

Identidad y transculturización en el folclor musical chileno

Javiera Paz Bobadilla Palacios - La Pájara

Escuela de Música y Sonido

Universidad de Artes y Ciencias de la Educación Chile (UNIACC)

Resumen. Lo que hoy en día llamamos música chilena es una música que se alimenta de una transculturización que va en aumento y que evoluciona a diario. Como consecuencia de esto, el folclor chileno se ha visto invitado a participar de creaciones musicales vanguardistas, contemporáneas y, sobre todo, populares. Para entenderlo, es necesario abarcar ciertas interrogantes sobre identidad chilena, aceptando que las identidades nacionales nunca han sido algo estático o permanente, sino que han ido cambiando y transformándose en la historia. Posteriormente, para poder dilucidar las interrogantes sobre identidad musical chilena, debemos ir a sus inicios y comprender cuál ha sido la hibridación que ha experimentado con el tiempo, permitiendo esclarecer el origen de nuestras músicas tradicionales.

Palabras claves. Folclor musical chileno, identidad, transculturización.

Abstract. What we call Chilean music today is a music that feeds on a transculturization that is increasing and evolving daily. As a consequence of this, Chilean folklore has been invited to participate in avant-garde, contemporary and, above all, popular musical creations. To understand it, it is necessary to cover certain questions about Chilean identity, accepting that national identities have never been something static or permanent, but have been changing and transforming into history. Later, in order to elucidate the questions about Chilean musical identity, we must go to its beginnings and understand what hybridization it has experienced over time, allowing us to clarify the origin of our traditional music.

Keywords. Chilean musical folklore, identity, transculturation.

Desde el instante que comienza este proceso con el enfrentamiento de dos culturas disímiles: una, de amplitud libertaria, profundamente arraigada en el atavismo telúrico; otra, la del conquistador, que iba en procura de expansión territorial en nombre de su Rey, produce un fenómeno que modifica la estructura interior de un lenguaje que es esencial de la etnia. Esto es un proceso de homogenización: la expansión progresiva de una civilización, la occidental, sobre otra sometida. Así se enfrentan y condicionan la etnia mapuche y la etnia chilena-occidental.¹

Somos hijos de América, Europa y África.

Margot Loyola

¹ FERNÁNDEZ, Ariel: «¿Pérdida de la identidad o pluralidad cultural?», en *4to Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino*, Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 2000, p. 356.

Ariel Fernández, con estas palabras, hace referencia a la ruptura cultural que sufrieron los indígenas chilenos, toma como ejemplo a la etnia mapuche, con la llegada de los españoles en tiempos de conquista, lo cual provocaría una hibridación de costumbres, ideologías y tradiciones que llevarían, como consecuencia, a constituir parte del folclor chileno.

Para comprender los inicios de este folclor hay que comenzar por entender que en su gestación influyeron tres importantes culturas: la indígena, la europea y la africana. A esto se le debe sumar la influencia de una unidad latinoamericana, que alimentada de un sentido de hermandad influenció nuestras artes a partir del siglo XX, permitiéndonos encontrar a un Neruda que escribe versos a Machu Picchu y escuchar a una Violeta Parra acompañada por un cuatro venezolano o un charango boliviano.

Si a esto le sumamos la llegada de la radio y la televisión, que serían parte de un proceso de globalización que erradicaría las distancias y limitaciones comunicacionales, podríamos concluir que a lo que hoy en día llamamos música chilena es una música que se alimenta de una transculturización que va en aumento y que evoluciona a diario. Como consecuencia de esto, el folclor chileno se ha visto invitado a participar de creaciones musicales vanguardistas, contemporáneas y, sobre todo, populares.

Los medios tecnológicos han traído a nuestros oídos música de todos los países y es así como el compositor chileno decidirá qué hacer con lo que escucha, pudiendo influenciar consciente o inconscientemente sus procesos creativos. Estas músicas creadas pueden llegar a cumplir una función en nuestras costumbres, como también llegar a tener influencias de músicas de raíz tradicional aún alimentadas de músicas “extrañas”, nacen así una camada de jóvenes creadores que mezclan y logran “sonar como chilenos”, dentro de estilos musicales avalados mundialmente como son el pop, rock y hip hop, entre otros.

Tener una *identidad* sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una *entidad* donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos. Quienes no comparten constantemente ese territorio, ni lo habitan, ni tienen, por tanto, los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, son los otros, los diferentes; los que tienen otro escenario y una obra distinta para representar. Cuando se ocupa un territorio, el primer acto es apropiarse de sus tierras, frutos, minerales y, por supuesto, de los cuerpos de su gente, o al menos del producto de su fuerza de trabajo. A la inversa, la primera lucha de los nativos por recuperar su identidad pasa por rescatar esos bienes y colocarlos bajo su soberanía: es lo que ocurrió en las batallas de las independencias nacionales en el siglo XIX y en las luchas posteriores contra intervenciones extranjeras.

Una vez recuperado el patrimonio, o al menos una parte fundamental, la relación con el territorio vuelve a ser como antes: una relación natural. Puesto que se nació en esas

tierras, en medio de ese paisaje, la identidad es algo indudable. Pero como a la vez se tiene la memoria de lo perdido y reconquistado, se celebran y guardan los signos que lo evocan. La identidad tiene su santuario en los monumentos y museos; está en todas partes, pero se condensa en colecciones que reúnen lo esencial².

Para comenzar a hablar de identidad chilena es necesario aceptar que las identidades nacionales nunca han sido algo estático o permanente, sino que han ido cambiando y transformándose en la historia. Por esta razón, resulta difícil establecer con claridad la línea divisoria entre lo propio, como algo que debe necesariamente mantenerse, y lo ajeno, como algo que se suma a este sentido de propiedad.

Los nuevos elementos culturales que han venido desde afuera están en permanente lectura, siendo entendidos, adaptados y recontextualizados en nuestra cultura nacional. Así lo plantea Jorge Larraín en su libro *Identidad Chilena*³. Esta identidad construida por grupos sociales, se forma de valores que son expresados a través de actividades culturales, permiten el reconocimiento de sí mismos a través de dichas actividades y generan un sentido estético y un entendimiento cultural común que simboliza y ofrece una experiencia inmediata de identidad colectiva⁴.

Para poder profundizar en un sentido de identidad musical chilena, como actividad cultural que refleja la identidad nacional, debemos ir a sus inicios y comprender cuál ha sido la hibridación que ha experimentado con el tiempo.

Los estudios sobre las tradiciones musicales de los pueblos suelen comenzar por la determinación de lo que consideran sus raíces, ya se trate de influencias llegadas desde fuera o de componentes originarios de desarrollo local.⁵

Se debe comenzar por identificar los orígenes de nuestra música de raíz, que cuenta con tres claras vertientes, una con componentes originarios de desarrollo local, y otras dos llegadas desde afuera.

La primera es la vertiente indígena que incluye las expresiones culturales de diferentes pueblos aborígenes que habitaban nuestro país. Estas músicas acompañaban danzas tradicionales que, por lo general, representaban la cosmovisión de cada una de estas culturas y los instrumentos que interpretaban dichas músicas variaban según la etnia y los recursos naturales con los que contaban, utilizaron reiterativamente la voz en cantos tradicionales e incluso, el propio cuerpo, como instrumento de percusión.

² Cfr. GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989, p. 177.

³ LARRAÍN, Jorge: *Identidad chilena*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2001, p. 47.

⁴ Cfr. HALL, Stuart y DU GAY, Paul: *Cuestiones de identidad cultural*, Amorróu Editores, Buenos Aires, 2011, p. 187.

⁵ CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*, Colección Música Hispana, Textos Manuales, ICCMU, Madrid, España, 2004, p. 220.

La segunda vertiente es la europea, que fue en un principio casi en su totalidad hispánica. Ella introdujo a nuestras tradiciones manifestaciones como las estudiantinas, el canto a lo humano y a lo divino, los villancicos, romances, coplas y tonadas, además de instrumentos como la guitarra, el arpa y el piano. No cabe duda de que la influencia musical española es la vertiente que mayor poder ha tenido en lo que llegaría a ser nuestra música chilena. No es coincidente que el único instrumento entendido en su absoluto como chileno sea el Guitarrón Chileno, hijo de la guitarra, que con sus 25 cuerdas nos viene a demostrar que una cultura española se instaló en nuestro territorio y que, a partir de ella, se ha creado una nueva forma de música que se alimenta de la anterior.

La tercera y última vertiente es la africana, traída a nuestro país por los esclavos negros. No influyó mayoritariamente nuestras músicas debido a que este grupo no se mantuvo durante mucho tiempo en este territorio.

La esclavitud negra fue un régimen laboral forzoso introducido al Nuevo Mundo para compensar la baja demográfica de indígenas y, a su vez, obtener una mayor rentabilidad económica mediante la explotación de recursos naturales. Para que pudiera operar como sistema, requirió de una ordenación jurídica creada en España en el siglo XIII. Esta legislación esclavista sirvió como base para regular la relación entre amos y esclavos en el territorio indiano, incluido el reino de Chile.

En nuestro país la esclavitud negra existió desde 1536 hasta 1823, tuvo su mayor auge entre los años 1580 y 1640, y finalizó con la migración de esta población hacia países al norte del continente⁶.

Después de entender estas tres vertientes que nos podrían dilucidar el origen de las músicas tradicionales chilenas, nos queda preguntar: ¿Qué se entiende como música folclórica chilena? Cuestión difícil de responder. ¿Acaso, esa música folclórica, está hoy en día aislada de nuestras músicas populares? ¿Y qué se entiende por música popular?

Para esclarecer las interrogantes hay que comenzar por entender que como consecuencia de un fenómeno de globalización las transformaciones sociales han sido inmensas, incluidas en estas a las tradiciones folclóricas y populares. Larraín, en su libro *Identidad chilena*, plantea sobre la globalización: “La globalización se refiere a la intensificación de las relaciones sociales universales que unen a distintas localidades, de tal manera que lo que sucede en una localidad está afectado por sucesos que ocurren muy lejos y viceversa”⁷. Como consecuencia de esto, la identidad local se ve afectada, desarraiga identidades culturales ampliamente compartidas, logra que grupos sociales dejen de verse a sí mismos en un contexto colectivo tradicional, lo que lleva a un proceso de modificación y desarrollo de las culturas tradicionales. Es importante destacar que la modernidad no ha logrado anular al folclor, sino que ha

⁶ Cfr. MEMORIA CHILENA. Biblioteca Nacional de Chile. *La esclavitud negra en Chile (1536- 1823)* [en línea]. [Consulta: 13 de Febrero 2015]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100668.html>

⁷ LARRAÍN, Jorge: *Identidad chilena*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2001, p. 41.

permitido que se desarrolle en una constante transformación⁸, ejemplo de esto es la hibridación que ha existido entre las músicas latinoamericanas y nuestra música nacional.

A pesar de su aislamiento geográfico, y quizás como una manera de compensarlo, Chile ha estado siempre abierto a la presencia e influencia de géneros, instrumentos y repertorio musical latinoamericano. Mayoritariamente México, Argentina y Perú, han sido los países exportadores de un cancionero de origen rural hacia Chile:

En términos musicales, nuestro país tiene muchas carencias y, curiosa e históricamente, hemos necesitado aferrarnos a sonoridades, ritmos y encantos que vienen de otros ángulos de América Latina. Pareciera que es una condición de nuestra identidad musical el apropiarnos de eso.⁹

Estas son las palabras del destacado músico chileno Horacio Salinas, director musical de la importante agrupación *Inti- Illimani*. Salinas hace referencia a la necesidad que ha surgido de aferrarse a instrumentos y formas musicales propias de otros países del continente americano, apropiándonos de ellas hasta el punto en que dichas manifestaciones han llegado a ser parte de nuestra sonoridad tradicional. Pensamos que esto ha sucedido por un sentido de empatía, desarrollado en el símil de la historia que compartimos con otros países latinoamericanos a raíz de la conquista española, y por un asombro constante en los ritmos negros que no perduraron en nuestra cultura pero que si lo hicieron en países vecinos.

Tomando en cuenta lo anterior, lo planteado por Cámara de Landa, en su libro *Etnomusicología*, a propósito de lo señalado por Margareth Kartomi, hace total sentido: “Es dudoso que exista alguna cultura totalmente aislada en el mundo de hoy (todas las músicas son síntesis de más de una influencia cultural o de clase)”¹⁰, entendemos que no solo hemos sido influenciados por músicas provenientes de nuestro mismo continente y que como punto de encuentro tienen la fusión cultural de comunidades indígenas junto a manifestaciones europeas, sino que también nos alimentamos, día a día, de las expresiones musicales del mundo debido a una pujante globalización.

Es necesario entender que podrían existir procesos de transculturación y proyección frente a este folclor. En algunos casos podrían ser los propietarios de este patrimonio folclórico los que lo proyecten al mundo por medio de una acción transcultural, como también podrían ser agentes externos los que se vincularan con este operando sobre él. El objeto folclórico musical, género, pieza, estilo o repertorio, podría ser sometido a ambos procesos¹¹, influenciando de manera importante su desarrollo.

⁸ Cfr. GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989, p. 200.

⁹ SALINAS, Horacio: «Nuestra identidad musical es también latinoamericana», en *Revistando Chile. Identidades, mitos e historia*, Publicaciones del Bicentenario, Santiago de Chile, 2003, p. 147.

¹⁰ CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*, Colección Música Hispana, Textos Manuales, ICCMU, Madrid, España, 2004, p. 219.

¹¹ Cfr. *Ibid*, p. 257.

Cámara de Landa, en *Etnomusicología*, expone la propuesta del investigador y musicólogo Carlos Vega, quien plantea una diferenciación para el estudio de las músicas autóctonas y el de las comunidades ya mestizadas. Vega declara que el término “etnomusicología” se utilizará para referirse a las músicas de etnias indígenas, mientras que el término “folclor musical” hará referencia a las músicas de comunidades rurales de mestizos y criollos¹², pero la diferenciación de estos términos no los hace excluyentes, ya que el folclor musical es parte integral de la etnomusicología, es una de sus importantes áreas de estudio¹³.

Ya en el año 1940, Charles Seeger, en su escrito *Music and Culture*, propone dividir las manifestaciones musicales en tres: la música escrita, la oral y la popular híbrida, esta última es una división intermedia que produce una intersección entre las dos primeras debido a que es semiescrita y semioral¹⁴. Cabe destacar que la música popular, además de ser la que interfiere a ambas, es la que ha permanecido prácticamente ignorada por la academia. Así lo plantea Juan Pablo González y Claudio Rolle, en el libro *Historia Social de la Música Popular de Chile, 1890-1950*:

A pesar de los importantes cambios sufridos en nuestra vida pública y privada, debido a la industrialización y mediatización de la música y de la enorme relevancia social, cultural y económica que ha alcanzado la música popular en el mundo, ésta ha permanecido prácticamente ignorada por la academia, que ha pretendido dar cuenta de la totalidad del campo musical, dividiéndolo en dos grandes áreas: música de tradición escrita –llamada docta, culta o clásica- y música de tradición oral –llamada tradicional o folclórica. Esta visión dicotómica y excluyente se mantuvo vigente en América Latina durante casi todo el siglo XX.¹⁵

Destacamos algunas diferencias entre folclor y música popular. La música folclórica es catalogada como música de mestizos, creada después de la conquista de españoles a indígenas (en el caso de Chile) y transmitida de manera oral; mientras que la música popular se alimenta de ella como también de otras músicas, siendo su forma de transmisión oral y escrita. Debido a que la mayoría de los folcloristas se mantienen alejados de los fenómenos de mediación, modernidad y masificación, la música folclórica mantiene su distancia frente a la música popular ya que se concentra en comunidades cerradas, mientras que la popular está abierta al mundo y a las proyecciones y posibilidades que la modernidad otorga, obtiene un mayor impacto debido a sus códigos comprensibles para todos. A pesar de lo anterior, lo folclórico con lo popular se encuentran ligados debido a que la música popular se ha sabido alimentar de las sonoridades folclóricas. Así lo comparte Néstor García Canclini, en su libro *Culturas Híbridas*: “Por otro lado, la antropología y el folclor, así como los

¹² Cfr. *Ibid*, p. 65.

¹³ Cfr. GREBE, María Ester: «Objetos, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología, algunos problemas básicos», en *Revista musical chilena*, 133,1976. Recuperado en 14 febrero de 2015, de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13119>

¹⁴ *Ibid*.

¹⁵ GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio: *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005, p. 21.

populismos políticos, al reivindicar el saber y las prácticas tradicionales, constituyeron el universo de lo popular”¹⁶.

A partir de la aparición de los medios masivos de comunicación, por primera vez en la historia, el término “popular” pasaría a designar algo distinto de la cualidad de popularidad. Definiría algo diferente de aquello hecho (y consumido) por el pueblo¹⁷. Pero, para profundizar en el universo de lo popular que propone Néstor García Canclini, debemos primero definir qué es lo que entenderemos como música popular.

No es cuestionable el hecho de que la música popular sea una música mediatizada debido a su relación con el público a través de la industria y la tecnología, como también en su relación con el intérprete quien ha adquirido destreza y práctica musical a través de medios tecnológicos como son las grabaciones. Es una música masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, ha globalizado sensibilidades locales y generado alianzas suprasociales y supranacionales. Por último, es una música moderna, debido a su carácter cosmopolita y a su capacidad para construir una sensibilidad que va en sintonía con la época en la que nace¹⁸.

Es importante mencionar que mucha de la música popular actual ha sido creada por músicos ilustrados con una importante inquietud cultural, lo que ha permitido que este estilo no solo se transmita de manera oral, sino que también lo haga de manera escrita, para asociarse a un grupo social particular, como también ser concebida para su masiva distribución a grupos amplios permitiendo solo su supervivencia en una sociedad industrial y mercantil.

Todas estas características se encuentran presentes en las músicas populares de América Latina, pero a esto se le suma el cruce con sus músicas locales y tradicionales. Podemos afirmar, que en nuestro continente existe música popular inspirada en las sonoridades tradicionales y otras que se alimentan desde las sonoridades de la urbe con sus elementos mediatizadores. En el caso particular de Chile, a lo largo del siglo XX, se ha manifestado una inquietud por la escasa presencia de música folclórica en el medio masivo y mediatizado de la música popular urbana, hecho que en las últimas décadas ha visto una clara evolución.

En Chile, las primeras formas de inserción que tuvo la música campesina en la ciudad fueron gracias a las transcripciones de letras y músicas del repertorio rural. Esto permitió que la música campesina se adaptara al medio social urbano forjado en la modernidad, entregándole a este a una continuidad con el pasado y un sentido en la comunidad de lo propio¹⁹. Es así como la musicalidad mapuche, por ejemplo, pudo introducirse en la canción popular chilena, manifestándose en el uso de rasgos sonoros

¹⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989, p.16.

¹⁷ Cfr. FISCHERMAN, Diego: *La música del siglo XX*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 116.

¹⁸ Cfr. GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio: *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005, p. 26.

¹⁹ Cfr. *Ibid*, p. 367.

indígenas reales o idealizados, como también en la incorporación del hombre mapuche como el sujeto hablante de la canción, con textos que podrían mezclar el castellano con el mapudungún²⁰.

Otra forma en la que se manifestó esta inserción fue en la incorporación del estribillo, propio de la forma canción, en formas tradicionales como es la tonada. La tonada tradicional campesina chilena, solo contaba con estrofas, y al insertarse en la ciudad se introdujo en ella el estribillo destacándose gracias a contrastes de tiempo, metro o modalidad. En ambos, casos las frases poéticas/musicales serán de ocho compases y de cuatro versos octosilábicos o sus múltiplos²¹, influencia proveniente de la décima española.

Pasa esta a ser una época de pillaje, en la cual la música creada en un lugar, por una razón determinada y que podría estar nutrida de folclor, puede ser utilizada de inmediato en otro lugar y por otra razón muy distinta. Esto permite que las personas que la crean, la utilicen por primera vez e incluso le puedan *dar forma*²². Se abre la posibilidad de que la música de índole popular pueda incorporar a su sonoridad tintes folclóricos. Esta fusión ha generado un desarrollo musical y cultural positivo que influye en la aparición de nuevos géneros y prácticas performativas, para contribuir a la construcción de identidades nacionales y supranacionales, ampliando la difusión de la música de tradición oral²³.

²⁰ Lengua hablada por la etnia mapuche.

²¹ *Cfr. Ibid*, p. 388.

²² *Cfr. HALL, Stuart y DU GAY, Paul: Cuestiones de identidad cultural*, Amorróu Editores, Buenos Aires, 2011, p. 183.

²³ *Cfr. GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio: Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005, p. 27.