

Folkloristas contra la dictadura.

Reinterpretaciones del repertorio tradicional popular chileno en la resistencia social a Pinochet. 1973-1989.

Karen Donoso Fritz*

“Y nosotros no somos del aire, no. Porque pertenecemos a una clase social, y estamos conectados con el campesinado, la experiencia del pueblo y del trabajador, a nosotros nos ubicó en una posición política en una posición social... Nosotros luchamos por los trabajadores porque ellos nos enseñaron y la música de ellos es la que estamos cantando, y los bailes de ellos es lo que estamos mostrando”.

Gabriela Pizarro, 1991.

a. El folklore: entre la identidad nacional y la identidad de clase.

Los primeros estudios sobre el folklore en Chile se realizan a fines del siglo XIX con la finalidad de desarrollar investigaciones científicas sobre el acervo de la cultura popular. Sin embargo, ya avanzado el siglo XX, esta exploración se institucionalizó en la Universidad de Chile, principal establecimiento de investigación y educación superior, a través de la creación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical en 1943 (Donoso, 2006: 45-46). En esta oficina convergieron importantes músicos y compositores, que dedicaron parte de su trabajo a la recopilación de música interpretada en los sectores populares, principalmente campesinos, con el objeto de encontrar material de inspiración para sus composiciones y con ello crear un repertorio nacional de música orquestada. (Ramos; León, 2011: 26).

Esta institucionalización permitió la creación de un archivo sonoro, la extensión del estudio del folklore a las cátedras universitarias y la incorporación de la enseñanza del folklore musical y danzístico en las “Escuelas de Temporadas”, instancias educativas que se dirigían a estudiantes no universitarios. De esta instancia, surgen personajes como Margot Loyola, cantante e intérprete de piano que comienza a explorar el campo de la proyección artística del folklore, y que a partir de sus interpretaciones, investigaciones,

* Magíster (c) en Historia, Universidad de Santiago de Chile.

clases y de la creación de “conjuntos de proyección folklórica”, colaboró en la creación de un repertorio musical de la nación chilena, reconocido y servicial al proyecto estatal de reconstrucción de la identidad nacional, en un contexto de consolidación del estado de bienestar.

Por lo tanto, desde la década de 1950, comienza a gestarse un repertorio de lo que se comprendería por folklore musical, asociado al imaginario de la nación, desde el cual se desprendieron una serie de hebras, dentro de las que se pueden destacar la música típica, proveniente de la década de 1920 pero madurada en los años 50, correspondiente a la interpretación de música campesina del Valle Central chileno, principalmente tonadas acompañadas de guitarra, donde se destacan principalmente los arreglos vocales y el vestuario de huaso de sus intérpretes, entendido este personaje como el patrón del fundo. A su vez, surge también la proyección artística del folklore, conjuntos como Cuncumén, interpretando un repertorio más amplio de distintas zonas del país, pero incorporando las danzas y el vestuario acorde al territorio. Fueron estos grupos junto a Margot Loyola quienes dieron vida a lo que actualmente conocemos como las zonas folklóricas: el “norte”, el “centro”, el “sur-chiloé”, y lo “pascuense”, como denominan en sus cuadros las distintas agrupaciones de proyección escénica del folklore.

Una tercera hebra corresponde a los ballet folklóricos, surgidos en la década de 1960 que inspirándose en los trabajos de los conjuntos, buscaron desarrollar una técnica de danza folklórica inspirada en los ballets rusos y mexicanos, que le entregara mayores componentes de “espectáculo” a la presentación en vivo de los distintos cuadros mencionados.

Todas estas corrientes se plegaron al concepto del folklore musical adosado a la identidad nacional, desde un prisma conservador desde el punto de vista que dicha identidad se habría gestado durante el siglo XIX, en un contexto de pre-moderno, y que la sociedad industrial ha ido destruyendo y abandonando. Desde ahí se comprende que hacer folklore es siempre un esfuerzo, un sacrificio por la patria, puesto que no es rentable por sí mismo, sino que es valioso en tanto es una tarea nacional.

Rompiendo con esta concepción, surgieron una serie de artistas (e intelectuales) que plantearon una mirada popular de comprender el folklore, apartándose del discurso estatal y

planteando que la música folklórica responde a las tradiciones del pueblo, y desde esa concepción es que se debe hacer su estudio, reinterpretación, proyección e incluso creación. Acá situamos el inmenso trabajo de Violeta Parra, cantora, guitarrera, compositora, fue la primera en individualizar al cantor popular que le entregó repertorio, dándonos a entender que el folklore no es un conjunto de objetos y hechos acumulados en un territorio, sino que son prácticas ejecutadas por artistas populares, que cumplen distintos roles dentro de sus comunidades (Donoso, 2006: 70-71). El folklore, no existe por sí mismo, sino que en las personas que lo ejecutan, no hay canción sin cantor, no hay vasija sin artesano, no hay poesía sin poeta popular.

Desde esta matriz, surgen otras interpretaciones, como los músicos y compositores vinculados al movimiento conocido como la “Nueva Canción Chilena”, quienes desde una crítica al folklore de espectáculo e institucionalizado, buscaron desarrollar y componer música de raíz folklórica anclada en la crítica social y en el proyecto socialista de Salvador Allende, relevando el protagonismo de los sectores populares a través de la lucha de clases. Si bien la NCCh es previa al gobierno de la UP, los artistas que la integraron se sumaron al proyecto revolucionario “con empanada y vino tinto” como dijera un slogan, relevando el rol político y cultural de los rotos y su pertenencia a la nación desde esa posición de clase (Salinas, 2006:28). En términos materiales, las expresiones de la cultura popular tuvieron cabida dentro del programa de la Unidad Popular, tanto en su campaña (los trenes de la cultura), como en las políticas implementadas desde 1970 (la “Operación Saltamontes”).

El debate interno dentro de la Unidad Popular, correspondió a cómo se crearía la cultura popular, y a partir de esa creación, cómo se proyectaría una nueva concepción de la nación, que le diera relevancia a ese componente. Como hemos analizado anteriormente, la discusión estaba entre una postura que señalaba que la cultura popular había estado siempre sometida bajo el yugo de la burguesa, y por lo tanto, la nueva cultura debía ser la antítesis de la burguesía, debía ser revolucionaria y desplazarla de todos los ámbitos, creando una cultura original y propia; y otra postura que indicaba que se debían analizar las características de la cultura de los sectores populares para estructurar una vía de salida más democrática y participativa de la mayoría, no desechando los elementos de la cultura burguesa, sino incorporando aquellos de mayor valor para la humanidad y socializarlos entre quienes hasta el momento no habían podido acceder a ellos (González, 1989).

En este contexto, artistas ligados y relacionados con el folklore también tomaron su postura e intentaron desplegar lo que se entendería por cultura popular, pensando siempre en oponerla a las influencias extranjeras (imperialistas principalmente), y también en el rol que el estudio y la reinterpretación de la cultura folklórica tendría en este punto. En septiembre de 1971 se realizó la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, y se apoyó la segunda postura. En esta Asamblea participó una comisión de folkloristas¹ que desarrolló sus puntos de vista en torno a lo que ellos denominan “las manifestaciones folklóricas”. Hicieron alusión no sólo a la cultura que se reproducía en el medio folklórico, sino también a la que se recreaba en el medio urbano, por los artistas de la proyección del folklore y del canto comprometido (entiéndase Nueva Canción Chilena).

Del informe que presentaron a la asamblea, se puede extraer que hubo una preocupación por la formación de los integrantes de los conjuntos de proyección folklórica y de poner el estudio del folklore al servicio de los “intereses revolucionarios de las masas” empleando un criterio selectivo, descartando aquellas manifestaciones conservadoras del orden social capitalista y relevando aquellas que “hablen de los más nobles ideales populares”(Maldonado, 1971: 93). Por lo tanto, la labor del folklorista debía colaborar en la creación de la nueva cultura y la creación del hombre nuevo.

Tras el proyecto de la Unidad Popular, no sólo se agruparon los músicos de la Nueva Canción con canciones explícitamente revolucionarias, sino también conjuntos y folkloristas de repertorio tradicional, que más que crear nuevas composiciones, lo que hicieron fue reivindicar estéticamente la cultura popular, retomando también la perspectiva de clase en ese contenido. Un ejemplo fue el conjunto *Millaray*(1958) quienes propusieron como misión imitar la forma de canto e incluso los instrumentos musicales campesinos. Gabriela Pizarro (fundadora y directora del grupo) explicó en una entrevista, que a ella no la aceptaron en el conjunto *Cuncumén* creado por Margot Loyola años antes, por tener lentes y ser muy flaca; y que además, les costó mucho grabar el primer disco porque los ejecutivos de los sellos consideraban que eran muy gritones. Ella consideraba que *Millaray*

¹ Recordemos que este concepto se utilizó en el periodo (y en la actualidad también) para definir a todos aquellos artistas, ya sea músicos, cantantes o bailarines, que interpretan música del folklore o bien hacen creaciones inspirados en ésta, y que no necesariamente hacen estudio e investigación del folklore.

era el “anti-grupo”, porque lo que quería era poner en práctica el repertorio que estaba aprendiendo en el campo: “El Cuncumén es perfecto en el aprendizaje de sus instrumentos, y ha dejado testimonio en sus grabaciones con sus sistema de afinamientos y ordenamiento para su trabajo. Era tan perfecto que es una escuela cada disco de Cuncumén[...] yo lo sigo admirando. Yo no traté de hacer lo mismo, sino que yo trataba de que la gente tuviera vida, que tuviera espontaneidad y comunicación (...) Si se interesaba alguien, o si yo sabía que había alguien bueno para el verso, lo metía no más, lo convidaba, no importaba que fuera gordo, guatón o alto o flaco o viejo, lo que fuera (...) lo que era importante para mí, era la comunicación, la calidad humana y el gusto estético por la música campesina”².

Motivados y apoyados por Violeta Parra³, este grupo realizó su primer viaje de investigación al archipiélago de Chiloé en diciembre de 1958 (en un viaje corto, luego regresaron los primeros meses de 1959). De esta investigación, *Millaray* aportó gran parte del repertorio de música folklórica de Chiloé que se difunde hasta la actualidad: periconas, cuecas, refalosas, y danzas extintas como el *pavo*, la *nave* y el *cielito*. A fines de 1959, y también debido a las gestiones de Violeta Parra, *Millaray* se presentó en un gran concierto en el Teatro Municipal de Santiago donde se representó la “Minga Tomada” fiesta chilota, donde incluyeron las danzas aprendidas.

Millaray, en el primer disco mantuvo el estilo de canto individual como lo hacían los cantores campesinos. También llamó la atención por la sonoridad que propusieron, tratando de imitar a los cantores en sus lugares de origen. Incorporaron también como instrumentos musicales los materiales que el pueblo tenía a su mano: botellas, cuerdas de alambre para las guitarras, tarros y cuanto hubiera. También buscaron respetar el vestuario campesino contemporáneo, y abandonando los trajes espectaculares que acostumbraban utilizar los otros grupos y ballet folklórico. Esta herencia quedó impregnada en dos agrupaciones más, el conjunto penquista *Aucan*(1967) dirigido por Patricia Chavarría, y *Paillal* (1970) creado por Osvaldo Jaque en 1970, ambos alumnos de Pizarro.

² “Gabriela Pizarro en la Historia de Nuestro Canto I.” en *Chile Ríe y Canta*, Nº 2, Marzo-Abril 1992. Pág. 19. *Escuchar anexo discográfico, pista nº 9*.

³ En la entrevista citada, Gabriela Pizarro cuenta que le tocó reemplazar a Violeta Parra en su programa de Radio Chilena, mientras ella andaba en Francia. A su regreso, hicieron una gran fiesta y se hicieron muy amigas. Violeta Parra apoyó no sólo al *Millaray*, sino también a varios conjuntos para que grabaran en el sello discográfico Odeon, en la serie “El Folklore de Chile”. La mayoría de los conjuntos de proyección folklórica de este periodo, cuenta con un disco en esta serie, que es parte del testimonio que quedó hasta nuestros días.

**Escuchar anexo discográfico, pista nº 10. Versión de El Pavo interpretada por Héctor Pavez.*

Como propuesta artística, consideraban una identificación estética y social con los trabajadores chilenos, sean mineros, campesinos, lancheros, estibadores, etc. así como sus espacios de recreación, lo que iba más allá del proyecto político socialista. Por ejemplo, en el segundo disco de *Millaray*, se entregó una descripción de laramada, lugar “construido con armazón de palo, recubierto de ramas, el edificio transitorio de la ramada está hecho para albergar todo el restallante solaz popular (...) A este lugar de festejo concurren indiscriminadamente todos los chilenos, desde autoridades edilicias hasta los más transhumantes rotos chilenos: el linyera y el afuerino, reuniéndose en la celebración huasos engalanados, mujeres de pueblo con su prole, campesinos rústicos, poetas populares y cantoras, ‘taitas’ y prodigios instrumentistas (...) Ante este variado público, del cual se han alejado las mujeres madres al caer la tarde, actúan los artistas populares” (Millaray, 1971)⁴.

Esta propuesta, que no fue difundida masivamente por los medios de comunicación, como sí sucedió con las otras interpretaciones que hemos mencionado, en su trasfondo era una crítica profunda a la concepción institucionalizada por el estado de cultura popular, incluyendo al proyecto socialista que aspiraba a un folklore militante. Gabriela Pizarro, tras el golpe de Estado, seguiría reivindicando esta vía, como veremos a continuación.

b. Folklore en dictadura: el mito del Chile agrario.

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 otra, 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 gobierno de Allende fue el momento cúlmine 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 (Vial, 1984). Este discurso fue el que recogió la junta militar, para legitimar una intervención que fue más allá de la

⁴Millaray: “La ramada”. Serie El Folklore de Chile, Vol. XXVI. LP Emi-Odeon, 1971. *Escuchar anexo discográfico, pista n° 11.*

interrupción del proceso democrático, sino que implicó una transformación profunda en el sistema político, económico y social del país (Moulián, 1997).

Bajo estos fundamentos trabajaron los civiles en las oficinas encargadas de la cultura y el arte, entregadas en primera instancia a políticos nacionalistas de derecha. Las políticas culturales emanadas desde aquellos puestos de trabajo, fueron coherentes con una mirada conservadora del folklore, 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 caracterizarían una auténtica y originaria identidad nacional. Desde esta mirada, se entiende que la identidad nacional sea un “deber ser”, surgido de la selección de los “mejores y reales valores” que caracterizan a lo chileno, coincidente con la cultura cristiano-occidental-blanca (Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno, 1975: 19).

Desde esta mirada esencialista de la cultura, se realizó una interpretación “funcionalista” del folklore, que se encaminaba a colaborar en el restablecimiento de la supuesta identidad nacional perdida. Pero la concepción de folklore elegida era la recién descrita, lo cual implicó erradicar todas aquellas interpretaciones “subversivas” y “marxistas” que impregnaron al folklore 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 folklore y la música, se terminó con la carrera de instructor de folklore en la Universidad de Chile y se exoneraron a profesores de la misma institución, se depuró el Ballet Folklórico Nacional, y el caso más simbólico de la destrucción física fue el asesinato de Víctor Jara el 14 de septiembre en el Estadio Chile (Donoso, 2008: 238-239). Este clima represivo también se reprodujo en una reunión que sostuvieron los militares con el Sindicato de Folkloristas, donde se precisó que el tipo de folklore que aceptarían sería “el estilo de canto del Cuncumén”, haciéndole un llamado a Héctor Pavez, cantor e integrante fundador del Millaray que también podrían seguir haciendo música chilota. Lo que no aceptarían, eso sí, serían las flautas, quenás, charangos ni nada de folklore del norete porque se identificaban con la lucha social y porque no era chileno, aludiendo a la sonoridad de la Nueva Canción Chilena. (Pavez, 1975)

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 folklórico-nacional-esencialista que ya existían. Acorde con ello, el gobierno militar no creó una nueva concepción del folklore, sino que simplemente le dio espacio y propaganda a aquellas interpretaciones que aludían a su concepción de la cultura. La primera en ser reivindicada fue el uso de la estética del huaso, como sujeto típico de la identidad nacional.

En lenguaje cotidiano y popular, huaso se usa en términos peyorativos para denominar al provinciano, caracterizado por la torpeza o la ignorancia de alguien frente a alguna situación de la vida moderna. Incluso, a comienzos de siglo, el huaso tenía la misma definición de roto, diferenciándose ambos en que el huaso 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 huaso que buscaba ascenderlo socialmente, y reconocerlo como el mestizo con valores y tradiciones hispánicas, diferenciándolo del roto, el mestizo que se formó con la herencia indígena “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” (León, 1955:19). De esta manera, si el roto representa la anarquía y la destrucción del orden, el huaso sería el “conservador, enemigo de reformas, obstinado y creyente” por estar arraigado a la tierra (Latorre, 1969:7).

La proyección de ese huaso hace referencia a un momento del mito fundacional de la nación chilena, que corresponde al Chile agrario del siglo XIX, cuando (según la interpretación nacionalista) se respetaba el orden y la jerarquía social, lo que permitió el desarrollo económico del país. A ese pasado es que quiso hacer referencia la dictadura como modelo de sociedad para reproducir, modelo legítimo por ser parte de la historia del país y no exportada.

De ese imaginario del mundo agrario es que emerge el perfil del huaso que se expresa a fines de 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 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 grupos como Los Huasos Quincheros, formado en 1947 y aún vigentes. En efecto, fue este conjunto el que representó el folklore 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 (Donoso, 2008: 242-243).

Su propuesta artística fue desarrollada junto a Germán Becker -productor 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” (Ercilla, 1976:58). Esta alusión a la sencillez buscaba poner el folklore 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 mundial de Alemania 74, Becker señaló que “sería muy folklórico llevar a Alemania a los poetas populares. Pero son viejecitos desdentados que cantan 20 minutos sin parar. Tengo que llevar artistas de exportación...” (Ercilla, 1978: 43).

Esta forma de concebir el folklore, que ya venían desarrollando los Huasos Quincheros desde su fundación, fue acogida desde el gobierno militar, toda vez que ellos plantearon que: “Ahora la cosa es absolutamente distinta; éste gobierno quiere que la canción chilena sea una sola. No comprometida, sino sólo 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 plenamente las metas y los enfoques que ellos dan a nuestro folklore” (La Segunda, 1974:44).

Otra forma que tuvo el régimen de recrear el imaginario del huaso, fue a través de la promulgación del Decreto Supremo No. 23 que declaraba la cueca Danza Nacional de Chile, pasando a formar parte de los símbolos nacionales, que hasta ese entonces incluía la bandera, el escudo y el himno. Este decreto responde a las solicitudes de la Federación Nacional de la Cueca, agrupación que desde 1969 organiza el Campeonato Nacional de Cueca en la ciudad de Arica, y que trabajó junto al gobierno en la realización de este torneo

y de otras instancias como la Casa de la Cueca, el Encuentro de la Cueca Diego Portales, la creación de Clubes preparatorios para esta actividad (Donoso, 2006: 117).

Relacionamos este decreto con la reinterpretación del huaso porque la cueca que se consagró como danza nacional fue una expresión particular de ésta: la cueca huasa. En el decreto se afirmaba que el Ministerio de Educación tendría como misión organizar anualmente un concurso nacional para los estudiantes primarios y secundarios. Es así como se realizaron –y financiaron- concursos y campeonatos en todo el país donde se difundió el estilo de cueca huasa, pues el vestuario exigido era el del “china” y “huaso” y se crearon esquemas universales para la danza, cumpliéndose estas condiciones para los participantes de Arica o Punta Arenas, ignorando las formas regionales que adquiere esta danza.

La cueca que se oficializó fue una cueca uniformada, estilizada, depurada y purgada de interpretaciones populares, ignorando no sólo las expresiones regionales y locales, sino también la “cueca chilenera” que se reproducía entre los sectores populares ciudadanos (Alegría, 1981: 125). Según las declaraciones de Osvaldo Barril, dirigente de FENAC, la cueca “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” (Proyección de la cultura, 1989:17). Por lo tanto, para darle la categoría de danza nacional fue necesario extirparle lo “grosero”. 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 folklórico.

c. Folkloristas contra el régimen.

En paralelo a la imposición recién descrita, las autoridades del gobierno militar iniciaron la persecución y represión de los artistas vinculados a la izquierda y a la Unidad Popular, dentro de las que estaba Gabriela Pizarro, fundadora del ya mencionado *Millaray* y que durante la dictadura continuó desarrollando su trabajo de investigación y reinterpretación del folklore, en condiciones adversas, sin apoyo ni financiamiento alguno debido a su exclusión de los espacios universitarios y de la industria musical. Pizarro, manteniendo su posición social frente a la investigación del folklore, explicó su postura con las palabras que

encabezaron esta ponencia y retomó sus actividades armando talleres con los niños de la población La Faena, en el sector oriente de Santiago.

Gabriela Pizarro, 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, donde vivía, recopilaba textos, adivinanzas, experiencias, y de un “cuantohay” 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 su trabajo 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 folklórico o no un canto. En ese sentido, se crea una red de conocimientos no institucional sobre la cultura popular folklórica y sólo en reuniones privadas entre los conocidos y amigos circula este material. No hay un espacio común de discusión hasta las Escuelas de Folklore que se organizan en Concepción en 1984 (Torres, 1983: p. 2).

La dignificación del folklore, para ella, pasa por el reconocimiento de esta cultura tal como es y no en la puesta en un escenario. El folklore en este caso, 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 solo transcribiendo el texto y las notas, 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 folklore 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 folklore como elementos o hechos folklóricos. En 1983 Gabriela Pizarro declaró que “la gente está con sus vivencias y costumbres muy vivas, muy apegadas a las raíces” y que “el campesino es consciente, inteligente y por tanto siempre vamos a encontrar el folklore, eso no se termina, siempre está latente” (Torres, 1983, p. 5).

La recopilación también llevaba aparejada una tarea de difusión, la cual desarrollaba Pizarro interpretando el repertorio aprendido, junto con charlas explicativas. Pero también

era común que incluyeran a las mismas cantoras y cultores en sus presentaciones. Ellas les hacían tomar conciencia a los cultores, de la importancia de su trabajo y la necesidad de darlo a conocer. Por lo tanto, no se trataba de esconder la grabadora y captar la naturalidad del cantor o del poeta. En este tipo de investigación fue clave que el cultor/a quisiera participar y entregar su experiencia y legado.

Este trabajo tan cercano a los cultores, las hizo distanciarse de las reproducciones artísticas del canto popular que tomaban los elementos del espectáculo, imitando la fórmula Bafona. El folklore que ellas estudiaban era justamente el folklore que “no vendía” y marcaron su distanciamiento con esa interpretación, debieron crear espacios paralelos de difusión y de organización, distanciándose también, como hemos planteado, del concepto de lo “folklórico”, para nominar estas expresiones ahora como “cultura tradicional popular”. Su interés más que por los hechos, es por las personas que los viven, por eso no sirve su representación con luces y colores sobre un escenario, con ese método se logra entretener al público pero no transmitir el sentimiento del pueblo al que se quiere representar.

Bajo esos principios, Gabriela Pizarro buscó desarrollar un trabajo investigativo y de proyección que diera cuenta de las condiciones de vida que estaba experimentando el pueblo en el contexto de aguda crisis económica y represión política, generado por la dictadura. De esta fase se destaca la creación de la obra “Pasión y muerte de Manuel Jesús” que estaba compuesta con tonadas y cantos relacionados con las fechas de Semana Santa y la muerte de Jesús. Lo que a primera vista fue para la prensa oficialista una “larga recopilación de temas anónimos” (La Tercera, 1978: 43), era la interpelación a “el sentido y sin sentido de tanto dolor en Chile” (Salinas, 2000: 3). Gabriela recordaba que “para el 11 caían pobladores muertos a la orilla del Canal San Carlos, se tomaba un pedacito de su ropa, un pedacito con sangrecita, y se lo enterraba. Se le ponían unas piedrecitas y una cruz, y el nombre de la persona. Poníamos dos fonolas y poníamos ‘muerto el 11 de septiembre por los militares’” (El Siglo, 2000: 15) El afiche de la obra era precisamente una de estas ‘animatas’, pues intentaba representar la muerte de los cientos de ‘Manuel Jesús’ que habían en el país.

Una de las tonadas de esta obra, religiosa y tradicional, se levantaba como un grito de protesta por las crueles torturas, muertes y desapariciones de chilenos:

Cuando al señor lo enclavaron
La corona le han prendido
Se apilaron los judíos
En una cruz lo clavaron.
Todas las piedras lloraron
Toda la tierra tembló
De luto se vistió el cielo
La Virgen se desmayó.
Cierra la puerta San Pedro
Se puso a llorar por Dios
La Virgen Santa María
Llora con grande pensión.
Lágrimas del corazón
Derrama todos los días
De pena y melancolía
De ver a su hijo enclavado.
De verlo tan azota'ó
No tenga ninguna enmienda
Pongan cuidado y atiendan
Que el señor está enclava'ó.
Ya con esta me despido
Reverdecido alelí
Y en la puerta de la gloria
Lo salen a recibir
Y a tomarlo de la mano
Y ayudarlo a bien morir.

La Virgen de este verso, puede ser cualquier madre o esposa de detenido desaparecido, sus lágrimas representan las lágrimas de un pueblo lastimado, Manuel Jesús, pudo ser, cualquiera de los detenidos de los cuales nunca más se supo sobre su causa de muerte, y de su cuerpo físico. Así mismo, las mujeres que integraron la Agrupación de

Familiares de Detenidos Desaparecidos utilizaron repertorio del folklore para manifestar su situación, a través de las tonadas “Que pena siente el alma”, recopilada por Violeta Parra en la década de 1950 o “Donde estás prenda querida” (Donoso, 2006: 149):

Que pena siente el alma
Cuando la suerte impía
Se opone a los secretos
Que anhela el corazón.
Que amarga son las horas
De la existencia mía
Sin olvidar tus ojos
Sin escuchar tu voz.
Y sin embargo a veces
La sombra de la duda
Que por mi mente pasa
Como fatal visión.

Donde estás prenda querida
Dueña de mis sentimientos
Donde estás que no me escuchas
Mis suspiros y lamentos.
Pregunto al cielo porqué
Mi suerte tan mal me trata
Que sin tener yo la culpa
Un sentimiento me mata.

Junto a esta denuncia en el plano artístico, Gabriela Pizarro fue una gestoras y presidentas de la Asociación Metropolitana de Folkloristas (Amfolchi), que nació en 1980 como una forma de distanciarse de la labor realizada por la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos de Chile y que estaban participando activamente de las políticas culturales del gobierno militar.

La formación de esta Asociación se gestó en un momento importante para la oposición al régimen militar, cuando el movimiento de folkloristas disidentes y excluidos de la cultura oficial, se reorganizaron para alzar la voz luego de siete años de silencio y de

exclusión de los medios de comunicación. El espacio de trabajo de los artistas ligados al folklore (ya sea como cantores populares, como proyección artística, como composición o recreación artística) fue siempre la marginalidad, las peñas establecidas y de poblaciones, y algunas actividades que lograron ejecutarse, bajo control policial. Sólo a partir de la década de 1980 el trabajo de difusión y proyección artística se acentuó.

La Amfolchi contribuyó a este proceso de reorganización, emprendiendo una serie de actividades orientadas a satisfacer distintos objetivos interrelacionados, como lo fueron la difusión del trabajo de sus asociados, la enseñanza y capacitación de los mismos, y ligado a esto, la creación de espacios de discusión más teórica en torno al folklore y al cultura tradicional; y por último, espacios de reivindicación de los derechos gremiales de los artistas y la oposición a un régimen autoritario.

A través de la revista *El Arado*, esta agrupación gremial dio a conocer su postura con respecto a dichas políticas culturales, criticando activamente las políticas represivas del régimen, como cuando se revocó la autorización para el ingreso a Chile de Patricio Manss e Inti-Illimani, desde el boletín se aseguró que “Todo chileno tiene derecho a vivir en su patria” (El Arado, mayo 1984: 8) , y citando la Declaración de Derechos Humanos Amfolchi afirmó que “La Asociación piensa que ninguna razón es lo suficientemente fuerte como para negar el derecho fundamental de las personas de vivir en su patria, y si presuntamente existieran motivos de sanción, éstos debieran ser dictaminados por los Tribunales de Justicia en base a un proceso en que los afectados tengan la posibilidad defenderse (pilar básico de todo estado de derecho)” (El Arado, agosto 1984: 8). Junto con eso, la agrupación colocó dentro de su programa actividades vinculadas con los presos políticos y con la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, realizando anualmente visitas a la Penitenciaría para compartir con los presos de la dictadura y realizando Foros de discusión y debate en torno a su condición.

Otro punto de crítica fue al sistema cultural impuesto por el régimen militar, resultante de la economía neoliberal que había hegemonizado todos los ámbitos sociales, afectando directamente (como hemos visto) a la actividad del arte y la cultura y asimismo, plantearon que los medios de comunicación habían desvirtuado los valores de la cultura folklórica, imponiendo modelos y símbolos que sólo eran estilizaciones de la cultura

tradicional y que eran funcionales a la cultura oficial. Se hizo una fuerte crítica al “folklore de los huasos” que se difundía por Televisión en la época de las “fiestas patrias” del 18 de septiembre. Para la asociación, la proyección del folklore debe enfocarse no sólo a mostrar ciertos elementos, sino que el artista se debe comprometer con las causas del pueblo y con su sistema de vida: “El folklore es mucho más que cantar y danzar, es una forma de vida del pueblo [...] 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 con el hombre y su medio ambiente [...] Un trabajador de la cultura que no comprende y plantea al hombre folklórico 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” (El Arado, 1985: 3).

En este sentido, denunciaron en varias ocasiones las prohibiciones del sistema económico al desarrollo libre de la cultura, como las que imponía “el IVA a los libros, discos, casetes, espectáculos, etc.” (El Arado, 1983: 3) , y que había generado que las manifestaciones culturales populares y los artistas que se inspiraban en ellas, “han sido sistemáticamente postergadas, silenciadas o proscritas de toda difusión y apoyo” (El Arado, 1986: 3), y en los medios de comunicación han sido reemplazadas por valores “chabacanos”, funcionales a la industria musical y proclive a todo lo que venga del extranjero. Es así como cuestionaron la fidelidad del Festival de Viña y la competencia folklórica que ahí se realizaba, la que había desvirtuado los reales valores de la cultura popular chilena, pues “mas allá de las ideologías, el folklore es vida y es la expresión cotidiana (no reducida sólo al canto y al baile) de los sectores más humildes de nuestros pueblos y que por cierto no se ven reflejados en los medios de comunicación” (El Arado, 1986: 3).

Asimismo se denunció la política educacional del gobierno, pues en las escuelas y colegios no existía una responsabilidad de enseñar a los niños a partir del folklore. La creación de cursos para profesores y la capacitación de los asociados se tomó como tarea importante en este sentido, para “tapar gran parte del vacío cultural que hay en estos momentos por falta de una buena política educacional”, y el objetivo a conseguir fue “entregar a los asociados la mayor cantidad de elementos para armarse y luchar contra el desconocimiento de los valores culturales de nuestro pueblo. Armas que hagan brotar

terrenos estériles, ablandar duros pensamientos y lograr entrar en áreas poco aceptadoras de la educación a través del arte” (El Arado, 1987: 3)

Los temas y preocupaciones expresados a través del medio de comunicación de AMFOLCHI, nos sirven para percibir parte de la situación del folklore en la década de 1980. Sin duda, nos encontramos con un espacio de apertura del debate, pero como ya hemos afirmado, las versiones disidentes de la oficialidad perdieron mucha ventaja luego del periodo de represión y censura de los 70. Fueron sintomáticos los objetivos expuestos por la asociación, pues las nociones de un folklore desde la perspectiva de representar a una clase social, de un esfuerzo por comprender el ciclo vital del mundo campesino como cultura y de reivindicarla a partir de sus propios valores, no sólo fueron ignorados por los medios de comunicación oficiales, sino que también fueron excluidos del círculo de la educación, recuperando espacio apenas en algunas universidades, pero sin repercusión en el medio educacional masivo: las escuelas y colegios.

Bibliografía

Alegría, Julio 1981, “La cueca urbana o cueca chilenera” en *Araucaria de Chile*, Madrid, No. 14.

Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno 1975, *Política Cultural del Gobierno de Chile* (Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral).

Donoso, Karen 2006, *La batalla del folklore. Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena*. Tesis Licenciatura en Historia, Universidad de Santiago de Chile, Santiago.

Donoso, Karen 2008, “¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de izquierdas y derechas.1973-1989” en Verónica Valdivia (et. al) *Su revolución contra nuestra revolución. Vol. 2. La pugna marxista-gremialista en los ochenta*. (Santiago: Ediciones Lom).

Donoso, Karen 2009, “Por el arte vida del pueblo. Debates en torno al folklore en Chile. 1973-1990”, *Revista Musical Chilena*, Santiago, Año LXIII, No. 212, enero-junio.

González, Germán 1989, *Arte y cultura en la vía chilena al socialismo. El discurso cultural y la producción artística en el gobierno de la Unidad Popular* Tesis Licenciatura en Estética, Pontificia Universidad Católica. Santiago.

Maldonado, Carlos 1971, *La Revolución Chilena y los problemas de la cultura. Documentos de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista. 11 y 12 septiembre 1971* (Santiago: Impresora Horizonte).

León Echaiz, René 1955, *Interpretación histórica del huaso chileno* (Santiago: Ed. Universitaria).

Latorre, Mariano 1969, *Chile, país de rincones*. (Santiago: Ed. Zigzag)

Pavez, Héctor 1975, "Carta a René Largo Farías", París, 3 de julio.

Ramos, Ignacio 2012, "Margot Loyola, folklorista. Identidad nacional y la condición de los sectores medios en el marco del desarrollismo chileno, décadas de 1940-1960". Ponencia presentada a las Primeras Jornadas Clases Medias en Chile y América Latina, Universidad de Chile, Santiago.

Salinas, Maximiliano 2006, "Una fiesta inolvidable. Los años deslumbrantes de la Unidad Popular". En *Patrimonio Cultural*, Santiago, N° 38.

Torres, Rodrigo (comp.) 1983 *Cultura y recolección folklórica en Chile* (Santiago: Ceneca)

Artículos de revistas:

"Cinco minutos en Alemania" *Ercilla* nro. 2024, 15.5.1974, p. 43.

"Los Quincheros, aún en el exterior fueron agredidos" *La Segunda* 11.9.1974, p. 44.

"Los Quincheros hacen historia" *Que Pasa* nro. 254, 4.3.1976 p. 58.

"Se estrena 'Pasión de Manuel Jesús'", en *La Tercera* 18.06.1978, p. 43.

"Los tiempos del cantor" *El Arado*, Nro. 3. Mayo 1984, p. 8.

"Chile, el hogar de todos" *El Arado*, Nro. 4. Agosto 1984, p. 8.

"El artista: un comunicador social" *El Arado*, Nro. 7. Agosto 1985, p. 3.

"Los hombres del futuro" *El Arado*, Nro. 6. Mayo 1985, p. 3.

"Editorial" *El Arado*, Nro. 9. Noviembre 1986, p. 3.

"Por la educación a través del folklore" *El Arado*, Nro. 10. Marzo 1987, p. 3.

"Recuerdo de Gabriela Pizarro" en *La Nación*, 11.01.2000 p. 3

"Gabriela Pizarro ha muerto. Y está de duelo el alma popular" en *El Siglo*, 07.01.2000 p. 15.

Discos

Millaray: "La ramada". Serie El Folklore de Chile, Vol. XXVI. LP Emi-Odeon, 1971.