creo... jajaja... A mí me encanta la cueca...

2.- ¿Representa la cueca nuestra idiosincrasia nacional?

Bueno la cueca es coqueta pero tímida, es simple pero hay que saber bailarla y cantarla, y los chilenos somos humildes, pero no somos poca cosa... somos humildes no más, somos tímidos a veces pero cuando hay que pasarla bien no hay quien nos pare...

La cueca nos representa porque es como nosotros, es nuestra. No hay nada más chileno que la cueca po'.

3.- ¿Conoce usted la cueca popular?

¿La cueca chora? Si po' hay harta gente ahora que la baila y la canta, pero a mí me gusta la cueca más elegante... esa cueca a veces la encuentro como vulgar, como muy agalla'...

Yo igual la he bailado también, pero prefiero la cueca de salón, más elegante, mas distinguida.

4.- Desde su punto de vista, ¿Qué características hacen de la cueca-espectáculo nuestro baile nacional?

La cueca es como el himno nacional... A los más resentidos no les gusta la cueca... A los que nos gusta Chile y sus tradiciones nos gusta la cueca y la bailamos todos los 18 bien pinteados pa' rendirle honores a la patria...

Es nuestro baile nacional porque la hemos bailado y cantado siempre. Es lo que todo Chile baila pa' las fiesta patrias po', si alguien quiere hacer algo bien chileno, baila cueca po'...

5.- ¿Qué es lo chileno de la cueca?

Todo po', si nació en Chile y la hacemos los chilenos. Todo es chileno, la música, la danza, los instrumentos, las letras, todo po'...

Osea la cueca es chilena po'...

6.- ¿Qué cambios se pueden apreciar (desde su experiencia) en la cueca luego de su institucionalización que la decreta baile nacional?

Desde mi experiencia es que los folcloristas desde el 80' empezamos a tener más pega... yo hice clases de cueca en una escuela, eso antes no me lo hubiera pensado siquiera...

Y con el conjunto folclórico pudimos participar de unos actos de la municipalidad... Hasta el día de hoy nos llaman pa' algunos actos y fiestas.

7.- Como profesor y bailarín, ¿En qué cree usted que aporta socialmente su trabajo con la cueca?

Yo como profesor sobre todo, aporto a que la cueca no se pierda, a que los jóvenes la aprendan a bailar y se la enseñen a sus hijos. A que no perdamos nuestra identidad, nuestras costumbres como chilenos... y como bailarín lo mismo po' y a dejar bien parado el nombre de Chile y su baile nacional.

8.- ¿Cree usted que la cueca puede ser una herramienta política-cultural de la dictadura?

Mmm, así como lo dice usted tal vez po' pero en realidad no sé, no hay que buscarle la quinta pata al gato. La cueca es la cueca, la cueca hay que bailarla y punto.

9.- ¿La difusión mediática de la cueca, dificulta o beneficia su popularidad?

La beneficia como usted dice porque así hay más trabajo, más gente que la aprende, los jóvenes se interesan. Y si hay más gente que hace cueca por todas partes, la calidad de los bailarines y de los folcloristas empieza a subir y así no cualquier pelagato se pone a cantar o a bailar cueca como los borrachos pa fiestas patrias po'

La difusión siempre ayuda a la música po'.

4. Estudiante liceo municipal (Andrés Alcántara, 17 años)

1.- ¿Cómo puedes describir o evaluar la enseñanza que ha recibido en cuanto a la cueca?

Ah, no sé, igual es super poco... En septiembre nos hacen bailar y a veces pa' los actos cívicos o pa' las fechas así como el 21 de mayo nos hacen bailar y como nadie quiere nos ofrecen un 7 si nos inscribimos. Igual nadie pesca...

2.- La educación que ha recibido con respecto a la cueca, ¿Es siempre en el contexto de las fiestas patrias?

Y en otros actos como le decía... en educación física nos hacían bailar, pero una vez reclamamos porque no nos gustaba la cueca y entonces empezamos a bailar pascuense, trotes y otras cosas...

3.- ¿Qué es para ti la cueca?

Un baile... la danza nacional... mmm... un baile fome igual, muy cuadrado, es como poco espontaneo aunque igual una vez vi a unos locos bailando cueca chora y se acercaban a las mujeres así... las minas bailaban más coquetas... esa igual parecía entretenida...

No sé, la cueca es como un estilo de música que nos metieron hasta el cansancio, obligados y por eso no le gusta a nadie.

4.- ¿Crees tu que la cueca represente a lo nacional?

Muchos de nosotros bailaríamos felices un pie de cueca y se nos moverían las patitas. Porque nos acordamos de las celebraciones cuando éramos chicos, todos los años nos inculcaron esa música y en los colegios también. Pero seamos sinceros ¿cuantos de nosotros escucha cueca el resto del año, cuando esta solo o la pone en el pendrive para escuchar en la calle?

Tenemos que estar claros que la cueca y el huaso no son ni la música ni la figura nacional. Son puras ficciones no más de los políticos

5.- ¿Conoces la cueca popular, se te ha hablado de ella en el liceo?

No, en el liceo no, eso que le conté lo vi en una marcha... Unos locos tocaban, eran como 4 y una pareja bailaba terrible bonito... A mí me gusto caleta! Me gustaría aprender, pero no cacho a nadie que sepa y en el liceo no nos hablan de eso.

6.- Luego de contarle la problemática... preguntar... ¿Crees tú que la cueca puede ser una herramienta política-cultural de la dictadura?

Demás po'... si los políticos de la dictadura dejaron todo amarrado... lo que teníamos que comer, como nos teníamos que vestir, lo que teníamos que soñar... demás que también pensaron en la música que teníamos que escuchar po' ahora nos tienen escuchando reggaetón y fumando pasta base... es lo mismo al final po' es como esa diferencia que salió en el Facebook de Orwell y Huxley, "en 1984 obedecíamos porque nos infringían dolor" y en el mundo feliz con drogas y medicamentos". ¿O no? Bailemos cueca y gritemos viva Chile mientras matan gente y fumemos pasta base y movamos el poto mientras venden el litio...

5. Profesor de educación física (Javier Silva, 32 años)

1.- ¿En la universidad te enseñaron solo a bailar cueca espectáculo?

Si, tuvimos un módulo de folclore, ahí bailamos desde saya hasta vals chilote, y de cueca vimos la cueca huasa y la chilota, nada más... Y bien de espectáculo –así como tu dices- porque hasta hicimos eso del baile a la bandera...

2.- ¿Cuándo enseñas en septiembre la cueca, muestras solo la coreografía o se incluye alguna unidad teórica?

Incluye una unidad teórica de historia, los orígenes y la coreografía en papel primero, pero con los cabros es difícil quedarse en la sala pa' educación física po', tiene que haber alerta ambiental y ahí podemos usar ese tiempo en teorías, sino, en realidad más vale obviar esas cosas, además que las horas de educación física son tan pocas que yo prefiero sacarlos rapidito pa' que corran y hagan ejercicio... además que ahora están todos gorditos jajaja.

3.- ¿Consideras la unidad de septiembre una unidad necesaria y completa para el ramo?

Necesaria no, incluir baile me parece bien pero debería ser un baile mas aeróbico, en Chile necesitamos que los cabros hagan ejercicio, no que bailen cueca. Y completa si, en los planes y programas está bien tratado el tema, pero en la práctica el tiempo se hace poco y no muchos aprenden a bailar... Lo bueno es que se trabaja en grupo, y como deben conseguir vestuarios, los cabros igual se mueven harto por el ramo en septiembre... Además generalmente, podemos mostrar algunos resultados en un acto y eso como profe siempre es rico...

4.- ¿Debería tratarse éste tema en otro ramo o en otro momento además?

Tal vez música y educación física juntos... y así tendríamos más horas... podríamos dividir a los cabros y trabajar con más calma... pero ahora no todos hacen música po' igual esta difícil...

5.- Luego de contarle la problemática... preguntar... ¿Crees tú que la cueca puede ser una herramienta política-cultural de la dictadura?

Si po', todo el rato... Yo no sabía que era una obligación desde la dictadura que en los colegios se debe bailar cueca en septiembre, chuta! Ahora como que me va a costar un poco más hacer esa parte de mi pega... yo soy joven igual... hay montón de cosas que vienen de la dictadura que pa' uno son como normales... nunca me lo cuestioné, a mí en el colegio me hicieron bailar cueca, en la universidad me enseñaron y ahora la enseño yo... Es cuatico porque es una obligación y uno no se cuestiona nada...