

EL OFICIO DE LOS PAYADORES

*Desarrollo de comunidad, identidad
y profesión de los cultores chilenos
de la zona central, 1954-2000*

Marianne Rippes Salas

EDICIONES
BIBLIOTECA NACIONAL

EL OFICIO DE LOS PAYADORES

*Desarrollo de comunidad, identidad
y profesión de los cultores chilenos
de la zona central, 1954-2000*

Marianne Rippes Salas



BIBLIOTECA
NACIONAL
DE CHILE

EL OFICIO DE LOS PAYADORES
DESARROLLO DE COMUNIDAD, IDENTIDAD
Y PROFESIÓN DE LOS CULTORES CHILENOS
DE LA ZONA CENTRAL, 1954-2000
MARIANNE RIPPES SALAS

© Marianne Rippes Salas, 2018
© Ediciones Biblioteca Nacional, 2018

Colección Premio Fidel Sepúlveda

Primera edición: julio de 2018
Registro de propiedad intelectual N° 293305
ISBN: 978-956-244-413-2
Derechos exclusivos reservados para todos los países

Biblioteca Nacional de Chile
Av. Libertador Bernardo O'Higgins 651
Santiago de Chile
Teléfono: +562 2360 5232
www.bibliotecanacional.cl

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Alejandra Pérez Lecaros

Subsecretario del Patrimonio Cultural
Emilio de la Cerda Errázuriz

Director (s) del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Javier Díaz González

Director de la Biblioteca Nacional de Chile
Pedro Pablo Zegers Blachet

Subdirectora Nacional de Gestión Patrimonial
Mónica Bahamondez Prieto

Dirección editorial
Thomas Harris Espinosa

Coordinación editorial
Rodrigo Aravena Alvarado

Diseño editorial
Felipe Leal Troncoso

Asistente editorial
Javiera Mariman Retamal

Periodista editorial
Juan Pablo Rojas Schweitzer

Corrección de textos
Pilar de Aguirre Cox

Portada
Jorge Céspedes, "El Manguera"
www.recitelas.cl

Impreso en Chile
por Salesianos Impresores S.A.

CIP - BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

398.0983 Rippes Salas, Marianne
R593o El oficio de los payadores : desarrollo de comunidad, identidad y profesión de los
2018 cultores chilenos de la zona central, 1954-2000 / Marianne Rippes Salas. - [1a.
edición].- - Santiago de Chile : Ediciones Biblioteca Nacional, Biblioteca Nacional
de Chile, c2018.

267 páginas ; 28 cm.

Incluye bibliografía.
ISBN: 9789562444132

1.- Payadores - Chile 2.- Payas - Chile

EL OFICIO DE LOS PAYADORES

*Desarrollo de comunidad, identidad
y profesión de los cultores chilenos
de la zona central, 1954-2000*

Marianne Rippes Salas

EDICIONES
BIBLIOTECA NACIONAL

*A Lucrecia Villar, tía bisabuela y cantora a quien
nunca conocí, por demostrarme que el canto
viene de los ancestros y sabe hacerse encontrar*

A Francisco Rippes, por guiarme hacia la historia

“Es la forma en que yo entiendo mi contribución a defender la cultura, que no es otra cosa que la facultad que tiene un pueblo para reflexionar críticamente en torno a su propia realidad.
Por muy poco que se pueda hacer, hay que hacerlo, y nadie lo puede hacer por ti”.

¿Cuántos años tiene un día?
TEATRO ICTUS, 1978

“Las cosas solo son puras si uno las mira desde lejos”.

JORGE DREXLER
Charla TED “Poesía, música e identidad”, 2017

Í N D I C E

13	AGRADECIMIENTOS
19	PRESENTACIÓN
23	PRÓLOGO
29	INTRODUCCIÓN
55	CAPÍTULO I
57	El Canto a lo Poeta durante la primera mitad del siglo XX: entre las aproximaciones del mundo académico y el recuerdo de los “cantores antiguos”
77	Función social de la poesía popular: el Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile (1954) y la figura de Violeta Parra
90	El Canto a lo Poeta en la Nueva Canción Chilena: la música de Víctor Jara y las peñas como espacio de sociabilidad artística

103	CAPÍTULO II
105	La política cultural del régimen militar: de la “refundación nacional” al dinamismo de la lógica neoliberal
120	El escenario tras el golpe militar: entre el “apagón cultural” y la cultura alternativa-disidente
151	La comunidad artística de los payadores chilenos: características y problemáticas iniciales en su proceso de estructuración
187	CAPÍTULO III
189	El contexto cultural en el Chile posdictadura y la nueva institucionalidad estatal (Fondart y ALOTP)
202	Difundir, reflexionar y organizar: programas radiales, encuentros y AGENPOCH
226	El relato de las nuevas generaciones: construcciones discursivas en torno a una identidad común
249	CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES
257	BIBLIOGRAFÍA
265	ÍNDICE ONOMÁSTICO

AGRADECIMIENTOS

Este libro tuvo como punto de partida mi tesis de Magíster, que escribí en gran parte entre 2015 y 2017. Pero la investigación en sí se remonta al año 2011, cuando tuve mi primer encuentro con la paya y el Canto a lo Poeta. Hoy, a mediados de 2018, veo mi trabajo transformado en un libro, y creo que no podría haber soñado con un mejor final. Por eso, quisiera agradecer a todas las personas e instituciones que me ayudaron a transitar este camino.

En primer lugar, quisiera agradecer a quienes hicieron posible la existencia de este libro. A la Corporación Cultural Fidel Sepúlveda Llanos y a la Biblioteca Nacional, por mantener el legado de don Fidel, por apostar por la difusión del patrimonio cultural inmaterial de nuestro país, que tanto bien nos hace para crecer como sociedad. Por lo mismo, espero de todo corazón que el premio pueda mantenerse en los años venideros.

A los miembros del jurado del Premio Fidel Sepúlveda 2017: Rodrigo Aravena, coordinador del Centro Nacional de Patrimonio Inmaterial; Felipe Espinoza, representante de la cátedra Fidel Sepúlveda en la Pontificia Universidad Católica de Chile; Soledad Manterola, presidenta de la Corporación Cultural Fidel Sepúlveda y viuda del insigne profesor (representada por Sebastián Sepúlveda, su hijo, también miembro de la Corporación); Mauricio Rojas, representante de la Subdirección de Investigación de la entonces DIBAM (actualmente, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural); y Christian Spencer, ganador del Premio 2016 con su tesis doctoral sobre la cueca urbana en Santiago (1990-2010). Gracias por considerar que mi tesis es digna de este galardón, y con ello permitirme entregar mi trabajo a todos quienes puedan interesarse en él.

Asimismo, quisiera agradecer a todo el equipo que se involucró en la edición del libro: nuevamente, a Rodrigo Aravena, por su carisma, amabilidad y su apoyo constante desde el primer día. A Thomas Harris, jefe de Ediciones Biblioteca Nacional, por su paciencia, sus consejos y su generosidad. A Juan Pablo Rojas, por guiarme en las primeras fases de edición del texto. A Pilar de Aguirre, por su corrección impecable, que le dio una fluidez maravillosa al escrito. A Felipe Leal, por darse el trabajo de diseñar el cuerpo de este libro y su portada. Y al payador Jorge Céspedes, el Manguera de Puente Alto, por crear la preciosa portada sobre la base de su trabajo de “Recitelas”,¹ donde queda representada la idea de que el campo y la ciudad, la tradición y la modernidad pueden coexistir en armonía.

Agradezco también a los funcionarios de distintas secciones y archivos de la Biblioteca Nacional, porque con su labor y ayuda constantes pude llevar a buen término el proceso de revisión de fuentes, que fue esencial para este trabajo: a la sección de Periódicos y Microformatos, a la sección Hemeroteca, y al Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares. De este último, agradezco especialmente a Javier Díaz, Micaela Navarrete y Carolina Tapia, con quienes compartí de cerca cuando me acogieron durante mi pasantía, y gracias a quienes accedí al material sumamente valioso que guarda la Colección Camilo Rojas y que forma parte importante de esta investigación.

Al Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que me formó durante casi nueve años, desde que entré a la licenciatura, por haberme otorgado la Beca de Arancel, beneficio con el que conté durante los dos años de duración del Magíster en Historia que dio origen a este trabajo. Asimismo, quisiera agradecer a quienes lo conforman, especialmente a Mileny Ayala y Marisol Vidal, dos pilares fundamentales del instituto, a quienes guardo un cariño inmenso por su paciencia y su trabajo impecable durante todos estos años.

1 Para conocer más de su trabajo plástico, ver www.recitelas.cl

También agradezco a mis profesores. A María José Cot, por ser un ejemplo de integridad en lo personal y lo profesional, y por regalarme su confianza, su cariño y su preocupación, que no conocen distancias temporales. A Juan Pablo González, por adentrarme en el mundo de la música popular latinoamericana, y por su apoyo y observaciones entregados durante el proceso de investigación. Particularmente, extendiendo mi más sincero agradecimiento a Claudio Rolle, mi querido tutor, por su acompañamiento constante durante todo el período de producción de la tesis, y ahora también, que se ha transformado en un libro. Cada conversación con él fue una oportunidad para seguir aprendiendo y reflexionando sobre la vida, la cultura y la historia, todo lo cual reforzó mi decisión de seguir este camino. Agradezco enormemente su confianza en mi trabajo, en mis tiempos, mis decisiones y mi sensibilidad para abordar las temáticas de la investigación, así como por escribir el bello prólogo de este libro. Esperemos que el sueño de Asurancetúrix pueda verse realizado aquí.

También quisiera mencionar a quienes fueron mis profesores en el Instituto de Estética de la misma casa de estudios, donde don Fidel Sepúlveda dejó una huella humana e intelectual imborrable: a Gonzalo Leiva, Claudia Lira y Gastón Soublette, gracias por entregarme la visión de una disciplina enriquecedora, por instarme a seguir mis propias percepciones y conjuarlas con mi intelecto, sin aprensiones. Y, sobre todo, por guiarme hacia esta temática maravillosa que es la cultura popular tradicional.

Por supuesto, van también mi agradecimiento y mi cariño para los payadores, sobre todo aquellos que me regalaron desinteresadamente su tiempo y experiencia para llevar a cabo esta tarea, permitiéndome entrevistarlos: a Cecilia Astorga, Francisco Astorga, Jorge Céspedes (Manguera), Moisés Chaparro, Luis Ortúzar (Chincolito), Eduardo Peralta, Alfonso Rubio, Manuel Sánchez, Gabriel Torres, Rodrigo Torres, Guillermo Villalobos (Bigote), Jorge Yáñez y Pedro Yáñez. Gracias por su maravillosa disposición y buena voluntad, por permitirme compartir con ustedes en sus casas y lugares de trabajo, porque sus testimonios son la columna vertebral de este trabajo. Estos son mis versos, este es mi granito de arena para ustedes.

Igualmente, agradezco a las nuevas generaciones de cultores del Canto a lo Poeta por mantener vivo este oficio, especialmente a Caro López, por su cariño y amistad espontánea. Me alegra ver que actualmente el trabajo que han realizado todos ustedes y sus compañeros está dando buenos frutos. Que el arte de la paya y el Canto a lo Poeta sigan engrandeciéndose, para el bien de nuestra cultura.

A mis primeros formadores, por guiarme hasta donde he llegado. A Lucía Figueroa, quien, con cariño y una capacidad pedagógica apabullante, despertó mi interés por la disciplina. A Mario Toledo, quien supo guiar la maduración de mis reflexiones a la hora de escribir. A Claudia Rebolledo, por formarme en la música, y a Cristóbal Fuentes, quien hizo lo propio con la poesía: ambas artes dan vida a este trabajo, y el interés por ellas despertó y se desarrolló con ustedes.

Quisiera agradecer también a mis amigos y amigas, quienes me acompañaron de distintas formas en este camino. Particularmente a María Paz Ariztía, Jordanna De La Hoz, Ángela Medina, María José Ojeda, Triana Sánchez y Carolina Zúñiga por su tiempo, su amistad y su apoyo tanto personal como intelectual. También quiero mencionar y agradecer especialmente a Cristián Buzeta, Javier Cirano, Matías González, Josefina Marambio, Paula Sanhueza, Felipe Traipe y Xavier Vásquez, por haber leído el primer borrador de este libro y darme sus opiniones y comentarios para mejorar las correcciones del escrito.

Agradezco enormemente también a mi familia. A mis abuelos Francisco Rippes (†), Mario Salas (†), Liliana de Terán (†) y Ketty Villar, cada uno de ellos poseedor de una ternura diferente y una vida de la que aprender. Gracias por el amor sincero y gratuito, y por enseñarme mis raíces, tan necesarias en estos tiempos de cambios. En este plano o en el siguiente, los cuatro han estado presentes a lo largo de este período.

A mis hermanos, María Eugenia y Marcelo D. Rippes. Gracias Queni por ser mi mayor ejemplo de vocación y sacrificio. Contigo he aprendido que cuando algo vale la pena hay que entregarse en lo que uno hace, sea lo que sea y te lleve donde te lleve. Gracias, Marce, por movilizarme, por emocionarme y por ampliar mi perspectiva del mundo. Gracias a ti

he aprendido lo indispensable que es la inclusión en nuestra sociedad, y que la “normalidad” no es algo que está definido, sino que se construye y amplía con cada nueva realidad que conocemos.

A Vicente Bolt, mi compañero de vida actual y futura. A ti, tu hermosa familia y tus amigos, que puedo contar entre los míos. Gracias por acompañarme con constancia, paciencia y cariño en este proceso. Por el tiempo compartido y los momentos que vendrán. Por creer en mí y apostar por mis metas, por desafiarme día a día y hacerme crecer. Este libro también es obra tuya.

Finalmente, a mis padres, María Eugenia Salas y Marcelo G. Rippes, por acompañarme, apoyarme y animarme siempre. Los adoro y admiro enormemente por cómo han sabido transitar por la vida, individualmente y como pareja. Gracias por crear esta familia hermosa, que es y será mi nicho, mi propia historia. Gracias por ser incondicionales en todo, espero poder retribuirles esa incondicionalidad. Sin ustedes, nada de esto habría sido posible.

MARIANNE C. RIPPES SALAS
Santiago, junio de 2018

P R E S E N T A C I Ó N

Marianne Rippes Salas es la segunda mujer en obtener el Premio Fidel Sepúlveda Llanos, creado en 2006 por la ex Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, hoy Servicio Nacional del Patrimonio, gracias a su investigación titulada *Profesionalismo y profesionalización del oficio del payador: estructuración como comunidad artística y construcción de identidad colectiva por parte de los cultores chilenos de la zona central, 1954-2000*. Entre las razones esgrimidas por el jurado para otorgarle este reconocimiento se consideró la gran proyección y pertinencia de su propuesta respecto de uno de los campos culturales que hoy está en pleno desarrollo: la investigación en torno a la paya como práctica artístico-cultural. Es decir, como una expresión poética vinculada a la tradición oral, pero también a las artes del espectáculo. Este esfuerzo por comprender desde la disciplina histórica los diversos aspectos de la paya en Chile bien merecía ser conocido por un público más amplio en el libro que aparece gracias al trabajo coordinado del Centro Nacional de Patrimonio Inmaterial y Ediciones Biblioteca Nacional.

Los sujetos de esta investigación son los payadores chilenos, el escenario central es la Región Metropolitana y la temporalidad la segunda mitad del siglo XX. El estudio se enfoca en dos procesos principales, paralelos aunque vinculados: la conformación de los payadores en una comunidad artística y la consecuente construcción discursiva de una identidad colectiva en torno a su oficio. De ellos se desprenden, según la autora, otros cuatro procesos: la organización de los payadores como colectivo en torno a su quehacer artístico; su relación con otros espacios culturales, como el académico, el de la música popular mediática o el de la institucionalidad cultural estatal; la toma de conciencia, por

parte de los payadores, del carácter contestatario y de denuncia de la paya y el canto popular; y, por último, la influencia de las nuevas tecnologías y medios de comunicación durante la segunda mitad del siglo XX como afirma Marianne Rippes en la Introducción.

Todos estos aspectos se articulan en torno a los conceptos de *profesionalismo y profesionalización*. Con profesionalismo se hace referencia al interés de los payadores por perfeccionarse en su actividad y al trabajo que realizan en función de ello tanto en lo que respecta a su ejecución musical y poética como al contenido de los mensajes que entregan. En tanto, la profesionalización hace alusión a la forma como los cultores entienden su oficio, respecto de la cual hay una gran diversidad de posturas, a veces entremezcladas.

Una de las virtudes de esta investigación es que aborda estos procesos desde la perspectiva que otorga el estudio de cinco décadas. Gracias a esta forma de apreciar el arte de los payadores emergen al análisis las nuevas formas en que la paya se transmite entre cultores, sus continuidades y sus cambios, así como la importancia que adquieren los espacios gestionados por ellos mismos para delimitar y adaptar la paya a los cambios políticos y socioculturales del país. Un aspecto importante que surge de la lectura de esta obra es una visión sobre cómo enfrentaremos desde la política pública y la gestión cultural estas nuevas formas de transmisión del patrimonio cultural inmaterial, ahora mediadas por las nuevas tecnologías, y cómo se entenderán y definirán estas nuevas comunidades y colectivos.

P R E S E N T A C I Ó N

Este libro invita a realizar nuevos estudios en otros territorios del país, donde la poesía oral improvisada y en contrapunto también es relevante. Investigaciones de este tipo podrían arrojar luz sobre la riqueza y diversidad de la paya en Chile y, con ello, contribuir al desarrollo de acciones culturales más precisas para asegurar su reconocimiento entre la ciudadanía.

JAVIER DÍAZ GONZÁLEZ

Director (s) del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

RODRIGO ARAVENA ALVARADO

Coordinador del Centro Nacional de Patrimonio Inmaterial

PRÓLOGO

Marianne Rippes se interesa por la cultura popular, por sus diversas expresiones, por sus momentos y lugares, por la vida en el tiempo. La autora ve el mundo en relación con las tradiciones locales y orales, con ritos y prácticas tradicionales, con la concepción de la existencia a partir de los saberes que se han traspasado por generaciones de hombres y mujeres sencillos, depositarios de un modo de entender la vida radicado en antiguas nociones, que siguen vivas en aquellos que cultivan las formas de poesía y canto popular tradicional. En consecuencia, es seguidora fiel del trabajo y del modo de sentir ese trabajo que caracterizó la vida y la obra de Fidel Sepúlveda. Por eso, es motivo de alegría doble ver que se publica este libro: por los méritos propios de la investigación, por el esfuerzo de comprender y representar un universo poético, encauzado por el canal de la pesquisa académica por medio de una tesis; pero también por el vínculo de continuidad con un maestro de humanidad y sensibilidad como fue Fidel, que dejó numerosos frutos y legó parte importante de sí a quienes fueron sus discípulos, quienes han continuado su labor de rescate y puesta en valor de las múltiples y variadas formas de representar el mundo popular tradicional.

En el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica Marianne encontró abrigo y compañía para emprender la aventura de viajar por la historia de los cantores populares, en un recorrido por el tiempo y el espacio, en el cual se cultiva la amistad más allá de las fechas y de la muerte. En esta instancia de estudio y cultivo de la poesía y las artes, Marianne encontró también el camino para realizar su tesis de Magíster en Historia, ya que reconoció que era importante abordar la transmisión, crecimiento, preservación y ejercicio de la poesía popular

tradicional a partir de las formas de organización de los cultores, y no solo de los observadores y estudiosos. Ha sido, en mi opinión, un gran acierto de Marianne ocuparse del fenómeno histórico y social del profesionalismo y la profesionalización del oficio de payador, argumento que estructura este libro. Con rica sensibilidad, con los sentidos despiertos y una curiosidad vivaz y ágil, Marianne ha transitado por la historia de un proceso poco estudiado: la estructuración como comunidad artística de los poetas y payadores, a lo largo del cual se puede identificar la construcción de una identidad colectiva, que reconoce una larga tradición en el Chile central.

La elección de la historia como disciplina conductora de esta travesía por la sensibilidad y la creatividad de los chilenos de otros tiempos permite aproximarse a la cultura popular, en particular a una de sus expresiones más tradicionales, la paya, con una mirada original y atenta a cómo se expresa en épocas más próximas a nuestro presente, un tiempo caracterizado por el desarrollo de una sociedad más participativa y democrática, por el despliegue de la llamada Revolución chilena, el golpe de Estado y la larga dictadura, hasta el restablecimiento de la democracia y su primera década. Como historiadora, Marianne ha actuado con libertad, imaginación y rigor crítico, lo que le ha permitido comprender la vida en el tiempo y el espacio de una práctica tradicional y sus cultores, con especial atención a los contextos y ambientes de la época. En suma, propone una mirada panorámica que, sin desatender el objeto principal de su estudio, es capaz de retratar un paisaje cultural rico y variado, al cual se ajusta y adecua la poesía popular. En este sentido, destaca la preocupación por representar los fenómenos de cambio y continuidad de la poesía popular, “descubriendo” o reconociendo un territorio de investigación que se corresponde con una práctica diversa de expresión de creatividad y memoria popular sostenida en el tiempo.

Con cuidado y acierto, Marianne presenta las diversas fases de la construcción de identidad del mundo de los cantores populares, reconociendo y proponiendo como un hito significativo el año 1954, en que se realizó el Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile. A partir de este evento, lee la historia de los artistas y sus formas de sociabilidad y organización en relación con los desafíos

que la modernidad les planteó. En efecto, considerando casi medio siglo de vida de Chile, la autora pone de relieve la actividad artística de los cantores populares, para lo cual identifica grandes momentos y retos creativos enmarcados en sus diversos contextos, al tiempo que describe, con sensibilidad y agudeza, las diversas fases de este proceso histórico en el plano profesional y gremial.

Los grandes cambios que experimentó la sociedad chilena en la segunda mitad del siglo pasado, y sus reflejos y representaciones en las culturas populares, en especial la actividad creativa de la poesía tradicional, constituyen un hilo conductor fundamental en esta historia social de la cultura popular del Chile contemporáneo. Es digno de notar como la autora presta particular atención a la lectura de los silencios de las fuentes y despliega su talento para reconocer las prácticas adaptativas o miméticas en los tiempos de dictadura. Con la nítida voluntad de comprender y representar las experiencias de la creación popular en los tiempos convulsionados de los proyectos de cambio de la sociedad chilena, Marianne ha sabido trabajar con los sentidos despiertos, captar las voces y los silencios de los cantores populares, y mostrar una panorámica amplia y variada sobre la cultura y la sociedad chilena. Esta lectura tiene mérito en sí misma, toda vez que proporciona un cuadro general de las expresiones de la cultura popular tradicional y sus formas de transformación y adaptación a los desafíos de la modernidad, pero también frente a las expresiones de control y vigilancia de la dictadura. Esta interpretación se evidencia en las conexiones y asociaciones contextuales sugeridas por Marianne, que demuestran una forma abierta de historia cultural y un sólido manejo de las fuentes primarias y sus posibilidades, todo lo cual nos permite escuchar las voces que nos llegan del pasado.

Esa sensibilidad con que la joven historiadora estudia el mundo de los poetas populares y payadores, en especial sus formas de organización y los procesos de profesionalización, se despliega con nueva fuerza cuando analiza e interpreta los años de posdictadura y los nuevos desafíos que la sociedad chilena debió enfrentar, con particular atención a los retos planteados a las prácticas y saberes de la cultura popular tradicional de Chile en esos intensos años de búsqueda de una identidad, en

un escenario nuevo dado por el retorno a la democracia y las formas innovadoras de relacionarse con el mundo.

Con fina percepción, Marianne reconoce trazas apenas evidentes, escucha tenues sonidos y percibe esquivos modos de adaptación a nuevos escenarios de antiguas prácticas y saberes, relacionándolos con fenómenos más evidentes y conocidos en el ámbito del estudio de las culturas populares, dotándolos de nueva vida para seguir sus huellas y confrontarlas con documentación conocida previamente, pero que ahora se ilumina de un modo nuevo. En esta fase de búsqueda, la autora no hizo exclusiones y, en coherencia con la esencia del trabajo disciplinario, supo jerarquizar e interpretar aquello que la condujo a trazar una propuesta sólida e innovadora.

En el trabajo de Marianne se cristaliza un modo de observar, percibir, interpretar y comunicar que evidencia que tiene oficio, que no improvisa y que se requiere no solo de respeto e interés por las fuentes, sino también de una imaginación creativa para descubrir ángulos y enfoques nuevos, para identificar matices no señalados previamente y atender a la sensibilidad de un hoy y un aquí que le pertenecen a Marianne Rippes, y que ella sabe hacer dialogar, con mucho fruto, con una larga y rica tradición.

Esa voz propia y esa autonomía de pensamiento e interpretación, esa capacidad de discernir y de tomar posiciones, esa pasión por comprender a otros y comunicar estos descubrimientos y procesos constituyen un gran aporte a la disciplina en general y al ámbito de la cultura popular en particular, que va por el camino que transitó Fidel Sepúlveda y que Marianne sigue en estos primeros pasos como historiadora. Esta pasión por la vida, que es propia de la historia, ha hecho que esta investigación devuelva a estos poetas y cantores la posibilidad de que vivan con nosotros, que sintamos sus voces y sus rimas, que sean nuestros contemporáneos.

Quiero terminar esta presentación haciendo referencia al mundo de los poetas y cantores populares a través de una figura masiva y mediatizada de la cultura popular moderna: Asurancetúrix, el bardo de la aldea gala de las historietas de René Goscinny y Albert Uderzo, *Las aventuras*

de Astérix. En la serie de episodios de Astérix y Obélix se aprecia en parte el drama de la imposibilidad de acceder a algunos testimonios del pasado. El arte del bardo es incomprendido por los habitantes de la aldea, quienes siempre le impiden a Asurancetúrix expresarse a través de la música y la poesía. Con ello se cierra la posibilidad de la transmisión oral y la oportunidad de que algún personaje de sensibilidad divergente recoja su legado y lo reproduzca. Para nosotros, la música y poesía de Asurancetúrix no existe a pesar de que sabemos, por Goscinny y Uderzo, que la creó e intentó infructuosamente comunicarla. Con su libro, Marianne Rippes hace realidad el sueño de Asurancetúrix, ya que les da la posibilidad de mostrar su historia a los bardos de nuestra tradición, sus formas de enfrentar los retos planteados por el incesante avance de la modernidad y la cultura de masas. Su esfuerzo por comprender y compartir un modo de mirar y representar el mundo vinculados a las dimensiones orales y locales, como sucede con la cultura popular tradicional, la ha conducido a ser una traductora, una agente vinculadora de mundos, una servidora de la memoria de Chile y su pueblo.

De oído atento y fino tacto, Marianne Rippes ha sabido desplegar sus sentidos para lograr una rica comprensión de un mundo de larga historia, al cual ha hecho dialogar con los desafíos del siglo XXI mostrando un sentido crítico, espíritu de libertad, amor por la belleza y pasión por la vida. Creo que el querido maestro Fidel Sepúlveda estaría contento con la incipiente obra de Marianne. Por mi parte, no solo siento alegría, sino también admiración y orgullo por esta joven historiadora, quien con su aliento, imaginación y generosidad ha devuelto la vida a muchos cantores que ya partieron y nos ha adentrado en un mundo prolífico y bello. Es grato dejar a los lectores la obra de Marianne Rippes.

CLAUDIO ROLLE
Historiador

INTRODUCCIÓN

Hasta hace no mucho tiempo, en Chile hablar de la paya era infrecuente. En realidad, lo sigue siendo, por lo menos en el espacio público, ese que involucra los discursos oficiales, la vida cotidiana de los ciudadanos y los medios de comunicación. Más raro aún es que se mencione a quienes cultivan este arte,² los payadores, y, cuando ocurre, se da en condiciones muy particulares. En primer lugar, se suele hacer referencia al tema durante septiembre, en el contexto de las Fiestas Patrias (época en la que muchos chilenos recordamos que existe el folclor, aunque solo sea el de la zona central). En segundo lugar, durante dicha celebración los medios de comunicación de amplio alcance (sobre todo la televisión y en la actualidad las redes sociales) se empeñan en transmitir la idea de que la paya no es más que una improvisación, generalmente en solitario, de versos de calidad variable, que abarcan tópicos diversos, y con un carácter que va desde lo jocoso hasta lo derechamente vulgar. Lo que comúnmente se conoce como *paya* en realidad se acerca a otras formas de expresar el verso popular, como las coplas y los relances. Buena parte de la sociedad también ha contribuido a reforzar esta idea cuando algunos —en general con unas copas en el cuerpo— se animan a responder al desafío de “tirarse unas payas”. En breve, la paya forma parte del Canto a lo Poeta,³ una expresión poético-musical de la cultura popular tradicional chilena que se divide en tres vertientes: canto a lo divino, vinculado estrechamente a la religiosidad popular

2 Por eso, también se denominan *cultores*.

3 Para más información, ver Memoria Chilena (s. f.), “Décimas a lo humano y lo divino. Canto a lo poeta”. Recuperado de www.memoriachilena.cl

de raigambre cristiana, cantado en instancias de devoción; canto a lo humano, centrado en los distintos aspectos de la vida del ser humano (muerte, amor, sabiduría, relación con la sociedad), presente en instancias festivas; y paya, forma expresiva de poesía cantada e improvisada, en décimas o cuartetos, entre dos o más cultores.⁴ La paya no solo se caracteriza por el cuidado que sus cultores les dedican a la métrica y la rima, sino también porque a través de ella abordan las más diversas temáticas con agudeza, agilidad y profundidad, sin dejar de lado la ironía y el humor.

Afortunadamente, el panorama descrito ha cambiado en los últimos años, y lo ha hecho para bien. Ya sea en emisoras radiales, medios de difusión digital, espacios autogestionados o a través de distintas entidades e instancias culturales, los payadores han encontrado plataformas en las cuales mostrar la paya —y a ellos mismos— en todas sus facetas. Conjuntamente, otros hitos han potenciado su reconocimiento, como el haber sido inscrita como Patrimonio Cultural del Mercosur en mayo de 2016 en la ciudad de Colonia del Sacramento, Uruguay —sumándose a la payada argentina y uruguaya—, o la creación del Día Nacional de Payador, fijado para el 30 de julio de cada año a partir de 2017. Estos reconocimientos no serían posibles sin el trabajo constante de los propios payadores, hombres y mujeres dedicados al ejercicio, perfeccionamiento y difusión de esta expresión poética y musical de la cultura popular tradicional.

Pero para llegar hasta donde están ahora, estos cultores han recorrido un largo camino. Si bien el mundo de la paya sigue teniendo un carácter relativamente “subterráneo”, lejos de los focos y la masividad, durante la segunda mitad del siglo xx distintos procesos modificaron las prácticas y vivencias de este arte: de cultores netamente tradicionales, que practicaban la paya a raíz del canto a lo divino y a lo humano, y que estaban estrechamente vinculados al mundo rural (ya fuera dentro de sus localidades o como “cantores andariegos”), a partir de los años cincuenta los payadores empezaron a adquirir características y prácticas

⁴ La paya es un contrapunto poético, por lo que nunca se practica en solitario, como comúnmente se cree. Se puede *improvisar solo*, pero nunca *pagar solo*.

con tintes modernos, a adentrarse en el panorama urbano y abrirse al contacto directo con otros “mundos culturales”, como la música popular mediática, el medio académico y distintas institucionalidades estatales. No obstante, dos fenómenos destacan como consecuencias de lo anterior: primero, la estructuración de los cultores como una comunidad artística y, segundo, la consecuente construcción de una identidad colectiva en torno al oficio de los payadores.

El propósito de este libro es indagar en dichos procesos en función de ambos fenómenos, analizando los cambios y continuidades en torno a estos durante la segunda mitad del siglo xx. Con ese objetivo, identificaré tres hitos, los cuales se desarrollan en los tres capítulos de este libro.

El primer hito es el Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile, inaugurado el 15 de abril de 1954 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Su organización estuvo a cargo de la directiva de la Sociedad de Poetas Populares de Chile, fundada en 1953 a raíz del éxito obtenido por la publicación de una Lira Popular (a cargo de Diego Muñoz e Inés Valenzuela) en el diario *El Siglo* a mediados de 1952, y que tuvo por miembros a un centenar de cultores de distintas zonas del país. El congreso duró tres días, y para su realización la Sociedad de Poetas Populares contó con el apoyo del rector de ese entonces, Juan Gómez Millas (*Anales de la Universidad de Chile*, 1954, p. 5). Entre sus resultados más notorios puede mencionarse la transformación de la ya nombrada Sociedad en la Unión de Poetas y Cantores Populares de Chile, institución que se propuso “impulsar el desarrollo de la poesía popular y contribuir a las investigaciones folclóricas que le corresponden y le interesan muy especialmente” (*Anales de la Universidad de Chile*, 1954, p. 6). Los resultados de este Congreso, en tanto, se publicaron y difundieron en los *Anales de la Universidad de Chile*, que en ese entonces estaban a cargo de Juan Uribe Echevarría.

Casi tres décadas después, en 1980, en el Teatro Ópera —otrora escenario del Bim Bam Bum— se realizó la primera presentación de la Agrupación Crispulo Gándara, conformada por los payadores Pedro Yáñez, Santos Rubio, Benedicto “Piojo” Salinas y Jorge Yáñez. La agrupación Crispulo Gándara contribuyó a la organización de encuentros

de payadores, los que se estructuraron como espectáculos que incluían distintas dinámicas o *juegos* (banquillo, personificación, contrapunto, entre otros) que consideraban la participación directa del público en la improvisación, ya fuera aportando temáticas o *pies forzados* (frases octosílabas que debían finalizar el *verso*⁵ que se construía sobre la base de los mismos). Según el payador Moisés Chaparro,

ellos se dedicaron a preparar los espectáculos, se ponían de acuerdo, qué temas vamos a hablar, qué cosas vamos a decir, qué cosas no vamos a decir, lo que ya dijimos no se dice de nuevo... entonces, era una cuestión profesional.⁶

Todo esto ocurría en el contexto de la dictadura militar, cuando la creación artística disidente debió buscar caminos alternativos y formas más indirectas de transmitir sus propios discursos (Donoso, 2008).

Luego del retorno de la democracia, el 30 de julio de 1992 se fundó la Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile (AGENPOCH),⁷ que se definía como:

una asociación que reúne entre sus socios a quienes han visto en la Poesía Popular, el Canto a lo Divino, el canto del Payador y el Canto a lo Humano, una espiga que florece, que se agiganta y cada día se hace más fuerte, por lo que es necesario regarla con empeño todos los días. Los cultivadores de la décima espinela, de la copla y de la

5 Para los cantores a lo poeta, la palabra verso hace referencia a lo que la poesía literaria denomina *poema* (en este caso particular, la décima o cuarteta), mientras que el verso literario se denomina *palabra*. En el caso del Canto a lo Poeta, las *palabras* de las décimas y cuartetas corresponden a frases octosílabas.

6 Entrevista personal, 2011.

7 Actualmente, Asociación Gremial Nacional de Trabajadores de la Poesía Popular, Poetas y Payadores de Chile. Su web es www.payadoreschilenos.cl. No obstante, la sigla AGENPOCH se mantiene.

cuarteta somos parte de esta familia de Poetas y Payadores que hemos entregado todo lo mejor de cada uno para defender este arte cuatro veces centenario (AGENPOCH, s. f.).

Esta “familia” de poetas y payadores concentró a la mayoría de los cultores más activos en aquella época —en términos de su participación en distintas presentaciones— de las zonas centro y sur del país, quienes crearon AGENPOCH para organizar a sus miembros y gestionar sus actividades. Dentro de estas últimas, destacan los Encuentros de Payadores en distintos puntos de la zona central, especialmente en centros culturales de Santiago (teatro Cariola y Banco Estado en el centro, centro cultural Montecarmelo en Providencia, teatro Palermo en Puente Alto). De esta forma, la AGENPOCH es una instancia de difusión y organización del Canto a lo Poeta y sus cultores.

Si bien estos tres sucesos pueden parecer “aislados” entre sí, aquí se plantean como tres coyunturas de un mismo camino; como tres “puntos de fuga” para comprender un proceso más amplio de cambios y continuidades tanto en el desarrollo de los payadores chilenos como colectivo, así como en la forma en que entienden y ejecutan su quehacer artístico, la paya. Dicho proceso se centra en los dos fenómenos analizados anteriormente, ambos íntimamente relacionados entre sí, que se problematizan y densifican, se retroalimentan con cada nueva arista, por lo que no es posible separarlos del todo. Por otra parte, los cambios y continuidades que nacen de este proceso solo pueden entenderse a cabalidad al revisar el contexto en el que están insertos, incluyendo los fenómenos políticos, sociales, económicos, artísticos y tecnológicos que se dieron en la zona central del país durante el período señalado.

Ahora bien, para analizar ambos fenómenos me enfoco en cuatro aspectos principales. En primer lugar, la organización de los cultores como grupo en torno a su oficio. En segundo lugar, en su relación con otros “mundos culturales”, como se señaló previamente: el ámbito académico, el medio artístico de la música popular mediática y la industria asociada a la misma, y la institucionalidad cultural estatal. El tercer aspecto es la internalización —por parte de los cultores— del carácter

contestatario de su quehacer artístico, que se refleja en los discursos contruidos sobre su contexto histórico y la realidad político-social en la que se desarrollan. Finalmente, el cuarto aspecto dice relación con la presencia, influencia y uso de las nuevas tecnologías y medios de comunicación durante la segunda mitad del siglo xx. Estas cuatro aristas se relacionan entre sí, y dicha relación puede entenderse a cabalidad cuando se observa su articulación en torno a un eje central, el principal motor de estos procesos de estructuración de comunidad y construcción de identidad: el *profesionalismo* y la *profesionalización* del oficio de los cultores.

Con *profesionalismo* me refiero al interés de los payadores por perfeccionarse en su actividad tanto en lo que respecta a su ejecución musical y poética como en el contenido de los mensajes que entregan. Se trata de la *forma de hacer* las cosas; en la práctica, cada payador busca mecanismos y herramientas para mejorar en su quehacer artístico, pero el resultado es un proceso que responde a un objetivo colectivo. Por otro lado, con el término *profesionalización* aludo a los cultores y la *forma de entender* el propio oficio. Al respecto hay una gran diversidad de posturas, entremezcladas unas con otras, por lo que es un fenómeno más personal. Algunos payadores conciben el ejercicio de la paya —y el verso popular en general— como su sustento, ya que “viven del canto” y se dedican exclusivamente a él, mientras que otros reciben ingresos de diversas actividades y profesiones. Otros, en cambio, se centran en la dimensión de su enseñanza, ya sea que se trate del sistema de educación formal o de la formación de nuevos cultores. Si bien se observan muchos matices entre los mismos cultores, para todos ellos el oficio del payador ocupa un lugar central en sus vidas.

En resumidas cuentas, este libro describe el desarrollo de la comunidad artística de los payadores de la zona central del país (fundamentalmente de la Región Metropolitana), junto a la consecuente construcción de una identidad colectiva respecto de su quehacer artístico, durante la segunda mitad del siglo xx. Ambos fenómenos son potenciados por la profesionalización y la búsqueda del profesionalismo de los cultores en torno a su oficio. Asimismo, este proceso se examina en función de distintos aspectos, los cuales se verán reflejados en las prácticas y dis-

cursos de los payadores, en la forma como entienden y ejecutan su actividad; en cambios y continuidades que deben situarse en los contextos sociales, políticos, económicos, tecnológicos y culturales del período señalado. Algunos de estos aspectos se exponen con mayor profundidad, dependiendo de los énfasis que vaya adquiriendo el análisis en los distintos capítulos, mientras que otros están presentes transversalmente a lo largo de los mismos.

El punto de partida de cada capítulo son los hechos coyunturales descritos con anterioridad. Así, el primer capítulo se ubica temporalmente entre fines de los años cincuenta e inicios de los setenta, con el objetivo de analizar los primeros vínculos con otros “mundos culturales”. Estas relaciones permitieron a los cultores desarrollar una renovada autopercepción de sí mismos, potenciar una demarcación entre el “nosotros” y los “otros”, esencial para la definición de cualquier comunidad. Para ello, expondré el contexto académico del estudio del folclor a mediados de siglo, con énfasis en la figura de Juan Uribe Echevarría y su estrecha relación con los cantores a lo poeta. También estudiaré el ambiente de los payadores y cantores en aquella época, así como los planteamientos y conclusiones del Primer Congreso de Poetas y Cantores Populares, que considero el primer paso explícito en la organización de los cultores como comunidad. Finalmente, analizo la relación de los cultores con el mundo de la música popular mediatizada⁸ del período, primero a través de Violeta Parra y Víctor Jara, dos artistas con una clara influencia del Canto a lo Poeta, y luego mediante el movimiento de la Nueva Canción Chilena.

El segundo capítulo se enfoca en los ejercicios de resistencia artística durante la dictadura, pero también de resiliencia ante las adversidades. Por ende, profundizo en el escenario cultural y político de los años setenta y ochenta, y analizo el surgimiento de una cultura alternativa y disidente, enmarcada en el mundo de las peñas y los artistas del Canto Nuevo. Asimismo, evidencio las vinculaciones entre estas instancias y

8 Hago una diferenciación entre la cultura popular *mediatizada* y la *tradicional*, en la que ahondaré en el marco teórico de la investigación que dio origen a este libro.

expresiones artísticas con los payadores activos en el período, principalmente en la Región Metropolitana. Conjuntamente, y a raíz de la actividad de la Agrupación Crispulo Gándara, caracterizo las dinámicas internas de los primeros encuentros de payadores, así como el carácter de los discursos que se transmiten en ellos, que pueden identificarse como un *canto de denuncia*.⁹

También destaco las actividades organizadas por Fidel Sepúlveda¹⁰ en el Instituto de Estética de la Universidad Católica durante las Escuelas de Temporada (donde invitaba a cultores como los hermanos Santos y Alfonso Rubio a exponer en las clases) y, especialmente, los Ciclos de Cultura Popular del Departamento de Extensión de la Biblioteca Nacional, a cargo de Micaela Navarrete durante los años ochenta. Identifico ambas instancias —de carácter académico e institucional— como escenarios de difusión para payadores y cultores tradicionales en general, a través de los cuales también pudieron vincularse con la sociedad chilena. Asimismo, es preciso tomar en cuenta el papel de los medios de comunicación tanto por los espacios que podían otorgar a dichas instancias “alternativas” (destacan programas radiales y publicaciones periódicas como *La Bicicleta*) como por su función en la transmisión de los ejes programáticos culturales del gobierno militar (*El Mercurio*, por

9 Este concepto hace referencia a la función de testigo-crítico de su tiempo que asume el payador y el carácter contestatario que conlleva la paya. Sin estar asociada a una posición político-ideológica exclusiva, la denuncia se entiende en el sentido de crítica o protesta respecto de la realidad que el cantor vive como individuo y en comunidad, y frente a la cual tiene algo que decir en su posición de artista. Ahora bien, se habla aquí de *canto* y no de *canción* “de denuncia”, como podría decirse para hacer referencia a las composiciones del Canto Nuevo o la Nueva Canción Chilena, ya que la esencia improvisada de la paya implica que, sin mediar una grabación o soporte audiovisual que la contenga, su capacidad comunicativa y expresiva es situacional, momentánea; una vez que se ha enunciado, ha desaparecido, excepto para aquellos que logran captarla en la selectividad de su memoria, ocasión en que la fragilidad de su (no) soporte conlleva una profundización en su mensaje. El término *canción* no alcanza a definirla cabalmente porque, a no ser que se grabe, no puede recurrirse a ella ni reproducirse; es más bien *canto*, porque la comunicación de su mensaje está intrínsecamente vinculada a su *performance*, a la prosodia de los versos en el momento de su transmisión al público oyente: es lo que se dice y *cómo* se dice.

10 Fidel Sepúlveda (1936-2006), escritor, docente e investigador chileno, quien se dedicó al estudio y difusión de la cultura popular tradicional chilena. Para conocer más sobre su vida y obra, visitar Memoria Chilena, “Fidel Sepúlveda Llanos (1936-2006)”. Recuperado de www.memoriachilena.cl

ejemplo). Resalto además la propagación a través de la televisión de una imagen “caricaturizada” de los payadores, mediante personajes que se presentaban como tales en programas como *El Festival de la Una*.

El tercer capítulo se centra en los años noventa y en la construcción identitaria en dicho período, en conjunto con la decantación de las experiencias de estructuración comunitaria de los cultores vistas en los capítulos anteriores. De esta forma, reviso primero la institucionalidad cultural estatal que se configuró con el retorno a la democracia, para lo cual destaco dos instancias con las que los payadores se relacionaron directamente: el Fondart y el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional. También analizo la difusión de las actividades de los payadores a través de emisoras radiales, entre las cuales destaca la radio Umbral, pero también otras emisoras locales que tuvieron contenidos relacionados con la paya y el Canto a lo Poeta, en programas a cargo de Camilo Rojas. Estudio también la aparición de una nueva generación de payadores, la cual comienza a formarse a fines de los ochenta e inicios de los noventa como consecuencia de la difusión radial, la asistencia a encuentros y la realización de talleres a cargo de cultores más antiguos, con el telón de fondo de la fundación de la AGENPOCH en 1992, espacio institucionalizado de organización donde convergieron payadores avezados y en formación.

Finalmente, analizo la construcción de una identidad colectiva dentro de esta comunidad artística, con sus matices, problemáticas y puntos de encuentro. Teniendo presente que está compuesta de diversas identidades, reflexiono también sobre los discursos de los payadores en torno a dicha identidad colectiva, con los cuales expresan cómo se entienden a sí mismos en tanto cultores, en función y comunión con sus pares, y cómo conciben su quehacer artístico. En dicha construcción identitaria se conjugan además los discursos de quienes vivieron o guiaron los procesos estudiados con los de aquellos cultores formados a fines de los ochenta y principios de los noventa. En suma, a este relato contribuyen tanto los protagonistas de dichos procesos como quienes reconocen y recogen su legado, con lo que se crea un sentido de unidad, una “urdimbre” vinculante entre los miembros de la comunidad artística.

Ahora bien, es necesario preguntarse a qué nos referimos cuando hablamos de *cultura popular tradicional*, qué entendemos por *comunidad artística*, cómo se puede caracterizar el *oficio* del payador. Antes de entrar en materia, es necesario aclarar estos y otros conceptos que estarán presentes a lo largo de este libro, para lo cual me apoyo en los planteamientos de diversos autores. En primer lugar, reviso la noción de *cultura popular tradicional* en tanto nicho de origen de la paya y el Canto a lo Poeta, pero para conceptualizarla es preciso entender la idea de *cultura popular* como totalidad. Para ello, el historiador inglés Peter Burke (1996, p. 29) da algunas luces en *La cultura popular en la Europa moderna*, donde define la cultura como un “sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna”. Sin embargo, al añadir la acepción “popular”, la entiende en términos de negación, como “cultura no oficial, la cultura de los grupos que no forman parte de la elite, las ‘clases subordinadas’, tal como las definiría Gramsci”. No obstante, señala Burke, lo anterior no significa que los grupos de elite de una sociedad determinada se mantengan ajenos, distantes o indiferentes a las manifestaciones de la cultura popular. En consecuencia, el autor también sostiene que “una cultura es un sistema con líneas divisorias muy imprecisas” dada la apropiación, rechazo o interpretación que pueden realizar las personas y grupos sobre los distintos elementos culturales que conforman el sistema, al cual le atribuyen diversos significados (1996, p. 24).

Si bien la obra de Burke se centra en la región europea durante la llamada Época Moderna, esta definición de cultura popular se ajusta al escenario del siglo xx chileno. Sin embargo, es necesario acotar que, en este contexto, lo “popular” va más allá de la idea de un sistema cultural propio de las clases subalternas dentro de una sociedad, ya que se refiere también a manifestaciones culturales que se pueden catalogar como “populares” por su carácter masivo, además de relacionarse con fenómenos de mediatización (que se vinculan con dicha masividad). Esta polisemia de lo “popular” da pie para centrar el enfoque en la cultura popular *tradicional*, en contraste con la cultura popular *mediatizada*.

Para hacer esta distinción, es útil recurrir a la siguiente cita de los investigadores chilenos Juan Pablo González y Claudio Rolle en su obra

Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950, donde definen la “música de la cultura popular” como

mediatizada en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el músico, quien adquiere una práctica musical a través de grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias. Es masiva, pues llega a millones de personas de forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que, al crecer, la atesora en la memoria (2005, p. 26).

En vista de lo anterior, la paya corresponde a una manifestación “popular” en tanto es parte de la poesía propia de los sectores subalternos relacionados con el campesinado (tanto en el mundo rural como urbano),¹¹ pero se aleja de las otras acepciones de lo “popular” por el hecho de ser una expresión marginal y limitada en cuanto a su difusión en el resto de la sociedad, situación reconocida por los mismos cultores. Sin embargo, en este libro se podrá apreciar que la paya en sí misma no estuvo totalmente ajena a las lógicas de mediatización y modernidad durante el período estudiado, sino que se vinculó con distintos medios de comunicación (escritos y audiovisuales) y con tecnologías relacionadas con los escenarios. Además, asumió criterios artísticos y escénicos que marcaron una impronta moderna dentro de una expresión cultural tradicional. No sucede lo mismo con el criterio de masividad, sobre todo al compararla con otras manifestaciones artístico-musicales que se desarrollaron en paralelo, aun cuando se pueda apreciar que su marginalidad no fue (y no es) total. No obstante, la diferenciación en-

11 Si bien la paya (y el Canto a lo Poeta en general) tiene su origen en el ámbito rural, durante la segunda mitad del siglo XX surgieron muchos exponentes que no provenían de ahí, sino del mundo urbano.

tre cultura popular tradicional y cultura popular mediatizada¹² es necesaria en la medida en que la paya se relacionó con otras expresiones artístico-musicales que sí responden cabalmente a las lógicas descritas por González y Rolle, como fue el caso de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo.

De acuerdo con Gastón Soubllette,¹³ la cultura popular tradicional corresponde a un sistema complejo que, lejos de estar anclado en el pasado, se reactualiza en el presente y se nutre del contexto en el que se desarrolla, pero lo hace conservando formas de expresión —plásticas, musicales, orales— que se enseñan, aprenden y perpetúan mediante el oficio y la práctica, así como temáticas de interés que pueden catalogarse de “universales”: la relación del hombre con la divinidad, consigo mismo y con los demás en distintos ámbitos de su vida (Soubllette, 2009, pp. 9-11). Por su parte, Fidel Sepúlveda sostiene que la capacidad de reactualización de la cultura tradicional es posible gracias a la *función crítica* que opera en la capacidad creadora de la comunidad, en la cual:

no hay división entre creación y crítica (...). Cuando deja de estar incorporada la crítica es que la obra está muerta. Tal es así que la concreción de la crítica es la cadena de versiones en que vive una expresión estética tradicional (...). Cada versión involucra una puesta en acción de los ejes de selección, combinación, integración, o sea, la interpretación está presente y activa a lo largo de todo el proceso creativo (2015, p. 122).

Así, en la cultura popular tradicional la creación y la crítica van de la mano, en un proceso constante que va configurando una obra. Esta última está abierta a sufrir modificaciones, pero conservando sus “li-

12 A pesar de que la paya estuvo ajena al aspecto de la masividad, y no a los criterios de mediatización y modernidad (como se señaló), para seguir la nomenclatura de los autores se utilizará el concepto de *cultura popular mediatizada*.

13 Gastón Soubllette (1927-), musicólogo, esteta y filósofo chileno, quien ha concentrado su actividad en el estudio y difusión de la cultura popular tradicional y de la cultura mapuche.

neamientos fundamentales”, aquellos criterios que definen lo que permanece y lo que debe ser desechado. El resultado de esta creación son los *módulos expresivos*, que Sepúlveda define como “hallazgos-ajustes [creación y crítica] de significantes y significados, estos modos de decir en los que se sienten dichos los modos del ser” (2015, p. 133). Corresponderían a las formas y símbolos a través de los cuales se encarna este “sistema de significados, actitudes y valores compartidos”, como mencionaba Burke, y que pueden ser englobados en el concepto de *folclor*, que para Sepúlveda corresponde al “espacio creado sucesiva y colectivamente en el cual los ejes de selección, combinación e integración de la sociedad a lo largo del tiempo han producido un entramado cultural de densa significación” (2015, p. 107). De acuerdo con estos planteamientos, la paya podría considerarse un ejemplo de *módulo expresivo*, en el cual el *verso* es creado en el momento, a partir de lo que el payador y sus compañeros recogen del contexto en el que están insertos, pero conservando siempre una mirada aguda de la realidad, la que expresan a través de las formas métricas de la décima espinela y la cuarteta, además de la “unidad fundamental” del idioma español: la frase octosílaba.

Para Sepúlveda, la verdadera “obra de arte” de la cultura tradicional no son los módulos expresivos. Por el contrario, éstos

son vertientes de una realidad más honda, compleja y permanente, que es el *comportamiento*. Es el comportamiento de la comunidad folclórica el que encarna realidades humanas esenciales a la manera como las acontece el arte. [Los módulos expresivos] están entramados entre sí por una profunda relación que nace del comportamiento. Esta [relación] cohesionada en su unidad su variedad. De aquí que se pueda hablar del comportamiento folclórico como un arte-vida (2015, p. 83).

Esto es posible gracias a que su “autoría” creativa y crítica es comunitaria, y su destinatario, colectivo (2015, p. 71). Según sostiene Sepúlveda, la comunidad es el crisol social de la cultura tradicional, donde no solo aparece el individuo, sino también el medio social que conforma y por el cual es conformado, de modo que la cultura es —para él— el “cultivo

y crianza del hombre y su circunstancia”, que se expresa a través de pensamientos, acciones, creaciones y creencias de los individuos en el contexto colectivo (1998, p. 113). Sin embargo, es importante notar que en el día a día los sujetos —los cultores, en este caso— no dejan de lado su individualidad; no se “borran” a sí mismos frente a la comunidad, ni esta se constituye como una entidad pura, armónica e inmutable. Por el contrario, al interior de la comunidad también pueden surgir conflictos, a veces producto de roces entre los mismos individuos, como también divisiones en grupos debido a afinidades y desavenencias entre sus miembros.

Otro aspecto relevante del planteamiento de Sepúlveda es la noción de *arte-vida*, de “la vida que se hace arte” y el arte que se hace vida, “aquel que sintoniza con lo más vital del hombre, con su espíritu y lo encarna vitalizando una materia” (1998, p. 33) y que se viviría a plenitud en el contexto de la “comunidad tradicional”. Es decir, la obra folclórica (el comportamiento comunitario, y por ende también los módulos expresivos) “ocurre por una creación sucesiva. Su condición óptica es el ser proyecto-trayecto (...) análogo al proyecto-trayecto que es el hombre como especie, en diversas comunidades, lugares y tiempos” (1998, p. 73). La cultura popular tradicional “ha acompañado al hombre en su proceso de ser (...) le ha abierto la posibilidad de crecer en humanidad ejerciendo conjuntamente la creación y la crítica en un avance sucesivo y comunitario” (1994, p. 19). Comprender esto permite también entender la relevancia de la noción de *comunidad* a la hora de estudiar a los payadores y los discursos que desarrollan en torno a su quehacer artístico y a la cultura popular tradicional; es relevante tanto para su desarrollo como grupo humano (pues a pesar de que la individualidad no deja de existir, la comunidad como entidad sigue siendo importante) como por el cariz que adquiere su construcción identitaria, la cual se encuentra fuertemente arraigada en esta concepción de *tradición*.

Al hablar de *comunidad* nos acercamos al concepto utilizado por Robert Redfield, antropólogo estadounidense de la primera mitad del siglo xx, quien en *The Little Community* (1965) la define como una *unidad humana* integral y reconocible, con características especiales (las cuales varían en grado entre una comunidad y otra). La primera de estas ca-

racterísticas es la *peculiaridad*; lo que la diferencia de otras comunidades. En palabras del autor, “la diferencia es evidente para quien observa desde afuera, y está expresada en la conciencia de grupo de los miembros de la comunidad” (p. 4). Su particularidad es reconocida desde el exterior, y aquellos elementos y condiciones que la hacen única también son valorados como tales desde el interior de ésta.

Otra característica de la comunidad, según Redfield, es su autosuficiencia, ya que es capaz de proveer y satisfacer todas las necesidades de sus miembros. Esto implica una fuerte vinculación entre ellos, pues todos son responsables de transformar dicha autosuficiencia en una realidad. En el caso de los payadores, quienes no dependen entre sí para satisfacer sus necesidades vitales, ésta autosuficiencia se aprecia en la autogestión de encuentros y presentaciones, especialmente de “eventos a beneficio”, cuyo objetivo principal es recaudar dinero —mediante el cobro de entrada— para aportar a una causa benéfica (por ejemplo, para ayudar a uno de los miembros de la comunidad a costear gastos médicos).

Para Redfield, la comunidad es además *pequeña* en número, y también *homogénea*, es decir, se aprecia una concordancia respecto de las actitudes y formas de pensar correspondientes a cada género, posición y rango etario de sus miembros. Ambas características inciden en el hecho de que la comunidad pueda ser conocida y estudiada a partir de las personas que la componen, pues representan una “muestra” sumamente representativa.

Otro autor que profundiza en el concepto de comunidad es el politólogo e historiador irlandés Benedict Anderson, quien en *Comunidades imaginadas* (1993) analiza el fenómeno del nacionalismo y la construcción de la nación, a la que define como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (p. 23). Si bien tanto la temática del libro de Anderson como su definición del concepto de nación se alejan de los ejes de este libro, es útil la forma como desglosa palabra por palabra su conceptualización; específicamente, cuando se detiene en las “comunidades”, en plural, señala que “no deben distinguirse por su falsedad o

legitimidad, sino por el estilo con el que son *imaginadas*¹⁴ (p. 24), pero no en su acepción de “falsedad” sino de “creación”. Sobre las comunidades en sí, sostiene que se basan en las lógicas del compañerismo profundo y la horizontalidad, a pesar de la heterogeneidad (y las relaciones de jerarquía o poder) que puede constatararse entre sus miembros (p. 25). Reconocer la heterogeneidad como una posibilidad de las comunidades puede parecer contradictorio respecto de lo que plantea Redfield sobre la homogeneidad que las caracteriza. Sin embargo, para Redfield el carácter homogéneo se relaciona con el cambio lento (*slow-changing*), es decir, con la transmisión y reproducción de usos, costumbres y creencias de una generación a otra, dentro de un grupo humano sumamente unificado.

Las nociones de compañerismo y horizontalidad se reconocen en la comunidad de los payadores en la imagen de “familia” que aparece, por ejemplo, en la descripción de la función de la AGENPOCH citada algunas páginas atrás. También se distingue en el tratamiento que dan los cultores a sus pares, a quienes se refieren como “hermanos payadores”, una marca discursiva que refleja la idea de compañerismo fraterno. Aún más, da cuenta de un lenguaje común, compuesto no solo de las formas poéticas de la expresión artística, sino también de conceptos, frases y referentes de todo tipo, utilizados tanto en la paya como en sus reflexiones en torno a la misma. Tal como describe la escritora Natalia Ginzburg en *Léxico familiar* (1998):

Una de aquellas frases o palabras nos haría reconocernos el uno al otro en la oscuridad de una gruta o entre millones de personas. Esas frases son nuestro latín, el vocabulario de nuestros días pasados (...). Esas frases son la base de nuestra unidad familiar, que subsistirá hasta que permanezcamos en el mundo, recreándose y resucitando en los puntos más diversos de la tierra (p. 30).

14 El destacado es mío.

El lenguaje común, o *léxico familiar*, contribuye a la vinculación de la comunidad, y con ello, a su arraigo, construcción y definición.

Al concepto de comunidad le doy el apellido de “artística”, en la medida en que aquello que une al colectivo de los poetas y payadores es precisamente su quehacer artístico, el oficio de los cantores, el aprendizaje y ejercicio constante de la poesía popular en sus distintas variantes, con preponderancia de la paya. Los miembros de dicha comunidad viven en distintas zonas del país, tienen distintas edades, se dedican a diferentes cosas para obtener ingresos: es un grupo heterogéneo, pero todos son cultores del Canto a lo Poeta. Siguiendo el planteamiento de Redfield, aun cuando esta comunidad puede considerarse reducida, no es por ello cerrada o limitada, ya que, a la par de que se les da reconocimiento a quienes llevan más tiempo en ella, también se potencia la inclusión de nuevos cultores, los cuales se involucran a través de la enseñanza y práctica de su arte. Esta práctica corresponde al *cambio lento* de Redfield, al traspaso del saber y la técnica de una generación artística a otra, aun cuando las nuevas generaciones también realizan sus propios aportes (tecnologías, conocimientos, intereses y problemáticas) al desarrollo de la comunidad.

El planteamiento del folclorista chileno Manuel Dannemann permite profundizar en la paya como quehacer artístico, ya que concibe el canto popular como un *oficio* que le confiere a los cultores un “poder” especial, el cual se comprende a cabalidad en el contexto comunitario (2011, p. 30). De esta forma, si bien se sigue dando énfasis a la comunidad, en el texto de Dannemann también se visualiza al individuo, al sujeto-cultor, que destaca como figura de *autoridad* (poética y sapiencial) dentro de su grupo social, en la medida en que se acentúa el sentimiento de pertenencia recíproco entre este y la comunidad. Del cultor emana “la fuerza de cohesión social que unifica a sus cultores [con la comunidad] durante los eventos a los cuales se integran, y el carácter identificador cultural de su ejercicio y sus bienes poéticos” (2011, p. 12). Así, define el “oficio de la juglaría” como

un comportamiento habitual de la cultura tradicional comunitaria,
de pertenencia recíproca de un grupo, de marcada especificidad local,

aprendido y practicado empíricamente, sujeto a una preceptiva, con una doble función básica de entretener y de enseñar mediante una clase de canto con acompañamiento de guitarra, de temática universalista que contiene una concepción del hombre y su medio (2011, p. 82).

De dicha definición se desprenden algunos de los ocho criterios con los que el autor caracteriza este oficio, basándose en sus observaciones etnográficas, y que permiten comprender el cariz y la relevancia del oficio del cantor dentro de la comunidad a la que pertenece (y en la que ejerce como tal). Estos criterios son territorialidad, habitualidad, gremialización, conocimiento y uso de la preceptiva del oficio, organización jerárquica, aprendizaje, léxico y lexicografía, y funcionalidad. Dannemann expone estos criterios para analizar el oficio del cantor (o juglar, según su terminología)¹⁵ al interior de una comunidad territorialmente delimitada, la provincia de Melipilla. Por ello, cuando habla de territorialidad, el autor señala que “repercute en la actividad juglaresca como medio ambiente, como geografía cultural y social” (p. 79), pero para el caso estudiado aquí no es posible identificar una territorialidad única, aun cuando la investigación se delimita a la Región Metropolitana y a la zona central en general. No obstante, la comunidad artística de los payadores está unificada en torno a su quehacer artístico, debido a lo cual los demás criterios que señala Dannemann bien pueden servir de base para analizar el *oficio* del payador. Previamente reflexioné sobre el *léxico* en función de los postulados de Natalia Ginzburg, al señalarlo como un elemento cohesionador y constructor de la comunidad, y que según Dannemann corresponde a la nomenclatura del oficio, pues contiene aquellos conceptos de uso común dentro del quehacer artístico, lo que les permite a quienes lo practican definirlo, transmitirlo y ejecutarlo.

15 Manuel Dannemann utiliza el término *juglar* para referirse a los cantores a lo poeta de la provincia de Melipilla, protagonistas de su libro. Sin embargo, decidí no ocupar esa terminología para referirme a los payadores dado que con ella se les da más énfasis a las prácticas del canto a lo divino y a lo humano, el cual contempla el trabajo de la memoria de los cultores (para recordar y cantar los versos aprendidos), además de la creación “pausada” de versos, a diferencia de su improvisación, como ocurre en la paya. Si bien es cierto que hay muchos cultores que además de payadores son cantores a lo divino, en el trabajo de Dannemann la faceta de la improvisación queda relegada a un segundo plano, mientras que aquí la paya es la protagonista.

A continuación, el autor define la *habitualidad* como “la perseverancia tradicional del mester de juglaría, como una costumbre propia, mantenida con placer y deseo de superación, tanto si se practica en público, con o sin otros pares, como en desempeños individuales privados” (p. 80). En otras palabras, el cultor asume su oficio como una práctica que es parte de su cotidianidad, aspecto que puede relacionarse con la idea del “arte-vida” de Fidel Sepúlveda. Gracias a la habitualidad el oficio se mantiene, pero debe cumplir con ciertos criterios para que sea aceptado como tal. Por eso, Dannemann hace referencia al *conocimiento y uso de la preceptiva del oficio*, de modo que el cantor

debe saber y respetar las normas que le permitan una correcta interrelación con los otros miembros de su grupo territorial, cultural y social, en su participación pública, en el pertinente ejercicio de su repertorio poético y musical, en el respeto por sus pares y por su tradición juglaresca; por el buen manejo de los procedimientos técnicos que le permitan un satisfactorio desempeño de su oficio (2011, p. 80).

Esta afirmación se puede vincular directamente con los conceptos de profesionalismo y profesionalización, expuestos previamente.

Pero no basta con ejecutar correctamente el oficio: éste debe ser enseñado y transmitido para perdurar, por lo que el aspecto del *aprendizaje* es fundamental. Éste es “empírico” y se trasmite “a través de las enseñanzas adquiridas en el grupo familiar o entregadas por juglares experimentados a niños o jóvenes no parientes” (p. 81); cualquier persona puede aprender sobre poesía popular, pero el poeta se forma como tal mediante el “aprender haciendo”, y no son solo los jóvenes los que tendrán este aprendizaje por oficio, pues los cultores antiguos debieron aprender de la misma forma. En este contexto, se dan relaciones de maestro-aprendiz, por lo que la *organización jerárquica* también constituye un elemento característico del oficio del canto. En el caso de los payadores estos aspectos cobran especial relevancia en el escenario, que se concibe como un espacio artístico donde solo deben “subir” aquellos que ya han logrado dominar la faceta de la improvisación,

aquellos que cumplen con “estándares de calidad” mínimos, como se verá más adelante.

Sobre la *gremialización*, Dannemann señala que corresponde a la

forma de organización tácita que estructura y da unidad y consistencia a los juglares de un centro de práctica [en referencia a la territorialidad], basada sobre la tradición cultural de un arte que mantiene su funcionalidad, sus temáticas, sus expresiones musicales y su organización jerárquica (2011, p. 81).

En el caso de los payadores, la AGENPOCH podría entenderse como la representación explícita de esta gremialización, aun cuando hay muchas agrupaciones distintas dentro de la misma comunidad, definidas por la afinidad y amistad propia de los distintos grupos de cultores. Esta agrupación es en parte un *gremio* en su noción clásica, en tanto grupo humano unido por la práctica y transmisión de un oficio. Sin embargo, tiene también características modernas, pues la jerarquización vertical del grupo se limita a los procesos de aprendizaje (maestro-aprendiz), mientras que la estructuración de la agrupación se basa en una organización horizontal e igualitaria, con una directiva electa democráticamente y donde la “preponderancia” de unos sobre otros se limita al reconocimiento colectivo de la calidad artística de cada cultor.

Finalmente, Dannemann señala que la característica principal de este oficio, que aglutina a todas las demás, es la *funcionalidad*, que puede resumirse como la capacidad de entretener y enseñar dentro del contexto comunitario, además de transmitir sus conocimientos a otros cultores para asegurar la pervivencia del canto (2011, p. 82).

En relación con la idea de comunidad artística, cabe revisar la noción de *construcción identitaria*, que se basa en lo que se considera el “patrimonio” del colectivo, aquello que es “propio” de la comunidad como tal, en la medida en que genera o no sentido (en términos tanto prácticos como discursivos), involucra un sentido de pertenencia y genera

una marca distintiva entre el “nosotros” y los “otros” (Maillard, 2012, p. 25). Sin embargo, esta construcción identitaria se basa a su vez en un conjunto de individuos heterogéneo, de modo que se identifica una diversidad de *identidades* dentro de la misma comunidad. Es importante tener en cuenta esta diversidad a la hora de analizar el proceso de construcción identitaria, al igual que reconocer que comprende un *fondo* macro en el cual se expresan también detalles particulares. Estos pueden constatare, por ejemplo, en los distintos niveles de vinculación de quienes son considerados poetas populares y payadores con otras formas de expresión musical y artística, como ocurre con los casos de Eduardo Peralta y Jorge Yáñez, como se verá en el segundo capítulo.

Este libro es fruto de una tesis de Magíster, por lo que es importante reconocer aquellas obras y autores que han guiado las ideas que se desarrollan en los capítulos que siguen. En consecuencia, aquí presentaré una versión resumida de la revisión bibliográfica en torno al tema. Para profundizar en la cultura y la música popular mediatizada durante la segunda mitad del siglo XX chileno recurrí a la ya citada obra de Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile*, en sus dos tomos, con el fin de esclarecer el panorama general del contexto musical y cultural del período señalado. Fue necesario hacerlo porque los payadores y cantores populares, ya fuera como cultores individuales o actuando en conjunto, se relacionaron en las décadas estudiadas con representantes de esta música popular mediatizada, con quienes compartieron experiencias, creaciones y escenarios.

Por su parte, en *Canción valiente* (2013) la periodista chilena Marisol García analiza el canto social y político chileno en el período 1960-1989, contemplando para ello la producción musical —ligada o no a la industria discográfica—, la trayectoria artística de sus compositores e intérpretes, el contenido de sus canciones y su relación con el acontecer histórico del país. De esta forma, la autora pone en perspectiva no solo el escenario cultural de la época, sino también a la sociedad chilena en su conjunto respecto de su relación con la producción musical durante las tres décadas que abarca el libro. Además, este estudio revisa las características de los movimientos de la Nueva Canción Chilena y el Can-

to Nuevo en tanto instancias de desarrollo del “canto comprometido/consciente”, que se centró en las problemáticas sociales y políticas de la época. Junto con ello, aborda las vinculaciones entre ambos en torno a ese aspecto en particular, que es el conector más evidente entre los intérpretes de dichos movimientos y los cultores del Canto a lo Poeta, junto con las peñas folclóricas en las décadas de 1960 y 1970.

Respecto de esto último, en *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)* (2009) los periodistas Gabriela Bravo y Cristian González investigan la existencia y relevancia de estas manifestaciones, junto a sus dinámicas y funcionamiento. Esto permite conocer el contexto de las relaciones entre los cultores del Canto a lo Poeta que actuaron en ellas y los demás músicos y cantautores vinculados a los movimientos de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo, que se daban cita principalmente en las peñas Chile Ríe y Canta (durante la década del sesenta) y Doña Javiera a partir de 1975 (p. 62). Estas peñas dan cuenta del surgimiento de un “mundo artístico alternativo” en el que se desarrollaron expresiones contestatarias al régimen, en un contexto donde se pretendió despolitizar la cultura mediante el impulso de una versión del “folclor nacional” que privilegiaba la “canción huasa”, en contraste con los lineamientos musicales de la Nueva Canción Chilena, vinculados al desarrollo artístico durante la Unidad Popular y que se hacía cargo de problemáticas sociales que la “música típica” de las agrupaciones huasas omitían.

Desde otra perspectiva, en su tesis de Licenciatura en Historia de la Universidad de Santiago de Chile, titulada *La batalla por el folklore* (2006), la investigadora Karen Donoso se centra en las distintas representaciones de la cultura popular chilena que surgieron en torno al estudio y ejercicio del folclor como disciplina académica y como actividad artística, así como en los conflictos que se desencadenaron por la hegemonía de dichas representaciones, ya que se establece una estrecha relación entre el folclor y la identidad cultural/nacional. Este estudio contribuye a delinear el panorama de los folcloristas durante la época tratada. Asimismo, entrega información valiosa sobre el trabajo de Juan Uribe Echevarría y Violeta Parra, y muestra la visión oficialista que se tuvo sobre el folclor en dictadura, cuando se potenciaron las ex-

presiones folclóricas ligadas a la cultura campesina de la zona central, lo que benefició a la paya, pero contrasta con el ambiente de persecución que vivieron sus cultores (como los casos de B. Salinas [Ponce, 19 de febrero de 2008] y P. Yáñez).

En relación con el Canto a lo Poeta y la poesía popular destacan muchos estudios. Además del mencionado trabajo de Fidel Sepúlveda, las investigaciones de Maximiliano Salinas (1991, 2000) y Manuel Dannemann constituyen un corpus importante para estudiar la poética popular. Es así como, desde la disciplina histórica, Salinas analiza la religiosidad y el humor de los sectores populares, muchas veces a partir de la producción poética, tanto con versos a lo divino como con liras populares. Dannemann, por otro lado, dedica parte de sus amplios estudios sobre folclor nacional al Canto a lo Poeta, especialmente a la vertiente del canto a lo divino. También es relevante el reciente trabajo de Claudio Mercado (2014), centrado en las figuras de los poetas y guitarroneros Osvaldo “Chosto” Ulloa y Santos Rubio, donde expone la vida y el quehacer artístico de ambos cultores desde la perspectiva de un investigador que los conoció a través de la práctica del canto y la amistad que cultivó con ellos. Si bien Chosto Ulloa se dedicó fundamentalmente al canto a lo divino y la faceta de payador de Santos Rubio no aparece en el libro (el mismo Mercado señala que nunca quiso referirse a su experiencia en la Agrupación Crispulo Gándara en las conversaciones que sostuvieron [p. 406]), este libro aporta información importante respecto del ambiente de los cultores del Canto a lo Poeta a inicios del período estudiado.

En su tesis para optar al grado de doctor en Lingüística en la Universidad de Barcelona, titulada *La poética de los poetas populares chilenos* (2011), Domingo Román se propone revalidar el conocimiento autosuficiente que poseen los cultores, el que se sustenta en una práctica que implica una teoría del verso, un conocimiento “sobre el lenguaje y sus posibilidades, sobre los esquemas métricos y estróficos que se crean con él, acerca de los tipos naturales de textos y de cómo funcionan en la vida de los campesinos” (p. 2). La fuente principal del estudio de este conocimiento, que Román denomina *poética*, son los testimonios de distintos cultores, obtenidos a través de entrevistas. En ellas, la faceta de la paya aparece destacada, así como la actividad de la Agrupación Crispulo Gándara du-

rante los años ochenta, por lo que permite profundizar aún más en dicho período y en la perspectiva de los cultores al respecto.

Otro texto interesante es *Cómo se canta la poesía popular*, de Desiderio Lizana (1912), consistente en dos trabajos leídos por el autor en las sesiones de julio y septiembre de 1911 de la Sociedad de Folklore [sic] Chileno, de la que fue miembro. En sus escritos, Lizana da cuenta de sus observaciones en sus trabajos de campo como folclorista y describe en detalle los torneos poéticos e instancias festivas en las que participaban cantores a lo poeta a fines del siglo XIX e inicios del XX. En suma, da cuenta de sus contextos, estructuras y participantes, en las que se daban muestras de canto a lo divino, a lo humano y de canto improvisado (“cantar componiendo”). Por lo tanto, no solo es parte del corpus de estudios sobre el Canto a lo Poeta en Chile, sino que también constituye una fuente de gran valor para el análisis del escenario del canto popular a principios del siglo pasado.

Finalmente, en el artículo “El Canto a lo Poeta”, publicado en la *Revista Musical Chilena*, Francisco Astorga —quien fue entrevistado para esta investigación—, expone y describe la forma, historia y contenidos del Canto a lo Poeta, de los cuales se desprende una síntesis de sus ejes fundamentales. Por lo mismo, y al igual que el texto de Lizana, el artículo de Astorga es no solo un elemento bibliográfico de esta investigación, sino también una fuente importante para el estudio de los temas aquí tratados, ya que corresponde a la visión de un cultor tradicional sobre los elementos principales de su propio quehacer artístico.¹⁶

La intención de este libro es proponer un estudio sobre los payadores como colectivo desde una perspectiva histórica, enfocado en un período relativamente reciente (la segunda mitad del siglo XX, con énfasis en los años ochenta y noventa), y vinculado estrechamente con su correspondiente contexto político, social, económico, artístico y tecnológico. Si bien se dispone de muchas investigaciones sobre el mundo del Canto a

16 Es importante acotar que Astorga se encuentra vinculado al mundo universitario, ya que es profesor del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

lo Poeta y la poesía popular chilena en general, la mayoría (si no todas) están centradas en la Lira Popular o en el canto a lo divino. En cambio, la paya por sí sola ha quedado relativamente al margen del mundo académico, pues solo aparece con mayor o menor relevancia en los estudios sobre poesía popular chilena (pero no como protagonista), aun cuando la improvisación poética representa una dimensión significativa para muchos cultores. Por tanto, es importante estudiar esta expresión de la cultura popular tradicional a través de los mismos payadores.

Si bien los procesos que presento aquí no comienzan ni terminan en el marco temporal escogido, limitar la investigación a dicho período permite poner el foco en algunos fenómenos importantes de esa época, como la inclusión de los payadores en los escenarios y el encuentro con el público y sus pares en una instancia colaborativa luego de la instauración de los Encuentros de Payadores; el profesionalismo y la profesionalización del quehacer artístico de los payadores; la vinculación con otros “mundos culturales”, así como con los medios de comunicación de la época —y la relación ambigua con la televisión, ya que fue una vitrina para personajes que transmitieron una idea errada¹⁷ de los payadores y la paya a los televidentes durante los años ochenta—, por mencionar algunos de los que surgen a lo largo de la investigación.

Sin duda, algunos aspectos los trato de forma superficial, como la vinculación de los payadores chilenos con los cultores de otras nacionalidades de la región iberoamericana. A pesar de su relevancia, otros no los abordo en lo absoluto para respetar los límites de esta investigación, como la inserción de la mujer a una práctica tradicional que por muchas décadas fue netamente masculina. A fin de cuentas, este estudio está concebido como una primera aproximación a una temática compleja, que posee muchas más aristas que solo aquellas que pretendo abarcar.

17 Esta “idea errada” sobre los payadores y la paya dice relación con una suerte de “espectacularización” de los cultores y su arte en algunos programas de televisión durante los años ochenta, tales como *El Festival de la Una* y *¿Cuánto Vale el Show?* A través de ellos, se transmitió una imagen de los cultores alejada de los procesos que vivieron en aquellos años, entre los que destaca el desarrollo de la paya en el contexto de los primeros encuentros de payadores, temas que se abordan en el segundo capítulo.

CAPÍTULO I

EL CANTO A LO POETA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX:
ENTRE LAS APROXIMACIONES DEL MUNDO ACADÉMICO Y EL RECUERDO
DE LOS “CANTORES ANTIGUOS”

En primera instancia, la evolución del Canto a lo Poeta durante la segunda mitad del siglo XX se comprende con mayor claridad al contextualizarla en un fenómeno más amplio, el desarrollo del folclor y su estudio en Chile. Desde el ámbito musical, se define como el “rescate, preservación y difusión de la música de tradición oral, es decir, su mediación con fines patrimoniales y educativos” (González y Rolle, 2005, p. 371). Durante dicho período, a este concepto adscriben tanto el escenario académico (como disciplina de estudio) como la música popular mediática.

El avance de la música popular y el desarrollo de distintas instancias de masificación (la radio, el disco, el teatro, el cine y los espacios de difusión musical) (González y Rolle, 2005, p. 369) dieron pie a diversas formas de entender y mediar las expresiones culturales tradicionales, lo que se reflejó en los distintos estilos que apelaron al folclor como su base originaria, que abarcaban desde la *música típica* hasta la Nueva Canción Chilena. Este fenómeno de apropiación es de larga data, como señalan Juan Pablo González y Claudio Rolle, quienes encuentran sus orígenes en el siglo XIX y sostienen que “la primera forma de mediación de música campesina en la ciudad se produjo mediante la transcripción y edición de la letra y/o la música de repertorio rural”, tarea a cargo en muchos casos de “científicos, políticos, escritores, músicos, folcloristas y pintores extranjeros que describirán en detalle géneros y ambientes locales de baile” (2005, p. 366).

Lo anterior también se comprende como un intento por potenciar y destacar “lo propio” ante la marcada presencia de expresiones cultura-

les extranjeras (en el caso de la música, estilos, bailes y canciones). Este proceso de búsqueda de una cultura “propia y nacional”, guiado por el desarrollo del folclor como “mediador” entre la cultura tradicional y la moderna, estuvo en auge en el ámbito académico durante la década de los cuarenta (González y Rolle, 2005, p. 409), con la Universidad de Chile como escenario principal, y personajes como Juan Uribe Echevarría, Antonio Acevedo y Oreste Plath entre sus mayores exponentes.

No obstante, los primeros acercamientos a la cultura tradicional de la academia en Chile se remontan a fines del siglo XIX. El más conocido es la recopilación y estudio de la “literatura de cordel” (Lira Popular) que realizó el folclorista alemán Rodolfo Lenz,¹⁸ quien en 1889 fue contratado por el gobierno de José Manuel Balmaceda para ejercer en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, institución desde la cual se dedicó al estudio de la lingüística y la poesía popular, entre otros tópicos. Según Karen Donoso, Lenz propuso una aproximación de carácter científico a la cultura popular, en contraste a la labor previa de novelistas, viajeros e investigadores, quienes —si bien “aportaron material de gran valor histórico”— se centraron solamente en “descripciones de las formas de vida populares” (2006, p. 23). Enfocados sobre todo en el estudio de la lengua y literatura popular, Lenz y algunos de sus colegas del Instituto Pedagógico¹⁹ fundaron en 1909 la Sociedad del Folklore Chileno, la cual tuvo por objetivo “fomentar el estudio del folklore [sic] chileno y facilitar la publicación de toda especie de trabajos referentes a esta ciencia”, como cita Donoso en *La batalla por el folklore* (p. 26). Fue esta misma Sociedad la que escuchó (en sus sesiones de julio y septiembre de 1911) la lectura del trabajo de uno de sus miembros, Desiderio Lizana, titulado *Cómo se canta la poesía popular*, texto fundamental para comprender el panorama del Canto a lo Poeta a principios del siglo XX, que analizaré más adelante en este capítulo.

18 Para más información, ver Memoria Chilena (s. f), “Rodolfo Lenz (1863-1938)”. Recuperado de www.memoriachilena.cl

19 Actual Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Con el paso del tiempo, la Sociedad de Folklore Chileno mermó sus actividades hasta desaparecer en los años veinte, pero en un intento por revivir sus propósitos de investigación y difusión científica, en la década de los cuarenta se formó la Asociación del Folklore Chileno, “creada bajo el alero del Museo Histórico Nacional”. Como señala Donoso, el período que transcurre entre el funcionamiento de ambos organismos se caracterizó por la pluralidad de perspectivas desde las cuales artistas e intelectuales se aproximaron, utilizaron e interpretaron el concepto de folclor, todos los cuales superaron la visión meramente científica del mismo (2006, p. 33).²⁰ El trabajo de Donoso permite entender mejor el carácter de la aproximación al folclor desde el mundo académico, la cual —sobre todo desde mediados del siglo xx— implicó la legitimación desde la “alta cultura” de la academia del acervo cultural tradicional asociado a las comunidades campesinas, aportando con ello a la constitución de la tradición oral como elemento central para la construcción identitaria nacional. Todo esto en un contexto de fuertes influencias extranjerizantes, sobre todo en el ámbito de la cultura (González y Rolle, 2005, p. 413), lo que daba cuenta de un

afán reivindicatorio de un patrimonio nacional que se veía amenazado no solo por los avances de la industria internacional de la música popular, sino por las propias necesidades de expresión de una sociedad nacional cada vez más urbana, masiva y moderna (González y Rolle, 2005, p. 418).

En este escenario, es interesante revisar dos artículos aparecidos en la década de los cincuenta en publicaciones vinculadas a la Universidad de Chile. El primero corresponde a las “Notas bibliográficas para el estudio de la ‘poesía vulgar’ de Chile”, de Raúl Silva Castro (1950), publicada en los *Anales de la Universidad de Chile*, y el segundo es el editorial de la *Revista Musical Chilena*, de la Facultad de Artes de la mis-

20 El desarrollo y carácter de estas aproximaciones hacia el folclor, así como sus disputas por la definición de “lo folclórico” se tratan en detalle en el trabajo citado.

ma institución, titulado “Funciones elementales del folklore”²¹ (1958). Ambos textos permiten analizar el contexto en que se desarrolló el folclor —fundamentalmente de la zona central— a mediados del siglo XX en nuestro país. Sobre el escrito de Silva Castro, cabe destacar que, en palabras de su autor, “no [es] una bibliografía de las producciones de poesía vulgar que se conocen, sino una lista cronológica de las referencias que a ellas han hecho los estudiosos chilenos”, cuyo objetivo es “ayudar a los aprendices en el tema, y particularmente a los alumnos del Instituto Pedagógico, entre los cuales podría ocurrir que alguno tomase como tema de disertación o tesis de prueba la rica cantera que es la poesía vulgar”, para añadir que “el autor mismo la ha despreñado de una obra más completa sobre el asunto, que prepara y que está en espera de editor” (p. 72).

En el artículo señala que los estudios sobre el tema (al menos una parte de los realizados en el período) abarcan desde fines de la década de 1860 hasta inicios de los treinta, y que se inician con las *Obras escogidas en prosa de don Adolfo Valderrama* (1866), la que contiene el “*Bosquejo histórico de la poesía chilena* que el señor Valderrama presentó a la Universidad de Chile en 1866” (p. 73), en el cual se trata el tema de la “poesía popular” (ahora como sinónimo de la poesía *vulgar* a la que se refiere Silva Castro), y finaliza con *Folklore Chilien* (1938), compuesto de textos escogidos y traducidos, con prefacio de Gabriela Mistral, el cual contiene “varias composiciones de forma típica traducidas [al francés] literalmente, aun cuando se ha procurado conservar en ellas lo principal del aliño métrico”, con notas que “resuelven discretamente las principales dudas que puedan ofrecerse al lector, y siguen las noticias de Lenz, Lizana y otros investigadores” (p. 86).

El texto resalta la importancia del folclor para el ámbito universitario en distintos niveles. Por un lado, está el hecho mismo de su publicación en una revista de la Universidad de Chile, de lo que se desprende la relevancia que tenía el folclor para esa casa de estudios. Por otro lado,

21 Vol. 12, N° 60, pp. 3-4.

el texto en sí da cuenta de la vigencia que tenía en aquel entonces el estudio de la “poesía vulgar” de la Lira Popular (a través del trabajo de Rodolfo Lenz) tanto entre los académicos y “estudiosos chilenos” y algunos extranjeros, como entre los estudiantes, ya que se plantea la idea de que existen “aprendices en el tema”, especialmente en el Instituto Pedagógico, donde se daría la posibilidad de realizar nuevas investigaciones en torno a este tópico.

Llama la atención el uso del vocablo *vulgar* para referirse a la poesía que aquí he llamado popular, sobre todo porque algunos de los autores que cita Silva Castro utilizan *popular* en reemplazo de *vulgar*. La forma como el autor aplica este concepto bien puede corresponder a su acepción ligada al pueblo, por lo que podría ser un sinónimo de “popular”, aunque es poco probable dado que el mismo autor enfatiza la distinción entre ambas citando al propio Lenz. A pesar de que la diferencia entre las dos acepciones queda poco clara, se sostiene que no es “propia-mente una poesía popular, sino más bien una poesía culta, vulgarizada y degenerada” (p. 70), sin que se explique en la cita o en el texto qué es entonces una poesía *propia-mente popular*. Por otro lado, la idea de una poesía culta “vulgarizada y degenerada” denota una connotación negativa del término vulgar, que se usa para hacer referencia de forma despectiva a dicha poesía.

Siguiendo con la cita a Lenz, se aprecia una distinción entre aquel que escribe los versos (el poeta o *pueta*) y quien “presenta los versos al público cantándolos con acompañamiento de guitarrón, el cantor o músico”. Además, añade que

en Chile goza de mayor aprecio el “cantor” que el “pueta” (...) el límite entre ambas categorías sin embargo no es fijo: los poetas a veces saben cantar y tocar, pero rara vez con la perfección de los cantores, y éstos a veces también componen sus versos, cuando no los encargan a un poeta pagando con tres o cinco pesos el manuscrito de la glosa de décima. En tal caso el cantor adquiere la propiedad literaria y el derecho exclusivo de cantar la poesía y el poeta renuncia al derecho de hacer imprimir su composición. (...) Naturalmente, todo buen

cantor debe saber improvisar las introducciones y los “cogollos” (despedidas y dedicatorias) (...). Pero sobre todo en la verdadera disputa poética, la “*palla*” [sic] o contrapunto, los “versos de dos razones” que se alternan cada cuatro o aun cada dos renglones, los *palladores*, no deben ser solo “versos hechos” (es decir, aprendidos de memoria). Ahí se luce la habilidad de “sacar versos” [improvisar] y de dar a cada pregunta maliciosa, una “contestá” picante (p. 71).²²

Se separan aquí la figura del poeta y la del cantor, aunque existe la posibilidad de que ambas se expresen en una misma persona. Junto con ello, se describen las dinámicas de la relación artística-económica entre ambos, de modo que aquel que es solo poeta puede vender sus versos, mientras que el que es solo cantor puede comprarlos, con lo cual adquiere los “derechos” sobre la obra. Es relevante también la mención a la capacidad de improvisación y de las “pallas” (payas; ser payador) como signo de calidad artística entre los cultores, en la medida en que mientras mayor sea la habilidad de “sacar versos”, mayor es el reconocimiento que reciben.

Por su parte, “Funciones elementales del folklore” (1958) arroja algunas luces respecto de la relación que se estableció en la época entre el folclor —entendido como disciplina y como objeto de estudio— y la construcción de una identidad nacional. Así, se sostiene que el folclor (definido como “un organismo vivo, formado por objetos, instituciones y prácticas”) “se impone como un patrimonio de posesión común, donde un grupo, regional o nacional, pese a no observar en su totalidad una misma conducta folklórica activa, encuentra reflejados sus elementos mayormente distintivos”, añadiendo que en eso reside su “gran función unificadora, que aglutina a los seres humanos, activando, en forma práctica y justa, factores de tanta proyección social como son el nacionalismo, patriotismo y democracia” (p. 3). Es decir, se ve claramente el papel central que se le asigna al folclor en la construcción identitaria nacional durante la época. No obstante, también se estipula que en el caso chileno

22 Las cursivas son mías.

se parte de una desventaja: el “limitado conocimiento que sus habitantes [del país] poseen acerca de él”, frente a lo cual se destaca la “poderosa función didáctica del folklore”, y se insiste en su potencialidad unificadora y pedagógica, en que es un camino para “ensayar una definición del hombre chileno en términos de su propia y más genuina cultura” (p. 3).

Por otro lado, es relevante analizar la última parte del editorial, donde se trata el tema de la *tradición*, que se plantea está “depositada, en gran parte, en las manifestaciones folklóricas, pero no de manera anquilosada, sino vital y presente, [la que] sustenta los valores más esenciales de la comunidad” (p. 4). Esta cita llama la atención por la coincidencia con las ideas de Fidel Sepúlveda y Gastón Soubllette, quienes conciben la *tradición* como un acervo cultural que no es ahistórico e inmutable, sino que interactúa con su propio presente y se reactualiza en él. No obstante, y ya que la “tradición” es la base del folclor, se advierte una contradicción cuando se habla de su “función conservadora”, la cual operaría no solo en “cosas y expresiones susceptibles de extinguirse; antes bien en las características fundamentales y constantes de nuestra idiosincrasia”, y que su estudio y ejercicio subsanarían la “postergada necesidad de una cultura nacional” (p. 4). De esta forma, en un mismo concepto se concentran dos fuerzas, la presente y vital de la tradición, junto a la esencial y constante del “ser nacional”. Es decir, se expresa la coexistencia de dos dinámicas dicotómicas, que se involucran en la construcción identitaria entre aquello que se busca identificar como “lo propio” y que debe mantenerse, al tiempo que se incorpora el cambio inherente al acontecer histórico.

Cabe destacar que uno de los intelectuales que participó en la valorización del folclor desde el ámbito universitario, Juan Uribe Echevarría, figura como uno de los directores de los *Anales* entre 1954 y 1962, lapso en que se aprecia este enfoque particular en la línea editorial. Con ello no solo potenció la aparición de escritos como el analizado anteriormente, sino también un extenso informe (que se analiza más adelante) sobre el Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares (1954), para “dar a conocer los antecedentes del Congreso, su desarrollo, sus resoluciones y las tres conferencias que se dictaron en sus sesiones públicas”, con el fin de “presentar una valiosa ayuda a los poetas populares que

están formándose en nuestro país y constituirá, sin duda, una información de interés para los folkloristas del país y del extranjero” (p. 6).

Nacido en España en 1908, Juan Uribe Echevarría fue un literato, investigador y docente formado en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, quien a partir de los años sesenta centró su trabajo en el folclor chileno y se interesó en sus distintas expresiones, pero especialmente en la poesía popular.²³ Según Claudio Mercado, entre los años cincuenta y setenta, Uribe Echevarría

anduvo por los campos de Chile central, buscando y encontrando cantores, versos, *toquíos* y entonaciones.²⁴ Alféreces de chino y cantores a lo poeta lo cautivaron durante años. Junto a los poetas de todas partes, inventó concursos de Canto a lo Poeta, grabó discos, hizo conciertos, escribió libros, organizó charlas y clases. Y además se trajo a esos cantores a trabajar a la Universidad de Chile. Santos [Rubio] hacía clases de guitarrón a los cantores de otras localidades que tocaban y cantaban muy bien sus propias entonaciones en guitarra traspuesta. Y don Juan, intentando que el guitarrón no se perdiera y lo aprendieran otros cantores, organizó estas clases en la Universidad de Chile, donde trabajaba (2014, p. 379).

De la cita precedente se desprende que la actividad de Uribe como folklorista no se limitó a la producción académica, sino que se basó fundamentalmente en el trabajo de campo y el contacto directo con los cultores. Según Alfonso Rubio, cantor a lo poeta integral, a Juan Uribe

23 Ver Memoria Chilena (s. f.), “Juan Uribe Echevarría (1908-1988)”. Recuperado de www.memoriachilena.cl

24 Las *entonaciones* son las distintas melodías que utilizan los poetas para cantar sus versos. No hay un catastro exacto de todas las que existen (algunas son propias de ciertas localidades, como la “pircana”, de Pirque) y muchas han caído en desuso o se han perdido en la memoria de aquellos que partieron. Los *toquíos* van de la mano de las entonaciones, pues corresponden a las distintas formas de pulsar las cuerdas del instrumento que estén tocando, para construir las melodías. Ambas se enseñan y aprenden en la medida en que los cantores ejercen su oficio.

le decían “allá en la punta del cerro hay un poeta”, y él, aunque tuviera que caminar un día o dos, iba, lo conocía y conversaba con él, pero todo con mucho respeto (...) muy, muy interesado de estudiar la poesía, la biblioteca la daba vuelta al revés y al derecho buscando cosas de los poetas populares.²⁵

Por su parte, Micaela Navarrete (fundadora y exjefa del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional) recuerda que

además don Juan de ser un académico, él era muy sencillo, entonces tenía muy buena llegada [con las personas]... a mí Oreste [Plath] nunca me contó si a él lo recibía inmediatamente la gente, pero don Juan era como que fuera parte de ellos.²⁶

Es decir, el trabajo de campo de Uribe Echevarría estuvo marcado por un interés sincero y respetuoso hacia los cultores y lo que hacían, además de que lograba entablar un trato cercano con ellos, lo que es fundamental para que accedan a hablar sin aprensiones sobre su quehacer artístico, como señalan los cantores Francisco Astorga y Luis Ortúzar. Su trabajo académico también estuvo marcado por esta cercanía. En efecto, eso permitió que los mismos cantores hicieran clases en la Universidad de Chile. Claudio Mercado recogió el testimonio de Santos Rubio (SR) sobre lo que fueron estas clases:

[SR] En esos tiempos era cuando él recién empezó a desenterrar el canto a lo divino y llevaba a varios, a don Arturo (Vera), a Cantillana, a mi compadre Hermógenes, y ahí me llevaba a mí también. Y de ahí de Melipilla se trajo a Rodemil Jeréz, de Aculeo se trajo a Manuelito Ga-

25 Entrevista personal, 2015.

26 Íd.

llardo, a Ricardo Gárate y a esos tres los apituté, los tuvo harto tiempo trabajando ahí [en el Instituto Pedagógico]. Gallardito jubiló ahí en el Pedagógico y Ricardo también (...). Y a mí me dejó un tiempo haciendo clases ahí en la Extensión Universitaria, esa que estaba por Huérfanos [el Conservatorio de Música, según la acotación de Claudio Mercado] (...). Les hacía clases a los mismos cantores yo, a Rodemil, a Manuel, a Ricardo, les enseñaba a tocar el guitarrón (2014, p. 378).

Si bien este trabajo no se enfoca en el guitarrón chileno,²⁷ su centralidad en el Canto a lo Poeta obliga a hacer una mención aparte en relación con lo que se sabe sobre su uso previo a la década de 1980. En 1972 Juan Uribe invitó a Santos Rubio, cultor “nombrado” de la zona de La Puntilla (Pirque), a hacerles clases del instrumento a cultores de otras localidades, ya que en 1969, en la presentación del Tercer Concurso de Canto Tradicional de Décimas que organizó en Puente Alto (como parte de las Jornadas de Extensión de la Universidad de Chile), el investigador señaló que

Puente Alto [en aquella época abarcaba también Pirque] es el único lugar de Chile donde se mantiene vivo el cultivo del antiguo y tradicional guitarrón de veinticinco cuerdas. Fino y extraordinario instrumento musical, posible variante del laudón de la Edad Media en el que cantaban los trovadores y los juglares españoles. En guitarrón cantaron los mejores poetas populares del siglo pasado, época de oro de la glosa de cuartetas en décimas (Mercado, 2014, p. 325).²⁸

27 Claudio Mercado y José Pérez de Arce han realizado publicaciones en torno al guitarrón y su historia en Chile. Por ejemplo, ver Claudio Mercado (2007) y José Pérez de Arce (2007).

28 Grabación de una de las actividades organizadas por Juan Uribe Echevarría, cuyos registros se encontraron en una maleta en el Departamento de Musicología de la Universidad de Chile, como relata Mercado (2014, p. 324).

Al respecto, Santos Rubio hace una acotación importante:

Don Juan Uribe empezó como en el 60 con la cuestión del canto, a mí me vino a descubrir como en el 62, y dice que él en ninguna parte encontró más guitarrones, en ninguna parte, acuérdate [le dice a Mercado] que en un casete dice él: “Único instrumento que se quedó aquí en Puente Alto”, dice él, porque la verdad es que estaba en Puente Alto porque estaba don Isaías [Angulo], don Gabriel Soto (...) el guitarrón nadie ha dicho que es pircano, se quedó aquí nomás y eso no lo puede discutir nadie, porque *guitarrón es una cosa, y guitarrón con tocador es otra cosa* (Mercado, 2014, p. 345; cursivas mías).

A renglón seguido, Santos hace un recuento de los guitarroneros pircanos que fallecieron a fines de los sesenta, o que eran muy mayores como para enseñar el instrumento en esa época, de modo que él y Osvaldo “Chosto” Ulloa eran los únicos *tocadores* capaces de transmitir sus conocimientos sobre el guitarrón en las décadas siguientes, como efectivamente sucedió. El comentario de Santos Rubio se resume en una idea central: si bien no puede comprobarse que el origen del guitarrón esté en Pirque u otra localidad, lo cierto es que en esa zona se mantuvo vivo gracias a los cantores que los cultivaron y utilizaron como instrumento principal (los *tocadores*), frente a la guitarra traspuesta (guitarra con afinación campesina), instrumento protagonista en otros sectores. Más aún, su vigencia se aseguró gracias a que se lo enseñaron a cultores nuevos y antiguos (p. 346) tanto de Pirque como de otras zonas, trabajo que fue potenciado en una parte importante por Juan Uribe, quien dio la posibilidad a Santos Rubio de hacer clases de guitarrón a cultores de localidades donde no se cultivaba, como indica Mercado.

Sin embargo, Santos y Chosto Ulloa señalan en sus testimonios que, según lo que contaban sus padres y abuelos, a inicios del siglo XX el guitarrón habría estado presente en Santiago, específicamente en un sec-

tor del centro de la capital conocido como “Calle Vieja”,²⁹ que habría servido de punto de reunión para los cantores de aquellos años, entre los que se habrían contado Juan Bautista Peralta, el padre y el abuelo de Lázaro Salgado, y el “Zurdo” Ortega, de quien se dice fue un poeta “andariego” que introdujo el guitarrón en Pirque y se lo enseñó a Manuel Ulloa (padre de Chosto). Esos testimonios orales dan cuenta tanto de suposiciones sobre conocimientos que los cantores recibieron de sus antepasados como de experiencias que esos mismos antepasados vivieron, pero son el reflejo de una noción compartida por muchos: que existía un sector denominado Calle Vieja en Santiago, donde se cantaba con guitarrón, el cual posteriormente habría llegado a Pirque, sector que (por desuso del instrumento en otras localidades) se habría convertido en el “último bastión” de los guitarroneros a mediados del siglo xx. Sin embargo, durante la década de los ochenta resurge el guitarrón (junto con la décima espínela) fuera de los límites de Pirque, como se verá en el segundo capítulo.

Además de las clases en la Universidad de Chile, Juan Uribe contactó a los cantores para realizar actividades en donde pudieran mostrar el Canto a lo Poeta. Dice Claudio Mercado que Uribe Echevarría

comenzó a organizar los famosos y recordados (por los cantores) concursos de canto a lo humano y a lo divino, donde invitaba a cantores de toda la zona central. Hubo concursos en San Fernando, en Curicó, en Putaendo, en San Felipe, en Alhué, en Puente Alto. Allí se juntaba la flor y nata del canto (2014, p. 324).

Es relevante la nomenclatura de estas actividades: Juan Uribe los llamó *concursos*, término que rescata Claudio Mercado, mientras que Micaela Navarrete se refiere a *encuentros* y Manuel Sánchez (payador) a *muestras*. Cada concepto tiene su cariz distintivo. El término *muestra*

29 De acuerdo con Claudio Mercado, Maximiliano Salinas supone que corresponde a la calle San Diego, en pleno centro de la capital.

alude a una suerte de proyección folclórica, ensayada, que corre el riesgo de ser “poco auténtica”. El *encuentro*, por su parte, hace referencia a una instancia de reunión y compañerismo (término que actualmente ocupan los mismos cultores para denominar sus reuniones-presentaciones), mientras que *concurso* sugiere la idea de competencia e incluso la existencia de un premio, sin que esa haya sido realmente la tónica del evento. Lo cierto es que Uribe Echevarría organizó estas actividades fundamentalmente durante los años sesenta, con el fin de crear espacios en las zonas rurales para que los cultores pudieran darse a conocer a la gente y con voz propia mostrar y hablar sobre el canto y la poesía popular, de acuerdo con lo que relata Micaela Navarrete.³⁰

Si bien el objetivo de dichas actividades fue difundir el Canto a lo Poeta con la ayuda de un grupo de cultores, nacieron por iniciativa de Juan Uribe, y no corresponden al fruto de una organización autónoma de los cantores, como ocurrirá décadas después. Aun así, Francisco Astorga señala que Juan Uribe “fue el promotor de los encuentros de payadores”³¹ y que sirvió de antecedente para los que se llevaron a cabo, de forma organizada y sistemática, desde fines de los años setenta e inicios de los ochenta, y que se abordan en el segundo capítulo. Así como bien fueron el antecedente de los encuentros posteriores, también existe la posibilidad de que los eventos organizados por Juan Uribe hayan sido un motor para motivar a futuros cultores, dado que, según relata Luis Ortúzar, “Chincolito de Rauco”, las grabaciones de aquellas actividades se transmitían por radio:

LO: Por ahí en el año sesenta empezó a llegar más tecnología, la televisión... a todos en aquellos tiempos, como las radios a corriente también... y los radios a pilas, *transistor*, como le llamaban antes. Y ahí me acuerdo, en ese radio a pilas una vez escuchábamos cuando se hacían los encuentros de payadores en Santa Cruz, y era transmitido por radio [Radio Chilena] (...) el año... 63, por ahí, 65.

30 Entrevista personal, 2015.

31 Entrevista personal, 2015.

[MR: Y esos encuentros ¿quién los organizaba? Porque había unos que los organizaba don Juan Uribe.]

LO: Era don Juan Uribe Echevarría... y don Diego Muñoz, eran los que promovían, digamos... es que ellos a nivel universitario empezaron a buscar la poesía popular (...) entonces en esos encuentros de payadores, nosotros ahí cada día escuchábamos y decíamos “puuucha, y cuándo iré a estar allá”, decía uno, y uno se “encachaba”, como dice, a la orilla del fogón nomás po.³²

La cita anterior es relevante porque constituye un testimonio de las actividades organizadas por Uribe Echevarría. Si bien Luis Ortúzar (nacido en 1943) no participó en ellas, tal vez influyeron en su trayectoria como cantor cuando joven, ya que lo motivaron a participar en un escenario como el impulsado por Uribe. Pero también lo es porque da cuenta del impacto de las nuevas tecnologías que llegaron a Chile a mediados del siglo xx, cuando la radio tuvo un papel protagónico en la vida de los chilenos tanto en las zonas urbanas como rurales.

Los testimonios de Luis Ortúzar, junto a los de Francisco Astorga, Chosto Ulloa y Santos Rubio, también permiten delinear el contexto del Canto a lo Poeta durante la primera mitad del siglo xx, en contraste con las actividades que organizó Juan Uribe y, sobre todo, las que se llevaron a cabo desde la década de 1970. Asimismo, a partir del texto *Cómo se canta la poesía popular* de Desiderio Lizana (1912) es posible analizar cómo eran los torneos de cantores de inicios del siglo. Miembro de la Sociedad Nacional de Folklore, basándose en su propio trabajo de campo (principalmente en la Región de O’Higgins), Lizana comienza su escrito describiendo a los cantores:

Aquellos que al compás del guitarrón entonaban cadenciosas décimas, precedidas de la respectiva cuarteta en la cual se exponía el motivo o

32 Entrevista personal, 2015.

se daba el tema de la composición [décima encuartetada o glosada]; los bardos que se encontraban en todas las fiestas campestres, ya fuesen carreras, trillas o rodeos, siempre que hubiese fonda, música y trago; buscando con quien pagar, cantar de dos razones, o de contrapunto, a lo adivino [divino], a lo humano, o improvisando décimas a destajo sobre los más variados temas y generalmente con pie forzado (p. 8).

Como se observa, a inicios del siglo xx el Canto a lo Poeta se sostenía en la décima glosada o *encuartetada*,³³ así como en el uso del guitarrón, lo que sustenta la idea de que el instrumento fue ampliamente utilizado por lo menos en ese período. Asimismo, se señalan los momentos en los que se desarrollaba el canto: trillas, rodeos, carreras, todas ellas instancias festivas campesinas en las que tendrían presencia el canto a lo divino,³⁴ a lo humano y el canto improvisado.

Chošto Ulloa y Santos Rubio cuentan que

sembraban trigo y lo trillaban con bestias³⁵ y hacían fiesta, la semana en fiesta (...). Ellos el trabajo lo convertían en fiesta. ¡Porque p... que se trabajaba! (...) se trabajaba harto y hacían fiesta toda la noche, y se co-peteaban y cantaban (...) sí que era la entretención, no habían vitrolas, radio (Mercado, 2014, p. 184).

- 33 Grupo de cinco décimas a las que les antecede una cuarteta. Esta sirve de base para las cuatro décimas siguientes, ya que cada verso de la cuarteta corresponde al verso final de cada décima. Finaliza con una décima *de despedida* para cerrar el mensaje que se quiso entregar en el canto.
- 34 Algunos cultores, como Chošto Ulloa, indican que en realidad en las fiestas se privilegiaba el canto a lo humano, pues el canto a lo divino estaba reservado para instancias devocionales, como los velorios de angelito o para acompañar novenas y solemnidades que se celebraban en el espacio íntimo, con la familia, vecinos y amigos.
- 35 La trilla a yegua suelta es una práctica agrícola tradicional del campesinado chileno, en la cual se utilizan yeguas y caballos que pisan la gavilla para separar el trigo de la paja. Se realizaba de forma comunitaria y generalmente estaban presentes cantores y cantoras tanto durante la jornada laboral como al final de la faena. Entró en desuso paulatinamente, con la inserción de maquinaria agrícola moderna que reemplazaba el trabajo de los animales. Sin embargo, aún se realiza en algunas localidades rurales de la zona central del país, fundamentalmente como muestra costumbrista.

Por su parte, Luis Ortúzar recuerda que

uno en ese tiempo no empezaba a pagar en encuentros de payadores... yo recuerdo la primera vez: nos encontramos en una *cortá* de trigo con un caballero que improvisaba también. En ese tiempo había mucha *cortá* de trigo (...) y los segadores andábamos por ahí, recorriamos toda la zona... nosotros sabíamos ya en qué época empezaban las *cortás* de trigo [1955, aproximadamente] (...) si uno antes a los diez años ya era *echonero*³⁶ [sic], a los doce años trabajaba en los fundos, en todos lados... y en ese tiempo ahí, a esa punta llegó un gallo a cortar, y empezábamos a veces en la noche a improvisar así, sin guitarra ni una cosa, métale versos no má'. Y después, por ahí uno se chocaba en las... antes en las ramadas llegaban cantores, cantoras. Aparecían pa' las fiestas, pa' los Dieciocho. En ese tiempo eran apetecidos un cantor, una cantora, no había ningún otro medio para entretenerse con música... después con los años yo conocí la primera vitrola, ¿qué edad tendría?, pero fue por ahí en el año cincuenta.³⁷

Por lo tanto, no solo se cantaba para las fiestas, sino que el canto también estaba ligado al trabajo en el campo, práctica que se mantuvo durante la primera mitad del siglo xx. Por un lado, algunas fiestas campesinas coinciden con las distintas etapas de la cosecha (la trilla, por ejemplo), pero también se cantaba durante la jornada laboral, ya fuera en la noche o en los momentos de descanso (Mercado, 2014, p. 184). No hay que olvidar que durante la primera mitad del siglo xx las zonas rurales quedaron rezagadas de los procesos de organización social producto de la “exclusión [de los sectores populares rurales] de las políticas dirigidas a los obreros de las ciudades, sumada al impedimento de la sindicalización campesina” (Correa y otros, 2001, p. 163), debido al sistema de inquilinaje en las haciendas. Esto, junto a la falta de modernización en

36 En referencia al uso de la echona, herramienta agrícola utilizada para segar el trigo en tiempos de cosecha.

37 Entrevista personal, 2015.

gran parte de las zonas rurales —especialmente aquellas más alejadas de las ciudades— implicó que las prácticas campesinas tradicionales se mantuvieran y, con ellas, aquellas expresiones culturales asociadas a las mismas.

Más adelante, Lizana sostiene que “muy raras veces es la casualidad la que junta dos famosos *cantores* en una reunión de amigos. Generalmente viven a grandes distancias y no se conocen sino de nombre, por la fama que del *saber* del uno ha llegado a oídos del otro”. Afirma que eran los “aficionados” quienes reunían a dos poetas cuando coincidían “con ocasión de unas carreras o de otra fiesta semejante” y los instaban a un *torneo*: “la noble lucha del canto y la puesía [sic]”. Una vez que están frente a frente, continúa Lizana,

falta todavía algo para que se empiece el torneo. Primero [los poetas] hablan de lo poco que saben, de lo olvidados que están, del mucho tiempo que hace que no cantan, de lo mal que tocan y de mil cosas que han de servir de disculpa al que sea vencido en la liza. Todo esto mientras corre de mano en mano el gran potrillo [vaso de grandes dimensiones para beber licor] de chacolí o de horchata con malicia, que ha de quitar hasta el último rastro de timidez a los puetas,³⁸ que no desean otra cosa sino estrellarse de una vez a los acordes de los roncós bordones del bien templado guitarrón (p. 11).

Aquí ya se habla de *torneo* (apelativo que los cultores actuales tienen muy presente, en contraste con los *encuentros* actuales) y se destaca además el carácter combativo y competitivo que adoptan los poetas en estas instancias. Lizana indica que primero cantan a lo divino, pues “no tiene el peligro de herir al contendor con versos que pudieran aplicársele”. Sin embargo, solo se trata del comienzo del torneo, “es un careo, o, mejor

38 Los vocablos *pueta* (poeta) y *puesía* (poesía) eran de uso común entre los cultores antiguos, y se mantienen vigentes hasta hoy entre algunos cantores. En parte por tradición, en parte por convicción, es una forma de distinguirse de los poetas “modernos”, de la poesía literaria, académica.

dicho, los primeros revuelos antes de entrar en pelea”. Terminado el canto a lo divino, se hace una pausa para beber más alcohol³⁹ y se retoma la contienda con el canto a lo humano. “En este momento la concurrencia se estrecha más y el interés es mayor (...) los cantores han abandonado la cortedad ficticia con que empezaron. Van a continuar ahora con más confianza y más posesión de sí mismos” (p. 17). Luego, “llega ya el momento en que los puetas [sic] se deciden a cantar *componiendo o sacando de su cabeza*, como llaman ellos al improvisar” (p. 40). A continuación, Lizana hace un recuento de las formas de improvisar que conoce y ha presenciado. Para llegar a la improvisación en conjunto,⁴⁰ los cantores deben haber pasado previamente por el canto a lo divino y a lo humano, pero también haber improvisado con pie forzado, pues “es menester que los cantores se hayan *pulseado* y hayan visto de qué son capaces” (p. 46).

Al respecto, Francisco Astorga relata:

Los cantores antiguos siempre nos contaban que la paya era un premio, era un honor, por lo tanto, muchas veces los torneos de payadores se hacían en ruedas de canto a lo humano donde participaban, qué sé yo, veinte, treinta payadores, y los que llegaban al final, esos dos payaban. Así era. Por lo tanto, el payador tiene que ser un cantor a lo poeta, no puede ser payador a secas.⁴¹

39 Tanto en estos relatos como en los encuentros de payadores actuales el alcohol es un elemento siempre presente. Hoy se privilegia el vino, y con ello, la dimensión festiva y social de esta bebida.

40 Las formas de canto improvisado conjunto que describe Lizana son las siguientes: canto a dos razones, consistente en la composición conjunta y alternada de cuartetos entre ambos cantores, con dos versos para cada uno; después viene “la paya propiamente tal (...) canto popular en cuartetos en que uno de los puetas propone un problema irresoluble para que, a su manera, indique la solución el otro poeta con quien se bate”; y finalmente, el canto de coleo, que “se componía de décimas glosadas, como todas o casi todas las populares. Se proponía el tema en la cuarteta que recitaba uno de los presentes o alguno de los cantores. Las décimas que de ella derivaban se iban cantando alternadas por cada uno de los puetas [sic]. El coleo consistía en empezar la segunda décima con el verso que había terminado la primera, seguir con la tercera comenzando con el verso que había terminado la segunda, y por último cantar la cuarta décima principiándola con el verso con que había concluido la tercera” (1912, pp. 46, 50 y 55).

41 Entrevista personal, 2015.

Por ende, para llegar a la instancia de la paya era necesario “vencer” en la rueda de canto a lo humano; solo los que dominen la tradición (las *entonaciones*, los *toquíos*, los *fundamentos*, los *versos hechos*) pueden medirse con otro par en la improvisación, lo que explica por qué los payadores eran considerados los más avezados y talentosos entre los cultores: no solo porque dominaran la improvisación poética con un contrario, sino también porque, para demostrar su pericia, previamente debían haber manifestado sus conocimientos y habilidades en las otras vertientes del Canto a lo Poeta.⁴²

Por lo mismo, los torneos de cantores fomentaban la competencia e, incluso, la agresividad. Astorga sostiene que

llegó un momento en que los torneos de payadores eran tan fuertes que ya era una pelea de gallos, entonces o corría mucha plata o corría sangre, sin exagerar. Entonces eso yo creo que tocó fondo, la paya ahí estuvo como a punto de desaparecer... yo diría que por culpa de los propios payadores.⁴³

Pero esto no solo ocurría porque los payadores se dedicaran a “sacarse los trapos al sol”, en palabras de Astorga, lo que desmotivaba a muchos cultores a seguir cultivando la paya, sino también porque el carácter agresivo de los torneos desincentivaba la aparición de “nuevos valores”, tal y como cuenta Luis Ortúzar:

El payador antiguo en aquellos tiempos... yo no compartía mucho con ellos, porque si venía uno nuevo entrando, lo pescaban y paf, paf, paf, y listo, y que no se metiera nomás, porque ellos eran los reyes, y punto... por eso es que la paya en Chile estuvo mal... ¿cuántos payadores había en aquellos tiempos? Muy pocos, po.⁴⁴

42 Lo expresa una frase muy conocida entre los cultores: “Todos los payadores son cantores a lo poeta, pero no todos los poetas son payadores”.

43 Entrevista personal, 2015.

44 Íd.

Además, se percibía cierto egoísmo para formar a aquellos que querían entrar al Canto a lo Poeta, porque los poetas “más viejos”, “si te enseñaban, te enseñaban un poco nomás (...) porque *podíai* ser mejor que ellos [sic]”.⁴⁵

Cabe recordar que éstos son testimonios orales de cultores que quizás no vivieron todo aquello que relatan, sino que se trata de experiencias que les transmitieron “los cantores antiguos”. Aun así, son relevantes en tanto corresponden al discurso generalizado de los cantores sobre los encuentros de payadores de este período.

45 Entrevista personal con Luis Ortúzar.

FUNCIÓN SOCIAL DE LA POESÍA POPULAR: EL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE POETAS Y CANTORES POPULARES DE CHILE (1954) Y LA FIGURA DE VIOLETA PARRA

Recientemente describí el contexto que sirvió de antesala al Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares y que se inauguró el 15 de abril de 1954 a las siete de la tarde en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Entre quienes la presidieron figuraban los miembros directivos de la Sociedad de Poetas Populares de Chile, delegados de provincia, el poeta Pablo Neruda —quien realizó un saludo al Congreso mediante la lectura de su *Oda a los poetas populares*— y un grupo de artistas del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. En el público, destaca la presencia de “conocidos folkloristas [sic], entre los cuales anotamos a Antonio Acevedo Hernández, Evaristo Molina, Margot Loyola, Tomás Lago, Nicanor Parra y otros”. Sobre los congresales, en la publicación se adjunta una lista de la “Nómina de poetas y cantores populares que controla la Unión de Poetas y Cantores Populares de Chile [Sociedad de Poetas Populares de Chile], con indicación de asistentes, representados y adheridos al Congreso” (“Primer Congreso...”, 1954, p. 8).

En dicha nómina se desglosa una lista de 97 poetas populares (once mujeres), con sus nombres o pseudónimos (como “El Ovejero”, de Magallanes, “José Obrero del Carbón”, de Coronel, y “Diablo Cojuelo”, de Llay-Llay). Además, se especifica si eran “asistentes”, “representados” por otra persona o estaban “adheridos” nominalmente al evento. Esto permite evaluar la concurrencia al Congreso, con un resultado final de 72 personas, las cuales representaban al 74,2% del total de “poetas conocidos actualmente”.

Asimismo, en la lista aparece que treinta de los poetas provenía de Santiago y 67 de provincia (pp. 8-10), incluyendo en esta categoría a sectores de la Región Metropolitana que actualmente se consideran parte de la capital, tales como Puente Alto y Renca, por lo que puede inferirse el carácter rural que tenían en los años cincuenta las actuales comunas periféricas.⁴⁶ Cabe destacar que no se distingue entre *poetas* y *cantores*, como hacía Rodolfo Lenz, sino que todos se aglutinan bajo el vocablo de *poetas populares*, lo que sugiere que se asumía una sinonimia entre ambas figuras, separadas a finales del siglo XIX, como se expuso previamente.

Se privilegiará el análisis del discurso inaugural, a cargo de Águeda Zamorano, presidenta de la Unión de Poetas y Cantores Populares de Chile, así como los tres temas tratados durante el Congreso y sus respectivas resoluciones (aparece nuevamente la distinción entre *poetas* y *cantores**), a saber:

- La tradición de la poesía popular recitada y cantada y su desarrollo*
- Papel social de los poetas y cantores populares*
- Relaciones nacionales e internacionales del poeta popular

Dado que el Discurso Inaugural del Congreso de Á. Zamorano (pp. 16-18) está en décimas, por motivos de extensión solo se hará referencia a las temáticas más relevantes. En primer lugar, los planteamientos del discurso concuerdan con las temáticas propuestas para el Congreso señaladas anteriormente: sobre la poesía popular en sí, se sostiene que es un bien invaluable del pueblo chileno y la patria, como expresión del folclor que contiene a la “tradición” de la nación, por lo que su recopilación, estudio, difusión y puesta en valor aportaría al “engran-

46 En el XII Censo General de Población, realizado en 1952, se aprecia que la población rural del país representaba el 39,8% del total de habitantes (una disminución en comparación con el 47,6% registrado en el censo de 1940, pero sin dejar de ser un porcentaje significativo). A partir de esta cifra, es posible desglosar los porcentajes correspondientes a la población rural en las distintas provincias de la “zona central”, que se ha tomado como límite espacial para esta investigación: Valparaíso, 14,7%; Santiago, 13,3%; O'Higgins, 59,6%; Colchagua, 73,8%; Curicó, 62,7%; Talca, 60,6% (Servicio Nacional de Estadísticas y Censos, 1952, pp. 44 y 111).

decimienta” de la misma, siendo estos los objetivos principales de la Sociedad/Unión de Poetas y Cantores, formada para “humanizarla [la poesía popular] conforme a un nuevo criterio”, dado que anteriormente se encontraba en una fase de “decadencia” al tener entre sus tópicos recurrentes la narración de crímenes pasionales y de sangre (en referencia a los contenidos de las lirás populares).

Respecto de los poetas populares, se declaró que serían miembros del “pueblo” mismo, de las clases más bajas, contando entre ellos a campesinos, obreros, mineros y artesanos,⁴⁷ facetas que se vinculan estrechamente con las de poetas y cantores, dado que ellos versean sobre lo que conocen de primera mano, sus experiencias de vida sujetas “a muy pobres condiciones”. Esta pertenencia al pueblo supone la capacidad de constituirse como intérpretes de las clases más humildes y le agrega además “un sincero patriotismo” a sus composiciones. Se constata también el analfabetismo como una realidad entre los cantores, por lo que se plantea la necesidad de recibir más educación (aunque sin mencionar directamente al Estado como responsable, por ejemplo) para seguir contribuyendo al “engrandecimiento” del folclor y de la patria.⁴⁸

Por último, se destaca la labor realizada por los folcloristas del ámbito académico y se agradece al rector de la Universidad de Chile por el espacio otorgado para realizar el Congreso; a Raúl Silva Castro por sus trabajos en torno al folclor; al escritor y folclorista Diego Muñoz por su ayuda en la constitución de la Sociedad; a Inés Valenzuela⁴⁹ por su aporte en la publicación de la Lira Popular en el periódico *El Siglo*; y a los miembros de la prensa y la radio asistentes a la inauguración, por la ayuda prestada en la difusión del evento.

47 La propia Águeda Zamorano pertenecía al rubro del cuero y calzado (Acevedo, 2004, p. 58).

48 Según el XII Censo General de Población de 1952, la población analfabeta en Chile correspondía al 13,6% de los habitantes en las zonas urbanas del país, mientras que en el área rural la cifra ascendía al 40,9% (p. 159).

49 Diego Muñoz e Inés Valenzuela estaban casados, y como pareja trabajaron conjuntamente para potenciar la actividad de los poetas populares.

Las resoluciones a las que se llegaron en los tres temas propuestos para el Congreso dan cuenta del interés de cultores y académicos por perpetuar la puesta en valor de la poesía popular, reconociendo que en dicha época hubo un “renacimiento” de la misma, en su versión escrita, cantada y recitada. Este resurgimiento se tradujo en la actividad de los cultores, pero también en un aumento en el interés por ella entre la población, tanto en el mundo académico como de “aficionados” que buscaban aprender, junto a poetas que querían perfeccionarse en su arte (“Primer Congreso”, 1954, p. 21).

En consecuencia, se establecieron tres ejes de desarrollo. En primer lugar, la recopilación, que consideraba potenciar el trabajo de los folcloristas, pero también invitaba a “todos los miembros de la Unión y a todos los chilenos que se interesan por el folklore [sic] a cumplir la tarea de recoger de labios de recitadores y cantores los antiguos romances españoles y chilenos (...) décimas de autores conocidos y anónimos, versiones de pallas [sic] o contrapuntos, noticias de poetas vivos y desaparecidos” (“Primer Congreso”, 1954, p. 21), así como datos sobre costumbres y celebraciones de distintas zonas del país.

El segundo eje de desarrollo fue la difusión, planteada tanto en función de potenciar la realización de conferencias y recitales a lo largo del país, como de la continuidad de la publicación de la Lira Popular en *El Siglo*, percibida como un medio de divulgación de amplio alcance, capaz de llegar a ciudades, campos y centros industriales.

El tercer eje fue la formación y perfeccionamiento de nuevos poetas, ya que se comprendía que había interés por aprender y desarrollar el arte, y se garantizaba su vigencia mediante la incorporación de nuevos cultores. Para ello, se planteó crear dos Escuelas de Poetas y Cantores Populares, una en Valparaíso y otra Santiago, dirigidas por Lázaro Salgado e Ismael Sánchez, respectivamente, quienes en el acto de clausura iniciaron inesperadamente una “palla [sic] auténtica”, luego de lo cual recibieron el aplauso y reconocimiento de los oyentes, lo que corroboró la idea de que la capacidad de improvisación es una habilidad que requiere una gran y especial destreza (“Primer Congreso”, 1954, p. 20).

No queda claro si la Escuela de Poetas y Cantores logró concretarse, pero el hecho de plantearla como una solución ante una necesidad identificada permite inferir la importancia social y educativa que los mismos cultores le otorgan a su quehacer artístico, que lo consideran un arte que puede y debe ser transmitido, que conlleva una “formación en oficio” que llevan a cabo los mismos cultores, y que, en consecuencia, es algo digno de preservarse y mantenerse vigente. Para ello, entonces, era necesario fortalecer la inclusión de nuevos miembros al círculo de cultores, el cual no era hermético por el hecho mismo de asumirse vinculado directamente al pueblo y la nación entera, actitud que contrasta con las prácticas agresivas y disuasivas en torno a la incorporación de nuevos cultores que se revisaron previamente.

Respecto de las demás resoluciones, se concluyó que el papel social de los cultores reside en su quehacer artístico, que consiste en cantar “de forma tradicional las ideas, los sentimientos, las luchas y las conquistas de los sectores de vanguardia del pueblo: obreros, empleados, campesinos, artesanos, etc.”, marcando distancia con las clases altas —urbanas y latifundistas— de la sociedad chilena, lo que le permite “interpretar lo que el pueblo siente y ejecuta”, y que debe con ello “contribuir al progreso de las masas trabajadoras por medio de versos”, expresándose de forma sencilla para darse a entender en una realidad social donde abundaban el analfabetismo y la escasa preparación educacional en general.

Debido a esta clara función social que asumen los cultores, se plantearon el imperativo de “impulsar por medio de la poesía popular las luchas del pueblo por la democracia, por la paz, por el bienestar y por el progreso nacional en todos los órdenes”. Se deduce que dicho progreso nacional y engrandecimiento de la patria no estaba guiado por una vinculación con el Estado y sus agentes, sino con los sectores populares de la sociedad chilena. En suma, asumen un compromiso de clase mediante la colaboración “con todos los organismos de empleados, obreros, campesinos e intelectuales en la tarea de elevar la cultura del pueblo” e impulsan la creación de filiales provinciales de la Unión de Poetas y Cantores, así como de una Federación Folklórica Nacional que organice a todos los artistas populares del país (“Primer Congreso”, p. 22). Finalmente, respecto del establecimiento de vínculos nacionales e

internacionales, se tomó el compromiso de generar relaciones con los estudiosos del folclor tanto nacionales como iberoamericanos (se incluyó explícitamente a Brasil y Portugal), con los sectores campesinos y los organismos sindicales, todo lo cual da cuenta de que había distintos focos de organización popular en dicha época.

En síntesis, el Primer Congreso fue relevante para el proceso de constitución de una comunidad artística entre los payadores durante la última mitad del siglo XX, porque los ejes que se desprenden de su realización y resoluciones marcaron la pauta para los miembros de esta comunidad tanto en el acto de autoconcebirse como cultores, como en la estructuración de un discurso en torno a su expresión artística. Además, está presente el afán por perfeccionarse en su arte, a la luz de su función social, y mantenerlo vigente, con lo que surgen los primeros indicios de profesionalismo y profesionalización. Por cierto, muchos de los postulados analizados son destacables, como la concepción sobre la propia función social que tienen los poetas populares, que en el contexto dictatorial deriva en un “canto de denuncia”; el imperativo moral de asumir la “voz” de los sectores populares, sus problemáticas y necesidades en el plano social, así como el reconocimiento de la relevancia de su quehacer artístico para la cultura nacional; su vigencia, y la importancia de su enseñanza y difusión. Todos estos elementos se ven reflejados en la actividad de los payadores, ya como artistas individualizados o como agrupaciones, durante los años ochenta, y en la posterior estructuración discursiva, en conjunto con la construcción identitaria, entre las generaciones de los setenta, ochenta y noventa. Asimismo, la realización del Congreso da cuenta de una vinculación con el mundo académico que, en mayor o menor medida, estará presente en este proceso.

En este contexto, Violeta Parra aparece como una figura fundamental para potenciar y difundir a los cultores y su quehacer artístico, además de aprender de ellos, llegando al punto de incorporar aquellos conocimientos a su propio proceso creativo. Su importancia se acentúa si se tienen en cuenta los postulados del Primer Congreso respecto de la intención de incentivar la investigación y recopilación folclórica (no solo entre académicos, sino también entre todos quienes estuvieran interesados en la poesía

popular), así como el énfasis en torno a la función social de los cantores y poetas. Mucho se ha escrito sobre la prolífica carrera artística de Violeta Parra y la relevancia que tuvo por su originalidad e influencia posterior. Aquí me centraré en su vínculo con el folclor y su actividad recopilatoria durante la década de los cincuenta, ya que logró dar un giro a la tendencia establecida por la práctica académica, concentrada en valorizar las expresiones propias de la cultura popular tradicional, reconociendo la vitalidad y vigencia de la misma, pero procurando su “conservación”, en un acto de “protección” frente a los cambios que podría generar ese mismo dinamismo, sobre todo en una época en que la organización campesina y la modernización de la sociedad empiezan a penetrar, discreta y paulatinamente, en el mundo rural (o periférico), lo que es de suma importancia, ya que ese es su mayor nicho cultural (González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 380).

Este “giro” frente al folclor académico se percibe en que Violeta Parra no se conforma con la recopilación e investigación, sino que logra incorporar ese material a su propia creación artística debido a que ella misma es parte de ese mundo. Por eso, Paula Miranda, académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile, declara que

estamos frente a una conciencia poética excepcional y genial; pero que ha ido sedimentando e integrando a su propio quehacer, muchas otras voces, visiones y tradiciones; las de las tonadas, las del Canto a lo Poeta, especialmente la del canto a lo divino y a la *daira* (cueca), las de la cultura de masas, las de las culturas indígenas, las de la canción social, las de la poesía moderna, incluida la antipoesía; de ahí que podamos pensar en una poeta dialógica y que solo realiza su quehacer a plenitud cuando está en comunión con otros (2013, p. 14).

Como señaló Parra en la revista *Ecran* (De Navasal, 1954), una de sus tías era cantora, quien le enseñó la base de sus conocimientos previos a su fase investigativa, y que aprendió también parte de su repertorio inicial gracias a su madre, Clarisa Sandoval (Parra, 1979, p. 63). Posteriormente, pudo profundizar en el folclor gracias a su trabajo recopilatorio en las zonas norte, centro y sur del país, actividad que según Paula

Miranda tuvo su período más prolífico entre 1953 y 1960. En la misma entrevista demuestra sus conocimientos sobre el mundo de los cantores al constatar las diferencias de género que lo caracterizaba:

... hombres y mujeres *pueden* cantar lo mismo; pero por lo general los géneros de canciones se dividen por sexos. Los cantos masculinos son “a lo divino”: con versos en décimas (...). Las letras son serias y los versos a lo “humano” en broma (...). En cuanto a las mujeres, cantan por lo general la tonada, que es triste, de lamento (De Navasal, 1954, p. 18).

Además, había una separación instrumental, de modo que los hombres tocaban el guitarrón y las mujeres la guitarra, aun cuando Isaías Angulo le regaló un guitarrón y le enseñó a tocarlo (Parra, 1979, p. 18).

No obstante, el trabajo de Violeta Parra no se limitó a la recopilación, sino que también seleccionó, interpretó y grabó el material recogido. También se insertó en los medios de comunicación a través de su programa radial *Canta, Violeta Parra*, transmitido por Radio Chilena, en el que la artista dio a conocer el folclor que había investigado e invitaba a los propios cantores al programa. Aún más, en los encuentros con los cantores y cantoras aprendió los “procedimientos compositivos del canto”, las bases del canto popular: ritmos, melodías, temáticas, formas de cantar y de tocar los instrumentos, todo lo cual le sirvió de base para su propio proceso creativo (Miranda, 2013, p. 77). De acuerdo con Miranda,

Violeta entra en el saber y en el poetizar popular en forma atípica, pues, si bien sigue la tradición, entendida como el “conjunto de recursos y temas comunes”, de la poesía popular chilena, es a la vez “original” y “ejemplar”, características muy exigibles en el arte “culto”, pero no centralmente valoradas por lo popular. “Extraña” también resulta en la “cultura de masas” [con la que, sin embargo, logra vincularse estrechamente a través de la radio y la industria musical (p. 27)], donde el sentir y el sentido común no alcanzan para decodificar y comprender completamente a Violeta (p. 51).

A partir de su trabajo de recopilación folclórica en las zonas rurales surgió el libro *Cantos folklóricos chilenos*, originalmente publicado en 1959 y que contó con la ayuda de Gastón Soublette para la transcripción de los cantos. En dicha obra se aprecia lo señalado anteriormente sobre la pertenencia de Violeta al mundo de los cantores populares. Por un lado, la recopilación no se limita a una sumatoria de décimas y cuartetas, sino que también incorpora parte de sus experiencias con los cantores y cantoras, sus conversaciones, sus diálogos, además de fotografías de los cultores.

En esos mismos diálogos se refleja la familiaridad de trato entre Violeta y los cantores. La forma como se refieren a ella, como “Violetita”, la disposición que tienen para cantar y recitar frente a ella y su grabadora, el trato cariñoso de ella hacia ellos son indicios que permiten reconocerla como “una de los suyos”. Por esta razón, la *Revista Musical Chilena* llega a declarar que “no llega al pueblo con el espíritu de un erudito que busca lo interesante, sino como la ‘hermana mayor’ de los cantores populares”⁵⁰ (p. 71), lo que implica una visión un tanto paternalista, al posicionarla —en su papel de folclorista— en un “nivel superior” respecto de quienes ella misma aprende. Ante este enunciado, Gabriel Torres sostiene que Violeta, más bien

fue como una madrina [para los poetas populares]... Porque ella cuando tuvo un poco de fama... o un poco de plataforma, digamos, un poco de respaldo, que logró comprarse una grabadora, una grabadora que pesaba... era una maleta casi... Salió a recopilar a los campos, y llevaba a los cantores a la radio, llevaba las grabaciones. Entonces fue como una madrina, se preocupó de dar a conocer el Canto a lo Poeta.⁵¹

Por su parte, Francisco Astorga declara que “ella se preocupó de mostrarlo en sus programas que tenía en la radio, llevaba a los cantores, en fin,

50 “Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, 1958, vol. 12, N° 60, pp. 71-77.

51 Entrevista personal, 2016.

grabó muchos versos, los dio a conocer”.⁵² De acuerdo con lo anterior y siguiendo una idea propuesta por Miranda (2013, p. 76), la actividad de difusión de Violeta Parra también sirvió para acercar el Canto a lo Poeta al resto de la población, lo que pudo haber incidido incluso en la “revitalización” del mismo, proceso del que también participó Juan Uribe Echevarría y que tiene al Primer Congreso de 1954 como su reflejo más claro.

Es claro que Violeta logra vincularse estrechamente con el mundo de la poesía popular y del Canto a lo Poeta, lo que se evidencia en su uso de la décima a lo largo de toda su obra, pero también en el hecho de que haya aprendido a tocar el guitarrón y de que tenía facilidad para improvisar, aunque no se reconociera a sí misma como payadora, como señalan varios cultores en las entrevistas. De acuerdo con Francisco Astorga, Parra

nunca fue cantora a lo poeta, de hecho, en sus mismas décimas ella lo dice, lo dice así abiertamente: que ella no es ni cantora a lo poeta ni payadora, lo dice en sus versos. Entonces en eso también hay una honestidad, que también es muy valorada.⁵³

Alfonso Rubio resume así su opinión sobre Violeta:

AR: Yo creo que la Violeta es pueblo, y el pueblo se puede ver reflejado en Violeta también, es lo más auténtico, entre los investigadores, que hay en Chile. Ante la Violeta hay que sacarse el sombrero. De una u otra forma, ella fue la que empezó a investigar el canto de los puetas [sic] y hacerlo suyo, porque si hay otros investigadores, solamente lo han investigado y queda ahí en la investigación nomás. Pero la Violeta lo investigó, lo hizo suyo, nació la creación con esta forma, y respetó muchas cosas: por ejemplo, se habla mucho de que la Violeta tocaba el guitarrón, y yo en realidad nunca le he escuchado tocar

52 Entrevista personal, 2015.

53 Íd.

guitarrón a la Violeta, y antiguamente había una tradición en Chile en donde el canto a lo pueta [sic] era solamente del hombre, y lo que era la guitarra y el arpa era de la mujer, de las cantoras. Entonces la Violeta un poco como que respetó eso, y yo creo que debe haber aprendido a tocar guitarrón, pero...

[MR: Claro, pero no tocaba con guitarrón en sus creaciones.]

AR: Claro, yo creo que respetó ella de no hacerlo.⁵⁴

Tanto la pertenencia de Violeta Parra a las clases populares, subordinadas (a las que se hacía referencia en el Congreso de 1954), como su posicionamiento en la industria musical chilena —con una obra marcada por el mismo carácter crítico del discurso de los cantores y poetas populares— le permitieron instalarse como un referente del canto campesino, pero con composiciones que respondían a los “desafíos modernizantes de la música popular” (González y otros, 2009, p. 387), que contienen en sí un mensaje trascendente y que establecen un punto de quiebre con la imagen pintoresca del sujeto folclórico-campesino que aparece en la representación del “huaso” como personaje de la “música típica” de grupos como Los Cuatro Cuartos o, posteriormente, Los Huasos Quincheros.⁵⁵ Con ello, asume la función denunciante del canto popular tradicional, que también desarrollarán los payadores durante los años ochenta. De acuerdo con Paula Miranda, Violeta Parra logra posicionarse

desde un lugar incómodo y crítico respecto del orden burgués, como una “desterrada” de él, y a la vez convertirse en alguien que denuncia enfáticamente las miserias, engaños e injusticias sufridas por los pobres de su país (...) este arte [su arte] no se agota en lo estético, sino que critica fuertemente la institucionalidad de su época, al proponer nuevos lugares para la canción (2013, p. 37).

54 Íd.

55 Entrevista personal con Juan Pablo González, 2013.

Estos “nuevos lugares para la canción” se pueden resumir en la idea del *otro encarnado* que plantea Juan Pablo González (1997), una clave de lectura para comprender el tratamiento de la *alteridad* que se hace presente en los discursos de la música popular chilena a mediados del siglo XX. Con Violeta Parra (y luego con Víctor Jara), el Otro deja de ser *invocado* en la canción por el hablante, y pasa a ser *encarnado* por él tanto en la composición como en su *performance* (interpretación y escenificación), pues tanto ella como Jara son efectivamente sujetos-artistas originarios del mundo campesino, pero que a su vez logran insertarse en el mundo urbano moderno —aunque en distinta medida— mediante su actividad artística (especialmente en función de la industria musical y mediática), a través de la cual denuncian las injusticias tanto del *otro* que encarnan (el sujeto campesino/pobre) como de distintos *otros* populares que invocan, y que también se encuentran al centro de las demandas sociales: el indígena, el chilote, el minero, por dar algunos ejemplos (González, 1997, p. 65).

A pesar de su inserción en el mundo urbano moderno, la alteridad en Violeta Parra es latente y “resulta radical para la sociedad chilena de los años sesenta”: una “*mujer artista de origen campesino*”, que mantuvo “una apariencia y una forma de vivir y de actuar desenfadada y liberal” para su época. En palabras de Gabriel Torres,

la Violeta era *chora*, no le tenía miedo a nada, la Violeta sí que fue una luchadora... y no es por menoscabar a Víctor Jara... [él] fue un hombre que luchó... pero al menos tuvo el apoyo del gobierno popular en esa época, pudo grabar, o sea, tuvo alguna vitrina que le sirvió... la Violeta tuvo todo en contra, y así y todo, hizo las maravillas que hizo.⁵⁶

Torres releva una diferencia contextual significativa entre ambos artistas: Víctor Jara y su obra fueron afines a los ejes programáticos de la Unidad Popular, mientras que Violeta batalló desde sus inicios (y hasta su muerte) con una sociedad que fue “demasiado ajena a ella”.

56 Entrevista personal, 2016.

Aun así, Violeta Parra encontró su lugar en la tradición y entre los cantores, y se proyectó en su camino como artista integral. A su vez, los cultores se abrieron paso gracias a ella, en la medida en que propició la difusión del Canto a lo Poeta a través de su trabajo en terreno, su actividad radial y discográfica, y su proceso creativo, con lo cual se transformó en un vínculo entre el mundo de la música popular mediática-moderna y la tradicional, y en una figura importante dentro del imaginario de los cultores. Todo esto ocurre en un momento de revitalización y reformulación de las directrices del Canto a lo Poeta llevada a cabo por los propios poetas y reflejada en los postulados del Primer Congreso de 1954.

Otra figura importante de este proceso, en tanto vínculo entre la música popular tradicional y mediática, fue Víctor Jara. Como expuse, Jara también se constituye como un sujeto-artista de origen campesino con un mensaje trascendente, alejado de los esencialismos con los que se invocaba al campesino en la “música típica”, por ejemplo. Aun así, Víctor Jara fue capaz de difuminar los límites entre el *Otro* encarnado y el *Uno* que marca distancia con la alteridad, pues tal y como señala Juan Pablo González, Jara

está más integrado a la cultura del Uno por su paso por el seminario, la universidad, el servicio militar, y la política. Si bien Jara encarna a un campesino inquieto y cuestionador (“Qué saco rogar al cielo”, “La luna siempre es muy linda”, “El carretero”, “El arado”, “La pala”), también lo evoca (“El lazo”) e invoca (“Plegaria a un labrador”) manifestando cierta distancia con el mundo campesino producto de su nueva condición urbana. Esta condición lo lleva finalmente a encarnarse como un Otro obrero cuyas demandas, sumadas a las de su Otro campesino, se oponen a los intereses de los sectores conservadores dominantes (1997, p. 66).

Si bien su vinculación e inserción en la sociedad urbana en la que se desarrolla como sujeto y artista marca una diferencia con Violeta Parra, Víctor Jara es capaz de mantener su raíz campesina a través de una vinculación —propuesta o no— con el canto popular tradicional. No

solo su madre fue cantora, sino que su obra está plagada de referencias musicales al Canto a lo Poeta, ya sea en la forma de tocar el instrumento o en la impostación de la voz, lo que se aprecia en los testimonios de algunos de los cultores entrevistados, como en el de Francisco Astorga:

Yo diría que, en general, la música de Víctor Jara es Canto a lo Poeta, la música... la forma de cantar que tiene Víctor Jara es la de un cantor a lo poeta.

[MR: ¿En cuanto a entonaciones y toquíos?]

Claro, la forma de tocar la guitarra, la forma como él canta, aunque cante cualquier cosa que no sea Canto a lo Poeta, la forma de cantar es de un cantor a lo poeta (...) el sonido que irradia es Canto a lo Poeta (...) yo no sé si eso se lo haya propuesto o no, pero Víctor Jara, para mí, desde siempre que lo escuché, es Canto a lo Poeta. (...) por ejemplo, “El Luchín”, y resulta que claro, empiezas tú a tocar, y te das cuenta que es un toquí de Canto a lo Poeta... claro, un poquito más lento, pero lo es [en referencia a la forma arpegiada de pulsar las cuerdas] (...) y muchos traspasos así, de toque, digamos, de guitarra traspuesta, se reflejan en su guitarra; o traspasos del guitarrón a la guitarra, están ahí. La forma como él toca, la forma como canta, cómo él se desenvuelve, cómo él habla (...). Y hay melodías que se notan así, a primer oído [canta “Paloma quiero contarte”]; eso es Canto a lo Poeta, no hay duda.⁵⁷

La opinión de Astorga la comparten varios cultores: haya sido de forma premeditada o no, el Canto a lo Poeta está presente en la música de Víctor Jara. Como mencioné, su madre fue cantora popular “de velorios, bautizos y casamientos”, como indica el propio Víctor durante una presentación en la televisión peruana en julio de 1973 (“Víctor Jara en Perú”, 2013), lo que —sumado a su infancia en la zona rural de Ñuble—

57 Entrevista personal, 2015.

debe haber influido directamente en la configuración de su “panorama sonoro” primigenio. Asimismo, Jara comenzó su propia búsqueda y recopilación de cantos tradicionales populares mientras realizó giras de teatro dentro y fuera del país, cuando aún era un estudiante de dicha carrera en la Universidad de Chile, a fines de los años cincuenta, tiempo en el que también ingresó al conjunto de proyección folclórica Cuncumén (Televisión Nacional de Chile, 2008). Todo esto le permitió vincularse con el canto popular tradicional, lo que se reflejó en su producción musical. Además de incluir algunas canciones tradicionales en sus discos solistas o colaborativos,⁵⁸ sus propias creaciones poseen referencias sonoras que son propias del Canto a lo Poeta, como señalaba Francisco Astorga, y como lo hace también Alfonso Rubio al afirmar que “siempre, en cualquier canción del Víctor Jara, por ejemplo uno va a escuchar un *toquíu* de *tarariraríntarantán*, lo que es el guitarrón, o el *toquíu* de la tonada, siempre está ahí presente en el Víctor”.⁵⁹

Lo anterior permite darle una lectura más profunda a la obra de Víctor Jara. No solo fue uno de los mayores representantes del canto popular durante los años sesenta e inicios de los setenta en Chile, con la Nueva Canción Chilena, sino que —al igual que Violeta Parra— su creación está anclada en el canto tradicional chileno. Tal como señala Alfonso Rubio, “él [Víctor] *de la raíz empezó a crear la canción nueva*”. Es interesante acotar que mientras Violeta incorpora a su creación musical la forma poética del Canto a lo Poeta a través de las décimas, Víctor hace otro tanto con el aspecto musical a través de reminiscencias a *toquíus* y entonaciones. Además, va un paso más allá que Violeta en la vinculación entre la música popular tradicional y la mediática a través de la industria discográfica, pues no se limitó a grabar temas tradicionales, sino que también incorporó a cantores en el proceso. Me refiero al disco *Canto por travesura* (Dicap, 1973), en el que participaron Pedro Yáñez y Santos Rubio, acompañándolo con arpa y guitarrón. Según Gabriel Torres, “en ese trabajo él hace un homenaje a

58 Concretamente, se hace referencia a los discos *Víctor Jara* (Odeón, 1966) y *Canto por travesura* (Dicap, 1973; Alerce, 1996; Warner, 2001).

59 Entrevista personal, 2015.

esa cultura más tradicional, de más raíz, y si él hubiera seguido bajando, hubiera seguido avanzando [en el canto tradicional], habría llegado más lejos todavía”.⁶⁰

Por su parte, Manuel Sánchez señala que a partir de la grabación del disco “quedó el vínculo armado” entre Santos Rubio y Pedro Yáñez. Santos fue un cultor natural que “siempre perteneció al mundo del canto a lo divino, payaba también esporádicamente, o dominaba lo que era la improvisación, sin hacerlo de manera más continua, como lo comenzaron a hacer en ese tiempo”.⁶¹ Pedro Yáñez, trovador y cantor popular que comenzó a cultivar el guitarrón y las décimas en 1972, entró en contacto con el Canto a lo Poeta a través de una recopilación de canto a lo divino realizada por Violeta Parra. Posteriormente, el mismo año 72, se acercó a distintos cultores de Pirque y Puente Alto.⁶² Dicho vínculo sirvió de base para la Agrupación Crispulo Gándara, que se formó en 1980, junto a Benedicto “Piojo” Salinas y Jorge Yáñez. De esta forma, el *Canto por travesura* es parte importante de este proceso, tanto porque significó la vinculación directa de dos cultores del canto tradicional con un artista inserto en la música popular mediatizada, como por el hecho de potenciar la concreción de un trabajo colaborativo posterior entre los mismos cultores.

En relación con el ambiente de los cultores durante los años sesenta, es importante acotar que lo que sucede en Santiago dista mucho de lo que ocurre en los sectores rurales de la zona central. Por un lado, algunos cultores (naturales, como Lázaro Salgado y Santos Rubio, y otros que se estaban iniciando en el Canto a lo Poeta, como Pedro Yáñez) desarrollaron parte de su actividad en la capital, junto al barullo modernizante que trajeron las nuevas tecnologías —como la televisión— y la cultura de masas, mientras que un gran número de ellos recién estaba viviendo los cambios que empiezan a darse en las zonas rurales, con la incipien-

60 Entrevista personal, 2016.

61 Entrevista personal, 2016.

62 Entrevista personal, 2016.

te organización social campesina y la implementación de la Reforma Agraria.⁶³ Por lo mismo, fue posible seguirles la pista solo a los primeros, a través de los rastros que se encontraron en las fuentes de la época y en los testimonios de los entrevistados.

Por lo mismo, las figuras individuales se hacen más visibles que el conjunto. Prueba de ello fue la participación de Rubio y Yáñez en el disco de Víctor Jara, mencionado previamente, así como la presencia de algunos cantores en las peñas folclóricas de la época, como se verá más adelante.

Otra figura importante en esta época, en el contexto capitalino, fue Lázaro Salgado. Nacido a inicios del siglo xx en San Vicente de Tagua Tagua, hijo y nieto de guitarroneros y payadores (de los que se decía habían cantado en la ya mencionada Calle Vieja en Santiago), fue un payador y guitarronero “andariego por vocación” —aunque finalmente se radicó en la capital—, que se transformó en leyenda entre sus pares hasta hoy en día.⁶⁴ Participó del Congreso de 1954, dato que ayuda a comprender mejor el siguiente fragmento de la entrevista a Francisco Astorga (2016), donde hace referencia a él y sus visiones sobre la paya durante los años sesenta:

Él decía a los payadores “oiga, pero hay que hacer el contrapunto en décima, hay que hacer el canto a dos razones”; o sea, él hablaba que había diferentes facetas, pero muchos payadores en esa época como que no lo tomaban en cuenta, o realmente pensaban “no, no nos metamos en esto porque es muy complicado”, no sé. (...) ahora me doy cuenta, con el paso de los años, que Lázaro Salgado, como estaba aquí en Santiago, tenía más oportunidad de mostrarse. Pero muchas de las cosas que Lázaro Salgado hacía, las hacían muchos cantores, muchos payadores anónimos, que no tenían ese espacio, porque en los años sesenta no era llegar y [MR: y pescar un bus...], claro, y llegar

63 Para más información, ver Memoria Chilena (s. f.), “La Reforma Agraria (1962-1973)”. Recuperado de www.memoriachilena.cl

64 *Música Popular*, “Lázaro Salgado”, en www.musicapopular.cl

a Santiago. Y don Arnoldo [Madariaga] me decía “una vez —me dijo— yo estaba escuchando por la Radio Chilena, y Lázaro Salgado lanzó un desafío, y payó con el Canario... lo desplumó al pobre Canario [risas]... qué ganas de estar ahí, porque el Canario no le pegaba ni al quinto bote... pero cómo salgo de aquí po, yo vivo donde comienza Chile... donde yo vivo no hay caminos”. No tenía ningún medio de locomoción pa’ poder llegar a Santiago. Y claro, Lázaro Salgado, dentro de los payadores más importantes, era el que tenía más acceso porque vivía acá, en Santiago.

Como se observa, Salgado insistía en que el payador debía pagar en décimas, además de utilizar las distintas “facetas” de la paya, lo que a su vez da cuenta del espíritu de perfeccionamiento de las resoluciones del Congreso de 1954, donde se evidenció el interés por poner en valor la poesía popular, para lo cual era necesario que los cultores la desarrollaran de manera correcta tanto en lo que respecta a su forma como a su contenido. Por otra parte, ayuda a complementar lo señalado anteriormente respecto de las diferencias de acceso y difusión que tuvieron unos cultores en relación con otros, por las dificultades para participar de aquellos que vivían en las zonas más alejadas de la capital. Siguiendo con aquellos cantores que pudieron “mostrarse” más que sus pares, es importante destacar el programa televisivo de Pedro Yáñez, *Poesía Popular*, en el canal de la Universidad de Chile el año 73, previo al golpe militar. Al programa, conducido por el cantor y que duró cinco meses, invitaba a payadores y cultores.⁶⁵ Lamentablemente, no fue posible acceder a grabaciones ni recabar más antecedentes sobre el mismo, pero otros cultores dan cuenta de este como un hito, en tanto sirvió de medio de difusión de su quehacer artístico mientras estuvo al aire, durante el gobierno de Salvador Allende.

En el contexto cultural de la época, el desarrollo del canto popular durante la década de los sesenta e inicios de los setenta fomentó la estructuración de *espacios* de acción y sociabilidad artística, como las peñas

65 Entrevista personal a Yáñez, 2016.

folclóricas. En ellas, algunos cultores (ya fuera que cantaran versos a lo humano o se presentaran como payadores) lograron ejercer su quehacer artístico y acrisolar su carácter de canto denunciante. Asimismo, establecieron relaciones con otros artistas que, si bien estaban vinculados a la música popular mediatizada, lograron ver en el folclor tradicional —ya fuera en sus géneros o en sus temáticas— una fuente de inspiración para su música, como fue el caso de la Nueva Canción Chilena (NCCCh). Según la investigación de González, Ohlsen y Rolle, el trabajo recopilatorio y de proyección folclórica de la década de 1950, que no se limitó a la poesía popular, “había permitido difundir masivamente géneros, bailes, repertorio y costumbres tanto vigentes como extinguidas de las diversas etnias y regiones del país, ampliando el conocimiento e interés del público y los músicos chilenos por sus propias tradiciones” (González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 138), gracias a su difusión en el medio académico, pero también mediante la industria discográfica, el cine, las publicaciones periódicas de revistas dedicadas al tema y la radio.

Esta difusión potenció la incorporación del folclor a la creación musical, con lo cual aparecieron distintos géneros que contenían dentro de sí diversas nociones de lo que era *realmente* el folclor. Los diferentes niveles de apropiación del folclor se aprecian en visiones divergentes sobre cómo este podía o no utilizarse como base para la composición e interpretación musical. Desde las versiones más conservadoras hasta las más “eccléticas”, se instaló el debate sobre estos temas en distintos espacios de desarrollo y discusión musical, tales como programas radiales, publicaciones especializadas y festivales. Una revisión exhaustiva al respecto se encuentra en el segundo tomo de la *Historia social de la música popular chilena*, dedicado al período comprendido entre los años 1950-1970. Sin embargo, es preciso destacar que “si la relación con el folklore había sido *evocadora* en la música típica y *modernizadora* en el neofolklore, con la Nueva Canción [Chilena] esta relación será *reivindicadora*” (González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 372; cursivas en el original), en la medida en que se hizo cargo de una dimensión social problemática que complejizó el folclor, ya que centró la atención en su faceta social *popular*. Esto ya lo había hecho Violeta Parra, y antes que ella, los cantores populares tradicionales, que renovaron su compromiso con aquel nicho popular en los postulados y resoluciones del Con-

greso del 54. Así lo reconoce Marisol García (2013) en la siguiente cita, en la que destaca también que con la NCCh el canto social y político aumentó su alcance:

A través de la conciencia política de la Nueva Canción la música chilena se aventuró en terrenos antes inexplorados (...) con ella, la cantautoría local comenzó a acoger como algo natural la denuncia, la impugnación personal, la indignación ante nuestra atávica desigualdad; o el sarcasmo hacia los poderosos, los ostentosos, o aquellos voluntariamente miopes (...) los anteriores recursos no eran ajenos a la antigua poesía popular chilena, pero apenas habían sido llevados al disco; con la excepción, por supuesto, del cancionero de Violeta Parra, multiartista de influencia determinante e imposible de reducir para estos pioneros atrevidos en el intento por combinar acusación social, música y alcance masivo (p. 101).

De esta forma, la NCCh se concibe como un *movimiento* más que como un género musical, en la medida en que desarrolló y propagó una tendencia innovadora de *hacer canción*, con un marcado carácter de protesta (Bravo y González, 2009, p. 24). Esta práctica musical avanzó de la mano con un proyecto político y social igual de progresista, que disminuyó la mediación comercial (de la industria y los medios de comunicación) pero aumentó la ideológica, ya que la cultura tuvo un papel fundamental en el proyecto político de la Unidad Popular, que triunfó en 1970 con la elección de Salvador Allende como presidente de Chile (González, Ohlsen y Rolle, 2009, pp. 54 y 371). Entre sus influencias se cuentan no solo el folclor chileno, sino también el latinoamericano, el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Canción Catalana y la Nueva Trova Cubana (Bravo y González, 2009, p. 26).

La estrecha relación entre la NCCh y la Unidad Popular se puede comprender a la luz del texto de César Alborno (2005) sobre el desarrollo cultural en 1970-1973, pues sostiene que el movimiento artístico “no fue un producto del gobierno popular, sino el resultado de inquietudes políticas y culturales que terminaron construyendo el propio gobierno”.

De igual forma, Marisol García indica que “la Nueva Canción no fue puramente allendista, pero estuvo vinculada —como ningún otro movimiento musical lo ha estado antes ni después con otra administración— al ideario, las promesas y la sensibilidad de ese gobierno en específico” (2013, p. 99). Acompañando tanto la campaña como el gobierno de Allende en su totalidad, sus músicos se transformaron “en la cara visible, y fácilmente reconocible por el público masivo, de los nuevos valores que se proponían” (Albornoz, 2005, p. 149). Es decir, sumaron a sus creaciones un carácter militante y políticamente comprometido con la “vía chilena al socialismo”, de la cual participaron activamente, congregados bajo el lema “No hay revolución sin canciones” (Albornoz, p. 151).

En este contexto, durante la década de 1960 las peñas folclóricas se instauraron como un nuevo espacio de difusión musical popular, en el cual se daban cita las distintas variantes del folclor que desarrolló la NCCCh, tanto nacionales como extranjeras. Instaladas en locales atendidos por los propios músicos, en casas durante los fines de semana o en restaurantes, el ambiente de las peñas era íntimo e informal, lo que reducía la distancia entre el público y los artistas (González, Ohlsen y Rolle, p. 228). La primera en instalarse fue la Peña de los Parra, a cargo de los hijos de Violeta, Ángel e Isabel, siguiendo el ejemplo de las *boîtes de nuit* parisinas, pero posicionando el canto como el eje central de la peña, por lo que la entrada daba derecho solo a una empanada y un vaso de vino para acompañar el espectáculo “y nada más”, para prevenir que el interés en el consumo de comida y bebida desviara la atención de la música (González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 229).

A partir de ahí empezaron a inaugurarse más peñas, tanto en Santiago como en Valparaíso, Valdivia y Antofagasta (González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 233), y si bien la de los hermanos Parra fue fundamental para la NCCCh, no solo por ser la primera sino también por los artistas nacionales e internacionales que en ella se presentaban, quisiera concentrar la atención en la peña Chile Ríe y Canta, de René Largo Farías, folclorista, productor y conductor radial del programa homónimo en Radio Minería. Dicha peña funcionó durante los años sesenta e inicios de los setenta en el local ubicado en Alonso Ovalle 755, Santiago, pero también se estructuró como espectáculo itinerante en enero y febrero (durante

el verano) e inició sus presentaciones por todo el país en 1964 (González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 320). Tanto para estas presentaciones itinerantes como para el local oficial, la peña contaba con un elenco fijo. Opté por enfocarme en la Chile Ríe y Canta debido a que se constata que allí actuaron payadores como Pedro Yáñez (Acevedo, 2004, p. 42) y Benedicto “Piojo” Salinas (Acevedo, 2010, p. 14), otra instancia de encuentro entre quienes luego formaron parte de la Agrupación Críspulo Gándara. Esta peña también es el punto de partida como folclorista de Nano Acevedo (Acevedo, 1995, p. 124), futuro creador de la peña Doña Javiera, que comienza a funcionar en 1975 y contará con la presencia de payadores como Lázaro Salgado y Guillermo “Bigote” Villalobos. Por eso, la estudio en detalle en el segundo capítulo.

Además de la clara presencia de payadores en la Chile Ríe y Canta, esta peña es relevante para el presente estudio dado su ambiente ágil y familiar en comparación a la de los hermanos Parra. Este clima festivo propiciaba dinámicas de sociabilidad entre los artistas que conformaban el elenco y el público asistente a las presentaciones, en general gente de clase media y baja que iba a escuchar música folclórica, popular y urbana. Por ende, la Chile Ríe y Canta tenía “un tono más popular”, ya que a ella asistía “gente más obrera, más del pueblo”, según Tito Fernández,⁶⁶ a diferencia de la Peña de los Parra, que contaba entre sus visitantes a “ministros, embajadores, visitas ilustres que venían al país” (Bravo y González, 2009, p. 33). La importancia de estas instancias de sociabilidad para el fenómeno estudiado reside en que, aun cuando el valor de los cantores y poetas populares era reconocido por el medio artístico, las peñas permitieron a los cultores establecer redes tanto entre pares como con otros músicos. Así, podían ampliar sus ámbitos de influencia, afianzar y fortalecer lazos que les permitieran posicionar aún más el canto popular y la paya en el contexto artístico, además de acceder a escenarios que potenciaran la difusión de su arte y los “entrenaran” en cómo relacionarse directamente con el público.

66 Fernández participaba en ambas peñas, por lo que podía diferenciar claramente el tipo de público que asistía a cada una.

Respecto de las relaciones entre los artistas, Nano Acevedo destaca la familiaridad de trato entre quienes formaban parte de la peña tanto con Largo Farías y su esposa Cristina Zahyr como con los demás miembros del elenco (que cada semana rotaba en sus presentaciones). El local era atendido por los dueños, ayudados por algunos de los artistas (Acevedo, 2010, p. 14), junto a “don Goyo”, el único garzón del local. El ambiente familiar y colaborativo también se daba en el nivel artístico y con el mismo público, en la llamada “peña chica”, de la cual dan cuenta Bravo y González en *Ecos del tiempo subterráneo* y que catalogan como “una de las modalidades más esperadas de la noche (...). Cualquier persona del público podía subir al escenario a mostrar sus habilidades musicales (...). Si aparecía alguien que realmente impresionara, la peña le ayudaba a superar sus errores, para luego presentarlo en el espectáculo principal” (Bravo y González, 2009, p. 33). Es decir, la peña chica cumplía una función pedagógica en tanto contribuía a la formación de artistas emergentes.

Según señala Acevedo, “divismo nunca hubo en la ‘Chiryc’, como la llamaba René; antes de comenzar la peña, solían reunirse en una mesa varios artistas —consagrados y emergentes—, pedir una botella de vino y conversar y ensayar sin hacer diferencias” (2010, p. 14). Este ambiente de compañerismo se traslucía también arriba del escenario, detrás de camarines (cuando se le “tomaba la temperatura” al público, traspasándole la información a quien fuera a salir a escena) y después de las presentaciones. Acevedo relata: “Después de la peña salíamos a calle Alameda y nos instalábamos en el famoso, por ese entonces, restaurante Il Bosco para compartir unas horas” (2010, p. 15).

En este tipo de escenarios empiezan a presentarse de manera formal payadores como P. Yáñez y Salinas, en calidad de espectáculo en vivo, donde el *feedback* del público es inmediato y la relación con este cercana. Estas peñas permiten fortalecer lazos con el medio artístico de la música popular mediática, y crear un modelo que influirá posteriormente en la estructuración tipo espectáculo de los encuentros de payadores. Además, generará un ambiente propicio para entregar un mensaje a través del canto popular y las payas, de forma que este llega más directamente a sus receptores, como se verá en el siguiente capí-

tulo. Por ende, las peñas folclóricas como Chile Ríe y Canta (y luego, Doña Javiera) influyeron positivamente en los procesos estudiados, en distintos aspectos. Por una parte, constituyeron instancias de sociabilidad artística, en la medida en que propiciaron una relación directa entre los cultores del Canto a lo Poeta y los músicos de la NCCh, y porque les entregó experiencia en el comportamiento en los escenarios y con públicos diversos. Por otro lado, el contacto con otros músicos y con los escenarios incidieron en el desarrollo del profesionalismo y la profesionalización de aquellos que se habían iniciado en el Canto a lo Poeta, ya que empezaron a conjugar en ellos mismos la figura del cultor tradicional con la noción, más moderna, del artista. Junto a lo anterior, la participación en las peñas y la relación directa con la NCCh (y con lo que luego se conocerá como Canto Nuevo) permitirá que estas experiencias sean tierra fértil para el posterior desarrollo de su *canto de denuncia* en el contexto de la dictadura militar.

CAPÍTULO II

LA POLÍTICA CULTURAL DEL RÉGIMEN MILITAR: DE LA “REFUNDACIÓN NACIONAL” AL DINAMISMO DE LA LÓGICA NEOLIBERAL

Luego de que la Junta Militar y su régimen autoritario se instalaran en el poder tras el golpe de Estado de 1973, en 1975 se publicó la *Política Cultural del Gobierno de Chile*⁶⁷ (en adelante, *Política Cultural*), editada por la Editorial Nacional Gabriela Mistral.⁶⁸ Este documento fue elaborado por el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno y por la Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno, creada esta última según Decreto Ley el 10 de diciembre de 1974, que establece su dependencia directa de la Junta Militar y determina que sus funciones consistirían en

asesorar, proponer las medidas, políticas y programas que deban adoptarse para difundir, armonizar, perfeccionar y en general incentivar el desarrollo cultural del país y dignificar y en general incentivar el desarrollo cultural del país y dignificar sus medios de difusión, en términos que preserven la tradición histórico-cultural del mismo y permitan proyectarla al futuro con un sentido de nacionalidad (Asesoría Cultural, 1975, p. 49).

67 Disponible en www.bcn.cl

68 En contraposición a la Editorial Nacional Quimantú, que fue parte del desarrollo cultural e ideológico del gobierno de la Unidad Popular. Para saber más, ver Memoria Chilena (s. f.), “Editorial Nacional Quimantú”. Recuperado de www.memoriachilena.cl

El cargo de asesor cultural recayó en Enrique Campos Menéndez, político y escritor de derecha, y principal ideólogo del documento (Errázuriz y Leiva, 2012, p. 27).

Como se aprecia, el ámbito cultural ocupó un lugar central de las preocupaciones del nuevo régimen militar. Según señalan Luis H. Errázuriz y Gonzalo Leiva en *El golpe estético* (2012), se “advierde 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” (p. 27) que se había propuesto como objetivo luego de derrocar al gobierno de Salvador Allende. En esa época, las expresiones culturales se vinculaban estrechamente con los postulados de su coalición, la Unidad Popular. Como se vio en el capítulo anterior, en este período la música tuvo un papel protagónico (con la Nueva Canción Chilena) y adhirió a un proyecto político centrado en el compromiso social. Producto de lo anterior, el gobierno de la Unidad Popular “fue considerado más allá del ámbito político y económico” por el régimen militar, puesto que su “efecto nocivo” se había propagado tanto a las formas culturales y de expresión como a las costumbres y el uso del lenguaje del pueblo chileno (Errázuriz y Leiva, 2012, p. 15).

Por ende, es importante enfatizar que la cultura fue una de las primeras preocupaciones del régimen dictatorial, una vez que logró “estabilizar” al país mediante el control político y social, y la violencia factual y simbólica de las FF.AA., que tomaron el control total del país el mismo 11 de septiembre de 1973. Este escenario fue propicio para aplicar la *Política Cultural* sin fuerzas opositoras —tanto civiles como políticas— que pudieran cuestionar sus principios y objetivos. Estos últimos, por su parte, siguieron la línea de los fundamentos doctrinarios expuestos en la *Declaración de principios del Gobierno de Chile* (en adelante, *Declaración*), publicada el 11 de marzo de 1974 y redactada por Jaime Guzmán (principal referente ideológico del régimen), quien se propuso “legitimar la toma y ejercicio del poder por los militares” (Correa, 2005, p. 275).

La *Declaración* definía las metas propuestas “a todos los chilenos”, esperando que se transformaran en “aspiraciones colectivas” cuya consecución permitiera transformar “a nuestra patria en la gran Nación que

todos anhelamos” (Asesoría Cultural, 1975, p. 22). A través de ella, el gobierno militar se reconocía a sí mismo como “nacionalista, respetuoso de las tradiciones, tendiente a la unidad nacional ‘como su objetivo máspreciado’” y proclamaba que el compromiso de la Junta consistía en “restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad quebrantada” mientras que, paralelamente, y como se señala en *Historia del siglo XX chileno*, “se pasaban a llevar derechos básicos de vida, integridad física y conciencia” (Correa y otros, 2001, p. 238). Sin embargo, estos atropellos se consideraban un “mal necesario” (la persecución entendida como una “depuración de elementos indeseables”), que perseguía el objetivo de restaurar el “*deber ser nacional*”, mancillado por la “penetración del marxismo” en la sociedad, considerado un atentado contra el acervo cultural de tradición occidental-cristiana que, siguiendo las ideas de la *Política Cultural*, otorgaba sentido a la nación chilena.

Así pues, el “desarrollo cultural del país” se basó en los planteamientos expuestos en dicho documento:⁶⁹ se buscó crear “una sociedad libre, que respeta al individuo y ampara sus manifestaciones sociales”, en la cual el gobierno “no puede transformarse en el inductor exclusivo de la actividad cultural” (Asesoría Cultural, 1975, p. 7). No obstante, señala que la “obligación ineludible” del gobierno es

velar porque los valores morales que inspiran a los individuos, así como las metas que mueven a la comunidad nacional estén encaminados a la consecución de los grandes ideales que dicho gobierno se ha trazado en beneficio de la Nación (Asesoría Cultural, p. 8).

69 El prólogo comienza con las siguientes líneas: “Las manifestaciones culturales de un pueblo son reflejo de la vitalidad y el sentido de futuro de una Nación, de ahí que todo gobierno auténticamente nacionalista les otorgue la mayor preocupación e importancia”, entendiéndose dentro de las manifestaciones culturales tanto “las creaciones artísticas e intelectuales” como “las actitudes, costumbres, hábitos y demás manifestaciones personales o colectivas que trasuntan el comportamiento social de un individuo o una comunidad” (Asesoría Cultural, 1975, p. 7).

Más aún, se establece que el gobierno debe proyectar una imagen en la que se identifique con “los ideales, aspiraciones y necesidades del ‘ser nacional’”, para ser con ello su “intérprete” (p. 16) y de esta forma imprimir dicha impronta en las políticas destinadas a orientar, organizar y definir la cultura (p. 17). Ésta, por su parte, se concibe como una

disposición esencial que mueve a los habitantes de una nación a organizar su vida de acuerdo con 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 todos los demás (p. 19).⁷⁰

Esta definición sugiere que la realidad es inmutable y atemporal, anquilosada en la “idiosincrasia chilena”, en el *carácter nacional*. En suma, se plantea una visión conservadora de la cultura, en tanto se afirma que sería el sustento del “ser de la Patria”, que se comprende como “un todo homogéneo, histórica, étnica y culturalmente” (Correa y otros, 2001, p. 285), lo que involucra una mirada esencialista y estática de los aspectos culturales de la sociedad, cuando en ella se dan cambios constantes y conviven realidades diversas.

Por otra parte, y a pesar de que se destaca *discursivamente* el valor del individuo (“de derechos naturales anteriores y superiores al Estado”) y la colectividad, se establece que es deber del gobierno/Estado⁷¹ guiar el desarrollo cultural de la sociedad, y que por ello es garante del “destino superior del país” y del “engrandecimiento de la Patria”, lo que se lograría si los individuos siguieran las pautas dictadas según los criterios de la Junta Militar (p. 20). Pero se advierte una paradoja: mientras se valora al individuo, y con ello su autonomía, también se señala que dicho individuo debe someterse a las directrices sociales y culturales del

70 De acuerdo con el documento, dicha “disposición esencial” tendría como fin generar un determinado modo de convivencia que conduciría al “deber ser nacional”, por lo que se define a la cultura también como “la ‘forma’ de una nación”, aquello que la hace única, que la define y diferencia de otras naciones.

71 Es interesante notar que en el documento ambos conceptos se utilizan como sinónimos.

gobierno. Dicha contradicción puede comprenderse a la luz de la lógica que exponen Errázuriz y Leiva en la siguiente cita, que señala un punto fundamental que se trata más adelante:

Al igual que en otros sistemas totalitarios, el ámbito cultural es percibido por las autoridades con cierta ambigüedad, pues representa a la vez una oportunidad y una amenaza: el desarrollo cultural “bien orientado y supervisado” constituye un aporte estratégico al régimen autoritario que se busca instalar; pero este desarrollo cultural también puede constituirse en un arma de doble filo, en la medida en que sea instrumentalizado para socavar las bases de ese mismo régimen (p. 29).

La *Política Cultural* es un documento que, como toda fuente, debe leerse considerando su contexto de producción que, en este caso, está impregnado de la lógica dicotómica de la Guerra Fría según la cual el marxismo es una “concepción total de la vida” que pretende “imponerse y avasallar la cultura occidental cristiana a la que adherimos” y que generaría, consecuentemente “desastrosos efectos en todos los demás planos: social, económico, educacional, familiar, etc.” (Asesoría Cultural, 1975, p. 23). Además, se señala que la mayoría del país era “profundamente antimarxista” debido a este acervo cultural occidental-cristiano que se identifica como propio de la sociedad chilena, y que si esta ideología logró prosperar en la sociedad hasta llegar “al poder supremo por medios legítimos” (p. 25) se debió a que “el país había perdido, a lo largo de muchos años, su identidad como Nación” (p. 26).

La lectura histórica que propone el documento sobre el siglo xx es menos optimista que la del siglo anterior;⁷² pues se señala que tanto la identidad como el sentido del “deber ser nacional” se debilitaron producto de una serie de factores que provocaron la “decadencia nacional”. El primer factor habría sido la penetración en el país del “extranjerismo que inundó las costumbres, hábitos y conceptos políticos y económicos a partir del comienzo del siglo xx” (p. 26). Ello redundó primero en el debilitamiento y luego el “abandono del sentido nacional”, puesto que dichas influencias extranjeras derivaron en “imitación” y “dependencia” del pensamiento político y de costumbres importadas (p. 29), lo que culminó en la pérdida de la unidad nacional, que se sostendría en la búsqueda de un “destino común”, “puesto que tal destino adquirió para unos y para otros connotaciones y características diametralmente opuestas”.⁷³

Siguiendo con la versión que se expone en la *Política Cultural*, esta penetración extranjerizante en el siglo xx —y la pérdida de la unidad nacional que causó— tuvo como consecuencia el “repudio a nuestra

72 El documento plantea que, a partir de la era portaliana (se habla del “Gobierno de Portales”, en referencia al papel central que jugó como ministro de Estado durante la década de 1830, especialmente durante el gobierno de José Joaquín Prieto), “Chile se orientó a cumplir grandes objetivos que se transformaron en aspiraciones colectivas y que dieron sentido a la gestión de las Administraciones que culminaron con el siglo diecinueve (...). En el transcurso de esos años, la cultura se expandió en todos los ámbitos, al impulso del vigor de un país engrandecido y próspero” (Asesoría Cultural, 1975, p. 27), debido a que en dicho período “el Estado supo hacia dónde se dirigía, cuáles eran los ámbitos de su acción y a qué metas podría orientar el empuje de sus habitantes” (Asesoría Cultural, 1975, p. 28). Lo anterior refleja una lectura unívoca de la historia del país, que quiso transmitirse por medio de la enseñanza (Correa, 2005, p. 284) y que presenta una visión idealizada del siglo xix, que encuentra en su transcurso una visión estratégico-política que generó progreso y engrandecimiento a la Nación, pero que omite las problemáticas sociales de diversa índole que acompañaron el acontecer histórico de ese período.

73 Esta última idea refuerza el planteamiento de que la interpretación histórica realizada por el régimen militar contemplaba una idealización del siglo anterior, al sugerir discursivamente que la totalidad de la población compartía los ejes de desarrollo a los que apuntaba la clase oligárquica que dirigía los lineamientos estatales en dicho período, lo que también da cuenta de qué sectores de la sociedad eran los que se consideraba que conformaban a la nación a la hora de evaluar el curso del desarrollo del país. Por otra parte, también se plantea como un aspecto positivo y deseable la ausencia de discusión política, de cuestionamiento y de disenso dentro de la esfera pública, pues éstos atentaban contra la “unidad nacional” y la prosecución de un “destino único”.

historia”, sus tradiciones y sus héroes (p. 29); el debilitamiento de la soberanía nacional; y la corrupción de la cultura, transformada en un medio para corroer la sociedad chilena (p. 30), todo lo cual sirvió de nicho para que el marxismo finalmente triunfara en las urnas y, con ello, se instalara en la sociedad la asociación entre las nociones de “progresismo” e “izquierdismo”, así como el desarrollo y preponderancia de una cultura “comprometida” ideológicamente, que es fundamental para entender la problemática en torno a la cultura. Esto se explica porque “la cultura adquirió una decisiva influencia, pues a través de sus más variadas manifestaciones se fueron infiltrando los gérmenes que corroerían a la sociedad” (p. 31), consiguiendo con ello la penetración ideológica en los centros educativos y medios de comunicación, la “destrucción de los principios de autoridad, jerarquía y disciplina”, así como el “cuestionamiento a los valores de la vida chilena” y el “desquiciamiento moral de la juventud” (pp. 33-34). Considerando todo lo anterior, es posible sostener que el régimen militar buscó, al menos desde una proposición discursiva, una “refundación nacional” en el aspecto cultural, en la medida en que se explicitaba que el desarrollo de dicho ámbito sentaría las bases para “hacer de Chile una Gran Nación” con el objeto no solo de sustentar el “deber ser nacional”, sino también de plantear un enfoque de desarrollo “acelerado e integral” en las esferas científicas y tecnológicas (p. 44).

Este desarrollo cultural debería estar, por supuesto, desligado de toda vinculación política,⁷⁴ por lo que se potenció una política cultural que tendiera, “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” (p. 37). Para ello era necesario perseguir —y censurar⁷⁵— todo aquello que recordara el desarrollo cultural durante la Unidad Popular, incluyendo a artistas,

74 Dado que “un país que quiere vencer al marxismo debe tener plena conciencia de los peligros que lo acechan y fortificar, precisamente, el plano de la cultura”, ya que es el “campo donde se generan los ‘anticuerpos’” (Asesoría Cultural, pp. 24-25) para lo que sería calificado por el general Leigh de “cáncer marxista”.

75 La persecución ligada a la censura provocó, lógicamente, que también se recurriera a la autocensura como medida de resguardo.

símbolos, instrumentos musicales y expresiones lingüísticas. En consecuencia, durante los dos primeros años del régimen las políticas culturales tuvieron un carácter fundamentalmente *reactivo*, según expone Anny Rivera (1983), pues “se tiene claridad respecto a lo que se quiere negar, en base a una restauración de un anterior orden [previo a 1970]; pero aún no se delinea claramente la fundación de un orden nuevo” (p. 98). Rivera se refiere fundamentalmente al ámbito político y económico, pero puede extrapolarse a lo cultural. Así, se constata que el desarrollo cultural en los primeros años fue más *reactivo* que *creativo*. Es decir, el régimen militar basó su política cultural en la negación sistemática del legado de la Unidad Popular, al tiempo que fue incapaz de ser realmente propositivo a la hora de fomentar nuevos ámbitos de creación artística. Un claro ejemplo es el caso de la música de raíz folclórica y el empeño constante que pusieron en volver a aquellas expresiones que —se pensaba— se habían corroído o dejado de lado tras la llegada del marxismo.

Si bien el carácter nacionalista refundacional y el discurso antimarxista fueron ejes centrales con los que se quiso guiar el desarrollo cultural de Chile durante el régimen militar, las diversas políticas que se aplicaron durante los casi veinte años de dictadura se vieron influenciadas por criterios tanto políticos como económicos, por lo que la cohesión discursiva expuesta en la *Política Cultural* no tuvo un correlato coherente con lo que ocurrió en la realidad (Rivera, 1983, p. 31).

En una investigación publicada por el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (Ceneca) en 1986, Carlos Catalán y Giselle Munizaga esquematizan el complejo escenario de la institucionalidad cultural del régimen militar en torno a tres etapas, las cuales estarían determinadas por el desarrollo de diferentes “racionalidades culturales” (p. 23): la “etapa de fuerza” (1973-1976), la pérdida del poder hegemónico (1976-1982) y, finalmente, la ampliación-autonomía del campo cultu-

ral (1982).⁷⁶ Antes de profundizar en estas etapas, es necesario aclarar que estos autores identifican tres corrientes fundamentales dentro de la política cultural durante la dictadura, las cuales se correlacionaron muchas veces de forma contradictoria. La primera es la concepción “fundacional-nacionalista”, que se expresa con claridad en la *Política Cultural*, a la que se suma la segunda, relacionada con lo que comúnmente se conoce como “alta cultura”. Por su parte, la tercera vertiente se asocia al pensamiento neoliberal, que sustenta el sistema de la industria cultural y potencia su desarrollo en una línea “ eminentemente recreativa, masiva y comercial” de la producción cultural (Catalán y Munizaga, 1986, p. 6).

A grandes rasgos, la vertiente vinculada con la “alta cultura” dice relación con el impulso que se le quiso dar a las “bellas artes”, las cuales habrían sido “postergadas” durante la Unidad Popular, además de estar relacionadas con los cánones estéticos del acervo cultural europeo-occidental (potenciados en Chile a fines del siglo XIX e inicios del XX al alero de las academias), donde la cultura se muestra como “asunto de elites y no de masas” (p. 16), y donde “las obras”, y no las costumbres, son las protagonistas (p. 17). Por su parte, la corriente asociada al neoliberalismo y la industria cultural se define como una racionalidad centrada más en la realidad que en los discursos, pues se expresará en cómo las lógicas de mercado irán guiando paulatinamente el desarrollo de la cultura durante este período, la cual será concebida finalmente como un “bien transable” (p. 21), un producto de mercado más, cuyo desarrollo se verá potenciado por el mundo privado. En principio esta concepción será respaldada por el régimen militar, pero a la larga las mismas lógicas de mercado (oferta y demanda) generan una creciente autonomía frente a las directrices estatales sobre los contenidos culturales, los que empezarán a guiarse por criterios económicos, primordialmente en los medios de comunicación (pp. 21-22).

76 Esta etapa no tiene una “fecha de cierre” por dos razones. En primer lugar, el año 1982 se caracterizó por ser un período álgido de protestas contra la dictadura militar, como se comenta más adelante en este capítulo. En segundo lugar, estas etapas se basan en lo que Carlos Catalán y Giselle Munizaga propusieron en su texto, publicado en 1986. Al tener solo cuatro años de diferencia con el inicio de la etapa señalada, los autores vivieron de cerca los procesos que estaban analizando, por lo que no podían señalar a ciencia cierta si dicha etapa ya había llegado a su fin.

De esta forma, el desarrollo cultural durante la “etapa de fuerza” estuvo marcado por el discurso fundacional-nacionalista, que tuvo un carácter antimarxista, reactivo y represivo, con el fin de organizar una institucionalidad cultural “centralizada y funcional a los requerimientos políticos y sociales del régimen” (p. 24). En consecuencia, se desencadenaron tres fenómenos: la desarticulación de la “vasta red de organizaciones culturales de base” surgidas en el trienio 1970-1973, estructuradas en torno a los vínculos establecidos entre el Estado, las universidades, las municipalidades, los sindicatos y las poblaciones; la inclusión efectiva de los sectores empresariales y privados a la esfera cultural, para “incentivar la creatividad intelectual”⁷⁷ (Asesoría Cultural, 1975, p. 105) en tanto el Estado mantenía, según lo expuesto en un editorial de *El Mercurio*, una actividad de “estímulo y coordinación, no de dirigismo”⁷⁸ (Asesoría Cultural, 1975, p. 96); y, finalmente, en el fuerte “control y direccionalidad sobre el conjunto de los agentes culturales”, sobre todo en la industria cultural, las universidades y los medios de comunicación. En este período la censura fue más fuerte y extendida, especialmente entre la prensa, de modo que en un principio solo se admitían *El Mercurio* y *La Tercera de la Hora*.⁷⁹

Por su parte, el período de “pérdida del poder hegemónico” se tradujo en el fracaso del proyecto fundacional-nacionalista (Catalán y Munizaga, 1986, p. 31), debido fundamentalmente al avance sostenido del neoliberalismo, el cual se transformó en la nueva racionalidad hegemónica del bloque dominante que, si bien mantiene su carácter autoritario, cambia su orientación hacia la lógica de mercado. Sostienen los autores que a partir de 1976 “la impronta tradicionalista y fundacional cede paso a lo moderno; la preeminencia del Estado a su subsidiariedad; la afirmación de la identidad nacional a la apertura externa [lo que se expresa tanto con el medio artístico extranjero como con las influencias económicas de la Escuela de Chicago]; (...) la voluntad dirigista a la espontaneidad del consumo” (p. 41).

77 *El Mercurio*, “Empresa y estímulo cultural”, 18 de mayo de 1975, p. 21.

78 *El Mercurio*, “Política Cultural en Acción”, 1 de septiembre de 1974, p. 21.

79 *El Mercurio*, “Bando no. 15. Censura de Prensa”, 13 de septiembre de 1973, p. 6.

En este sentido, se ve que dentro de la esfera cultural el aspecto económico es central, pues en la medida en que el Estado asume un rol subsidiario (y se aleja de la figura de Estado-aval propia de la Unidad Popular), al tiempo que potencia el “mecenzgo privado” (el cual se interesa, a su vez, tanto en las expresiones de la “alta cultura” como de la cultura popular de masas que empieza a copar los espacios televisivos), el régimen militar va perdiendo influencia directa en la generación de contenidos culturales. Estos últimos adquieren cada vez más autonomía (p. 33), ya que el avance del modelo de mercado neoliberal en la cultura generó “un agudo proceso de segmentación y diferenciación social que incidirá, finalmente, en una acentuada estratificación de los públicos, de los gustos y del consumo cultural”, lo que iría en contra del proyecto cultural integrador, con una identidad nacional homogénea, que buscaba el régimen dictatorial (p. 42). Esta paulatina apertura y autonomía del campo cultural se potencia con la crisis económica que se desarrolló a partir de 1982 (p. 36). Esto porque, si bien se reactiva con más fuerza la vigilancia y manipulación de los medios de comunicación como un mecanismo de control para relegitimar al régimen —incide directamente incluso en los contenidos recreativos de medios como Televisión Nacional (Fuenzalida, 1984)—, se percibe también una clara independencia en el circuito artístico, especialmente en el sector profesionalizado, así como una vinculación cada vez mayor con la oposición al régimen, al tiempo que las instituciones privadas de producción y circulación de la época “tienden a rechazar todo tutelaje ideológico directo” (Catalán y Munizaga, 1986, p. 37).

Continuando con la importancia del aspecto económico en la cultura a partir de mediados de los setenta, se observa que “la consolidación creciente de un circuito de arte-empresa —que acepta y promueve la vanguardia y no excluye [supuestamente] el arte disidente— es la negación de los valores del discurso fundacional-nacionalista” (Catalán y Munizaga, 1986, p. 43). De esta cita se desprenden tres temas: en primer lugar, se reafirma la importancia que va adquiriendo la aplicación de lógicas de mercado a la actividad cultural, a medida que ésta es concebida como un bien de consumo. Así lo expresó el empresario César

Sepúlveda⁸⁰ en una entrevista a *El Mercurio* en su calidad de “mecenas”, donde planteó su preocupación por que el hombre contemporáneo “se convenza de la necesidad de la cultura y el arte para el equilibrio de su vida, y que la consuma como cualquier otro producto”, así como su afán por potenciar que “las empresas privadas ayuden al financiamiento de estas actividades”.⁸¹ Luego agregó:

Ya no se puede seguir confiando en que el Estado sea el único soporte de la vida cultural, porque surge la tendencia a instrumentalizar la cultura y porque se pierde la participación masiva en la gestión (...) el arte debe ser manejado con las mismas técnicas de marketing que se usan para vender un refrigerador o una licuadora. Pero los artistas piensan que sus obras se imponen por sí mismas, que la gente debe acudir a buscarlas (p. 5).

En segundo término aparece el problema del financiamiento y la entrega de contenidos en los medios de comunicación (los que la *Política Cultural* concibe como “vehículos a través de los cuales deberá proyectarse la acción cultural del Gobierno”), incluyendo a las editoriales, el cine, la literatura, la prensa, la radio y, especialmente, la televisión “por su efecto multiplicador inconmensurable” (Asesoría Cultural, 1975, p. 39). De hecho, las críticas al respecto (sobre todo desde la revista *Mensaje*) se enfocaron en el avance de la lógica de mercado en el panorama cultural, denunciando con ello la contradicción entre el impulso que la Junta Militar quería darle a la cultura a través de la televisión y el espacio, la calidad y el carácter real de los programas transmitidos en la “franja cultural” de los jueves a las diez de la noche. Como indicaba Fernando Barraza en 1981, “en un sistema de autofinanciamiento, como el que se aplica actualmente en Chile, la posibilidad de lucro pasa a ser

80 El mismo que sentenciaba que “el arte es un producto que debe ser vendido, no regalado. ¿Por qué uno paga por los zapatos y no por una sonata de Beethoven?”.

81 *El Mercurio*, “César Sepúlveda: ‘La cultura debe ser vendida con técnicas publicitarias’”, 5 de agosto de 1979, p. 5.

el imperativo fundamental de una cartelera televisiva. Si un programa ‘vende’, el canal se interesa, si no ‘vende’... [sic]” (Barraza, 1981a, p. 206).

En un artículo de 1976, Rafael Otano y Juan Andrés Piña señalan que

el lema televisivo de “entretener, informar, educar” ha llegado a convertirse en un puro deseo de que estos tres enunciados sean parejos (...) es así como estos dos temas [lo cultural y lo educativo] solo alcanzan a bordear el 5% de la programación en una semana televisiva (...) la falta de línea continuada, de objetivos y metas parece ser el fantasma que aflige a los temas culturales y educativos en nuestra TV. Lo bueno aparece sin conexión, aislado. Esto contrasta tristemente con la prolongada y mantenida línea de entretención (...) cuyo costo y esfuerzo son enormes en relación con la escuálida dedicación a temas científicos, culturales, artísticos o educativos (1976, p. 518).

Esta idea queda muy bien explicitada en el siguiente testimonio, entregado en una conversación informal (en julio de 2015) por una profesora de inglés que en 1984 les hizo clases a ejecutivos y productores del canal Televisión Nacional:

Esto era a mediados del año 84... las clases eran para varios ejecutivos, productores de televisión, periodistas, de nivel alto de Televisión Nacional. Y en ese contexto de una conversación [en clase], el director de programación del canal declaró que “la función de la televisión, del canal de Televisión Nacional, era solo entretener”, lo que generó una discusión con otros ejecutivos, periodistas, directores de programas ahí presentes, por la función que debería tener un medio de comunicación como era el canal del Estado.⁸²

82 Si bien tuve acceso a este testimonio durante una conversación informal, la informante accedió a repetirlo, pero solicitó quedar en el anonimato.

Por su parte, en 1981 Barraza sostenía que

en el camino la Franja se fue desvirtuando. El concepto de “programa cultural” quedó librado en la práctica al arbitrio de los Canales y con el tiempo la Franja ha devenido en una especie de “cajón de sastre” en que caben por igual concursos, obras de teatro, shows folklóricos o pseudo-folklóricos, conciertos, ballet o, finalmente, espacios de relleno (1981b, p. 436).

Finalmente, el tercer elemento que deriva del planteamiento de Catalán y Munizaga sobre la consolidación de un circuito de arte-empresa desde mediados de los setenta es la supuesta inclusión en este espacio del arte disidente, lo que es puesto en entredicho debido a que, como se verá más adelante, para los artistas contrarios al régimen realizar espectáculos, publicar o grabar en industrias discográficas siguió siendo difícil principalmente porque los organismos de la industria cultural “alternativa” (al menos en el caso de la música) y los mismos artistas de dicho circuito sufrieron hostigamientos por parte de las autoridades. Además, muchas veces sus actividades se enfrentaban a limitaciones ya fuera por problemas para conseguir financiamiento o los permisos municipales correspondientes.

Esta invisibilización se relaciona directamente con la censura que se mantuvo durante todo el período dictatorial, que se conjugó con la realidad de la autocensura, ejercida por los artistas como medida de resguardo y por temor a represalias. De igual forma, la censura aplicada a los medios de comunicación fue constante, aunque con períodos de mayor y menor fuerza.⁸³ Por ejemplo, se clausuraron medios radiales y se prohibió la emisión de publicaciones periódicas, lo que los medios afectados —o aquellos afines a los anteriores que no habían sufrido la censura, como ocurrió muchas veces con *Mensaje* y *La Bicicleta*— consideraron un aten-

83 Hecho que puede constatararse, por ejemplo, en la emisión de leyes que normaban los contenidos que podían transmitirse a través de medios como la radio y la televisión. Ver Barraza (1983) y Hevia (1987).

tado hacia las formas de comunicación, en una sociedad que la oficialidad proclamaba como “moderna”, y en la que, como tal, se debería respetar su derecho a informar y a expresarse según sus líneas editoriales.⁸⁴

Retomando los planteamientos en torno a la “refundación nacional” evidenciados en la *Política Cultural*, es posible afirmar que estas ideas encontraron un nicho en la “música típica”, que permitió potenciar un discurso esencialista y apolítico sobre el folclor musical. De esta manera, se hacía una “interpretación ‘funcionalista’ del folclor, que se encaminaba a colaborar en el restablecimiento de la supuesta identidad nacional perdida” (Donoso, 2009, p. 33), lo que contrastará fuertemente con la labor de los artistas disidentes que se acercaron al folclor, especialmente con el quehacer artístico de los payadores.

El “rescate de la chilenidad” se centró en los símbolos patrios, pero también en la música, por lo cual se privilegió a aquellos artistas y agrupaciones cuyo repertorio tenía base folclórica (destacaron Los Huasos Quincheros, parte activa de los aparatos culturales del régimen), estaba compuesto fundamentalmente por cuecas⁸⁵ y tonadas, y carecía de contenido político (Errázuriz y Leiva, 2012, p. 34). Estas demandas fueron acogidas por la industria musical, ya fuera a través de sellos como Alba⁸⁶ o de la realización de festivales, como el de Olmué, que “reivindicaron” la canción huasa, centrada en el paisaje y los personajes campesinos.⁸⁷ De la misma forma, la “música típica” se quiso potenciar no solo dentro del país, sino también en el exterior, por lo que se escogió para ser presentada en la muestra de la delegación chilena en la Inauguración del Mundial de Fútbol de Alemania 1974.⁸⁸

84 *Mensaje*, “Libertinaje, restricción, apertura gradual. A propósito de la clausura de Radio Balmaceda” (editorial), 1977, vol. 26, N° 257, pp. 75-77.

85 En 1979 la cueca fue declarada Danza Nacional de Chile, con lo que pasó a formar parte de los símbolos nacionales junto a la bandera, el escudo y el himno (Donoso, 2009, p. 36).

86 *El Mercurio*, “Sello Alba: Símbolo de un amanecer musical”, 13 de enero de 1974, p. 46.

87 *El Mercurio*, “El Festival del Huaso reivindica el folclor”, 6 de enero de 1974, p. 47.

88 *El Mercurio*, “Cuecas y tonadas en un balón de fútbol”, 21 de abril de 1974, p. 65.

EL ESCENARIO TRAS EL GOLPE MILITAR: ENTRE EL “APAGÓN CULTURAL” Y LA CULTURA ALTERNATIVA-DISIDENTE

En un principio “la censura de la prensa escrita, radio y televisión, solo autorizó medios adictos al régimen” (Correa y otros, 2001, p. 280), pero al cabo de unos años esta admitió algunas rendijas “por donde se colaron opiniones no oficialistas” (p. 307). A partir de 1976 se crearon medios que no adherían a los lineamientos ideológicos de la dictadura, pero que tuvieron algún carácter particular que les permitió muchas veces escapar de la censura, ya fuera por su vinculación con la Iglesia católica (a la mencionada *Mensaje* se le sumó *Solidaridad*) o por las temáticas que trataba (como en el caso de *Apsi*, de análisis internacional). No obstante, ese “escape” nunca fue absoluto, pues el oficialismo no cejó en su intento por acallar las voces disidentes. De esta forma, mientras el gobierno se preocupaba de potenciar el desarrollo artístico, científico y tecnológico del país en alianza con organismos privados; de fomentar el conocimiento y la vinculación del pueblo chileno con su realidad geopolítica; así como de reivindicar (una parte de) el folclor y la “chilenidad”, los medios de comunicación que no adscribían al oficialismo (junto al circuito académico e intelectual disidente) daban cuenta de la existencia de un “apagón cultural”, tema que en 1977 ya se había hecho recurrente, pues se generó el espacio en la esfera pública para constatarlo.

Ese mismo año, Tomás Valdivia, columnista de la revista *Mensaje*, publicó un artículo donde daba algunas evidencias de este fenómeno. Una de ellas dice relación con el hábito de la lectura de los chilenos y su vinculación con los libros en general. Dichos hábitos se constataban como deficientes debido al decaimiento considerable en las publicaciones y edi-

ciones nacionales, a las trabas a la libre circulación de textos en el país y al alto precio de los libros —aumentados por el IVA—, lo que se sumaba al “deteriorado poder adquisitivo del grueso de los chilenos”. Otro factor era la calidad deficiente de la enseñanza, además de lo extendida que estaba la televisión, la cual —se decía— “posee un enorme potencial educativo, pero se ha desvirtuado ajustándose a un estrecho criterio de mercado que ‘da gusto al mal gusto’”, trastocando los valores y “haciendo notable lo trivial”, todo lo cual derivaba en un empobrecimiento del lenguaje, lo que afectaba particularmente a la juventud (Valdivia, 1977, p. 618).

Entonces, se estaba ante un “cuadro sombrío, a través del cual la cultura del país aparece claramente dañada”. Completaba este escenario el “éxodo de los profesionales, sea por motivos económicos, sea por depuraciones en las que [citando el editorial de *El Mercurio* del 3 de octubre de ese año] “primó un criterio estrecho..., prevaleció la ‘seguridad’ ideológica a la seguridad del saber auténtico”; la consiguiente dispersión de equipos humanos; la diáspora de artistas chilenos; la disminución del gasto público en educación y en investigación científica y tecnológica” (Valdivia, 1977, p. 618). Cabe destacar la mención al editorial del diario nacional, concebido por Sofía Correa como el portavoz de la derecha chilena durante el siglo XX (2005, p. 52) y que puede entenderse como un agente público más entre los adscritos al régimen, lo que da cuenta de que no todos los que se cuadraron con los lineamientos de la Junta Militar dieron beneplácito absoluto a todas sus medidas en materia cultural.

Este “cuadro sombrío” del “apagón cultural” era el producto de “una problemática colectiva que se refleja en indicadores sociales y que trahunta una enfermedad en nuestra convivencia nacional”, en que la cultura cumplía “una función conectiva y organizativa de la vida social misma”, además de ser “el ámbito privilegiado de la tolerancia, de la confrontación y de la crítica”. A la hora de señalar culpables, las referencias al régimen militar son claras, aunque no siempre directas:

Las normas y valores nacionales no son ya el fruto de la elaboración cultural de los chilenos, sino de “*disciplinas*” impuestas que fijan el límite de lo permitido y lo prohibido, *de lo pensable y lo delictual* (...) la

función pública que toda sociedad debe esperar de su creatividad cultural es una función socialmente limitada en el Chile de hoy (...) al primar el *autoritarismo*, la cultura se distorsiona (Valdivia, 1977, p. 620).⁸⁹

Las soluciones para enfrentar esta “crisis cultural” se vislumbran en el plano social, dado que “la función intelectual y cultural supone una estructura dialogal y democrática (...) el intercambio de ideas, la criticidad [sic], la comunicación entre intelectuales, y supone también un contacto amplio entre intelectual y pueblo” (p. 620). La anterior podría considerarse una visión paternalista, en tanto la actividad cultural se daría primero en el espacio del “intelectual”, ya que “las aspiraciones, los problemas, las metas de un pueblo, libremente expresadas, deberían ser la materia prima de la reflexión y creación de los intelectuales”. Pero aun cuando se sugiere una división entre la elite intelectual y “el pueblo”, a este último se le asigna un papel activo en tanto

debería ser quien, a través de múltiples canales, se apropie y recree para sí aquella producción cultural que le es más acorde. (...) No existirá “despegue cultural” mientras la cultura permanezca al margen de la constitución de la sociedad, mientras no sea el campo en el cual los diversos grupos y fuerzas sociales, saliendo de su *obligado ensimismamiento*, pasen a *encontrarse y a confrontar* los diversos sentidos que se dan a nuestra sociedad *para construir un consenso y acordar un orden* (Valdivia, 1977, p. 620).⁹⁰

En otras palabras, el “apagón cultural” no se superará en tanto la cultura no se plantee como un ámbito de dominio público y construcción social, y si no se desarrolla en un contexto democrático.

89 Todas las cursivas son mías, excepto en *autoritarismo*.

90 Las cursivas son mías.

No obstante, un año después (1978), en la misma *Mensaje*, y en referencia a la organización de la cultura en ese momento, se indica que “en estas condiciones [descritas anteriormente] tiende a acentuarse la participación en torno a un *proceso cultural autónomo* [énfasis en el original], que nace y se desarrolla independientemente de la menguada ‘cultura oficialista’ (...), y que interpreta la riqueza de experiencias y la multiplicidad de concepciones y de intereses que forman la base real de la comunidad nacional” (Rodríguez, 1978, p. 800). Este fragmento da cuenta de lo que anteriormente señalaban Errázuriz y Leiva, quienes describían la cultura como “un arma de doble filo” para el gobierno militar, ya que a partir de 1975 se constata un fenómeno cultural con un carácter contrario al régimen, cuya evolución estuvo ajena a las políticas culturales oficialistas y que se desplegó en distintos espacios de Santiago y sus alrededores a partir del accionar de diversos sectores sociales: no solo estuvieron presentes los vinculados a la expresión artística, sino también aquellos pertenecientes a los contextos estudiantiles universitarios y a las organizaciones populares en poblaciones y sectores marginales.

Dicho fenómeno será denominado aquí como el desarrollo de una *cultura alternativa-disidente*, cuya explicación queda bien planteada por Mario Rodríguez: “La vida de una nación tenderá siempre a expresarse, por difíciles que sean las condiciones. Así surgirán formas nuevas de comunicación sociales, el teatro independiente, una literatura crítica, expresiones populares y juveniles de música, y otras más”, que son las principales formas de expresión que asumió este fenómeno. De este modo, “la cultura viva, al final, renace por entre los intersticios que deja la fuerza, en medio de las ruinas materiales y simbólicas, y cualesquiera que sean las condiciones que defina el poder dominante” (1978, p. 800). Rodríguez se refiere a las condiciones de la “cultura oficialista”, la cual, según él, tuvo por principio central la disciplina, “una modalidad represiva de las relaciones sociales que es concordante con las necesidades del patrón de desarrollo capitalista impuesto y llevado a cabo en condiciones de extrema desigualdad y de contrarrevolución política” (1978, p. 800). Como se observa, denuncia claramente la influencia del neoliberalismo en el complejo contexto sociocultural de mediados de los años setenta.

Este escenario cultural “alternativo” y “disidente”⁹¹ se desarrolló de forma más sostenida —aunque siempre con resguardos— durante 1975-1976, años que coinciden con la fase de debilitamiento de las políticas culturales cohesionadas de la dictadura que señalaban Catalán y Munizaga. Esto se debe a que el fenómeno social del “apagón” cultural “no supuso la ausencia de creatividad individual o la interrupción del trabajo, realizado en la intimidad, de artistas y escritores”, pero sí implicó “la momentánea renuncia a exhibir o publicar, a sabiendas de los riesgos que acarrearía cualquier desafío al aparato represor del régimen” (Correa y otros, 2001, p. 313). Esa era la base, como se dijo anteriormente, de la autocensura.

Este nuevo entramado sociocultural se manifestó en espacios que cobijaron distintas expresiones artísticas, los que a su vez operaron sobre la base de sus propias lógicas organizacionales, con lo cual generaron no solo agentes culturales, sino también instancias para que éstos se expresaran.⁹² El foco estaba puesto en el ámbito musical, fundamentalmente en el circuito de las peñas en la Región Metropolitana. El espíritu que guiaba la comprensión del arte como una “instancia de concientización, como acicate a la reflexión capaz de operar cambios en las ideas y en las emociones, e incluso en las conductas” (Correa y otros, p. 315) fue el mismo que inspiró el desarrollo de la música popular mediática en torno al “canto popular” en este contexto cultural, “que rescató la tradición de la Nueva Canción Chilena, a la vez que reactua-

91 “Alternativo” frente a los planteamientos culturales oficialistas, guiados por criterios económicos y políticos, y “disidente” por adscribir a posiciones contrarias a la dictadura militar y sus mecanismos de acción.

92 “En el caso de las artes visuales, en 1977 apareció la Escena de Avanzada, con performances que contenían numerosas citas estéticas y aludían desde la vanguardia a la contingencia” (Errázuriz y Leiva, 2012, p. 39). En literatura, escritores como Enrique Lihn, Raúl Zurita, Diego Maquieira y Juan Luis Martínez conjugaron en sus trabajos “la experimentación formal con la alusión, crítica a la vez que críptica, a la situación política imperante en el país” (Correa y otros, 2001, p. 314). En este escenario, el teatro (profesional y semiprofesional) también resultó un agente importante, no solo porque continuó desarrollándose a través de distintos talleres (como el Taller 666 y sus Encuentros de Juventud y Teatro: “Teatro taller 666” (sept.-oct. 1978), *La Bicicleta*, 1), sino también por su aporte en la apertura de espacios “para la reconstrucción en torno a valores y problemas derivados de una historia común, la que se intentó rescatar del olvido a la vez que articular colectivamente, con el objeto de revertir la privatización forzada de la vida cotidiana, producto de la intervención autoritaria de la esfera pública” (Correa y otros, 2001, p. 315).

lizó su herencia en función de la contingencia política”, y que vivió un proceso de “reaglutinamiento social consumado en peñas, en actos con fines solidarios, en organizaciones culturales y estudiantiles, de sectores desbandados tras el Golpe y en la mira de la represión” (p. 311). De esta forma, el circuito peñero de Santiago se relacionó con las demás áreas artísticas y se vinculó estrechamente con los cantautores y agrupaciones nacidos en el contexto de las juventudes pastorales y universitarias; con aquellos músicos que habían ejercido como tales durante los años sesenta e inicios de los setenta, mayormente con aquellos que se quedaron en Chile tras el golpe de Estado (pero también, en cierta forma, con los que habían viajado al exilio),⁹³ y con las organizaciones comunitarias poblacionales a través de las actividades de “extensión” de las peñas, en las que ahondo más adelante.

Pero antes de enfocarme en el circuito peñero, es necesario analizar brevemente los otros espacios que fueron parte de esta cultura alternativa y disidente. Un ámbito importante, que permitió que las distintas manifestaciones artísticas se retroalimentaran y vincularan, fue el universitario. Es particularmente interesante si se considera que se encontraba bajo control militar por medio de rectores designados, pues habría sido víctima de la “corrupción marxista” en todos sus estamentos⁹⁴ (“Asesoría Cultural, 1975, p. 88). Entre las universidades con sede principal en Santiago, se encuentran la Universidad de Chile y la Universidad Católica, que constituyen en sí mismas mundos propios, definidas por sus trayectorias estudiantiles e historias institucionales. Cada una de ellas, en tanto espacios de acción, dio origen a agrupaciones culturales en las cuales se desarrollaron, a través de talleres y conjuntos, diversas manifestaciones artísticas. En el caso de la Universidad de Chile, fue la Agrupación Cultural Universitaria (ACU), mientras que la Universidad Católica generó la Agrupación de Talleres Culturales (ATC).⁹⁵

93 Sin embargo, y siendo funcional a los objetivos originales de este trabajo, no trataré el tema de las relaciones entre ellos con los artistas exiliados ni la actividad de estos últimos. Estas temáticas pueden encontrarse en *Canción valiente* (2013), de Marisol García.

94 *El Mercurio*, “La Universidad Creadora”, 29 de abril de 1974, p. 19.

95 *La Bicicleta*, “Agrupación Cultural Universitaria”, 1978, N° 1, pp. 51-59.

El segundo polo de desarrollo fueron las organizaciones populares, fundamentalmente en las poblaciones y comunas periféricas de Santiago. Luis Razeto, economista e investigador del Programa de Economía del Trabajo de la Academia de Humanismo Cristiano escribía sobre ellas a inicios de 1988 en un artículo para la revista *Mensaje*, haciendo alusión a las “experiencias de organización popular solidaria” que empezaron a llevarse a cabo “desde la implantación del actual régimen económico-político”:

Las experiencias organizativas de las que hablamos son muy variadas, y responden a todo un proceso de experimentación social altamente creativo: talleres laborales, grupos de autoayuda, comprando juntos, huertos familiares y comunitarios, ollas comunes poblacionales, grupos precooperativos de vivienda, grupos de ahorro, comités de damnificados, comités de deudores, círculos de salud popular, colonias urbanas, comunidades campesinas, etc.; y variadas iniciativas surgidas de la capacitación popular, de la búsqueda de tecnologías apropiadas, de acciones de subsistencia, de la ayuda fraterna de las comunidades eclesiales, y de otras actividades que han dado lugar a la formación de organizaciones que desarrollan algún tipo de actividades económicas (Razeto, 1988, p. 14).

Asimismo, las organizaciones populares forman parte de la *economía popular*, un fenómeno más amplio que se contextualiza en las profundas transformaciones del mercado y las estructuras económico-sociales que se desarrollaron durante el período. Estas transformaciones generaron, por un lado, que “el sector moderno de la producción y del mercado” agotara “las capacidades de absorber fuerza de trabajo y de permitir el acceso a la satisfacción de las necesidades y aspiraciones de amplios sectores populares”, y por otro, que el Estado experimentara “sucesivas crisis fiscales y administrativas, resultando crecientemente oneroso y viéndose obligado a reducir sus posibilidades de canalizar recursos y servicios a través de las tradicionales políticas sociales”. Ante este panorama surgió la economía popular, que es

el resultado de las distintas actividades, iniciativas y experiencias que los sectores populares, marginados crecientemente de los dos grandes sistemas formales de asignación de recursos y distribución de ingresos [el mercado y el Estado] han tenido que desplegar con el objeto de asegurar su subsistencia y perseguir la satisfacción de sus necesidades económicas (Razeto, 1988, p. 15).

Esta economía popular contiene diversas iniciativas y estrategias de subsistencia. Entre ellas destacan las organizaciones económicas populares, que se distinguen por la organización comunitaria en pequeños grupos, “para buscar en conjunto y solidariamente la forma de encarar sus problemas económicos, sociales y culturales más inmediatos”. Aun cuando responden a lógicas sociales, económicas y formas de relacionarse con el autoritarismo militar más complejas, dichas organizaciones de base son parte de las instancias en que se desarrolló la cultura alternativa-disidente debido a que aquellas

respuestas organizadas y solidarias surgen de ambientes más “consientes” y participativos que han tenido o tienen alguna vinculación con la cultura católica o con ideologías progresistas (en parroquias y comunidades, en sindicatos, partidos y organizaciones poblacionales, en experiencias previas de desarrollo de la comunidad y promoción popular, etc.) (Razeto, 1988, p. 17).

Así también, es importante señalar que

son iniciativas que no se limitan a un solo tipo de actividad, sino que tienden a ser integrales, en el sentido que combinan actividades económicas, sociales, educativas, de desarrollo personal y grupal, de solidaridad, y a menudo también de acción política y pastoral [en otras palabras, buscan satisfacer una amplia gama de necesidades y aspiraciones humanas] (Razeto, 1988, p. 20).

Finalmente,

son experiencias que tienden a coordinarse con otras, formando redes horizontales basadas en el intercambio de informaciones y en la búsqueda de acciones conjuntas. En tal sentido, tienden a expandir la cooperación en las relaciones con otros grupos, y no a establecer relaciones competitivas (Razeto, 1988, p. 20).

Este último aspecto es central para comprender las relaciones de cooperación y creación de comunidad que se desarrollaron a través del contacto con otros focos de organización del ámbito cultural alternativo, para lo cual las “actividades de extensión” que realizaron las peñas comprometidas políticamente fueron clave, como se verá más adelante.

Otro de estos espacios se conformó bajo el amparo de la Iglesia católica, actor fundamental en este período, y lo constituyeron las pastorales universitarias y parroquiales. Destacan como organismos aglutinadores la Vicaría de la Pastoral Juvenil y la Pastoral Universitaria, a través de las cuales —junto con la autoridad eclesiástica— se organizaron encuentros y festivales artísticos y juveniles (García, 2013, p. 283), tales como el Festival Una Canción para Jesús, organizado por la Vicaría y que constituyó el cierre de la Semana para Jesús, realizada en octubre de 1978, establecido por la Iglesia como el Año de los Derechos Humanos,⁹⁶ mientras que la Pastoral Universitaria realizó los Encuentros de Juventud y Canto, los cuales en 1979 ya contaban con su tercera versión, en la que se presentaron artistas como Santiago del Nuevo Extremo y Eduardo Peralta, además de la Agrupación Cultural Universitaria y la Agrupación de Talleres Culturales.⁹⁷

En relación con ambas instancias destaca también la presencia del sello ALPEC (Animación y Liturgia por la Expresión y la Comunicación),

96 *La Bicicleta*, “Una canción para Jesús”, 1978, N° 2, p. 46.

97 *La Bicicleta*, “Encuentros de Juventud y Canto”, 1979, N° 4, p. 7.

“institución cultural de origen canadiense y orientación cristiana” cuya actividad consistía en “el descubrimiento de nuevos grupos que reflejen una creación en el terreno del arte”, con el objetivo principal de “recoger la expresión de los creadores más recientes que aún no aseguran un éxito comercial”.⁹⁸ Este sello formó parte del desarrollo de una industria musical que difundió, a través de distintos medios, esta cultura disidente. Entre los sellos discográficos destaca el Sello Alerce, creado en abril de 1976 por Ricardo García con el mismo objetivo de ALPEC: difundir a los “nuevos valores” que surgieron en esos años (Díaz-Inostroza, 2007, p. 186), con lo que se convirtió en el medio que aglutinó en casetes y *longplays* a los artistas del Canto Nuevo. Además, desde 1977 organizó La Gran Noche del Folklore, con presentaciones en los teatros Esmeralda, Cariola (Bravo y González, 2009, p. 182), Caupolicán y Gran Palace (García, 2013, p. 284).

Siguiendo esta línea, a partir de 1977 la productora Nuestro Canto se posicionó dentro de la escena cultural con la creación de los Ciclos Nuestro Canto, surgidos al alero del programa radial homónimo conducido por Miguel Davagnino y transmitido por Radio Chilena⁹⁹ a partir de mayo de 1976 (Bravo y González, p. 181). Estos “ciclos” consistieron en presentaciones cuyo objetivo fue “superar los recitales aislados”, ya que estaban “proyectados a un plazo y estructurados en torno a unidades temáticas [América la Patria Grande, Nuestros Patriotas, Narradores de la Patria]”, lo que revela una nueva concepción de la actual actividad artística, que ahora se regía por un criterio de permanencia para que el quehacer artístico no fuera “solo una válvula de escape para el pueblo chileno”, sino que mostrara “lo que está sucediendo en el momento” y propiciara “un desarrollo más adecuado de los contenidos desde el punto de vista artístico”.¹⁰⁰ (p. 3).

98 Jaime Soto León, “ALPEC, canto joven en nuevo sello”, 1979, *La Bicicleta*, N° 4, p. 41.

99 Radioemisora AM que también emitió el programa *Cien por ciento latinoamericanos* (Bravo y González, p. 279).

100 *La Bicicleta*, “Mesa Redonda: Nuestro Canto”, 1978, N° 1, pp. 1-11.

Finalmente, destacan los medios de comunicación que también sirvieron como medios de difusión tanto de las creaciones musicales como de las diversas iniciativas y actividades artísticas. A los programas ya mencionados de Radio Chilena, se les sumó en el dial FM *Hecho en Chile*, de radio Galaxia, y *Música de Hoy*, de radio Beethoven. En lo que respecta a los medios escritos, la revista *La Bicicleta* se posicionó como la principal publicación que acogió entre sus páginas la realización de actividades, la publicación de escritos en verso y prosa, y las distintas temáticas asociadas a las expresiones artísticas (fundamentalmente la música), así como aquellas de interés general para la juventud de la época. También se vinculó con el movimiento cultural alternativo mediante la inclusión de cancioneros y tablaturas para presentar y acercar de una forma didáctica a los “nuevos valores” del período. Publicada por primera vez en 1978, se concibió a sí misma como

un nuevo grupo de trabajo al interior de este movimiento, un grupo con una función específica: entregar un medio de comunicación social para facilitar la difusión de la creación, la reflexión, la crítica; para poder aportar así a la profundización de esta experiencia que compartimos.¹⁰¹

Su percepción del período se expresa en las siguientes líneas:

Estamos seguros de que pocas veces el arte y el artista se ocuparon de tantos temas, y se sintieron tan responsables de lo que ocurría en su derredor. Como contrapartida, pensamos que pocas veces tanta gente buscó en el arte su forma de expresión, y supo así que todo su esfuerzo, su dolor y alegría, su cotidianidad, su trabajo y su descanso, eran expresiones valiosas en la vida social de los hombres, y que todas ellas eran susceptibles de hacerse expresión artística.

101 *La Bicicleta*, “Editorial”, 1978, N° 1, s. p.

Hoy día en Chile, en los más diversos organismos e instituciones, iglesias, poblaciones, clubes y talleres, germina la actividad artística; a veces con dificultad, con mayor o menor apoyo, con irregulares logros o fracasos, es un verdadero movimiento el que surge y se propaga. En el arte y desde el arte se está pensando con profundidad; se está analizando nuestra vida social, y las más diversas expresiones de nuestra cultura; educación, ciencia, religión, etc. Hoy en día el arte se está nutriendo de la totalidad de la vida social, y cada vez más, busca nutrirla a toda ella.¹⁰²

De todos los espacios e instancias descritos anteriormente, las peñas folclóricas constituyeron un circuito fundamental para el ámbito artístico musical. Destaca especialmente Doña Javiera, ya que fue la que se mantuvo funcionando por más tiempo y porque heredó de la peña Chile Ríe y Canta su elenco permanente, en el cual participaron activamente payadores como Lázaro Salgado y Benedicto “Piojo” Salinas. Tal y como exponen Gabriela Bravo y Cristian González en *Ecos del tiempo subterráneo*, las peñas folclóricas que se desarrollaron a partir de 1975 en el contexto dictatorial nacieron en parte como una forma de rescatar el legado de aquellos espacios que dieron vida a la actividad cultural durante las décadas anteriores. Son importantes en este sentido la Peña de los Parra y la mencionada Chile Ríe y Canta, a cargo de René Largo Farías. Sin embargo, las que se originaron a mediados de los setenta lo hicieron en un escenario social, político y económico sumamente distinto al de sus antecesoras, por lo que sus características fundamentales estuvieron ligadas estrechamente al contexto que las vio renacer.

En un primer momento, este fenómeno no se originó solo por el afán de construir espacios de expresión y disidencia al régimen, sino también —y especialmente— como una fuente de trabajo para aquellos artistas que, tras el golpe de Estado, vieron cómo se les cerraban las puertas dada su asociación (real o supuesta) con el movimiento artístico de la Unidad Popular, en un país donde las tasas de desempleo “alcanzaron

102 Íd.

a ser tres veces superiores a la media histórica” (Correa y otros, 2001, p. 293) en los primeros años de la dictadura, y la cesantía que aquejó al país a mediados de los setenta “impactó directamente a quienes cultivaban el ‘arte negado’” (Bravo y González, 2009, p. 61). Bravo y González señalan que “los pocos recintos [por ejemplo, restaurantes] que abrieron espacios a expresiones contrarias a la dictadura no fueron suficientes para contener la demanda por trabajo de los artistas” (p. 61).

De esta forma, y motivado tanto por razones ideológicas y expresivas como por necesidades económicas, Nano Acevedo fundó la peña Doña Javiera, que se instaló en julio de 1975 en el restaurante Antofagasta, para hacerlo luego definitivamente en El Mundo, ubicado en calle San Diego, frente al Teatro Caupolicán, en septiembre del mismo año. Como señalé en el capítulo anterior, Acevedo no era ajeno a las peñas, pues había pertenecido al elenco permanente de la Chile Ríe y Canta, de modo que se manejaba con sus dinámicas de funcionamiento, aunque el contexto autoritario modificaría algunas y generaría otras, especialmente porque Doña Javiera se encontraba entre las peñas “políticamente comprometidas”, junto a otras como La Fragua, El Yugo, La Yunta, La Casona de San Isidro, Canto Nuevo y Casa Karamundi, de acuerdo con la clasificación de Bravo y González sobre las peñas que funcionaron en Santiago entre 1973 y 1983 (p. 69).

Entre este tipo de peñas, y a pesar del nuevo contexto, hay rasgos que se mantienen respecto de las de los años sesenta. En primer lugar, la intimidad que otorgan al tratarse de espacios reducidos, donde se produce una comunicación de carácter grupal, lo que permite estrechar lazos entre los artistas y el público, y donde “los códigos de proximidad” se vuelven cruciales. Entonces, se crean nuevos lenguajes y dinámicas que comparten aquellos que asisten y se presentan regularmente en las peñas, con un público conformado fundamentalmente por estudiantes, profesionales y empleados de entre veinte y treinta y cinco años (Riviera, 1980, p. 30). Otro aspecto de continuidad, tanto por la reproducción de los modelos heredados como por la precariedad económica, es la austeridad y la simpleza en el decorado como sello distintivo (Bravo y González, p. 157). Las peñas conservan la iluminación a base de velas encendidas en las mesas, así como “su aspecto rústico, funcional y so-

brio, pero prácticamente se eliminan los símbolos que guardan relación con el período anterior al golpe militar” (p. 66). Se sigue ofreciendo comida y bebida, especialmente aquellas peñas que funcionaban dentro de locales y restaurantes, por lo que se diversifica la oferta más allá de las empanadas y los navegados,¹⁰³ aunque el consumo sigue siendo secundario respecto de la presentación de los artistas.

De los elementos distintivos de las peñas surgidas a mediados de los setenta cabe destacar las estrechas relaciones que mantuvieron con las demás organizaciones y manifestaciones artísticas pertenecientes a la cultura alternativa-disidente. Según indican Bravo y González,

gran parte de los recintos funcionaban solo de noche y, por lo general, de jueves a sábado. Con el fin de agotar todas las instancias de reagrupación posibles, el resto de la semana, cuando no está el cantor en el escenario, las peñas aprovechan el lugar para guarecer a todo el que quiera expresarse mediante el lenguaje artístico (p. 167).

Algunas de las que pudieron implementar este sistema fueron La Casona de San Isidro y Casa Karamundi, ya que por funcionar en locales propios podían acoger talleres de diversa índole para que hicieran clases y organizaran reuniones en sus recintos. Además, se proyectaban películas, documentales y conciertos de artistas exiliados que se presentaban en ciudades extranjeras cercanas, como Mendoza. Por su parte, Doña Javiera potenció la organización de festivales y ciclos culturales, a la vez que brindó espacios a las artes visuales al cobijar a un equipo de pintores cuyas obras ayudaron a decorar el escenario y el resto del local (p. 168).

103 Preparación de vino tinto caliente, endulzado con azúcar e infusionado tradicionalmente con canela y rodajas de naranja (también puede ocuparse solo la cáscara). Se calienta en una olla el tiempo suficiente para infusionar los sabores y derretir el azúcar, sin llegar a la evaporación total del alcohol.

Esta vinculación con los nuevos actores que fueron surgiendo paulatinamente también se dio en el plano musical, ya que la interacción espontánea y cercana entre los artistas y los asistentes permitió que se relacionaran músicos de distintas generaciones, “consagrados” y “amateurs”, pues la peña se concebía como una fuente laboral para aquellos cantores populares “antiguos”, pero también daba a conocer a los artistas más jóvenes, quienes asistían como público. Dicha interacción se desarrolló en parte en Doña Javiera a través de lo que se conoció como “la peña chica”, una modalidad heredada que era tan espontánea como la de la Chile Ríe y Canta, en la cual los asistentes podían subir al escenario a mostrar sus talentos una vez finalizada la presentación del elenco principal, quienes a su vez se quedaban para escuchar a sus relevos, fomentando su crecimiento artístico mediante comentarios, lo que afianzaba aún más la complicidad entre el público y los miembros de la peña (p. 165).

La acción cooperativa fue parte del funcionamiento interno de estos espacios no solo en su relación con otras manifestaciones artísticas, sino también entre los mismos miembros del elenco. Nano Acevedo señalaba que en Doña Javiera no existía la figura del “patrón”, sino que “cada persona que actúa es responsable de la organización y obtiene un porcentaje [de las ganancias] respecto a esa responsabilidad, a su calidad, al tiempo que lleva en el local y a sus necesidades”.¹⁰⁴ Este esquema fue replicado por otras peñas similares, por lo que los miembros del “elenco permanente” eran los mismos que constituían el equipo de trabajo y que se repartían las tareas de limpieza, la atención al público, la preparación de los alimentos y bebestibles, así como la organización práctica y técnica del local (Bravo y González, p. 161).

Otra forma en que se enriqueció la articulación de este movimiento cultural fueron las “actividades de extensión”, un rasgo distintivo de las peñas “comprometidas políticamente” (p. 75), los actos solidarios y actividades diversas realizadas en poblaciones y sectores periféricos de la capital, de forma coordinada con las organizaciones populares de aquellas zonas. Al respecto, Nano Acevedo indicaba en una entrevista con

104 *La Bicicleta*, “Los mil quinientos días de ‘Javiera’”, 1979, N° 4, p. 8.

La Bicicleta, al cumplir la peña su cuarto año de funcionamiento, que el trabajo de extensión se había traducido en haber participado directa e indirectamente “en alrededor de quinientas actividades solidarias”. Estas cumplían un papel primordial para los artistas de Javiera, pues su director las entendía como “una negación al divismo y al paternalismo”, ya que su intención era “incentivar la creación propia en los sectores populares, colaborar con los organismos de base, y dejar algo de nuestra experiencia allá”. Estas actividades se realizaron en conjunto con los elencos peñeros y las organizaciones poblacionales, pero también con las parroquias mediante el préstamo de espacios físicos. A veces también se sumaba —o realizaba actividades por su cuenta— la productora Nuestro Canto (Bravo y González, p. 182).

Asimismo, la “extensión” se concibió como un semillero para los “nuevos valores”, pues según Acevedo “allí van afinando su pulso con la guitarra, y a la vez comprenden que su labor va más allá del cantar”.¹⁰⁵ No obstante, también reportaron un beneficio a las organizaciones de base pues, de acuerdo con Bravo y González, “el arte era el único ámbito de rearticulación social más o menos permitido (...) [por lo que] las peñas surgieron como el primer eslabón para congregár a las personas que vivían en la periferia” (p. 171). Como señalan varios testimonios, la represión estatal en las poblaciones fue de una envergadura mucho mayor a la de las ciudades, por lo que era más factible la reorganización a través de actividades culturales y solidarias que en eventos propiamente políticos. Así también, esta vinculación permitió acercar a los sectores marginales el desarrollo musical de la época, dado que para las personas que vivían en las poblaciones visitar una peña (había que llegar a las comunas de Providencia, Ñuñoa y Santiago Centro [García, 2013, p. 282], así como pagar la entrada y el consumo en el local) era económicamente imposible (Bravo y González, p. 170).

Resulta evidente que el desarrollo de las peñas no estuvo exento de problemas asociados a su carácter de plataformas contrarias al régimen militar, el cual, según Laura Jordán (2009), “emprendió una serie de acciones con

105 Íd.

el fin de impedir la creación, circulación y ejecución de ciertas músicas, ya sea mediante la prohibición o la desincentivación de su ejercicio” (p. 80). Este desincentivo se tradujo en hostigamientos y trabas constantes a la realización de las actividades, lo que afectó de manera particular las condiciones económicas de las peñas, tanto para su funcionamiento como para las exiguas ganancias que pudieron obtener sus artistas. El amedrentamiento a los músicos y los allanamientos a los locales donde funcionaron “implicaron para la música dos de las formas más comunes de torsión, amparadas en un accionar no legal de agentes estatales, resguardados en la Doctrina de Seguridad Nacional” (Jordán, 2009, p. 83). Es relevante en este caso la figura de los “sapos”, personas que se intuía eran agentes encubiertos de la DINA o la CNI,¹⁰⁶ “que se hacen pasar por clientes y que, sin embargo, espían y vigilan el comportamiento de artistas y público en su interior” (Bravo y González, p. 101). Esta situación fue advertida prematuramente, por lo que cada peña configuró códigos propios para identificarlos y despistrarlos, contando con la complicidad de un público que asistía de forma constante, pero que también generó un clima de tensión, resguardo y temor permanente, ya fuera por los “sapos” o por la posibilidad de que en algún momento se realizara un allanamiento o el local sufriera un ataque (p. 103).

Refiriéndose a estas y otras problemáticas, Nano Acevedo declaraba en el aniversario de Doña Javiera que

las grandes trabas de nuestro trabajo son las mismas que han tenido —y tienen— todas las agrupaciones culturales existentes; el continuo hostigamiento de que somos objeto por el gran delito de hacer folklore chileno en Chile. Las disposiciones legales de pedir permiso para cada actividad, y la no liberación de impuestos a nuestros espectáculos.¹⁰⁷

106 La Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) corresponde a la policía secreta del régimen dictatorial de Augusto Pinochet, responsable de persecución y represión estatal, asesinatos, desapariciones y violaciones a los derechos humanos. Funcionó entre 1973 y 1977, año en que fue reestructurada y renombrada como Central Nacional de Informaciones (CNI, 1977-1990) producto de presiones del gobierno de EE.UU. luego del asesinato del político exiliado Orlando Letelier (exministro del gobierno de Salvador Allende) en Washington D.C. en 1976.

107 *La Bicicleta*, “Los mil quinientos días de ‘Javiera’”, 1979, N° 4, p. 8.

Por lo mismo, Jordán señala que

un sinnúmero de disposiciones legales afectó más o menos tangencialmente el quehacer musical, ya sea por sus implicaciones sobre las libertades de las personas que la cultivan o por las transformaciones directas sobre el medio de producción y difusión musical (2009, p. 81).

Estos obstáculos derivaron en la suspensión sorpresiva de actividades o la negativa a otorgar los permisos municipales requeridos para su realización, pero también en el pago de impuestos extraordinarios que se les impuso a los ciclos y festivales (especialmente los de la productora Nuestro Canto) cuando efectivamente llegaban a realizarse. Lo anterior se debió a la aplicación a partir de 1979 del Decreto Ley N° 827, el cual generó una polémica que se trata extensamente en los números 3 y 4 de *La Bicicleta*. Esta normativa, publicada en diciembre de 1974, regulaba “los impuestos que gravan las entradas a espectáculos, reuniones y entretenimientos pagados”, y estipula que estarían exentas del pago las actividades “de calidad artística o cultural”.¹⁰⁸

El problema mayor fue que, si bien bajo el criterio de calidad artística o cultural se había permitido la exención del pago a diversas actividades —organizadas por la productora Nuestro Canto, Sello Alerce, talleres asociados a la ACU, entre otros—, cinco años después dichas actividades debieron empezar a pagar el 22% de sus ingresos brutos (11% al Fisco y a la municipalidad, respectivamente), lo que daba cuenta de la

discrecionalidad y arbitrariedad con la que se aplicaba el criterio para determinar la “calidad” del espectáculo, y que se sumaba a los demás gastos de arriendo del local, la iluminación y sonido y el pago de los artistas, el cual muchas veces debía sacrificarse, a fin de no aumentar

108 *La Bicicleta*, “Editorial”, 1979, N° 3, p. 3.

aún más los precios de las entradas, para evitar la ya latente disminución del público por aquella razón.¹⁰⁹

Independientemente de las problemáticas asociadas al funcionamiento de las peñas y la realización de actividades, el circuito cultural alternativo se mantuvo gracias a las dinámicas de acción cooperativa con los sectores populares de las organizaciones poblacionales, así como por la vinculación con otros espacios y ámbitos de creación (donde destacó el universitario), y el fomento a la formación de los artistas más jóvenes en las peñas. Todos elementos que, a su vez, lograron sentar parte de las bases para lo que se conoció como *Canto Nuevo*. Las investigadoras Patricia Díaz-Inostroza y Marisol García tratan con minuciosidad este movimiento artístico musical en sus obras, pero es el trabajo de García en que el Canto Nuevo se presenta a través de un prisma más amplio y complejo, situado por la autora dentro de lo que ella estipula como el fenómeno del canto social y político en Chile y su desarrollo en el período 1960-1989, y que bien puede entenderse aquí como *canto popular*, aquella expresión musical que a través de distintos géneros, junto a las influencias afines provenientes de otros países, ha estado marcada por la opinión política (no partidista) y la crítica social (García, 2013, p. 20).

Así, el Canto Nuevo es central en el desarrollo artístico, alternativo y disidente del período dictatorial, especialmente en el contexto de las peñas y las universidades. En lo que respecta al desarrollo de los payadores, la importancia del Canto Nuevo recae en que fue el nicho originario de quien se transformará luego en un personaje clave para el desarrollo de la paya en el último tramo del siglo xx: Eduardo Peralta, quien, junto a Jorge Yáñez, como se verá en el siguiente apartado, se posicionarán como cultores “bisagra” del Canto a lo Poeta, enriqueciendo con ello la heterogeneidad de la comunidad artística, en tanto nacen como artistas en contextos culturales distintos —el teatro y la música nacida en el contexto universitario— a dicha expresión poética y musical de la cultura

109 *La Bicicleta*, “Arte Nacional: ¿cuestión de porcentajes?”, 1979, N° 4, pp. 22-24.

popular tradicional, pero que, dentro de su trayectoria, llegan a vincularse estrechamente con ella hasta formar parte de su círculo.

Como se observa, la música popular vivió un proceso de apertura desde mediados de los setenta, a través del cual “los cantores que inicialmente reinterpretan las obras de la Nueva Canción Chilena se van introduciendo en nuevas estéticas y movimientos musicales” (Bravo y González, 2009, p. 66), con lo que abren espacios para una nueva generación de artistas, nacidos muchos de ellos en los festivales musicales universitarios y que se sumaron a la tribuna de las peñas, conformando y dando vida al Canto Nuevo, movimiento musical que toma el relevo de la Nueva Canción Chilena. No obstante, Marisol García señala sobre este punto que, si bien el Canto Nuevo fue consciente de este legado, no puede establecerse un vínculo de continuidad directo entre ambos movimientos, pues, dado el contexto que lo formó (y que a su vez contribuyó a formar) “no podía convocar esta nueva canción bajo amenaza al mismo colectivo cohesionado y libremente expresivo de antaño”, de la misma forma que no mantuvo algunos fundamentos esenciales de la Nueva Canción Chilena, tales como la confianza en la integración latinoamericana (a pesar de que musicalmente pudo contribuir en ese sentido)¹¹⁰ y la adhesión a un proyecto político puntual (García, p. 263).

De esta forma, y en paralelo a la reexposición del material musical de los sesenta e inicios de los setenta, “se esbozaban los primeros intentos por construir canciones propias que plantearan temáticas y estéticas musicales acordes a lo que en ese momento vivía el país” (García, p. 140). El hecho de que en los distintos escenarios convivieran diferentes generaciones de artistas enriqueció las experiencias musicales de intérpretes y cantautores. Para Marisol García, el movimiento estuvo

110 Tanto como las influencias extranjeras (entre las que destacan el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Canción Catalana y la Nueva Trova Cubana) como la fusión de estilos (andino, jazz, de raíz folclórica, entre otros) no se consideran una amenaza al desarrollo de la música chilena, sino un enriquecimiento a su actividad en términos temáticos y sonoros; en la posibilidad de compartir escenarios y composiciones; y, ya sea por la comunión de intereses y sensibilidades o por las diferencias entre unos y otros, fueron percibidos como un aporte a la calidad artística, lo que contrasta con la visión que tenían las autoridades sobre la “penetración foránea” en la cultura nacional.

marcado a fuego por el contexto del Chile militarizado en el que surgió, respecto del cual señala algunas características centrales:

Si fue metafórico, fue por cómo la censura había acostumbrado a los chilenos de la época a “decir sin decir”, y a amparar en eufemismos y desvíos semánticos las verdades más amenazantes. Si se cantó en vivo con tanta fuerza, fue porque era la difusión en pequeños espacios de concierto, como peñas y parroquias, la que compensaba el temor de los programadores radiales por acoger reflexión en el dial [aunque ya se evidenció que existieron espacios para su difusión]. Si fue triste (...) fue porque sus cultores convivían, en su propia familia o círculo de amigos [y en otros contextos sociales con los que mantuvieron lazos], con dramas de una dureza inenarrable, sin fecha de término a la vista ni reivindicación posible (p. 261).

Así, “las dificultades para la expresión libre bajo una dictadura afectaban al Canto Nuevo tanto como lo definían”, pues la organización de conciertos, la grabación y la promoción de discos y el rédito económico fueron escenarios complicados e inciertos, al igual que para todos los artistas que formaron parte de la cultura alternativa-disidente. En efecto, el uso de lenguaje metafórico en las composiciones del Canto Nuevo fue preponderante, al igual que en los nuevos repertorios de los cantautores y agrupaciones de la generación anterior que se mantenían vigentes. El uso extendido de la metáfora fue el resultado de la autocensura impuesta por los propios artistas a sus composiciones (Bravo y González, p. 142), a través de la cual las alusiones a la dictadura y a su anhelado término se expresaban mediante nociones dicotómicas entre conceptos “negativos” y “positivos”, tales como invierno/primavera, noche/día, oscuridad/luz-luminosidad.

Sin embargo, el uso de la metáfora también fue positivo, ya que potenció el elemento lírico de las composiciones de los cantautores, y con ello su riqueza poética, lo que se sumó también a un mayor virtuosismo en las ejecuciones instrumentales, explicado en parte por los espacios de aprendizaje que constituyeron los talleres y las influencias “acadé-

micas” de los ambientes musicales universitarios, que aportaron tanto en la teoría como en la práctica. Volviendo al contenido del repertorio, y como precisan Bravo y González,

por las letras de las canciones no transitaban solamente alusiones hacia los modos de opresión que ejercía la dictadura. También se mostraban discrepancias con la producción cultural del régimen [se vinculaban los elementos *disidentes* y *alternativos* de este escenario cultural], se revelaban realidades que eran desechadas por su raigambre popular o simplemente se hacían canciones de amor con mayor riqueza poética que las que circulaban en los medios masivos (p. 142).

Los payadores que actuaban en aquella época, ya fuera en las mismas peñas, en teatros capitalinos o en eventos en zonas rurales, también utilizaban recursos metafóricos. Sin embargo, algunos admiten que preferían transmitir sus mensajes de manera más “sencilla” y “directa”, lo que no necesariamente se traducía en críticas explícitas a la dictadura, como señala Alfonso Rubio:

Yo personalmente soy muy malo para hacer metáforas, digo todo directo... pero ahí era complicado, porque de repente tú tenías que decir algo, y estabai prohibido de decirlo, había que disfrazarlo nomás, no con metáfora, pero sí decirlo de una forma más suave.

Para ello, se utilizaban las mismas dinámicas propias de la paya chilena, como la personificación, de modo que se proponen dos elementos/personajes opuestos y cada cultor asume el papel de uno para contraponerse al otro. El uso de figuras literarias en la improvisación también estaba supeditado a la formación que podían tener los cultores pues, como señala Guillermo “Bigote” Villalobos, “en esos años uno iba con el vocabulario que tenía nomás, y decía a fierro pelao’ lo que creía. Y palabras simples, sencillas, cotidianas, sin mayores rebuscamientos. Y al público

le gustaba eso”.¹¹¹ Además, por el carácter inmediato de la improvisación poética, la rapidez para entregar el mensaje puede ir en detrimento de la formulación de metáforas complejas (sin que éstas hayan estado necesariamente ausentes) para privilegiar los versos más directos u otros recursos lingüísticos, como el sarcasmo. Esta característica se aprecia en el siguiente fragmento de la entrevista a Francisco Astorga:

El payador siempre ha tenido una forma de decir las cosas que, al final, la gente las acoge, curiosamente, y a veces la autoridad no la entiende... y las autoridades quedan así como los tontos más grandes (...) en cambio el pueblo se da cuenta de todas las cosas que hacen (...) entonces era una forma de hablar, de hablar que, por ejemplo, “estábamos en poder de los gorriones”, que era “una invasión” (...) “que los gorriones son plomo, y comen, y comen”, y en fin... o sea, era una forma de decirlo de otra manera para que la autoridad no se diera cuenta, pero todo el pueblo se daba cuenta que uno estaba hablando sobre lo que pasaba en Chile. Me acuerdo una vez en Teno, por ejemplo, un payador le pregunta a otro “en una laguna seca, ¿cómo sobrevive un sapo?”... entonces, no me acuerdo qué payador, le contesta y le dice “la respuesta es complicada/tú me has metido en un tete¹¹²/yo creo que sobreviven/trabajando de acusete”... entonces, claro, y después si alguien quisiera decir, no sé po’, “lo llevamos preso”, ¿por qué lo van a llevar preso?

A través de la figura del “cantor” es posible profundizar en el concepto de *canto popular*. Al respecto, en una mesa redonda sobre los ciclos Nuestro Canto se estableció que los actores de esta cultura alternativa-disidente emplean la acepción del vocablo *popular* vinculada a la expresión de valores, intereses y situaciones vivenciales del “pueblo”, y que se aprecia tanto en los contenidos de la canción como en la utilización de elementos musicalmente familiares para éste. De esta manera, la población se siente identificada con la expresión musical en sí, y se

111 Entrevista personal, 2016.

112 Problema.

distingue además entre aquello que se vuelve “masivo” (debido a esta identificación, que genera arraigo) y lo que está “de moda”. Entonces, se concluyó que aquello que define al canto popular es el lugar hacia donde apunta:

Apunta al hombre, al hombre en su situación real. Lo que define a la canción popular no es tanto si es recogida de inmediato o no por la masa, si no en tanto se preocupa por los problemas del hombre (...) qué hace con ellos, cómo los resuelve, hacia dónde los dirige, qué tipo de problemas asume (p. 6).¹¹³

Respecto de la figura del cantor, Nano Acevedo señaló en esa misma instancia que

el cantor hoy en día no es solamente “el cantor”, es el HOMBRE-ARTISTA [así en el original]; tal cual cumple dos finalidades. Es el *gallo* que está consciente de lo que está sucediendo y que por lo mismo no puede pensar que con su canto va a satisfacer todas sus necesidades (p. 10).¹¹⁴

Es importante incluir la distinción que realizan Bravo y González entre el *cantor* y el *cantante*, ya que este último se asocia con la industria cultural de carácter comercial (Bravo y González, p. 162). En este sentido, y citando otro artículo de *La Bicicleta*, se puede precisar que

el canto, a diferencia de la canción —término que remite a una pieza única de creación individual—, se refiere al acto de cantar y no al producto en sí. Canto popular, entonces, es una especie de gran canción,

113 *La Bicicleta*, “Mesa Redonda: Nuestro Canto”, 1978, N° 1, pp. 1-11.

114 Íd.

difícil de segmentar y aislar en canciones, que reúne a muchas voces, difíciles también de ser individualizadas (p. 10).¹¹⁵

Más allá de que en la práctica sí era posible individualizar las canciones de este “repertorio amplio” y asociarlas a sus correspondientes autores o intérpretes (lo que se hacía en la misma revista a través de los cancioneros), lo anterior da cuenta de cómo este contexto artístico entendía su propio quehacer musical, así como el papel de los cantautores.

Al respecto, continúa *La Bicicleta*, se señala que el término *cantor* refuerza la idea anterior,

pues nos recuerda el oficio popular de cantar y transmitir la tradición musical de un pueblo o comunidad (...). De este modo el canto popular no es propiedad de nadie en particular y no se puede, por lo tanto, vender como cualquier otra mercancía en el mercado. Esto no significa en absoluto (...) que el cantor no merezca retribución económica por su trabajo (p. 10).¹¹⁶

Se concluye que el contenido de este *canto* es patrimonio común de todos, mientras que el producto particular que nace de este —la canción— es lo vendible. Sin embargo, en este texto se utilizan los términos *canción comercial* y *canción de consumo* como sinónimos, frente a lo cual —y en respuesta a esta misma publicación— Álvaro Godoy hace una precisión:

La canción de consumo es un sistema de hacer canciones donde la búsqueda del éxito dirige la creación. La canción comercial, en cambio, es una situación de hecho, que solo está indicando la buena co-

115 *La Bicicleta*, “Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva”, 1981, N° 11, pp. 3-13.

116 Íd.

mercialización de una canción. No dice nada de su contenido, ni de cómo fue hecha, ni menos si es de calidad o no (p. 265).¹¹⁷

De esta forma, si lo que se vendiera fuera su contenido “estaríamos frente a una típica fórmula de la canción de consumo. Pero el solo hecho de que una canción se difunda por los circuitos comerciales no la hace acreedora de este poco agradable apellido” (Godoy, 1981, p. 265).

Todo lo anterior da cuenta de un debate que se instaló en el seno de la música popular mediatizada de aquellos años y que repercutió especialmente en los representantes del Canto Nuevo. Entonces se generó una problemática que evidenció algunas discrepancias entre aquellos en torno a las concepciones que tenían sobre su papel como artistas/cantores: el “riesgo” de la “mediatización”. Esto ocurrió durante lo que Patricia Díaz-Inostroza (2007) cataloga como el “boom” mediático del Canto Nuevo, entre 1981 y 1983, años en que los programas televisivos cedieron algunos espacios a esta propuesta artística (p. 189). Según consigna Álvaro Godoy, “una serie de intérpretes del Canto Nuevo participa en forma destacada en certámenes de alcance masivo, como el Festival de Viña [Santiago del Nuevo Extremo, Grupo Agua, Osvaldo Leiva, Patricio Liberona, Capri, Natacha Jorquera y algunos más] y algunos programas de televisión” (1981, p. 263).

Sin embargo, se planteaba la duda de si esta entrada a los medios “masivos” (en referencia a la televisión) significaría el resquebrajamiento y la pérdida de identidad del canto popular por volverse “comercial”, preocupación que se vislumbra, por ejemplo, en el artículo citado de *La Bicicleta*, a través del énfasis puesto en separar el “canto” de la “canción”, así como la asociación entre la canción comercial y de consumo. Como señalaba Álvaro Godoy, “sucede frecuentemente que basta con que una canción logre éxito y popularidad [efecto posible tras su presentación en medios masivos] para que surjan apocalípticos francotiradores que señalan su entrada definitiva al mundo de la canción de

117 Íd.

consumo” (1981, p. 265). En la misma línea, sostenía que efectivamente existían peligros relacionados con la presión que podían ejercer el éxito y la comercialización sobre los cantautores, ya que podrían “ajustarse a los cánones de consumo para sostener su popularidad”. Además, cabría la posibilidad de que se descontextualizara el contenido de las canciones en los medios, con lo que se desvirtuaría su sentido. “Los peligros existen”, concluye el autor, sin embargo, “no es algo que se pueda evitar con la marginalidad” (1981, p. 265).

Ahora bien, junto al riesgo de transformarse en un artista comercial, con su consecuente “pérdida de compromiso”, también se aprecia que, para una parte de los miembros del circuito del Canto Nuevo, los músicos debían cumplir ciertas exigencias de forma y contenido, pues toda propuesta estética que se saliera de la “norma” era supuestamente incompatible con una postura contestataria frente a la dictadura. Eduardo Peralta, quien inició su carrera en 1978 en los Encuentros de Cultura y Canto, vivenció esta problemática desde el primer momento:

Había, por un lado, una visión como que era muy importante cantar, porque había que cambiar el sistema, el sistema no podía ser lo que estaba pasando, la tortura, el exilio, en fin. Pero se creaba, en el fondo, como un protagonismo en el hecho político mucho más importante que el que realmente tenía, o tiene, en el concepto artístico.¹¹⁸

Las primeras críticas de sus pares a su propuesta artística las experimentó en 1982, cuando incluyó canciones de Georges Brassens —traducidas por él— a su repertorio: “Mucha gente me criticaba, que ‘vienes a cantar canciones francesas, además de un anarco’. Y, precisamente, las canciones de Brassens eran mucho más contestatarias, como *El Gorila*, como *La guerra del 14*, canciones que yo cantaba, mucha ironía acerca del tema de lo militar, de la justicia, en fin”. Reflexionando en torno al debate sobre el papel de los músicos en el contexto dictatorial (y más

118 Entrevista personal, 2016.

aún, *cómo* debían cumplirlo) así como sobre los contenidos y formas de sus canciones, Peralta sostiene que

es muy importante el fuego artístico interno, tú tienes que tener claro que si te dedicas al arte tienes que buscar tu propio camino... si hay gente, colegas, público que te mandan sablazos, bueno, ¿qué le vas a hacer? Hay que buscar un propio camino (...) yo no toleré nunca [que dijeran] “tú tienes que cantar esto, porque tenemos que derrotar a no sé quién, entonces tienes que cantar este tipo de canción, y con este acento”. Y en ese tiempo se acercaba gente y te decía: “No, mira, esto de Brassens no deberías cantarlo”, yo me sulfuraba (...) yo creo que cada cual tiene el derecho y el deber de desarrollar su mundo artístico, pese a las críticas, en fin, a las polémicas que pueden surgir, porque a la larga eso es parte del trabajo. Si un médico no se desarrolla y trata de aprender más de su oficio, no es un buen médico. Si un artista no trata de crecer, de desarrollar la autonomía, el juego del instrumento, tocar bien la guitarra [es mal artista]. Había gente que me decía “¿y por qué tocas tanto la guitarra? Si lo que hay que hacer es cantar canciones comprometidas” [risas] ¡porque me gusta tocar la guitarra! Porque me gusta que las canciones tengan un ropaje artístico, armónico, con hartito juego de guitarras (...) imagínate, ¡un líder político que te diga cómo tienes que tocar la guitarra! Y eso pasaba en los ochenta.¹¹⁹

El período que marcó la aparición de algunos artistas del Canto Nuevo en los medios de difusión masiva (1981-1983) coincidió con lo que Bravo y González señalan como el declive del circuito peñero, y con este, de buena parte del ámbito cultural alternativo desarrollado a mediados de los setenta. Uno de los factores principales fue, según los mismos autores, la reactivación en esos años —sobre todo en 1983— de la contingencia política de manifestaciones y movilizaciones sociales contrarias al régimen, desencadenadas por la crisis económica (Correa y otros,

119 Entrevista personal, 2016.

2001, p. 308), por lo que “la contingencia política empezaba a primar por sobre las actividades culturales” (Bravo y González, 2009, p. 189). Esto significó que, a medida que los espacios públicos se fueron abriendo “a pulso” para las manifestaciones sociales, los circuitos culturales alternativos empezaron a percibirse como “encerrados”, en contraste con el nuevo contexto social. Lo anterior puede expresarse como un “cambio generacional”, según las palabras de Eduardo Yentzen, director de *La Bicicleta*, en tanto “el agobiado [problemas financieros, hostigamiento constante] movimiento cultural en conjunto ‘traspasó el mando’ a los organismos naturalmente políticos (...): los movimientos sindicales y universitarios” (Bravo y González, 2009, p. 190). Aun así, se puede pensar que el proceso siguió un curso lógico, pues esta revitalización de la agencia social en el espacio público en detrimento de los circuitos alternativos fue fruto, en parte, de aquellas mismas instancias de organización y rearticulación del cuerpo social contrario al régimen militar, que se estructuraron en torno a dichos circuitos culturales.

Otro factor externo que incidió en el declive del circuito peñero, aunque a una escala más reducida, fue la aparición de los “café”, tales como el Kaffé Ulm y el Café del Cerro, nuevos escenarios para los artistas de la época, especialmente aquellos de la generación del Canto Nuevo. Si bien mantuvieron las dinámicas de cercanía entre el público y el artista, en estos recintos el aspecto estético se cuidó más, al tiempo que se abrió a un público más heterogéneo (Bravo y González, 2009, p. 193). Por lo demás, la lógica de los cafés no se orientaba solamente a la presentación de los artistas, sino también a ofrecer espacios de distensión, por lo que los alimentos y bebestibles no quedaron en segundo plano, como sucedía en las peñas. En suma, estos cafés se basaban en un criterio “empresarial”, por lo cual aumentó considerablemente el pago que podía recibir un artista respecto de lo que se ganaba en una peña, lo que desde sus inicios constituyó uno de sus puntos más débiles e incidió en su desgaste (Bravo y González, 2009, p. 194).

Sin embargo, también primó un factor de carácter interno relacionado con los artistas que se presentaban en las peñas, y en el cual el público tuvo un papel central, pues el hecho de que la relación entre ambos fuera tan estrecha, marcada muchas veces por los afectos y la amistad

entre unos y otros, generó a la larga un público acrítico y poco exigente con quienes se subían al escenario (Bravo y González, 2009, p. 165). A su vez, los asistentes estaban acostumbrados a oír a referentes ya cristalizados, que terminaron por convertirse en “lugares comunes” dentro del repertorio musical (tales como Violeta Parra y los artistas de la Nueva Canción Chilena [Rivera, 1980, p. 40]). En síntesis, los escenarios eran “fáciles” y cualquiera que utilizara aquellos referentes podía tener una buena acogida en los asistentes. Entonces, muchos artistas se quedaban en la faceta de “resistencia”, pero no se preocupaban de renovar sus repertorios ni de profesionalizar su trabajo (Bravo y González, p. 166).

Respecto de este último aspecto, Peralta defiende —y defendía— que el desarrollo estético-temático no se limitaba solo a una opción artística, sino que también se relacionaba con la lógica de profesionalización, en tanto se entiende el oficio artístico como un trabajo que genera rédito económico, de modo que el artista se debe tanto a sí mismo como a su público. Por tanto, debe cuidar la calidad de su trabajo, de su interpretación, pero también del *espectáculo*, lo que constituye también una forma de compromiso, como señala en el siguiente fragmento de su entrevista:

Lo que pasa es que la palabra “compromiso” es polisémica, como todas las cosas en el arte, es polisémica: tú tienes un compromiso que es de muchas aristas (...). Si tú tienes un pensamiento, un sentimiento sobre la vida, sobre la filosofía, sobre la política, sobre el ser humano, sobre lo que es mejor, ahí hay un compromiso. Y algo de eso se trasluce, obviamente, se quiere expresar en lo que haces; si no eres un intérprete nomás, sino que quieres mostrar lo propio, se trasluce. Pero el compromiso no es solamente eso, el compromiso también es con que el público salga bien de un espectáculo, con que un dúo que se haga sea bonito, que haya un buen ensayo, con que la guitarra suene bien, con que posicionalmente el sonido esté bien... o sea, hay una serie de factores con los que los artistas tenemos que estar comprometidos también.¹²⁰

120 Entrevista personal, 2016.

El testimonio de Peralta ayuda a comprender cómo la profesionalización fue de la mano con el profesionalismo, y cómo estos fenómenos permearon el mundo artístico de la época. Cambió la perspectiva con la que se había tratado al oficio de cantar, en tanto ya no se consideraba un “sacerdocio”, en palabras de Peralta, donde se canta a pesar de los inconvenientes (“a veces arriesgando la vida incluso”), sino un trabajo remunerado, entendiendo que se puede “vivir del canto”. Pero para ello se debió cuidar la calidad de la forma y del contenido, actitud que era afín al “criterio empresarial” con el que se gestionaron los nuevos espacios artísticos de los cafés (donde Peralta y otros participaron activamente). Es claro que las peñas folclóricas y demás circuitos de la red cultural alternativa-disidente sufrieron un desgaste notorio a causa de los avatares del contexto dictatorial (contexto que, a su vez, generó su nacimiento). Aun así, es posible constatar que dichas instancias legaron experiencias invaluable de organización y escenificación, así como de creatividad y profesionalización musical y artística en general, las cuales fueron recogidas e incorporadas por los payadores para el desarrollo de su propio quehacer artístico.

LA COMUNIDAD ARTÍSTICA DE LOS PAYADORES CHILENOS:
CARACTERÍSTICAS Y PROBLEMÁTICAS INICIALES EN SU
PROCESO DE ESTRUCTURACIÓN

Recientemente se expuso el escenario artístico-musical que se desplegó en Santiago y sus alrededores durante los años setenta y ochenta, en el cual se desarrolló lo que aquí se ha denominado el *fenómeno cultural alternativo-disidente* (frente a los lineamientos y políticas culturales potenciados por la oficialidad militar), todo lo cual estuvo enmarcado en el avance del neoliberalismo y su influencia en los ámbitos sociales y culturales, y en el que también incidieron ampliamente los medios de comunicación. En este contexto, los payadores y poetas populares se insertaron en los espacios generados por dicho fenómeno —en especial las peñas y los eventos a beneficio—, en los cuales establecieron relaciones estrechas con algunos de sus representantes, y crearon redes entre la cultura popular tradicional y la mediática. Luego de analizar ese panorama en la sección anterior, ahora me centraré en dichas vinculaciones, así como en las que se establecieron con el ámbito académico y la institucionalidad cultural estatal durante los años ochenta y, fundamentalmente, sobre los espacios que los propios cultores abrieron de forma autónoma para ejercer y difundir su quehacer artístico.

En principio, es importante aclarar que en esta etapa los cultores no están reunidos en un gran colectivo, sino que actúan en pequeños grupos, entre los que destacó la Agrupación Críspulo Gándara, en la cual me enfocaré más adelante. Asimismo, algunos nombres “relucen” más en el contexto cultural de la época debido a la vinculación que tuvieron con los distintos ámbitos culturales, como fue el caso de Santos Rubio y de Pedro Yáñez, por ejemplo. Sin embargo, muchos cultores —tanto na-

turales como otros que se fueron formando con el tiempo— estuvieron fuertemente activos durante esta época, y sus testimonios y experiencias son igualmente invaluableles.

Uno de los ámbitos culturales-académicos en los que participaron payadores fueron las Escuelas de Verano del Instituto de Estética de la Universidad Católica, en Santiago, organizadas por Fidel Sepúlveda. En una tónica similar a los eventos de Juan Uribe Echevarría unas décadas atrás, Sepúlveda les dio la oportunidad a algunos cultores (como los hermanos Santos y Alfonso Rubio) de dar clases en torno a su quehacer artístico, con lo cual fomentó el estudio y la difusión de la cultura popular tradicional en el contexto universitario durante los años ochenta. Un breve testimonio lo entrega Micaela Navarrete¹²¹ en la siguiente cita: “Yo asistí a las Escuelas de Verano que se hacían en Estética [Instituto UC] con Fidel Sepúlveda, donde Santos Rubio hacía clases, y don Fidel también hacía unas clases maravillosas, entonces iban cultores, cantoras”. El trabajo de Fidel Sepúlveda en este período se relacionó también con otra importante instancia de difusión de la cultura popular tradicional, los Ciclos de Cultura Popular, organizados por el Departamento de Extensión de la Biblioteca Nacional (donde trabajaba Micaela Navarrete) durante la década de los ochenta, y en los cuales Fidel Sepúlveda participó como investigador y académico en las charlas que se realizaron en el contexto de distintas exposiciones.

El principal objetivo del Departamento de Extensión fue fomentar la investigación en torno a las colecciones que poseía la Biblioteca Nacional. A la par, se potenció su difusión a través de exposiciones, las que estuvieron acompañadas de los Ciclos, entendidos como “exposiciones vivas” por Micaela Navarrete, quien fue una de sus principales gestoras durante sus diez años de duración. Un ejemplo fue “Lo Festivo en la Poesía Popular”, la primera exposición, que se basó en la colección de lirás populares de Rodolfo Lenz, resguardadas por la Biblioteca Nacional, y que se articuló en torno a tres temas: lo histórico, lo amoroso y

121 Creadora y exencargada del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, que se revisa en el capítulo siguiente.

lo maravilloso, “o sea, todo lo que era más jocoso, porque obviamente (...) el 82, 83 no podíamos poner las cosas más combativas, no”. En lo que respecta a las “exposiciones vivas”, la idea era “darles la palabra” a quienes “pudieran aportar”:

Entonces ahí venía don Juan Uribe,¹²² don Eladio García, que hablaban de la época en que ellos eran profesores activos en la Universidad de Chile, y que habían trabajado y conocido todo este mundo (...) y también cantores. Por ejemplo, el día que se inauguró la exposición (...) trajimos a Santos Rubio y a Pedro Yáñez, quien culminaba una etapa en esa época, en la que él aprendió con Santos Rubio (...). Vino el ministro de Educación... y este mundo que descubrió, que estos dos que hacían versos, y además versos alusivos a la exposición, o versos jocosos, entonces eso prendió y la gente quedó entusiasmada.¹²³

Según cuenta Micaela Navarrete, constantemente se invitaba a cultores —de distintas expresiones tradicionales— a los Ciclos de Cultura Popular, entre los cuales los cantores a lo poeta eran protagonistas. A las distintas muestras y presentaciones que se realizaron en la Sala América de la Biblioteca Nacional asistía un público heterogéneo y se convirtieron en instancias de suma importancia para la difusión de la cultura popular tradicional durante la década de los ochenta. Además, potenciaron las relaciones de los cultores con el público, con el ámbito estatal y con los académicos que también participaron en dichas actividades, ya fuera como asistentes o como expositores. El material que surgió como producto de estos ciclos culturales (fundamentalmente grabaciones audiovisuales, pero también fotografías, afiches y escritos) y las relaciones que se establecieron entre cultores e investigadores sirvieron de base para la creación en 1992 del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

122 Micaela Navarrete compartió con Juan Uribe Echevarría mientras trabajó en la sección Referencias Críticas, en la misma Biblioteca Nacional, durante la segunda mitad de los años setenta.

123 Entrevista personal a Navarrete, 2015.

Volviendo a las instancias culturales en que participaron payadores, las peñas y los eventos a beneficio que se organizaron en torno a ellas constituyeron espacios de acción de suma importancia para los poetas, ya fuera que actuaran como payadores o que se presentaran en expresiones del Canto a lo Poeta, que podían realizarse sin un compañero. El foco estuvo en las poblaciones, como se vislumbra en las palabras de Jorge Yáñez

Más que nada el trabajo mío y de otros cantores, en lugar de ir a las peñas establecidas, era ir a las poblaciones, no porque fuera una convicción política, sino que había una humanidad, una sensibilidad social, la gente como yo sufría al igual que tantos otros. Ahí siempre dábamos alegría (citado en Bravo y González, p. 172).

A éste se suma el testimonio del payador Jorge Céspedes, “El Manguera”:

Donde nos invitaban no eran los sitios oficiales, o sea, a nosotros nos invitaban a una olla común, nos invitaban a un sindicato, y la temática que la gente quería... por ejemplo, cuando hacíamos la personificación... donde un payador representa un elemento o personaje y el otro payador es lo contrario; por ejemplo, si uno es fuego, el otro es agua, “el perro y el gato”..., “la suegra y el yerno” son las más comunes que nos piden; pero en esa época nos pedían mucho “Pinochet y Gladys Marín”, “La derecha y la izquierda”... el tema más recurrente era ese, o “La democracia y la dictadura”; los pies forzados también los hacía el público, me acuerdo que alguna vez por ahí me tiraron uno que decía “Qué oscuro se siente Chile”; “¿Cuándo vuelves, democracia?”, “No más detenidos desaparecidos”, cosas así siempre, porque, como te digo, donde cantábamos no eran los sitios oficiales, porque no nos invitaban... estábamos al otro lado, estábamos en el lado opuesto.¹²⁴

124 Entrevista personal, 2011.

Las ollas comunes y las reuniones sindicales eran parte de los circuitos relacionados con las organizaciones populares que se daban en los sectores marginales de la capital, y por lo que se puede deducir del testimonio, la participación de los payadores en dichas actividades no fue aislada. Esto no solo permitió la interacción de los artistas peñeros con payadores que no participaban en dicho circuito, sino que también permitió la vinculación directa de los cultores con las organizaciones populares poblacionales, donde los poetas encontraron espacios de desarrollo, expresión y vinculación con la comunidad.

Pero las peñas folclóricas también fueron espacios de desarrollo y acción. Entre las páginas de *Ecos del tiempo subterráneo* se señala que determinados cultores participaron en algunas de ellas, tales como La Casa del Cantor (Pedro Yáñez y Jorge Yáñez), La Yunta (Benedicto Salinas, J. Yáñez) y Doña Javiera (Lázaro Salgado, B. Salinas). Micaela Navarrete relata su experiencia como asistente a las peñas donde se presentaban en aquel entonces:

En las peñas siempre había payadores, el gancho era llevar a los poetas, y además era como un juego, era muy curioso. Yo iba con mi primer pololo (que después fue mi marido) y don Juan Uribe, ahí nos toábamos; hacíamos como patota e íbamos. Ahí nos dábamos cuenta que era como un desafío el ir a una peña, y tú decías “a lo mejor van a llegar los *milicos*”. Pero era tan bonito el juego de los poetas, ¿se echaban unas metáforas!... eran unos palos, pero pa’ degollar a los *milicos*, pero con unas metáforas... puf, que solamente nosotros entendíamos (...). Los poetas populares que iban a las peñas obviamente siempre eran payadores... siempre la contienda era lo interesante (...) las personificaciones, si fulano o zutano, eso además era de mucho gusto... pero eso no significa que esos cantores no fueran cantores a lo divino en la intimidad de sus familias, en la intimidad de su comunidad.¹²⁵

125 Entrevista personal, 2015.

Uno de los medios que dio cuenta de estos sucesos fue *La Bicicleta*, que, si bien no los incorporó a sus contenidos de forma constante y contundente, sí les otorgó el espacio para publicitar actividades. Por ejemplo, se aprecia la participación de varios cultores en un evento de canto a lo divino y a lo humano, organizado y coordinado por Juan Pérez Ortega, investigador en folclor, y realizado en 1978 en la Vicaría de la Solidaridad, en un texto aparecido al año siguiente en las páginas de la revista:

Santos Rubio, Lázaro Salgado, Augusto Cornejo, Roberto Peralta y su padre, y algunos otros de nuestros más representativos poetas populares, estuvieron de fiesta en la Vicaría [de la Solidaridad], a fines del año pasado. Se reunieron a cantarle a los humanos [sic] y a lo divino. Para los Dioses: “Por la Creación del Mundo”, “Por Lázaro”, y “Por el Hijo Pródigo”, todos “fundados¹²⁶” (temas) tradicionales y que los cantores aprendieron junto con el Padre Nuestro. Para los hombres, una creación: “Por los Derechos Humanos” [de Pedro Yáñez]. Estos versos fueron la gran sorpresa de la noche.¹²⁷

Asimismo, se señala la participación de Pedro Yáñez y Jorge Yáñez, junto a Julio Zegers y los grupos Ortiga y Aquelarre, en la última noche de los Ciclos Nuestro Canto, llevados a cabo en agosto de 1979,¹²⁸ lo que indica que también establecieron relaciones con la industria de difusión cultural, de la mano del sello Raíces, como se verá más adelante.

Otro medio donde aparecieron destacados los payadores fue *Temas de Hombre*, un suplemento “solo para adultos” de *La Tercera de la Hora*, que aparecía los viernes y que circuló entre febrero de 1977 y mayo de

126 “Fundados”, “*fundados*” o “fundamentos” son los distintos temas en los que se basan los versos del Canto a lo Poeta, ya sea a lo humano (“el mundo al revés”, “por geografía”, “por ponderación”) o a lo divino (“por la Creación”, “por Apocalipsis”, “por Nacimiento [de Cristo]”).

127 *La Bicicleta*, “Poetas populares ‘de fiesta’”, 1979, N° 4, p. 5.

128 *La Bicicleta*, “Nuestro Canto”, 1979, N° 4, p. 5.

1981.¹²⁹ La primera aparición de los cultores en este medio data del 23 de noviembre de 1979, con la publicación de una entrevista a Benedito “Piojo” Salinas, miembro de la Agrupación Crispulo Gándara y excantante de la Nueva Ola, que se presentaba como “Beni Salinas”, según Guillermo “Bigote” Villalobos, y quien “alcanzó a cantar en la radio bajo ese nombre... él era amigo de todos los artistas de la Nueva Ola... [también] fue el primer libretista que tuvo el *Japenning con Ja...* era todo un personaje”.¹³⁰ En dicha entrevista, Salinas declaraba ser “el único ‘payador’ profesional” (Fuenzalida, 1979) y señaló que “la ‘paya’ es un arte de nuestra picaresca nacional”, para la cual “hay que tener una condición innata, luego el ‘payador’ va puliendo su forma de rimar y puede decirse que uno hasta piensa en versos”. Al ser consultado sobre los “otros” payadores, Salinas aclara que “hay diferencias con los cultores de la ‘paya’. Ellos, los cultores, no son profesionales: no viven del arte de ‘pagar’, como yo”. No obstante, destaca a varios de ellos, luego de que se le solicita que los nombre:

Santos Rubio, “payador” no vidente de la Puntilla de Pirque. Precisamente, con él hice un programa para *Música para la historia de Chile*, en Canal Nacional. Puedo nombrarte también a Jorge Yáñez, profesor de teatro, actor, cantante y un excelente “payador”. Pedro Yáñez, estudioso de la música y un instrumentista excelente. El Gordo Peralta [Roberto], de la localidad de Popeta (Melipilla); Domingo Pontigo, muy bueno y punzante y, por supuesto, Lázaro Salgado, que es una institución entre los “payadores”.

Muchos aspectos interesantes se desprenden de esta entrevista. En primer lugar, llama la atención el uso de comillas en las palabras *paya* y *payador*, lo que pudo deberse a que el encargado de la redacción estaba poco familiarizado con el concepto, pues a partir de la entrega subsi-

129 Según se constata en la sección de periódicos de la Biblioteca Nacional, donde está disponible para consulta.

130 Entrevista personal, 2016.

guiente a la entrevista, las comillas desaparecieron. Otro elemento significativo es la mención al programa *Música para la historia de Chile* ("Piojo Salinas-Santos Rubio", 2012), donde Santos Rubio y Benedito Salinas aparecen caracterizados como campesinos en una chingana de la época colonial, "payando" con guitarrón (Rubio) y guitarra (Salinas); "payando", porque es imposible saber si se trató de una improvisación real o no, pero sí se muestra un contrapunto en copla y termina con una despedida en décima cantada a dos razones. El programa se transmitió en 1979, y la aparición de Rubio y Salinas habría sido previa a noviembre de ese año (fecha de publicación de la entrevista). Entonces, no es arriesgado suponer que dicho programa fue parte de la franja cultural (mencionada en la primera sección de este capítulo) de Televisión Nacional.

Otro punto relevante son los payadores que Salinas menciona en la entrevista, de los cuales casi todos fueron miembros de la Agrupación Crispulo Gándara (excluyendo a Domingo Pontigo y Lázaro Salgado). No hay claridad sobre si esta ya se había conformado oficialmente para aquella fecha, pero lo más probable es que sus miembros ya hubieran empezado a reunirse para pagar entre todos, al menos en privado. También es sumamente relevante que Salinas se desmarque del concepto de *cultor* (en referencia a los payadores de origen campesino/rural que crecieron en un contexto cultural donde se desarrollaba el Canto a lo Poeta) y que aduzca su carácter de payador "profesional", es decir, capaz de "vivir del canto" con los ingresos que le generaban sus presentaciones.¹³¹ A raíz de estas declaraciones, payadores de distintas zonas del país lanzaron "desafíos" a Salinas a través del mismo medio, el suplemento *Temas de Hombres*.¹³² A partir de entonces, el mismo medio

131 Pedro Yáñez también se hizo eco de este discurso, lo que eventualmente generó resquemores entre algunos payadores de aquella época, quienes interpretaron que por no "vivir del canto" (pues se dedicaban a otras actividades como medio de subsistencia) ellos eran considerados "amateurs", cuando llevaban en realidad ejerciendo como payadores tanto o más tiempo que P. Yáñez o B. Salinas.

132 Por ejemplo, "Payadores de Arauco desafían a santiaguinos", 8 de febrero de 1980, p. 8; "Nuevo desafío para el 'piojo' Salinas", 29 de febrero de 1980, p. 8; "La paya está que arde", 7 de marzo de 1980, p. 8.; "Ahora 'agarró papa' pueta ño Jacinto", 14 de marzo de 1980, p. 8; "Paya tras paya tirando, la rosca vamos armando", 4 de abril de 1980, p. 8; "Si así fue el precalentamiento, cómo irá a ser el 'encuentramiento'", 25 de abril de 1980, p. 9.

anunció que se realizaría un “gran encuentro de payadores” para que todos los que quisieran participar pudieran medirse con sus pares, entre los cuales había algunos que señalaban “no someterse a las reglas métricas ni a normas preestablecidas”¹³³ a la hora de pagar. Se ignora aquí si todos quienes respondieron al “desafío” entendían la paya como un diálogo improvisado o como mera improvisación poética en solitario. La revisión de los artículos publicados sugiere que, en aquella época no había consenso sobre las formalidades métricas y dinámicas de la paya entre los que se denominaban payadores.

Finalmente, el encuentro se llevó a cabo el 25 de julio de 1980 en el teatro Caupolicán. Otro registro escrito sobre este evento apareció en *La Bicicleta*:

Un caupolicanazo de payadores se realizó en julio en Santiago. Este inédito evento fue organizado por la Agrupación de payadores y Cantores populares *Críspulo Gándara*, y auspiciado por un periódico capitalino [*La Tercera de la Hora*, a través de su suplemento *Temas de Hombre*]. Contó con la participación de Santos Rubio, Pedro Yáñez, Piojo Salinas, Jorge Yáñez, Roberto Peralta y Alfonso Rubio. Estuvieron, además, payadores de diversas regiones del país: *El Canela* de Concepción, entre otros.¹³⁴

Pero previo al llamado “caupolicanazo de payadores”, en los números de abril de 1980 de *Temas de Hombres* aparecen referencias a presentaciones de un grupo de “payadores de Santiago/capitalinos” en peñas como La Yunta y La Casa del Cantor; además de otros recintos como los salones del equipo Unión Española, la Unión de Peluqueros y el restaurante Campo Lindo, de Carlos Caszely y Pollo Véliz. Este sexteto de “payadores capitalinos” luego se identifica como la Agrupación Críspulo Gándara (ACG), la misma que aparecía como “organizadora” del evento. Conformada por Santos Rubio, Jorge Yáñez, Pedro Yáñez y Benedicto “Piojo” Salinas, junto

133 *Temas de Hombre*, “La paya está que arde”, 7 de marzo de 1980, p. 8.

134 *La Bicicleta*, “Un caupolicanazo de payadores...”, 1980, N° 8, p. 34.

a Roberto Peralta y Alfonso Rubio en calidad de “aprendices”, esta agrupación es reconocida actualmente por los cultores como la responsable de haber “llevado la paya a los *escenarios*”, es decir, por haber organizado y estructurado la presentación de la paya a través de distintos juegos o dinámicas (ya fueran propios de la tradición o creados por sus miembros), en un espacio artístico formal que contaba con la presencia de un público que pagaba su entrada y que además participaba activamente en el desarrollo del *espectáculo* a través de la proposición de temas o pies forzados.¹³⁵ Como se observa, había una diferencia radical respecto de la relativa informalidad con la que se había desarrollado la paya previamente.

La Crispulo Gándara (nombrada así en honor a un payador de Concepción) realizó sus primeros encuentros de payadores en Santiago y viajó al norte y al sur del país con su espectáculo. Entre sus actividades se cuentan “giras por Temuco, Osorno, Copiapó, Chillán, San Fernando, Tomé y Melipilla” (Gómez, 1991), además de presentaciones en los teatros Caupolicán y Ópera, en Santiago. Según relata Jorge Yáñez, la agrupación se fundó

como una manera de juntarnos, de practicar la paya, el verso, de conocer las diferentes formas, y también de obtener algún trabajo... si algo sacamos en limpio nosotros fue que los payadores nos convertimos en artistas profesionales. Porque antes era muy espontáneo... solamente estaban dedicados a las fiestas religiosas o folclóricas en algún pueblo, pero en los escenarios... nunca habían sido llevados los payadores a los escenarios profesionales, y que además cobrarán por su trabajo (...) así que nosotros, uno de los aportes, fue el haber profesionalizado la paya. Entonces ya la preparación era distinta, había que aprender por lo menos a tocar guitarra... y los que podían tocar guitarrón, como el Pedro y Santos Rubio, lo hacían... y así nos fuimos profesionalizando (...) desde que estuvimos en la Crispulo Gándara empezamos a inventar actividades por todas partes, donde se pudiera, o donde nos llamaran.¹³⁶

135 El *pie forzado* corresponde a un verso octosílabo con el cual el payador debe finalizar la décima o copla que vaya a improvisar.

136 Entrevista personal, 2016.

Nuevamente, aparece el concepto de *payador profesional*, que va de la mano con percibir un ingreso por el ejercicio de su quehacer artístico, de modo que parte del desarrollo de la lógica de *profesionalización*, como he planteado aquí, implica entender la propia actividad como un *trabajo remunerado*. Sin embargo, este no siempre es el único ingreso monetario, pues como indica también Jorge Yáñez:

no solo vivíamos de eso [aunque sostiene que sí lo hicieron en algunos momentos]: si te contrataban a ti en otra parte, tú decías “oye, lo siento, pero me voy”, y se iba. Otro iba a hacer conciertos (...) teníamos actividades fuera de la Crispulo Gándara... a mí me contrataban de repente en alguna teleserie, y ahí ya no tenía el tiempo necesario, o la libertad, para mandarme a cambiar [para hacer presentaciones en distintas partes].

Por ende, hay heterogeneidad en cómo se entiende la profesionalización, que varía según el cultor. Además, y recordando lo expuesto por Eduardo Peralta, la profesionalización va de la mano con el *profesionalismo*, que en este caso se traduce en el perfeccionamiento de las habilidades musicales y poéticas para realizar una puesta en escena apropiada, cuidando tanto la expresión poética como la musical, por ejemplo, a través de la interpretación instrumental.

La participación de Jorge Yáñez en la agrupación es interesante, pues constituye lo que aquí se ha denominado un *cultor bisagra*: alguien que pertenece al ámbito artístico de la cultura popular mediática (en este caso, de la música, el teatro y la televisión) y que no se considera a sí mismo payador, pero que ha aprendido a pagar y es capaz de hacerlo con otros cultores. Yáñez declara que aprendió a pagar con S. Rubio, B. Salinas y Pedro Yáñez, fundamentalmente [“al principio me hacían pebre, sobre todo el Piojo Salinas, que tenía un humor sarcástico”, afirma]. Pero para él su participación en la ACG significó más que nada un “apoyo” a los payadores, pues nunca pretendió serlo; no se consideraba a sí mismo un cultor del Canto a lo Poeta, pero sí un artista popular capaz de pagar. Nunca dejó de lado su faceta de actor, e incluso tiene la impresión de que eso ayudó a que se le abrieran muchas puertas a la ACG:

No estoy seguro, pero como yo ya era un actor conocido, quizás le llamaba la atención a la gente que yo anduviera payando, y eso hacía también que se nos contratara en alguna parte (...). Porque nos recibían muy bien, especialmente los medios, los diarios, las radios, y era muy extraño porque nunca les habían dado mucha importancia a los payadores, porque los payadores vienen de mucho más atrás.¹³⁷

De acuerdo con Pedro Yáñez, la agrupación estuvo activa entre 1980 y 1981, pero en esos dos años lograron grandes avances. P. Yáñez destaca tres, de los cuales el más importante es la escenificación de la paya:

Nos dimos cuenta de que era fundamental una “puesta en escena”, de allí nacieron algunas facetas de la paya y se aprovecharon otras que eran de la antigua tradición. [Pero también] apareció la necesidad de entrenar la capacidad del repentismo, debimos aprender a improvisar, en los escenarios, en las entrevistas, en las convivencias, etc.¹³⁸

Por último, escenificar la paya les permitió también posicionarla en el espacio público y que “se hablara del arte de la paya”. Al respecto, Alfonso Rubio señala que “la paya en esos tiempos era desconocida hasta casi en los mismos cantores, no había una forma de hacer un espectáculo”; la paya debió “salir de las casas”, del espacio íntimo-familiar donde la habían practicado los cultores, para llevarla al espacio público del escenario artístico. Pero “costó soltarse frente al público”, por lo que en un principio fue necesario recurrir a ciertos recursos para asegurar la calidad del espectáculo:

Hasta los grandes de repente tenían sus cartas debajo la manga... para que el espectáculo fuera bueno, no nos podíamos arriesgar a que fuera el cien por ciento improvisado, así que había cosas aprendidas. Lo

137 Íd.

138 Íd.

que yo hacía era casi en su mayoría aprendido, hasta que el tiempo me fue enseñando a ir creando cosas (...) los escenarios fueron mi escuela, al final, fueron pasando los años y siempre seguí ahí practicando.¹³⁹

Los escenarios representaron una dificultad para los payadores en términos de aprender a manejar (y manejarse con) el público, pues no se trataba solamente de controlar los nervios, sino también de aprender a “adquirir presencia” en el escenario para “desplegarse” frente a los asistentes. Como señala Gabriel Torres,

había que tener un buen manejo de escenario, del micrófono, ponerse así, ponerse acá, proyectar la voz (...) no es lo mismo cantar en una peña que cantar en un fogón, o que cantar en un escenario internacional, porque uno tiene que ir adquiriendo eso.¹⁴⁰

Por ende, el “aprendizaje por oficio” tradicional propio del Canto a lo Poeta se mantuvo, pero en los años ochenta se desarrolló en un contexto *artístico* moderno: un espectáculo que involucraba asistencia de público, el cobro de una entrada y una puesta en escena. El cultor pasó a ser también un *artista* que debía desenvolverse en un entorno que, además, involucraba el uso de nuevas tecnologías de amplificación de sonido, por lo que debió aprender —como indicaba G. Torres— a manejarse con el micrófono, pero también a amplificar sus instrumentos:

Has ta al mismo sonidista le costaba amplificar un guitarrón, porque el guitarrón de nosotros es un instrumento que es agudo en su música, sus *toquíos* son agudos, son altos (...) y un sonidista, cuando uno habla de guitarrón, se imagina todo al revés, que es un instrumento grave, porque tiene el concepto del guitarrón mexicano, que es un

139 Entrevista personal a Rubio, 2016.

140 Entrevista personal a Gabriel Torres, 2016.

bajo. Y entonces los sonidistas siempre pensaban “ah, guitarrón”, y empezaban a poner sus perillas para sonidos bajos, y después cuando uno tocaba ahí quedaba la *escoba* porque no sabían qué hacer y tenían que empezar a trabajar ahí... y eso [arreglar el sonido] se hacía con público, ni siquiera nosotros hacíamos ensayos antes, entonces era bien complicado. Y la única escuela que había en esos tiempos era la práctica nomás po, los escenarios.¹⁴¹

Un personaje importante para esta agrupación fue Arturo San Martín, el “relacionador público” de la Crispulo Gándara, a quien recuerda Alfonso Rubio:

Era un amigo del Piojo y del Jorge, y él salía a buscar trabajo para el sur de Chile (...). Casi la mayoría de los encuentros eran municipales... o de alguna agrupación que de una u otra forma tenía que ver con el municipio (...) teníamos actividades bien seguido, pero es que él era un buen relacionador también, el Arturo se movía, andaba de acá pa' allá.¹⁴²

Por su parte, Jorge indica que “si podían ser de las municipalidades [el vínculo para las presentaciones] fantástico, pero si no, eran otros payadores, de otros pueblos, que organizaban ellos las peñas”. Alfonso relata así una de aquellas presentaciones en el sur del país:

En Osorno estuvimos en una cancha de básquetbol, donde nosotros pensamos que iban a ir como quinientas personas, pero llegaron como dos mil personas ahí... y sabe que cuando payábamos no volaba una mosca... yo creo que nunca [habían visto algo de esa forma] y menos en espectáculo, o sea... los poetas populares siempre se han visto, pero ya la gente... nadie todavía se lo ha sacado de adentro, está

141 Entrevista personal a Rubio, 2016.

142 Íd.

en el adn de las personas, cuando uno habla de los poetas populares, aunque no los ha visto nunca, hay algo ahí... se sabe qué es lo que es, de qué es lo que estamos hablando.¹⁴³

Así es como los payadores explican el éxito que tuvieron sus presentaciones, en tanto la paya habría apelado al “ser popular” de los asistentes, lo que pudo haberse exacerbado en el contexto dictatorial. Alfonso Rubio continúa en esta línea al referirse a la buena acogida que tuvo la ACG, ya que el público “tenía una necesidad de sentirse chileno, estábamos viviendo una dictadura, pero terrible, y todo lo que fuera chileno era un desahogo, pero pal’ alma”, con lo que destaca además su función denunciante. Ante esto, añade que si bien no tuvieron “demasiados problemas”, “igual estaban *vivo al ojo* con nosotros”. En aquellos años se mencionaba también entre los payadores que había agentes de la dictadura atentos a sus actividades y que los observaban de cerca.¹⁴⁴ Por su parte, Jorge afirma que en el contexto de las peñas aún había medidas disuasivas para la actividad cultural, pues

muchas veces se nos cerraban los teatros, se nos prohibía, llegábamos a algún lugar y estaba todo cerrado”, [pero que en las presentaciones de la ACG] las indirectas iban y venían, el teatro por cualquier cosa se venía abajo, cualquier relación que hicieran con lo contingente.¹⁴⁵

Si bien actualmente los cultores reconocen que a los encuentros asistía un público que en su mayoría ya estaba “educado en la paya” (sabe de qué se trata, cómo es la dinámica en el escenario y la relación con el público,

143 Entrevista personal, 2016.

144 En una de las entrevistas se relató una situación de este tipo, ocurrida durante los años ochenta aproximadamente, y cuyo informante solicitó que no fuera explicitada en esta investigación. Sin embargo, dicha experiencia me permitió reafirmar la noción de que los mensajes que los payadores transmitían a su público, aunque no fueran explícitamente contrarios a la dictadura militar, lograban calar hondo en las personas, alimentando el espíritu contestatario y denunciante en quienes los escuchaban y compartían con ellos a través de la escenificación de la paya.

145 Entrevista personal, 2016.

que es necesario que se establezca una comunicación fluida para el desarrollo del espectáculo), este tuvo que formarse con el tiempo, durante las primeras presentaciones de los años ochenta. El siguiente es un ejemplo de la forma como los mismos cultores cumplían una función didáctica en el espectáculo, ya que les explicaban a los asistentes las dinámicas o *juegos* a través de los cuales presentaban la paya, así como los elementos en los que debían fijarse para evaluar la calidad de los cultores, la cual se esperaba fuera retribuida (con el reconocimiento del público expresado en aplausos) y los posicionara a ellos como jueces del contrapunto, insistiendo siempre en la cualidad netamente dialógica de la paya:

Jorge: Esta es una de las partes más importantes [el banquillo],¹⁴⁶ porque a medida que uno va aprendiendo el arte de pagar y de improvisar versos, también empieza a imaginarse preguntas que los payadores no pueden responder. Algunas quizás son muy conocidas y pertenecen al folclor, y otras son improvisadas en el momento. Este es el banquillo, aquí estamos “cada uno para su santo”, cada payador le va a hacer una pregunta a uno que seleccionemos, después el otro y el otro, tres contra uno (...). Ahora lo importante es que ustedes vean la calidad de la pregunta, y si la pregunta es buena, no tengan ningún temor en aplaudirla. Si la respuesta es buena y es correcta, igualmente la tienen que aplaudir mucho más. Pero si el payador no la sabe y quiere salir del paso, también tienen que celebrar el ingenio. Entonces, ¿contra quién nos vamos por primera vez en este banquillo? [desde el público mencionan a Santos Rubio] (*Encuentro de Payadores*, 1981).

La cita se extrajo de la grabación de la presentación de la ACG en el x Festival de San Bernardo en 1981, la cual fue grabada, editada y lanzada

146 De acuerdo con Jorge Yáñez, el banquillo “es la vieja *pregunta y respuesta*”, pero la ACG la reformuló: en vez de dos payadores que se preguntan y responden mutuamente, el banquillo se realiza entre tres o más, y se escoge a uno para ser sentado en el “banquillo” imaginario, desde el cual debe responder las preguntas que le hagan sus compañeros. También está el banquillo inverso, en que el payador escogido pregunta a cada uno de sus compañeros, quienes deben responderle directamente, por turnos.

por el sello Raíces¹⁴⁷ bajo el título *Encuentro de Payadores*, luego de lo cual la agrupación ganó aún más notoriedad. Según Pedro Yáñez, este hecho “posibilitó que la gente de la ciudad tuviera la ocasión de ver un encuentro de payadores concebido como un recital arriba de un escenario”. Esta presentación y su posterior difusión a través del sello Raíces son fundamentales por varias razones. En primer lugar, dan cuenta de la participación de los cultores en el Festival de San Bernardo en 1981, una instancia organizada por la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos de Chile. De acuerdo con la historiadora Karen Donoso, la Confederación era una entidad privada, pero participaba de las políticas culturales del gobierno militar (2006, p. 45) y estaba inscrita en el registro de entidades recreativas de la Digerder, e indica además que “sobre todo para el Festival, siempre trabajaron con la Municipalidad, con el Ejército y con la Secretaría de Relaciones Culturales”.¹⁴⁸

Es interesante que aquellos payadores que participaron en el Festival eran contrarios a la dictadura, lo que se traducía en su quehacer artístico, pero, por otro lado, se puede inferir que su actividad no se guiaba por un dogmatismo ciego, sino que contenía dentro de sí también un sentido pragmático, a fin de contar con espacios para su espectáculo, lo que no solo se traducía en rédito económico para los payadores, sino que también respondía a su carácter educativo y de proyección folclórica, ya que permitía que la paya se difundiera y fuera conocida cada vez por más personas.

El mencionado disco da cuenta de un elemento central en el proceso de constitución de los payadores como comunidad artística durante este período, correspondiente a su estructuración formal en torno a un *espectáculo*, que se aleja de la connotación negativa que había adquirido en el circuito musical de la época, asociado a la imagen del artista que elige “venderse” al comercio cultural, que privilegia el rédito económico en detrimento del contenido de sus canciones y su compromiso social.

147 Según Guillermo Villalobos, el disco lo realizó Ramón Andreu, del sello Raíces, y el sonidista fue René Gallardo.

148 Comentario de Karen Donoso. Ver Álvarez, Donoso y Valdivia (2012).

Muy por el contrario, la estructuración formal de la paya en torno a un espectáculo significó, a la larga, un incentivo para el profesionalismo de los cultores, en tanto debieron preocuparse de “pulir” su calidad artística, pues para subirse a un escenario a pagar se requería de práctica en el cultivo de esta expresión artística. También fomentó la profesionalización, ya que comenzaron a concebir su quehacer artístico como una fuente de trabajo, que generaba ingresos monetarios. Asimismo, el casete *Encuentro de Payadores* da cuenta de que la actividad de la ACC no solo transformó a la paya a través de su escenificación, que logró concretar un espectáculo “atractivo” para un público heterogéneo, sino también que el formato de la presentación permitiera a dicho público participar, mediante una comunicación horizontal y directa entre los payadores y los asistentes.

Jorge Yáñez indica que una de las novedades que introdujeron en la escenificación de la paya fue la propuesta de que cada miembro realizara “un *solo* con la especialidad de cada uno” antes de pagar en conjunto, “para no perder la individualidad artística (...) entonces la gente nos ubicaba individualmente a todos”. Además, como cobraban una entrada, tenían que “dinamizar el espectáculo”. En este mismo espíritu, Alfonso Rubio indica:

Había que tener mucha picardía para que el público se entretuviera, y hacíamos mucha paya en cuartetos... la décima se hacía muy poco. De hecho, yo siempre me acostumbré a hacer cuartetos, hasta el día de hoy prefiero hacer una cuarteta en vez de hacer una décima, me siento más seguro ahí, yo tuve esa escuela.¹⁴⁹

Respecto del uso de cuartetos, tanto Jorge Yáñez como Alfonso Rubio señalan que no fue bien recibido por algunos payadores “más ortodoxos”, ya fuera porque la métrica utilizada —la seguidilla— es propia de la cueca (y por ende, se considera fuera de la tradición del Canto a lo

149 Entrevista personal, 2016.

Poeta) o porque había quienes sostenían que la paya debía ser en décimas (como se refleja en los testimonios de Francisco Astorga y Luis Ortúzar, revisados más adelante), una crítica que se entiende aún más al recordar la gran difusión que tuvo la paya gracias a la ACG. No obstante, sus miembros siguieron cultivando la improvisación en seguidillas debido a la agilidad que le daba al espectáculo, como una forma de “llegar más rápido a la gente”.

Sin embargo, este uso de la seguidilla para improvisar también pudo haber influido en la aparición en televisión, durante la década de los ochenta (sin una fecha más precisa, dada la escasez de fuentes disponibles), de personajes que empiezan a ser presentados como “payadores” (llamados “pseudopayadores” por Domingo Román), quienes según Alfonso Rubio utilizaron la misma dinámica de improvisación en cuartetas (“mal rimadas”) para sus presentaciones en programas como *Cuánto Vale el Show* y *El Festival de la Una*. No obstante, su espectáculo difería enormemente del de los cultores de la paya y el Canto a lo Poeta en los circuitos culturales alternativos, como señala el payador Rodrigo Torres:

Hubo unos personajes en los años ochenta, como el Monteaguilino, el Lalo Vilches, principalmente el Lalo Vilches, que empezó, en el *Cuánto Vale el Show*, a hacerse famoso haciendo este juego (la seguidilla) pero sin ningún tipo de métrica, rimando de manera asonante y consonante, sin ningún tipo de conocimiento, pero como el tipo tenía el ingenio, porque eso hay que reconocerlo, tenía el ingenio para decir las cosas del momento, tenía cierta gracia, obviamente que tuvo su popularidad... pero en realidad él nunca hizo la paya, él nunca payó.¹⁵⁰

Entre los cultores, en efecto, circula la idea de que estos “personajes” generaron un impacto negativo en la concepción de la paya que tiene la población chilena ajena a este circuito, ya que transmitían —a través de un medio tan masivo como la televisión en la década de los ochenta— la

150 Entrevista personal, 2011.

imagen de que el quehacer artístico del payador consistía en la actuación de un solo individuo que toca guitarra y canta rimas “en seguidilla” con un contenido que va desde lo meramente jocoso hasta lo derechamente grosero. Para Francisco Astorga, la situación

era terrible, porque de repente uno iba a alguna parte, y la gente decía “No, pero lo que ustedes hacen no es paya”, “No, si eso es la paya, lo que hace el Lalo Vilches sí”, en fin... entonces cómo hacerlo, porque ellos tenían el espacio y nosotros no, entonces era una situación bastante tremenda.

Es decir, se deduce un sentimiento de desvalorización de su oficio frente a lo que se difundía por televisión. A continuación, se presenta un ejemplo de la actuación de Lalo Vilches en *El Festival de la Una*, conducido por Enrique Maluenda.

Maluenda: Ahora continuamos en nuestro programa con Lalo Vilches, quien nos viene a encantar con estas payas improvisadas [aparece Lalo Vilches tocando guitarra, con ritmo de cueca, vestido con camisa a cuadros]:

L.V.: “*Vamo’* a tirar unas rimas, / la *vi’a*, cosa más bella, / empezando por Arica, / terminando en Punta Arenas.

Punta Arenas, ay sí / no estoy mintiendo, / Enrique Maluenda / anda comiendo [se muestra en la pantalla al conductor comiendo una empanada, entre el público y los camarógrafos].

Anda comiendo, ay sí, / a mediodía / ese par de empanadas / cómo diría
 Cómo diría, ay sí, / el campesino / es pan *re’güenazo* / como talquino
 Como talquino, ay sí, / yo estoy nombrando / alguna señora / vaya enfocando [acto seguido, la cámara enfoca a una señorita del público vestida de rojo].

Vaya enfocando, ay sí / alguien arrancó / a la señora de rojo / cómo quedó.
 [Aplausos del público]

Muchas gracias (Calderón, 2007).

La anterior es la transcripción del único registro disponible hasta ahora de estas presentaciones, por lo que no se puede utilizar de forma aislada para sacar conclusiones. No obstante, se puede complementar con el siguiente fragmento de una entrevista realizada a Vilches por Paulina Nin, presumiblemente en el programa *En Familia*, emitido por Televisión Nacional de Chile en 1989.

P. N.: Y qué te parece verte ahí [hace la mímica de tocar una guitarra imaginaria]... siempre te hemos visto como payador, a Lalo Vilches...

L. V.: Claro, la verdad es que yo, cuando llegué al canal amigo que está aquí muy cerquita, al canal 11 [al programa *Cuánto Vale el Show*], llegué por hacer algo de novedad. Porque pedían siempre los productores, se le ocurren pedir a los productores *custiones* raras y *novedizas* [sic].

P.N.: ¿A los productores? ¡Jamás! [risas].

L.V.: Noo, si de *a'onde*, "hace cualquier cosa", me dijeron, "pero que sea novedoso". Y me tiré yo con las payas, no era nada novedoso porque venía de la tradición desde mucho tiempo, de nuestro folclor. Pero parece que llamó la atención y gustó lo rápido y lo espontáneo (...). Y gracias a Dios me fue bien, entonces la gente me tomó como imagen de payador... Pero la verdad es que yo creo que, que no soy payador, a lo mejor soy un cantor (Calderón, 2007).

Ambos fragmentos televisivos fueron incluidos por María José Calderón en su documental *Canto a lo Poeta*, por lo que, valga la redundancia, constituyen fuentes fragmentadas, extraídas de su contexto más amplio (en este caso, de los programas a los que corresponden). Ninguno de estos fragmentos tiene una fecha de referencia que permita insertarlos en el escenario político, social y cultural del país en un momento determinado. Solo se puede inferir que el primero se ubica entre fines de los setenta y fines de los ochenta, pues es el período en que se transmitió *El Festival de la Una*, mientras que el segundo correspondería a fines de los ochenta, dado que *En Familia* se transmitió en 1989. Ambos, en cualquier caso, son transmisiones de Televisión Nacional, el canal estatal, y de su contenido pueden extraerse algunas apreciaciones valiosas.

De la entrevista a Vilches, llama la atención su uso del lenguaje, que habla en un registro que podría catalogarse como culto-informal, al tiempo que mantiene el mismo “tono campesino” de sus presentaciones. Otro aspecto importante es la mención a los productores, quienes controlan los ejes programáticos de cada segmento televisivo y permiten —si no fomentan— la divulgación de lo realizado por Vilches, que él considera parte de la tradición y el folclor, y que Enrique Maluenda presenta como “payas improvisadas”. No obstante, el mismo Vilches declara en la entrevista que él no se considera payador, sino, tal vez, un “cantor”.

En relación con este punto, se pueden comparar los versos recitados por Vilches en *El Festival de la Una* y la actuación de los miembros de la Agrupación Críspulo Gándara en el Festival de San Bernardo de 1981, en el disco antes mencionado:

—*Vai a salir, ay sí / No se te nota / Trabajé cinco meses / De lustrabotas.*
 —*De lustrabotas digo, / digo lo mismo / Pues ahora trabajo / Yo en el plan mínimo [risas].*
 —*¡Pero ese no es oficio!*
 —*¿Cómo que no? Barro las calles po, mira qué cuestión ahí (Encuentro de Payadores, 1981).*

Este es un fragmento de una seguidilla cantada *de coleo* —el último verso de la cuarteta corresponde al primero de la cuarteta siguiente— por los cuatro payadores sobre la base de un fundamento (los oficios, en este caso), de modo que cada uno debe improvisar una cuarteta que siga el fundamento planteado. Escogí este fragmento por dos razones. En primer lugar, porque es —en la base— el mismo juego que realiza Vilches en el programa de Maluenda, pero con diferencias importantes: las seguidillas de Vilches no tienen un hilo conductor, más allá de referenciar distintos elementos que aparecen en el programa, como sí ocurre con el fundamento de los oficios; Vilches utiliza el mismo ritmo de cueca que emplean los payadores, no obstante aquellos completan el “juego” haciéndolo entre todos, en tanto Vilches se presenta solo, además de improvisar versos sin un orden métrico claro entre rimas consonantes y asonantes.

En segundo lugar, el objetivo es destacar el contenido de la seguidilla realizada en el Festival de San Bernardo, pues más allá de interpretarla como una crítica velada al gobierno y las opciones laborales que ofrecía para paliar los efectos de la crisis (en especial el desempleo, con la referencia al Plan de Empleo Mínimo), de la cuarteta citada se desprende una característica central de la paya, y del Canto a lo Poeta en general, que es la vinculación con su contexto y entorno sociocultural: a través de la constatación de realidades sociales, políticas, económicas con las cuales los cultores, al igual que su público, se relacionan directa o indirectamente en su vida cotidiana. Esta característica contrasta con la presentación de Vilches, quien se limita a su entorno físico inmediato, a describir elementos inconexos que acontecen en aquel momento en el programa, pero sin una línea argumental de por medio. Como indica F. Astorga, “si bien es cierto el payador puede decir cosas pa’ la risa, pero también dice cosas profundas, también hace, digamos, asume el carácter de voz del pueblo”,¹⁵¹ por lo que el canto de denuncia de la paya se traduce en una crítica-burlesca, que nace (por la improvisación) de su contexto inmediato, con lo que se convierte en una expresión artística intrínsecamente política, frente a otras formas musicales tradicionales como la tonada y la cueca. Por lo mismo, Astorga indica que “eso no podía tener un espacio: había que poner a alguien así mediocre, ridículo, en el fondo... [Vilches] hacía algo que no tiene ni una base tradicional”.¹⁵²

Respecto de la visión de los cultores sobre los personajes que se presentaban como payadores en distintos programas de televisión (*Cuánto Vale el Show*, de Canal 11, y *El Festival de la Una*, de Televisión Nacional), hay quienes indican que es posible que éstos hayan operado como agentes del régimen militar¹⁵³ y que hayan sido instalados en la televisión para generar una idea desvirtuada de la paya, en contraste con la labor de la Agrupación Crispulo Gándara. Con ello, se presentó la paya como una expresión “perteneciente al folclor”, pero carente de contenido y riqueza poética,

151 Entrevista personal, 2015.

152 Entrevista personal, 2015.

153 Hasta el momento no se ha encontrado evidencia alguna sobre vinculaciones con el aparato dictatorial.

mientras que sus cultores —a partir de lo mostrado por los *pseudopayadores*— habrían sido apreciados como “bufones”, cuya única función sería complacer y hacer reír. En suma, una idea alejada de las actuaciones los payadores en los distintos ámbitos de desarrollo de la cultura alternativa-disidente. Lo anterior se constata en los siguientes testimonios:

Cecilia Astorga: Ahí aparecieron los payadores, esos de la tele, para contrapesar la fuerza que venía de los payadores verdaderos... y se echó abajo, se tapó, se acabó, y quedó a la vez, y ahí venimos nosotros, de toda la lucha que dieron los muchachos, contra la represión en sí y contra estos personajes que les ganaron el nombre a los payadores, que eran casi funcionarios de la dictadura.¹⁵⁴

Leonel Castro: Sucede que... aquí se hizo una campaña para inventar payadores. Entonces, los medios de comunicación inventaron a rimadores inexpertos, los convirtieron en payadores, que buscaban la risa fácil y otras cosas, más que decir cosas bonitas o poéticas (Calderón, 2007).

Eduardo Peralta: Inventaron un tipo de paya, que era una persona solamente que hacía unos versos sueltos, que son versos zalameros, para reír, para hablar del animador de turno, de la modelo de turno, de los personajes de la televisión, qué se yo, de forma un poco... media apatronada, en fin. Y eso lo llamaron paya (Calderón, 2007).

Sin embargo, muchos cultores sostienen que, si bien los medios de comunicación utilizaron a dichos personajes, ellos fueron simplemente artistas que encontraron un nicho donde presentarse, para lo cual recurrieron al nombre de la paya, aun cuando sus presentaciones se alejaban de la cultura popular tradicional. Tal como cuenta Jorge Yáñez, los payadores no tuvieron el espacio en televisión para mostrar lo que hacían en los escenarios, por lo que

154 Entrevista personal, 2011.

las explicaciones las dábamos en vivo a la gente, en todos nuestros espectáculos, y la gente estaba totalmente de acuerdo. Incluso dábamos ejemplos de lo que significa... el payador que presentó la televisión es un rimador, y no importa cuánto se demore en rimar (...) al principio nos molestó, pero después ya descubrimos que los “payadores” éstos no tenían la culpa, la televisión los usó. Desgraciadamente para nosotros, los cultores de la época, porque la gente se quedó con ese concepto: para ellos todo es paya, todo.¹⁵⁵

Francisco Astorga sostiene que

era algo que de lejos se notaba que era impuesto por los medios de comunicación de la época. Y el tiempo también ha dado la razón, porque esos mismos personajes ahora ya no tienen el espacio que tenían, y la paya sigue adelante, desarrollándose.¹⁵⁶

Alfonso Rubio resume su visión sobre este tema de la siguiente forma:

Lo que pasa, oye, es que cuando hay movimientos culturales, el sistema en que nosotros vivimos, de una u otra forma, se dedican a apagar ese movimiento, entonces la mejor forma de pararlo es inventando otras cosas chabacanas, entonces eso ocurrió en ese tiempo... y así aparecieron esos muchachos, que al final, o sea, personalmente uno no tiene nada contra ellos, son productos de un sistema nomás (...). Por ejemplo el Lalo Vilches, que fue el primero, él era un humilde campesino, y yo me alegró mucho... que haya surgido, porque si no lo hubiese hecho él, lo hubiese hecho otra persona, o sea, alguien tenía que ser... y él hoy en día es profesional, creció (...) sus hijos, yo estoy seguro, que son universitarios, y todos tienen sus títulos, y eso se lo dio la paya... [MR: El nom-

155 Entrevista personal, 2016.

156 Entrevista personal, 2015.

bre de la paya] Claro... y bueno, ellos empezaron a pagar de esa forma, en seguidilla, porque la Crispulo Gándara (CG) analizaba mucho cómo llegar a la gente (...). En Chile nunca el payador payó de esa forma, fue como un invento de la CG hacer eso para llegar más rápido a la gente, y eso fue lo que tomaron después estos “payadores” de la tele (...) [MR: ¿Y coincidió la aparición de ellos en la tele con las presentaciones de la Crispulo Gándara?] Claro, fue casi a un tiempo ya, cuando ya empezó el nombre del payador a moverse en los medios [en referencia a las apariciones de los payadores en *Temas de Hombre*].¹⁵⁷

La anterior corresponde a la visión generalizada que tienen los cultores sobre la aparición de estos personajes, en tanto fueron producto —voluntario o no— de un sistema que “buscó acallar la voz de los payadores”, dado el carácter crítico de su quehacer artístico. Por otra parte, es una posibilidad que Lalo Vilches y otros se hayan inspirado en la forma de pagar de la Agrupación Crispulo Gándara para realizar su show, basado en la improvisación individual de “seguidillas mal rimadas”. Porque, si bien no hay forma de comprobar que haya sido exactamente así, Alfonso Rubio indicó que las primeras apariciones en televisión coincidieron con la actividad de la agrupación, a inicios de los ochenta, la cual pudo difundirse aún más a partir del disco *Encuentro de Payadores*. Esta idea sugiere entonces que el uso de la seguidilla en la improvisación fue un arma de doble filo: por un lado, le dio agilidad a la forma de presentar la paya al público, lo que derivó en un mayor interés por el espectáculo e incidió en la difusión de la paya en tanto tradición de la cultura popular. Además, si bien primó el uso de cuartetos, también se utilizó la forma tradicional de la décima espinela. Pero, por otra parte, pudo haber colaborado con la aparición de los *pseudopayadores* de la televisión, quienes instalaron en el espacio público una imagen distorsionada de lo que eran los cultores y su quehacer artístico (imagen que, dicho sea de paso, pervive hasta hoy en buena parte de la sociedad chilena).

157 Íd.

En definitiva, la actividad de la Agrupación Crispulo Gándara durante 1980 y 1981 tuvo como resultado un proceso que, a la larga, constituyó dinámicas y modalidades que sirvieron tanto para difundir y dar a conocer la paya como para el perfeccionamiento del quehacer artístico de los cultores, aspecto que reconocen los cultores actuales, como se manifiesta en este fragmento de una entrevista:

[Sobre la presentación de los payadores en el Festival de San Bernardo y su posterior difusión a través del sello Raíces] Eso marcó, por cierto, un antes y un después en la paya chilena, en las formas y en las maneras de pagar y de exponer el espectáculo al público. El desarrollo de la paya hoy día se debe a la puesta en escena que este grupo [la Agrupación Crispulo Gándara] y sus aportes hizo a la paya chilena.¹⁵⁸

Finalmente, la Agrupación “se fue diluyendo”, ya que, como sostiene Jorge Yáñez, “como es natural en el mundo artístico, los grupos empiezan a separarse”. Los cuatro miembros principales de la agrupación tenían sus propios proyectos personales. Santos Rubio empezó a hacer talleres de guitarrón y Canto a lo Poeta en Pirque; Pedro Yáñez empezó a actuar a dúo con Eduardo Peralta, lo que derivó en la creación de sus “conciertos de trova y paya”;¹⁵⁹ y Jorge Yáñez y Benedito Salinas siguieron con sus carreras individuales, vinculadas al mundo de la música, la poesía y la televisión (y el teatro, en el caso de Yáñez), pero sin desligarse del Canto a lo Poeta. Sin embargo, siguieron en contacto y actuaban juntos cuando coincidían en encuentros.

Ahora bien, el éxito de la ACG no fue el mismo que tuvieron los demás payadores en aquellos años. Como indica Guillermo Villalobos,

158 Entrevista personal a Moisés Chaparro, 2011.

159 Este tema se aborda en el tercer capítulo, como antecedente de *La Noche de los Payadores*, programa radial que tuvieron a inicios de los noventa en la radio Umbral.

Santos, Jorge, el Piojo y Pedro se potenciaron [con la ACG] y empezaron a darle espacio a los payadores, pero ellos tenían harto trabajo y viajaban mucho y qué sé yo. Y los demás, bueno, hacían lo que podían, como hasta el día de hoy nomás (...). La particularidad que ellos tuvieron, por lo que yo entiendo, es que pusieron la paya en los escenarios, del *showbusiness*, digamos (...) [respecto del ambiente de los payadores durante los años ochenta] una era la arista pública, de si estábamos o no en el oído del público: yo creo que no mucho, salvo ellos cuatro, y tampoco demasiado, porque si el público artístico es así [hace un gesto de medida con las manos y va disminuyendo], el del folclor es así, y el de los payadores ni se ve.¹⁶⁰

De esta forma, a pesar de la importancia que tuvo la actividad de la ACG para el posicionamiento de la paya en el espacio público como un espectáculo artístico, no todos los payadores de la época tuvieron las mismas oportunidades de insertarse en dicho espacio y presentarse como cultores. Sin embargo, a mediados de los ochenta empiezan a aparecer nuevos escenarios donde los payadores pueden darse cita y cantar con sus pares. Un ejemplo es el Encuentro de Payadores en Teno (Región del Maule), organizado por Sergio Cerpa, “El Puma de Teno”. De acuerdo con Guillermo Villalobos, el Encuentro de Teno representaba un escenario muy masivo, sobre todo para los payadores que solo se presentaban en peñas folclóricas y eventos a beneficio.

Además de estar organizado por Cerpa, el encuentro era promovido por la Municipalidad de Teno, aun cuando su alcalde había sido designado por la dictadura. Villalobos afirma que “igual tirábamos algún palito, pero no mucho, no se podía”, aunque recuerda una anécdota al respecto:

Estábamos Santos [Rubio] y yo sentados, y el alcalde dijo “hagamos un brindis por mi general Pinochet”, y el Santos dijo “yo me quedo senta-

160 Entrevista personal, 2016.

do”, “yo también”, dije, arriesgándonos a que no nos invitaran más. De hecho, no nos invitaron nunca más, pero fue eso nomás, felizmente.¹⁶¹

Además, como señala Luis Ortúzar, ser contrario a la dictadura no solo implicaba una posible persecución, sino que también afectaba en el plano económico:

En esos tiempos era brava la cosa (...) por ahí por el año 84, 85, 86, y ver cultores de la mano de [la dictadura], bien pagados, y nosotros los payadores, por ser, ellos venían ganando \$ 20.000, nosotros en ese tiempo ganábamos 3.000, 3.000 pesos, los payadores (...). Ahí, el que se ponía *del lado de* ganaba plata, pero la conciencia de uno, nuestra dignidad de las personas no está en venta, yo prefiero ganar ni uno, pero no estar ahí, y gracias a Dios hemos sacado adelante las cosas, así dijimos hartas cosas en varios lados.¹⁶²

Aun así, la función contestataria seguía presente, sobre todo en relación con quienes asistían a los encuentros, pues como dice Villalobos “el público esperaba que uno fuera la voz de lo que estaba pasando, que también sabía; el público sabía lo que estaba pasando, pero nosotros lo adoptábamos como nuestro, y hablábamos las cosas que sucedían”.

En lo que respecta al desarrollo de los payadores en torno a su oficio en el contexto de los Encuentros en Teno, algunos cultores coinciden en que esa época fue crucial para perfeccionarse en el ejercicio de la paya, considerando que a principios de los ochenta la mayoría payaba en cuartetas (coplas), con lo cual se dejó de lado el contrapunto en décima. Según Luis Ortúzar,

161 Entrevista personal, 2016.

162 Entrevista personal, 2015.

en aquellos años ochenta la paya era para hacer reír, y en puras coplas [cuartetos], no se usaba la décima, y un payador no puede ser así... hay formas de pagar, si va a hacer un banquillo, obvio que van a hacer coplas; si va a hacer personificación, obvio que van a hacer coplas, pero [actualmente] no hay ningún encuentro [en que no haya décima]; tienen que haber a lo mínimo cuatro contrapuntos [en décima] de payadores.¹⁶³

Según Guillermo Villalobos, Lázaro Salgado (quien fue su maestro desde inicios de los ochenta hasta su muerte, en abril de 1987)

no salía a los encuentros de payadores, porque según él ya no había payadores [risas] (...) en su tiempo seguramente hubo grandes payadores, entonces él entendía que no había nadie que (...) nadie le hacía el peso a él, entonces pa' él no había payadores [risas] y él conocía a varios, pero igual decía "ya no hay payadores" [risas].¹⁶⁴

Además, estaba plenamente vigente la imagen de los payadores que se transmitía por televisión, por lo que se consideró necesario retomar algunas características formales y tradicionales de la paya, tales como el uso de la décima, del guitarrón como instrumento principal y algunas dinámicas que permitían un desarrollo más complejo de la improvisación. Francisco Astorga relata su primera experiencia como payador frente a un público (solo había payado "en fiestas, con amigos, con los parientes"), en uno de los Encuentros de Teno:

Mira, primera vez que lo digo, pero yo era el único payador con guitarrón... había más de treinta payadores, y el único payador con guitarrón era yo... y había varios payadores que comentaban "no, pero si

163 Íd.

164 Entrevista personal, 2016.

el guitarrón ya no se usa” [MR: ¿Decían que se usaba para el canto a lo divino?] Claro, entonces yo siempre supe que pa’ la paya se usaba el guitarrón también, de hecho, este símbolo de los puñales del guitarrón es el símbolo de la paya. Entonces eso me llamó la atención... y eso, bueno, a uno como joven lo hace sentir que está ahí... marcando un precedente... después yo llegué a cantar, y yo cantaba décimas, y muchos payadores en ese momento decían “no, pero si las décimas ya no se usan en la paya” (...) y como decía Lázaro Salgado, “payador que no hace contrapunto en décimas no es payador”. Entonces me encontré con eso, que muchos payadores en ese momento hacían puros contrapuntos en cuartetos (...) entonces eso fue algo como que marcó ahí, y eso me hizo seguir, y decir no, po, hay que hacer muchas cosas, hay que recuperar muchas cosas.¹⁶⁵

Villalobos coincide en la apreciación de Astorga, pues cuando él llegó al Encuentro de Teno en 1985 “eran muy pocos los que improvisaban en décima, cuatro o cinco, durante mucho tiempo (...) todos payábamos en cuarteta nomás”. Sin embargo, algunos, como Luis Ortúzar, F. Astorga y el propio Sergio Cerpa recordaban las palabras de Lázaro Salgado, e insistían en que debía retomarse el uso de la décima para pagar, como una forma de darle mayor complejidad y calidad poética a la improvisación, pero también para recuperar aquellas dinámicas tradicionales de la paya que empleaban esa forma métrica, como el contrapunto.¹⁶⁶ Como indica Astorga,

en Teno salían parejas de payadores, que se sorteaban, en fin, y la mayoría hacían contrapuntos en cuartetos, entonces eso artísticamente hacia el público no era tan llamativo, por una parte... y muchos cantores, los más antiguos especialmente, decían “No, pero si existe el

165 Entrevista personal, 2015.

166 El contrapunto es la forma más tradicional y sencilla de la improvisación poética, pero no por ello es menos compleja, pues cada cultor debe seguir el hilo de la improvisación de su compañero empleando solamente décimas espinelas.

contrapunto en décimas, que es lo más importante de la paya; si está el pie forzado, está el canto a dos razones, el canto redoblado, el canto contrarrestado”, en fin, entonces hay muchas facetas.¹⁶⁷

En definitiva, el hecho de que se promovieran y retomaran estas características formales de la paya incidió fuertemente en el desarrollo del profesionalismo del oficio de los cultores.

Por otra parte, también fue importante cuidar el carácter con que se desarrolló la improvisación dentro de los Encuentros de Teno. De acuerdo con F. Astorga, si bien estos “ya no tenían el mismo carácter de los torneos tradicionales”, la agresividad entre los contendores seguía presente. Este aspecto se resume en una pequeña conversación que sostuvo con Heriberto Ibarra, un cantor de la zona de Codegua:

Yo le decía... en los años ochenta era: “Oíga, don Heriberto, ¿y qué le parecen los payadores de ahora?”. “No, los payadores de ahora no dan fuego”, me decía, “¿y por qué?”. “No po” —me dijo—, que con esos insultos, groserías, no se llega ni a una parte”. Me decía “mire, un payador enciende una luz, y el otro también enciende una luz, y el que da más luz, ese es el que gana (...) no el que le apaga la luz al otro (...)”. La paya es eso: es un contrapunto, es una confrontación, controversia, como le llamemos, pero no debe haber ofensa.¹⁶⁸

Otro punto importante de los Encuentros de Teno es su carácter competitivo, en tanto existía un jurado. Pero este no estaba compuesto por cantores, sino por folcloristas e investigadores. Esto llamó la atención de Astorga cuando empezó a participar, sobre todo cuando obtuvo el segundo, tercer o cuarto lugar algunas de las veces que compitió, siendo

167 Entrevista personal, 2015.

168 Íd.

que era un payador joven comparado con otros de los participantes, que tenían más experiencia y trayectoria:

Me daba cuenta que yo no era superior a los demás payadores, sino que el jurado me daba un punto esencial, especial porque yo tocaba guitarrón, porque a lo mejor según ellos cantaba mejor, no sé, o sabía usar mejor el micrófono, cosas así, pero esencialmente yo sabía que no estaba al nivel de otros payadores, que sí eran buenos payadores.¹⁶⁹

No obstante, Astorga también señala que alrededor de 1988 se dejó de lado el jurado, pues con el tiempo “se vio que esta excesiva competencia no ayudaba al desarrollo de la paya, sino que marcaba una situación, una distancia”. A partir de ahí, “pasó a ser ya encuentro como tal”, con lo que

la paya recuperó bastante de su esencia; eso yo creo que fue bien importante, porque la paya sigue siendo una competencia, de forma natural, pero el hecho de que exista una competencia con un jurado, con premios y todo eso, yo creo que no es necesario. Y se vio que, digamos, el tiempo dio la razón de que no po', que no ayudaba a un mejor desarrollo, ni de la paya ni del propio payador.¹⁷⁰

Otra consecuencia positiva de dejar de lado el aspecto competitivo-agresivo (heredado de los torneos de principios del siglo xx) fue una incorporación mayor de cultores jóvenes. Si bien tuvo su auge a inicios de los años noventa —como se verá en el capítulo siguiente—, esta situación empezó a darse a fines de los ochenta, con Manuel Sánchez como primer exponente de la “nueva generación”. Sánchez sostiene que, a la par de un “movimiento de revitalización de la paya” (como denomina a los procesos vividos a partir del actuar de la Agrupación

169 Íd.

170 Íd.

Críspulo Gándara en los ochenta), comenzó también un “acercamiento con la juventud”, pues “había una necesidad de mostrar de que esto era bonito, y que era bueno, y necesitaba espacio”.

Entonces me llevaban a mí [a los encuentros y eventos que se organizaban], porque yo era más de ser joven, rompía con el esquema: yo tenía el pelo largo, no me vestía como se vestían ellos, por una cuestión de mi ambiente, de mi entorno; tocaba el guitarrón (...) entonces había un complemento perfecto entre los viejos, que siempre tuvieron lo suyo, pero además con esta “frescura” que yo traía. Entonces eso también sirvió mucho pa’ abrir los ojos, en primer lugar, y pa’ abrir los oídos, y decir mira, esta cuestión... no es algo que se esté perdiendo y que les pertenezca a los viejos, esta cuestión es de todos (...). Y se fue mostrando, sí, que se necesitaba más gente... y fue llegando más gente que empezó a cumplir con estas características.¹⁷¹

No obstante, el recibimiento que tuvo Manuel entre los demás cultores no fue gratuito.

Tú eras bien recibido, te abrían todas las puertas, todos fueron libros abiertos, cuando primero vieron que yo no llegaba *a poto pelado* a la cuestión, que yo no llegaba “mira, préstame esto, tú préstame esto otro, para yo cubrirme con estas ropas”. No, *cacharon* que yo dominaba todas las formas, que podía cantar en distintas entonaciones, y que además lo que yo hacía artísticamente tenía un valor.¹⁷²

Como se ve, las nociones de aprendizaje por oficio y su vinculación con la organización jerárquica se mantienen plenamente vigentes, pues el cultor más joven solo es bien recibido en la medida en que maneja los co-

171 Entrevista personal, 2016.

172 Íd.

nocimientos necesarios para la correcta ejecución del quehacer artístico, además de ser capaz de demostrar dichos conocimientos, lo que a partir de esa época empezó a ocurrir en el espacio artístico del escenario.

Finalmente, se observa cómo los distintos procesos descritos y analizados en esta segunda etapa potenciaron el profesionalismo y la profesionalización de los payadores de la zona central, especialmente de aquellos que centraron su actividad en Santiago y sus alrededores, sobre todo de la Agrupación Crispulo Gándara. Entre dichos procesos, resalta la organización de los cultores, que comienza a darse de forma autónoma a una pequeña escala (como en el caso de la Agrupación Crispulo Gándara), pero sin ser aún ampliamente colectiva, como sí ocurrirá después. También destacan las estrechas vinculaciones que se establecen con los distintos mundos culturales, especialmente el ambiente del Canto Nuevo y las peñas, y la industria musical de la cultura popular mediática, pero también —aunque en menor medida— con la institucionalidad cultural estatal (con los Ciclos de Cultura Popular en la Sala América de la Biblioteca Nacional) y el ámbito académico (con las Escuelas de Verano del Instituto de Estética UC, a cargo de Fidel Sepúlveda). Asimismo, se comienzan a estrechar los vínculos con las nuevas tecnologías, sobre todo en términos de la ampliación del sonido en los escenarios, pero también con los medios de comunicación, lo que se potenciará aún más con la inserción en el mundo radial durante los años noventa, como veremos en el capítulo siguiente. Finalmente, cabe recalcar la forma como los cultores internalizaron el carácter denunciante de su quehacer artístico —sin dejar de lado el aspecto jocoso— y de su compromiso con el público, lo que sin duda fue fomentado por el contexto dictatorial.

CAPÍTULO III

Luego del triunfo del “No” en el plebiscito de 1988 y de la elección de Patricio Aylwin como presidente de Chile al año siguiente, al iniciarse el proceso de “transición democrática”,¹⁷³ el panorama cultural en Chile empezó a vivir cambios significativos, aunque no quedó exento de interrogantes y nuevas problemáticas. La búsqueda de la participación de la sociedad civil; la apertura de espacios; la preocupación por reformar la educación y por la forma como se estaba viendo y viviendo la cultura (en toda la amplitud del término); el renovado interés por el patrimonio y la identidad nacional; el rol y carácter de los medios de comunicación; y la definición de límites entre el sector privado y el público fueron algunos de los ejes de este nuevo escenario. Entre estas problemáticas, la referida al papel del Estado en materia cultural (y, con ello, la injerencia del sector privado-empresarial en el área) fue una de las que estuvo más presente en el debate público. Se discutieron entonces sus capacidades, limitaciones, responsabilidades, sus discursos asociados, y sus estructuras legales e institucionales.

173 Así se conoce en la historia de Chile al período que siguió a la dictadura de Augusto Pinochet, la cual tuvo su fin formal en 1988 con el plebiscito que se llevó a cabo el 5 de octubre de aquel año, instancia en que se votó “Sí” o “No” a la permanencia del régimen autoritario en el poder. La campaña del No fue orquestada por la Concertación de Partidos por el No (luego Concertación de Partidos por la Democracia) y aglutinó a las fuerzas políticas opositoras al régimen. Dicha opción ganó con el 55,99% de los votos válidamente emitidos. Desde la historiografía no hay claridad de cuándo terminó realmente la “transición”, ya que hasta hoy están vigentes algunos elementos importantes heredados del período dictatorial (como la actual Constitución, de 1980). Por otra parte, si bien después del plebiscito ganó la presidencia el candidato de la Concertación Patricio Aylwin (Democracia Cristiana), tanto Pinochet como los militares siguieron ejerciendo una fuerte influencia en el acontecer político y social de Chile durante los años noventa.

Estas inquietudes no podían desvincularse totalmente del régimen militar, pues como sostiene el musicólogo Rodrigo Torres:

Uno de los problemas complejos que ha debido enfrentar el proceso de transición fue el hacerse cargo de las enormes expectativas de cambios y de una gran cantidad de legítimas necesidades de la población, acumuladas a lo largo de años de carencias y exclusiones, lo que ha debido ser modulado cuidadosamente en un contexto en el que el poder del régimen anterior aún es efectivo y vigilante y los recursos del nuevo gobierno muy limitados (1993, p. 215).

En este escenario, el sociólogo Manuel Antonio Garretón —en un seminario sobre políticas culturales en Chile, organizado por la División de Cultura del Ministerio de Educación en 1992— logró perfilar el panorama cultural de inicios de los noventa, particularmente en el rol del Estado y la política cultural chilena vigente en ese entonces. En primer lugar, sostuvo que el papel del Estado en materia cultural correspondía a uno de los tantos aspectos involucrados en ella, pues la cultura es un campo simbólico y de acción compartido por la sociedad civil, el sector privado [empresarial] y la comunidad artística-cultural, agentes todos —incluyendo al Estado— “sin los cuales no hay desarrollo cultural de un país” (Garretón, 1992, p. 65). De este modo, “no cabe una intervención del Estado en los contenidos de la cultura, excepto la acción que se haga para asegurar el respeto de principios y normas éticas y legales que constituyen el patrimonio compartido de la sociedad” (p. 66).

Garretón también señala las que, a su juicio, son las cinco responsabilidades del Estado en el ámbito cultural:

El fomento y estímulo de la creatividad, tanto a nivel profesional (...) como de la gente común, (...) el fomento y desarrollo del patrimonio cultural nacional en sus diversas dimensiones, (...) la creación de condiciones para que la gente pueda desarrollarse como receptores

y productores de cultura, (...) [la] interlocución con el sector económico privado, la comunidad artística y de creadores, el conjunto de actores culturales, (...) [y] como representante de la nación ante la comunidad internacional a través del fomento de la protección cultural del país en el mundo (1992, p. 66).

Para asumir estas responsabilidades se requería la “generación de un marco normativo para la cultura consensual y respetuoso de los valores y la libertad”. Si bien en su ponencia señala que se refiere al Estado y no a un gobierno en particular, es especialmente significativo dado el contexto político y social de aquel período, ya que se había dejado atrás recientemente —al menos formalmente— una dictadura que buscó intervenir (en la práctica y el discurso) el quehacer cultural del país a lo largo de su extensa duración. Continuando con la idea del marco normativo, Garretón afirma que para desarrollar y llevar a cabo la política cultural estatal es necesario disponer de un lugar físico y una institucionalidad orgánica y normativa, refiriéndose con ello al imperativo de crear un Ministerio de Cultura.¹⁷⁴

Garretón sostiene que ante la ausencia de dicha institucionalidad,

encargada de pensar y formular la legislación y normativa cultural del país, cada sector interesado hace las presiones necesarias para obtener alguna norma, sin que sea posible una visión de conjunto o la introducción de principios mínimos de coherencia, que eviten los retrasos, vacíos o privilegios e injusticias (1992, p. 67).

La carencia de una visión compartida repercutiría especialmente en el financiamiento de iniciativas culturales. Además, Garretón constata la existencia y superposición de “al menos cuatro cuerpos legales dife-

174 Cuya creación se llevó a cabo en 2018. Anteriormente, los organismos culturales dependían del Ministerio de Educación.

rentes respecto de donaciones culturales, educativas y científicas, con principios y mecanismos diferentes y con organismos que se duplican” (1992, p. 67).

En relación con lo anterior, aunque en otro texto, el autor señala que también se distinguen complicaciones respecto de los financiamientos del sector privado, pues si la creación individual llegara a basarse solo en los criterios de mercado de rentabilidad y oferta-demanda, la consecuencia sería que habría “áreas artístico-culturales subdesarrolladas y sectores sociales siempre marginados del acceso a la cultura” (Garretón, 1993, p. 232), pues “la estandarización de productos culturales [debido a las regulaciones del mercado] puede eliminar sin resolver los problemas de identidad y destruir o banalizar la cultura de masas, la expresión creativa y la dimensión cultural de las comunicaciones” (p. 233). Por lo mismo, Garretón insiste en su postura respecto de que la política cultural y su institucionalidad no deben concentrarse solo en los roles y límites del Estado, sino que también deben incluir los aspectos del mercado y la creación individual y colectiva, y enfocarse en redefinir las relaciones entre ellos.

La problemática del financiamiento incide directamente en la comunidad creadora y estaría también ligada a la situación que constata Garretón sobre el vacío de una institucionalidad cultural orgánica del Estado en aquellos años, expresada en la carencia de interlocutores estatales claramente identificables a los cuales dirigirse, ya sea por su inexistencia o, en el caso contrario, por su multiplicidad, “cada uno con responsabilidades y recursos parciales y escasos” (Garretón, 1992, p. 68). Esto ocurría tanto a nivel del Estado central como descentralizado en regiones y municipios, a excepción de algunas municipalidades, como la de Santiago, la cual habría tenido “más recursos que todo el Estado para el desarrollo de la cultura”. Esta inequidad adquiere especial relevancia al recordar las responsabilidades culturales del Estado que proponía Garretón, específicamente aquellas relacionadas con la función de interlocutor entre los actores involucrados (al tiempo que es uno más de ellos), de fomentar la actividad cultural, y de crear las instancias y condiciones que permitan y aseguren su desarrollo.

A pesar de las debilidades que identifica el autor en torno al aparato cultural a inicios de los noventa, destaca algunas iniciativas que constituirían avances en la materia, como la creación del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (Fondart) en 1992, y la actividad de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) como institucionalidad cultural creada en 1929. Sin embargo, expresa una visión crítica sobre ellos, ya que señala que la Dibam habría quedado rezagada tanto de las transformaciones sociales chilenas como de las políticas y conceptos patrimoniales a nivel mundial. El Fondart, por su parte, permitiría resolver los problemas de financiamiento de los creadores, pero solo de manera parcial y temporal, y faltarían instancias formales que permitieran vincular los fomentos a proyectos con las políticas patrimoniales, aspecto que debería sumarse a políticas culturales consistentes y coherentes, capaces de proyectarse a futuro (Garretón, 1992, p. 69).

No obstante, es necesario reconocer que tanto el Fondart como la Dibam, a través del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares (ALOTP), fueron espacios de desarrollo y difusión para la comunidad de payadores y cantores populares a partir de la década de los noventa. En el caso del Fondart, Gonzalo Vío Grossi, coordinador en aquel entonces de la entidad, señala que

importaba tomar la decisión de apoyar la actividad cultural después de un período no solo de ausencia de apoyo, sino que también de deterioro de los espacios culturales, en su sentido más amplio. (...) Se requería definir una forma de apoyo que no implicara una intervención indebida del Estado en la creación cultural. Para ello (...) el Estado crea un instrumento como el *Fondo* que aspira llenar un vacío necesario y urgente (Vío Grossi, 1992, p. 82).

También es importante lo que Vío Grossi señala respecto de que el Fondart potenció en los creadores la práctica de formular sus ideas en proyectos viables, en términos de recursos materiales, monetarios y temporales, los cuales habrían de ser evaluados por otros creadores y personalidades vinculadas a su área cultural, por el hecho de entrar en

un concurso público (p. 83). Asimismo, establece la necesidad de institucionalizar el Fondo mediante una existencia jurídica, con el fin de garantizar su permanencia y financiamiento constante para proyectarse a largo plazo, así como el requerimiento para los creadores de ampliar y mejorar sus capacidades de formular y ejecutar sus proyectos (p. 84).

Respecto de la Dibam, Marta Cruz-Coke —su directora en 1994— señalaba que los desafíos del organismo en ese momento se centraban en “dos obligaciones ineludibles: por una parte, cautelar la integridad física de sus colecciones (...), por otra parte, hacerlas simultáneamente accesibles, directa o indirectamente, a audiencias cada día mayores y más exigentes” (1994, p. 56). De esta forma, los fundamentos y objetivos de la Dibam a inicios de la década estaban en renovación y ampliación constante, enfocados “desde la perspectiva de las actuales exigencias de la conservación, de la educación permanente y de la información” (Cruz-Coke, 1994, p. 56). En este sentido, uno de los puntos fuertes de la institución fue el fomento a las actividades de extensión, a la par de la investigación y las publicaciones; el aumento de la infraestructura, la cooperación internacional, y la modernización del organismo, que se enfocó en su imagen pública; la difusión de sus funciones y actividades; y el trabajo con otras instituciones, como el Consejo de Monumentos Nacionales (Cruz-Coke, 1994, p. 60).

Tabla 1. Proyectos Fondart vinculados al Canto a lo Poeta, 1992-1996

Año selección	Categoría	Región*	Gestor	Proyecto
1992	Cultura tradicional y local	13	Micaela Navarrete	Creación de un Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares (1ª etapa)
1992	Patrimonio Cultural	8	Fernando Yáñez	La paya y el canto campesino no se deben perder
1992	Patrimonio Cultural	8	Ricardo Sammon	10º Encuentro de la Canción de Raíz Folklorica, feria de artesanía tradicional y juegos autóctonos
1993	Música	6	Patricio Trujillo	Adquisición de instrumentos para la enseñanza y ejecución de la guitarra traspuesta
1993	Cultura Tradicional	13	Micaela Navarrete	Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares
1993	Cultura Tradicional	13	Ilustre Municipalidad de San Pedro de Melipilla	Una historia de 400 años: El canto a lo humano y a lo divino en la comuna de San Pedro
1993	Cultura Tradicional	13	Ilustre Municipalidad de San Pedro de Melipilla	Una historia de 400 años: El canto a lo humano y a lo divino en la comuna de San Pedro
1993	Patrimonio Cultural	7	Centro Regional de Asistencia Técnica Empresarial	Rescate y difusión del Canto a lo Poeta en la localidad de Rauco
1993	Iniciativa artística y culturas locales	8	José Santiago Morales	A 400 años de Vicente de Espinel de la décima, una el canto y la tradición iberoamericana (sic)
1994	Música	6	César Castillo	El Tranca y los güenos (sic) versos

Año selección	Categoría	Región*	Gestor	Proyecto
1994	Iniciativa artística y culturas locales	8	José Santiago Morales	Payadores y poetas populares de habla hispana, cuatro siglos de consecuencia histórica
1995	Música	6	César Castillo	Payadores en vivo
1995	Cultura Tradicional	6	Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares (AGENPOCH)	Grabación el canto a lo divino y a lo humano en Santiago
1995	Cultura Tradicional	13	Pedro Yáñez	Payas del hombre y la mujer
1995	Cultura Tradicional	13	Jorge Céspedes	Presencia de la poesía popular en la provincia Cordillera
1996	Música	6	Moisés Chaparro	Codegua, historias y rimas
1996	Música	6	Francisco Ortega	Grabación del canto campesino de la zona centro de Chile
1996	Cultura Tradicional	6	Juan Andrés Correa	Encuentro de canto a lo pueta (sic) en El Durazno
1996	Cultura Tradicional	6	Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares (AGENPOCH)	Rescate del guitarrón chileno

Fuente: Mineduc, 1997, 266-287.

*13: Región Metropolitana; 8: Región del Biobío;

6: Región de O'Higgins; 7: Región del Maule.

Para el caso de los payadores y poetas populares, ambas instancias estatales significaron un aporte a su desarrollo como cultores —individual y colectivamente—, así como al de su quehacer artístico. El Fondart financió proyectos cuyo objetivo era la difusión del Canto a lo Poeta ya fuera por medio de talleres educativos, actividades en distintas localidades, Encuentros de Payadores o la grabación de discos (Tabla 1).

El Fondart también sirvió para financiar el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, proyecto postulado por la historiadora Micaela Navarrete, su primera directora, en 1992 y 1993. Inaugurado formalmente en junio de 1993, fue creado en la Biblioteca Nacional (Dibam)

con la misión de sistematizar y garantizar el acceso de los usuarios a un valioso conjunto de documentos y colecciones relativas al patrimonio inmaterial que se encontraban dispersos en diversas colecciones privadas. Asimismo, se reunieron todos los registros en terreno de diversas expresiones de cultura tradicional a lo largo de Chile, desde 1980, realizados por investigadores de la Biblioteca Nacional de Chile.¹⁷⁵

Según relata Micaela Navarrete, “el archivo empieza así, con nombre y apellido, el año 93, pero yo diría que parte cuando uno empieza a inquietarse, a reunir material, a hacer el acopio de materiales, [eso] empezó a comienzos de los ochenta”.¹⁷⁶ Como se vio en el capítulo anterior, durante la década del ochenta Navarrete estuvo a cargo de los Ciclos de Cultura Popular que realizó el Departamento de Extensión de la Biblioteca Nacional, los cuales fomentaron que cultores, académicos y público general estrecharan lazos, pero también conllevaron la creación de material audiovisual sobre cultura popular para lo que sería después el Archivo, a raíz de la grabación de las charlas y presentaciones.

175 Extraído del antiguo sitio web del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares. <http://archivodeliteraturaoral.salasvirtuales.cl>.

176 Entrevista personal, 2015.

A estas grabaciones se sumaron los aportes de investigadores y folcloristas en torno al tema, previos a la creación formal del ALOTP.

Después pasó que la Patricia Chavarría ofreciera también su archivo, me decía “yo no sé dónde va a quedar mi archivo el día que yo no esté, no tengo cómo clasificarlo”. Qué sé yo, Carlos Martínez también, el cura de Portezuelos [Ricardo Sammon, encargado del encuentro en esa localidad]... estaba la posibilidad, empezaron a aparecer gente que quería que sus colecciones quedaran aquí si se armaba un archivo (...) entonces hubo otra gente que también empujó, que fue la Gabriela [Pizarro], muchos que dijeron “yo dejo mi archivo ahí para que la gente lo conozca”.¹⁷⁷

Luego, con la creación de los Fondart surge la posibilidad de crear el Archivo con todo el material que ya se había recopilado. Sin embargo, en la Biblioteca Nacional “no había mucho interés. O sea, el interés estaba más afuera, en la [Universidad] Católica, en la [Universidad de] Chile, en las unidades que trabajaban el tema; también en provincia, y de estas investigadoras que eran las que querían hacerlo; [también] don Fidel Sepúlveda”. Aun así, Micaela Navarrete postuló de manera personal, según le sugirió el propio Vío Grossi, ya que el Fondo era administrado por el Ministerio de Educación, entidad de la que dependía la Biblioteca Nacional.

Y parece que lo fundamentamos bien [añade Navarrete], parece que encantó que existiera esta posibilidad, porque obtuvo un alto puntaje, y me apoyaron con toda la plata que pedí, que era bien ambicioso (...). Entonces tuvimos esa plata para empezar a respaldar, traer un ingeniero en sonido que respaldara, restaurar las cintas que estaban malas, y clasificar en la medida que se pudo para ese año, y trabajar con esta gente, esa era la idea (...). Entonces, todo eso, más lo que habíamos registrado, eso fue la primera base del archivo (...) no es solo

177 Entrevista personal a Micaela Navarrete, 2015.

mérito mío [el archivo] sino que también es lo que se provocó con el apoyo de toda esa gente.¹⁷⁸

Navarrete señala que “desde un comienzo, cuando empezamos a soñar lo que sería este archivo, incluso cuando yo hacía actividades en extensión, nunca se pensó que esto sería un espacio para folcloristas”. La intención no era dejarlos de lado, pero el espacio había sido concebido

para el que estaba antes que el folclorista, o sea, el que le enseñó al folclorista: el cultor, la fuente. Y me acuerdo que se enojaban algunos folcloristas, “pero por qué tú nunca me programas”... los conjuntos folclóricos también pasaban a sentirse la patria, ellos pasaban a sentirse que son los que saben.¹⁷⁹

Por ende, para los cultores del Canto a lo Poeta el Archivo fue importante no solo como espacio de salvaguarda patrimonial del trabajo de sus antecesores y de ellos mismos, especialmente por los respaldos audiovisuales de los Encuentros de Payadores realizados en los noventa, sino también por ser una instancia de difusión creada para ellos. Esta finalidad se reflejó sobre todo en las actividades de extensión que el Archivo realizó en las Salas Ercilla y América, consistentes en presentaciones de discos, actuaciones de los propios cultores, y conversatorios en torno al folclor, la poesía y el canto popular.

Otro elemento importante del contexto cultural de inicios de los años noventa son los medios de comunicación. En un texto publicado en 1993, Giselle Munizaga señalaba que, aun cuando el gobierno de la Concertación anunciara que la “transición” desde la dictadura a la democracia ya había concluido, los medios de comunicación fueron uno de los escenarios donde dicha idea quedaba refutada, ya que se constataba

178 Íd.

179 Íd.

“la restringida representación que los medios realizan de importantes aspectos y actores del acontecer nacional” (p. 92). Al concebirse el campo comunicacional como un espacio de representaciones y simbolismos del orden social, y por encontrarse constreñido, era posible señalar que el control mediático vivido durante la dictadura aún estaba latente (Munizaga, 1993, p. 92).

Esto se tradujo, según Munizaga, no solo en el silencio frente a temas relacionados con el régimen militar (especialmente aquellos referidos a los detenidos desaparecidos), sino también en la entrega de una visión de la sociedad como “cupular y verticalmente ordenada”, donde los hechos y opiniones relativos a lo político-partidario y a la sociedad civil recibían una cobertura escueta, al tiempo que se privilegiaba el accionar del gobierno de Patricio Aylwin, a quien se mostraba como “vector central del acontecer nacional” (1993, p. 94). Por otro lado, la autora advierte un efecto negativo en la penetración en la sociedad (y con ello, en los medios de comunicación) de la lógica económica neoliberal y la regulación de la misma según los criterios de mercado, pues de ello surge la tendencia a la concentración y centralización de los medios comunicacionales, producida por la incapacidad de otros medios de información “alternativos” de “mantenerse bajo las nuevas condiciones de competitividad” (1993, p. 98). Dicho escenario estaba marcado por la falta de espacios para la innovación y la creatividad, frente a los criterios que el mercado consideraba “rentables”, de manera que quedaban sin representación en el espacio público de los medios “las manifestaciones expresivas de los diversos grupos sociales”.

Sin embargo, al parecer esa visión sobre el escenario mediático nacional no fue tan categórica ni se cumplió tan a cabalidad con todos los medios. Un ejemplo es la radio, que en la década de los ochenta se posicionó como un eje comunicacional con alto nivel de credibilidad, frente a la prensa escrita y la televisión en el contexto dictatorial, al albergar emisoras y programas disidentes y opositores al régimen (Secretaría de Comunicación y Cultura, 1996, p. 7). La amplia sintonía de la radio —producto, en parte, de la credibilidad que había ganado— derivó también en un mayor acceso a recursos publicitarios para las emisoras en la década de los noventa, lo que, junto al nuevo marco democrático —que

amplió las libertades de contenido en las transmisiones—, dio paso al aumento de concesiones radiales, especialmente en la banda FM (Secretaría de Comunicación y Cultura, 1996, p. 8), así como al aumento y regularización de las radios comunitarias o de mínima cobertura tanto en las sintonías AM como FM (Secretaría de Comunicación y Cultura, 1996, p. 9). Todo lo anterior aumentó la heterogeneidad de la oferta programática, así como la representación de los intereses y requerimientos informativos de comunidades más acotadas (Secretaría de Comunicación y Cultura, 1996, p. 28).

Precisamente, la radio fue una plataforma esencial para el Canto a lo Poeta en los primeros años de la década de los noventa, pues en distintos programas radiales se afianzaron los lazos y convergencias del núcleo más activo de los payadores y poetas populares de aquellos años. Estos programas, junto con la constitución de la AGENPOCH y la realización sistemática de encuentros de payadores en diversas localidades de la zona centro y sur del país, permitieron el desarrollo sostenido de procesos de organización autónoma de los poetas populares, la difusión de sus actividades, y la reflexión —de sí mismos y abierta a la sociedad, por medio de los auditores— sobre su quehacer artístico y su papel como cultores.

Como mencioné en la sección anterior, la radio fue un medio de comunicación fundamental para difundir la poesía popular y las actividades realizadas por los payadores en aquellos años. Destaco tres programas transmitidos en distintas emisoras nacionales. En primer lugar, *La Noche de los Payadores*, transmitido por radio Umbral (95.3 FM) los martes entre las diez y las once de la noche, y conducido por Pedro Yáñez y Eduardo Peralta. Yáñez inició el programa en 1987, mientras que Peralta se incorporó en 1992, y concluyó al año siguiente con el cierre de la emisora¹⁸¹ (Radio Umbral, 2010). El segundo es *América el Gran Canto*, programa folclórico de la radio Nuevo Mundo (93.0 AM) conducido por Yerko Hromic y transmitido los sábados entre las once y las doce de la mañana, con el auspicio de la Municipalidad de San Bernardo, “capital del folclor de Chile”, como se anunciaba al inicio de la emisión. Se ignoran sus años de inicio y término, pero desde el 18 de mayo de 1996 y hasta —al menos—1998 se incorpora como coconductor el entonces poeta popular (luego payador) Camilo Rojas Navarro, quien presentaba contenidos e informaciones relativos a la poesía popular y la actividad de sus cultores.

180 Esta sección se basa principalmente en las fuentes revisadas en la Colección Camilo Rojas (Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares [ALOTP], Biblioteca Nacional de Chile), el cual aún no ha sido catalogado, por lo que la citación se realizará con la información disponible en cada material consultado.

181 Entrevista personal a Yáñez, 2016.

Camilo Rojas Navarro, seudónimo de Fernando Leiva, fue hijo y nieto de poetas populares (su padre escribió bajo el seudónimo de Camilo Rojas Cáceres en la Lira Popular del periódico *El Siglo* a fines de los cuarenta e inicios de los cincuenta). Además de su actividad artística como poeta popular, se dedicó a la difusión de la paya y el Canto a lo Poeta, labor que se reflejó en su participación en el programa de radio Nuevo Mundo, pero también en la conducción propia de otros programas radiales. Uno de ellos fue *Chile y su folklore* (sic), emitido los domingos por radio Carrera (96.0 AM) durante al menos 1994 y 1995.¹⁸² En el programa, Camilo Rojas transmitía grabaciones de encuentros de payadores, grabaciones de discos de payadores y poetas populares, temas folclóricos e informaciones relativas al Canto a lo Poeta. Además, contaba con la participación de otros poetas y payadores, como Antonio “Torito” Contreras, Manuel Sánchez, Jorge Quezada, Luis Ortúzar “Chincolito de Rauco” y Jorge Céspedes “El Mangüera”, quienes conversaban y reflexionaban sobre su quehacer artístico, además de improvisar en vivo a partir del material que enviaban los mismos auditores: peticiones de saludos, brindis, temáticas o pies forzados.

Este formato siguió las líneas que demarcaron P. Yáñez y Peralta en su programa de radio Umbral, en el cual ambos improvisaban brindis, cuecas y saludos, así como payaban contrapuntos en décima, cuartetos, coplas, ovilletes y redondillas en función de las temáticas o pies forzados que enviaban por teléfono sus auditores. Según Pedro Yáñez, uno de los objetivos del programa era “incentivar a los auditores a aprender y cultivar el Canto a lo Poeta y la improvisación de versos”.¹⁸³ Añade que “más de una docena de cultores actuales me ha contado que el programa les despertó las ganas de cultivar este canto”. Como se indicó, *La Noche de los Payadores* inició sus transmisiones en 1987, que terminaron cinco años después. Sin embargo, las actividades de difusión de la paya que Peralta y Yáñez realizaron a dúo empezaron algunos años antes, fuera de la radio Umbral.

182 Toda la información relativa a los programas radiales fue extraída de las grabaciones en casete de Camilo Rojas para registrar su participación en los mismos, las cuales se encuentran pendientes de catalogación en el ALOTP.

183 Comunicación por correo electrónico, 2016.

Eduardo Peralta, al igual que Jorge Yáñez, es lo que aquí se ha denominado *cultor bisagra*, en tanto pertenece al Canto a lo Poeta pero no se considera un cultor del mismo y porque pertenece también al mundo de la cultura popular mediática. Peralta se define a sí mismo como

un “bicho raro” en el tema de la poesía popular, porque generalmente los poetas populares, payadores, cantores a lo humano y a lo divino son gente de origen campesino [haciendo referencia a la imagen del *cultor natural*], que se ha criado en las fiestas populares, profanas y religiosas, las vigiliass (...) yo soy totalmente de ciudad... estudié Periodismo (...) mi acercamiento a la décima fue por mi abuela Rosa [“me recitaba décimas de autores como Núñez de Arce, como Lope de Vega”], y por los libros, los libros a los que tenía acceso en mi casa, en mi familia.¹⁸⁴

Yáñez, por su parte, lo define como un *trovador urbano*, que “deriva a la paya [en 1985] con toda esta chispa, sabiduría, preparación e instrucción de la gente que vive en la ciudad, que tiene estudios universitarios e inquietudes por la literatura. Peralta, a la paya le ha dado más ritmo, más agilidad y más sabiduría” (“Pedro Yáñez: El arte del cancionero”, 1994). Ambos se conocieron en los conciertos del Canto Nuevo, en espacios como el teatro Cariola, la Radio Chilena y la parroquia universitaria. Además, Peralta asistió como público a algunas de las presentaciones de la Agrupación Críspulo Gándara, luego de lo cual empezó a adentrarse en el arte de la paya. Eventualmente, forjaron una relación de amistad y artística, en la que la práctica poética-musical tuvo un papel central:

Empezamos a conversar, en un momento yo me fui de mi casa y me fui a vivir con Pedro [en 1983, durante un año y medio], porque estaba viviendo solo, y empezamos a practicar la improvisación. Y de ahí surgió esto... primero era una broma... porque como yo tenía esa raíz, esa

184 Entrevista personal, 2016.

raigambre de mi abuela y de los libros, y los versos... entonces jugando más que nada, experimentando, empezamos a improvisar. Empezamos a improvisar en endecasílabos en algunos casos, intentábamos hacer sonetos improvisados, muy difícil como oficio... pero ahí salieron los vales, por ejemplo, de la práctica de la improvisación endecasílabo, que los seguimos cantando (...) tiene mucha dinámica esto, porque juega con distintas métricas, entonces podemos hacer parabién, canto a lo humano, pregunta y respuesta, un vals y una cueca... y ahí empezó a surgir esto de darle a la improvisación un poco de diversidad.¹⁸⁵

Esta diversidad (que consiguen a través de distintos juegos y variadas formas métricas, además de la décima) fue la base para los “conciertos de trova y paya” que empezaron a dar en 1985, según indica Yáñez. Por su parte, Peralta dice que

de ahí fue surgiendo este concepto de hacer conciertos en que la gente paga su entrada, y va a escuchar trova y paya (...) nosotros le pusimos “Dos locos con seis cuerdas”, (...) [a Pedro] no le gustó mucho lo de locos, pero a mí me gusta ese título, porque es un título que llama, un nombre de espectáculo que llama.

El fragmento recién citado refleja muy bien lo que expresa Peralta sobre la concepción del espectáculo (ver el capítulo II), la calidad artística que se debe procurar exhibir en el escenario, ante un público “que paga su entrada”, pues

si uno quiere hacer una especie de concierto, algo que sea diverso, tal como en el mundo de la trova... en la trova tú no puedes hacer puras canciones lentas o puras canciones rápidas, tienes que jugar; tienes que hacer una canción más intensa, una canción humorística, un tri-

185 Íd.

buto, después otra canción más lenta, una canción más poética, más tierna, otra con ironía, otra con humor... tienes que ir matizando.¹⁸⁶

Sumado a lo anterior, en sus conciertos utilizaron un recurso que ya había empleado la ACG, en tanto cada uno realizaba una pequeña presentación en solitario antes de la improvisación conjunta, a fin de no perder la “individualidad artística”: “Cinco canciones de Pedro, cinco canciones mías, intermedio, descansa la gente, y una hora, un poco más, de improvisación. En el fondo, tres pequeños conciertos en uno”.¹⁸⁷

Los mecanismos de diversificación que emplearon en la paya fueron los mismos que utilizaron posteriormente en *La Noche de los Payadores*, lo que se reflejó a su vez en la gran participación de sus auditores en el programa:

Fue muy bonito, porque empezamos así como si nada, y empezó a llamar mucha gente... la Cecilia Astorga, que era la mujer de Pedro en ese tiempo, recibía las llamadas y anotaba los temas... y nosotros íbamos improvisando en el momento, contestándole a la gente, a veces la gente llegaba al estudio y se ganaba un cd, no sé, inventamos cosas así (...) entonces se dieron cosas así, de juntarse a veces a inventar poemas entre varios, a inventar décimas, a jugar con las palabras, con los octosílabos, entender lo que significaba la estructura de la poesía popular [MR: Tenían harta audiencia] Sí, muchísima audiencia (...) la gente iba siguiendo, y gente muy diversa: jóvenes, pero también gente mayor, que escuchaba, que se mandaban saludos, “por favor, un verso para qué sé yo, que está de cumpleaños” y pum, salía una décima, una copla, un vals, una cueca, para esa cosa, de forma inmediata.¹⁸⁸

186 Entrevista personal, 2016.

187 Entrevista personal a Eduardo Peralta, 2016.

188 Íd.

En *La Noche de los Payadores* se preocupaban también de enseñar al público sobre poesía popular, de explicar los distintos tipos de formas métricas y dinámicas con las que se podía improvisar. Peralta sostiene que el efecto didáctico-pedagógico se daba de forma natural a medida que se desarrollaba el programa, en parte también porque los auditores se involucraban mucho, ya que

se expresaban ahí las cosas que ellos sentían, un tema de lo que estaba pasando, la noticia, de la política, en fin... y se convertía en verso, entonces es muy inmediato el *feedback* de lo que produce esa posibilidad, yo creo que por eso tuvo harta aceptación.¹⁸⁹

Asimismo, en el programa informaban sobre actividades de los poetas populares, para lo cual llevaban invitados —como Camilo Rojas—, quienes además tenían la oportunidad de mostrar sus trabajos a los auditores, ya fuera como solistas o improvisando junto a la dupla Yáñez-Peralta.

Por su parte, *América el Gran Canto*, de radio Nuevo Mundo, tenía un formato dedicado a la música folclórica latinoamericana y chilena en general, y a la difusión de todas las actividades relacionadas con ese ámbito, aunque —con la presencia de Camilo Rojas— se le dio también énfasis a la poesía y al canto popular.

Si bien no es posible determinar la audiencia ni cobertura de estas emisoras, ni de estos programas en específico, se puede afirmar que éstos sirvieron de plataforma para el desarrollo y estructuración de los payadores como comunidad artística, en la medida en que potenciaron su organización y que contaban con los cultores mencionados como parte de su núcleo más activo en la zona central del país. Esto se debió especialmente a la difusión de sus actividades, a la función pedagógica que cumplían al “enseñar” a los auditores sobre la paya y el Canto a lo Poeta, y al espacio que se destinaba a la reflexión sobre su quehacer artístico.

189 Íd.

Remitiéndome a las fuentes revisadas, el “panorama general” de las actividades de payadores y poetas populares estaba compuesto fundamentalmente de encuentros, entre los que primaban los encuentros nacionales de Portezuelos (Chillán, Región de Ñuble; a cargo del sacerdote Ricardo Sammon) y Teno (Curicó, Región del Maule; Sergio Cerpa, “El Puma de Teno”), iniciados ambos a fines de los ochenta. En 1991 se sumaron los de Casablanca (Región de Valparaíso, que posteriormente tendrá el carácter de “internacional”; Arnoldo Madariaga), El Rincón (La Punta de Codegua, Región de O’Higgins; Francisco Astorga), y en 1995 el Ciclo Nacional de Payadores en el Centro Cultural del Banco del Estado (Santiago; Camilo Rojas) (Astorga, 2000, p. 62).¹⁹⁰

Tal como se expuso en el capítulo anterior, en los Encuentros de Teno y Portezuelos se retomó el uso del guitarrón y la décima a la hora de improvisar. De esta manera, se aprecia que a inicios de los noventa el panorama poético de la paya es mucho más amplio: no solo están las innovaciones y diversificaciones métricas que empiezan a difundirse por medio de la radio, sino que también se revalorizan las formas más antiguas y tradicionales. Sin embargo, en los encuentros este escenario se amplió aún más con las visitas de payadores argentinos y uruguayos,¹⁹¹ quienes mostraron a los cultores una nueva dimensión de desarrollo: el uso de la décima y la profundidad en el *contenido* del mensaje poético.¹⁹²

Luis Ortúzar, “Chincolito de Rauco”, relata la primera vez que el payador argentino Lázaro Moreno visitó el Encuentro de Teno, en 1985:

190 Instancias del canto a lo humano. Si bien el canto a lo divino sigue siendo parte importante y vigente del Canto a lo Poeta (durante el período estudiado y en la actualidad) y muchos cultores comparten ambas facetas de desarrollo, se ha optado por dejarlo de lado para respetar los límites propuestos para esta investigación, centrada en la paya.

191 Para profundizar más en torno a los payadores rioplatenses, ver Moreno Chá (2016).

192 Como se mencionó en la introducción, el carácter iberoamericano de la improvisación poética, así como los intercambios entre los payadores chilenos y los cultores de otros países, constituyen un capítulo importante de la historia de la paya en Chile. Sin embargo, excede los límites de este libro, por lo que este aspecto será tratado solo en función de su aporte al desarrollo del profesionalismo de los payadores chilenos.

Fíjate que pegó una *raspá de cacho*, de esas buenas, y él fue uno de los grandes precursores que empezaron la décima en Chile, después ya vinieron a Teno al año, dos años siguientes, José Curbelo, Enrique Mario Cabrera y Pablo Díaz, un uruguayo y dos argentinos, y después ya empezó el [Encuentro] de Casablanca¹⁹³ (...). Chile en ese sentido ha crecido mucho gracias a la incorporación de payadores extranjeros. Y los chilenos nos hemos motivado para hacer cada vez mejor la décima, porque nos dimos cuenta que afuera había unos astros en lo que es la composición poética improvisada, especialmente Cuba, Puerto Rico, Uruguay, Argentina... Y ahí realmente nosotros mismos nos mirábamos pa' abajo, que estábamos por allá abajo, creyendonos payadores haciendo coplas y cuartetos (...) y ahí se dieron cuenta que realmente lo que decía el viejo, que había que pagar en décima, no era mentira (...) ha crecido mucho Chile en ese sentido gracias a los hermanos extranjeros.¹⁹⁴

Como señala Guillermo “Bigote” Villalobos, la visita de Moreno significó un impacto para los payadores chilenos, pues “vimos ahí a ese personaje, a ese payador argentino, que hablaba otro idioma, el idioma de la décima... pero lejos de lo que nosotros hacíamos, lejísimos”. Destaca también que en la *payada*¹⁹⁵ rioplatense hay una gran profundidad poética en las improvisaciones, todo lo cual incidió en el trabajo de perfeccionamiento de los cultores chilenos a fines de los ochenta e inicios de los noventa.

Sin embargo, Villalobos también indica que “en Argentina y Uruguay, por ejemplo, solamente payan en décimas y en ritmo de milonga (...) pero no pasa de ahí”. En cambio, en Chile hay una mayor variedad en “las formas de cantar el Canto a lo Poeta; hay distintas afinaciones y

193 Dicho encuentro no se incluyó en este análisis por estar más vinculado al carácter iberoamericano de la improvisación poética.

194 Entrevista personal, 2015.

195 El canto poético improvisado se conoce con distintos nombres dependiendo de la localidad: *paya* en Chile, *payada* en Argentina y Uruguay (Río de la Plata), *repentismo* en Cuba son algunos de los ejemplos más conocidos.

distintas formas de cantar aquí en Chile, entonces eso es una riqueza que existe aquí, que en otras partes no”. Por otra parte,

los uruguayos no tienen por ejemplo la comicidad que tenemos nosotros, el juego que nosotros tenemos... a lo mejor por idiosincrasia, por forma de ser también... los argentinos generalmente no abordan el tema muy liviano, muy de jugar; son del homenaje, de “tirarle flores” al compañero, [de hablar] del paisaje, de la historia, de esas cosas; nosotros aquí (...) le buscamos por ahí, hemos aprendido a irnos por los dos lados, por el lado de la poesía con algo de profundidad, y por el lado del jolgorio también.¹⁹⁶

En este sentido, se deduce que la profundidad de *contenido* de la payada argentina y uruguaya se debe, quizás, a la monotonía de su *estructura* (actualmente, por regla general utilizan una melodía —milonga—, y una forma métrica, la décima). En cambio, para el caso chileno —al menos en aquella época— la mayor ligereza para tratar ciertos temas se puede deber a que hay distintas formas de improvisar (en cuanto a métrica y dinámicas), pero también —y sobre todo— a la utilización de distintos *toquíos* y entonaciones, lo que implica que la concentración del cultor debe repartirse por igual entre la faceta musical y la poética a la hora de pagar.

Como se ha descrito, los encuentros fueron instancias de divulgación y perfeccionamiento, pero también de reflexión y organización, como cuenta Francisco Astorga sobre el Encuentro de Portezuelos, organizado por el párroco de la zona, el sacerdote de origen estadounidense Ricardo Sammon O’Brien: “Ahí nos juntábamos veinticinco o treinta payadores, y estábamos varios días, y eso de estar varios días da tiempo para conversar, da tiempo pa’ reflexionar, pa’ aprender muchas cosas, y eso fue generando la organización”, que derivó finalmente en la creación de la AGENPOCH.

196 Entrevista personal, 2016.

La Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile es una organización con personalidad jurídica (N° 2385), fundada el 30 de julio de 1992 con la finalidad de “agrupar a los cultores del Canto a lo Poeta y a la poesía popular, para que así unidos logremos dignificar el trabajo que busca el retorno de esta expresión al sitio que la cultura tradicional le ha asignado (sic)”. Su objetivo principal sería “rescatar, difundir y proyectar el canto del payador, el poeta popular y el cantor a lo humano y a lo divino”, junto con “defenderla [la expresión cultural] de las tergiversaciones cometidas en los medios de difusión sometidos a la economía de mercado, que no respetan las tradiciones”, además de indicar que serían “celosos con el trabajo de nuestros asociados, en el sentido de exigir el máximo respeto por la métrica y la rima” (AGENPOCH, s. f.).

De acuerdo con Luis Ortúzar, la asociación fue creada por él, junto a Francisco Astorga y Antonio Contreras. Su constitución se había programado originalmente para inicios de 1992 en Rauco, pero no pudo efectuarse

por unos problemas que hubo por ahí de los mismos payadores (...) no porque se iba a formar la institución, sino que por otras cosas por ahí, puuuh, quedó la... no se pudo hacer la reunión ni constituirse, porque justo estábamos empezando la reunión pa' eso cuando una persona empezó el problema.^{197,198}

Finalmente, la AGENPOCH se creó en julio del mismo año, durante el Encuentro de Portezuelos, y su primera directiva estuvo constituida por los tres payadores antes mencionados. Ortúzar señala que

197 Entrevista personal con Luis Ortúzar, 2015.

198 No se tienen detalles sobre el conflicto, pero hace referencia a los resquemores que generaba la autodenominación *payador profesional* (por el hecho de “vivir del canto”) que usaron algunos cultores en aquella época, frente a lo cual otros payadores sentían que se los miraba de forma despectiva por no encajar en esa categoría.

se lograron cosas muy bonitas durante esos cuatro años [en los que él presidió las dos primeras directivas]: se logró hacer un casete, en aquellos tiempos que se hacían casete, se grabó *El Canto a lo Divino y a lo Humano*, y el segundo proyecto fue *El Renacer del Guitarrón Chileno*.^{199, 200}

Sin embargo, sostiene que después de su directiva, la AGENPOCH “no se ganó nunca más un proyecto, pero sí los que la estaban dirigiendo; pero a nombre de la AGENPOCH, ninguno, con eso te digo todo... ese es el interés institucional que hay a veces dentro de uno mismo”.²⁰¹

Los testimonios anteriores muestran cómo en aquella época, a pesar de existir una voluntad de organizarse como colectivo, existían entre los mismos payadores algunas rencillas internas —como ocurre en todo grupo humano—, lo que también se refleja en la perspectiva crítica de Luis Ortúzar sobre la labor de las directivas sucesivas y su falta de mirada institucional. Sin embargo, Astorga señala que, desde la AGENPOCH, “se empezaron a promover talleres de poesía popular (...) edición de libros, edición de discos también”, además de los encuentros, que eran organizados de forma individual por cultores (o entusiastas de la cultura popular, como el padre Ricardo Sammon), muchas veces con apoyo de las municipalidades, aunque la mayoría coincide en que dicho apoyo dependía siempre de quién estuviera a cargo de la administración.

Los objetivos de la AGENPOCH ya señalados son el fruto de la reflexión y discusión entre los cultores asociados sobre su propio carácter y la proyección de su quehacer cultural, con lo que le imprimieron a su actividad una impronta artística profesional y buscaron posicionarla como un aspecto relevante de la sociedad chilena. Se infiere que buena parte de esta reflexión se llevó a cabo en el II Congreso Nacional de Poetas

199 Entrevista personal, 2015.

200 Ambos proyectos postulados al Fondart en 1995 y 1996, respectivamente (Tabla 1), y gestionados por la AGENPOCH.

201 Entrevista personal, 2015.

Populares, organizado por la Asociación y llevado a cabo en Curicó los días 10, 11 y 12 de octubre de 1994. Este congreso es “heredero” del Primer Congreso realizado en la Universidad de Chile en 1954, como indica Francisco Astorga:

En esa oportunidad don Pablo Neruda y don Diego Muñoz fueron, podríamos decirlo, artífices de esa gran tarea que congregó a muchísimos poetas, y bueno, ahora somos los mismos poetas, por así decirlo las bases mismas de la poesía, las que convocan (...). Para que a los auditores les quede bien claro, que el Congreso no es una cosa así como una actuación para el público, sino que es... una reunión, podríamos decir, una gran convivencia entre los poetas populares entre lo que se va a ver, podríamos decirlo en pocas palabras, pasado, presente y futuro de nuestra poesía popular.²⁰²

Tal como expone Astorga en su texto sobre el Canto a lo Poeta, las resoluciones del Congreso se basaron en la síntesis de trabajos grupales. Entre ellas, además de los catastros realizados sobre las actividades del Canto a lo Poeta en ese momento, destacan las que dicen relación con los “peores” y “mejores” momentos de esta expresión cultural en el pasado, a saber:

“[Entre los peores momentos] [1] La rivalidad que existía entre los cantores de lo divino en los años 1930, 40 y 50, ya que no se midieron las consecuencias negativas al hacer competitiva la poesía popular (...). [2] El período comprendido entre 1973 y 1987, en que se reemplazó a los auténticos poetas y payadores por pseudoexponentes que tergiversaron los verdaderos valores de nuestra cultura: los “payadores designados”. [Entre los mejores] [1] El período comprendido entre 1886 y 1891—durante el gobierno de Balmaceda—, en que hubo una alta producción poética, relacionada con los acontecimientos de la época, en

202 *Chile y su folklore*, octubre de 1994. Colección Camilo Rojas (CCR).

la que se inscribe el renombrado contrapunto entre el Mulato Taguada y don Javier De la Rosa. Desarrollo de la *Lira Popular*, el diario de los poetas. [2] El Congreso de 1954, al que convocaron los catedráticos de la Universidad de Chile, que contó además con el importante apoyo de Diego Muñoz y Pablo Neruda. Este fue el primer Congreso Nacional de Poetas Populares y Payadores (Astorga, 2000, p. 61).

Son especialmente interesantes aquellos momentos signados como los peores para el Canto a lo Poeta, debido a sus consecuencias: por un lado, la competitividad entre cultores se percibe como algo negativo pues estancarían el quehacer artístico debido a la falta de colaboración entre los pares y la dificultad para los nuevos cultores de incorporarse al circuito de cantores a lo poeta. Por otro lado, se mencionan los “payadores designados” (haciendo referencia directa a la designación del régimen militar de personas de confianza en cargos particulares, como los rectores en las universidades) como una forma de denominar despectivamente a personajes como Lalo Vilches o “El Monteaguilino”, quienes —como se vio en el capítulo II— aparecieron como “payadores” en la televisión nacional durante la década de los ochenta, presentando un espectáculo de improvisación individual de carácter jocoso, y a veces incluso vulgar. Al respecto, Astorga señala que en el II Congreso

se tomaron algunos acuerdos importantes respecto a la paya, o sea, se acordó esto mismo que decía Lázaro Salgado: no puede haber payador que no haga contrapunto en décima, o sea, “payador que no hace contrapunto en décima no es payador”, o sea, una manera de realmente de combatir la mediocridad o toda esta situación de estos personajes [Lalo Vilches y cía.] era hacerlo bien nosotros.²⁰³

203 Entrevista personal, 2015.

La AGENPOCH no solo se preocupó de reflexionar sobre el Canto a lo Poeta y su lugar en la sociedad chilena, sino también de potenciar las actividades de sus cultores por medio de la difusión y la organización, utilizando para ello los espacios que ofrecían los programas radiales mencionados previamente, como se ve en este ejemplo, donde Camilo Rojas (miembro de las tres primeras directivas, en distintos cargos) entrega un aviso de Antonio Contreras, secretario de la Asociación, en el programa de Yáñez y Peralta:

... llamar a la gente, a los que quieran organizar encuentros de payadores, ya sea a nivel comunal, a nivel de empresa, en fin, que se pongan en contacto con él escribiendo a la casilla (...). Y ojalá den un número de teléfono para poder hacer el contacto. Esto se debe a una idea para poder ir llevando hacia las poblaciones, hacia las empresas, hacia las comunas lo que es la paya, lo que es la décima popular, lo que es el verso, lo que son los poetas populares.²⁰⁴

Ya posicionados como organización de los poetas y cantores populares, a fines de los noventa la AGENPOCH tenía objetivos más específicos, como señalaba el mismo Camilo Rojas en 1997, entonces presidente electo de la directiva 1998-2000:

Lo principal para nosotros son como dos o tres metas. La primera sería buscar la unidad de todos los poetas y payadores chilenos. La segunda es ir “a la conquista de Santiago”, y la tercera es ir perfeccionando de a poco tanto la poesía popular como las payas mismas, tratando de que haya una dedicación un poco más de nuestros asociados al respecto.²⁰⁵

204 *La Noche de los Payadores*, 15 de septiembre de 1992. Colección Camilo Rojas (CCR).

205 *América el Gran Canto*, 7 de junio de 1997, CCR.

Es sumamente relevante la segunda meta, referida a ir “a la conquista de Santiago”, la cual tenía por objetivo “traer la paya a la mole de cemento”, en palabras de Yerko Hromic, locutor de *América el Gran Canto* y organizador, junto con Camilo Rojas, del Ciclo de Payadores en el Instituto Cultural del Banco del Estado, que empezó a llevarse a cabo todos los viernes de agosto desde 1995.²⁰⁶ La finalidad del evento, con entrada liberada, fue entregarles espacios de difusión a los payadores en un escenario céntrico de la capital.²⁰⁷ Pero, sobre todo, era dar a conocer la paya al público santiaguino, como una forma de contrarrestar la imagen de los payadores que se había transmitido en televisión durante la década de los ochenta.

Una muestra de lo que ocurría en estos eventos se refleja en el siguiente fragmento de *América el Gran Canto*, en su emisión del 30 de agosto de 1997 (CCR), luego de finalizadas todas las presentaciones del ciclo de ese año:

Camilo: ... con un éxito bastante apreciable por la cantidad de público que llegó, por la calidad de los cultores, que si bien es cierto están todos parejos, pero no sé si fue por el aliciente que tuvieron con el hecho de estar esa sala tan llena que también ellos se incentivaron y... bueno, ellos hicieron una cosa muy linda.

Ximena [colocutora]: Sin duda alguna, estuvo llena la sala, yo fui testigo de ello, del jolgorio que provocaron sus rimas, sus payas, de todo lo que fuimos aprendiendo jornada a jornada, porque cada cosa distinta que ellos iban haciendo, como es el banquillo, sus cuartetas y etc., tenían una explicación, que yo creo que también es muy importante para el público que de pronto no está en conocimiento de este trabajo.

206 Íd., 17 de agosto de 1996, CCR.

207 El Instituto Cultural del Banco Estado se ubica, hasta hoy, en Alameda 123, Santiago Centro.

Lo que menciona Ximena (colocutora) también es importante, pues refleja que en dichos encuentros se mantiene la “función pedagógica” de los payadores, en su ánimo por enseñar al público qué es la paya, cómo se construye y cuáles son las formas de desarrollarla, similar a lo que se hacía en *La Noche de los Payadores* y en *Chile y su Folklore*. Siguiendo la impronta del Encuentro de Payadores en el x Festival de San Bernardo, en 1981, los Ciclos de Payadores en el Instituto Cultural del Banco del Estado no fueron las únicas presentaciones que se realizaron en Santiago, sino que se organizaron otros encuentros en Huechuraba (agosto de 1997, participantes: Pedro Yáñez, Guillermo “Bigote” Villalobos, Jorge Céspedes “El Manguera”, Alfonso y Santos Rubio), Lo Barnechea (noviembre de 1997, con Manuel Sánchez, Moisés Chaparro, Fernando y Pedro Yáñez) y Pedro Aguirre Cerda (abril de 1998, con Pedro Yáñez, Eduardo Peralta, Manuel Sánchez y Francisco Astorga).

Tampoco se dejaron de lado los encuentros realizados en otras regiones del país. Muy por el contrario, éstos permanecieron vigentes y aparecieron otros, como el de Casablanca y El Rincón de Codegua, mencionados previamente. El carácter de dichos encuentros está marcado por la actuación y asistencia de una gran cantidad de payadores (a diferencia de los de Santiago, en los que se presentan por lo general solo cuatro payadores), especialmente en los más antiguos, como Teno y Portezuelos, que fueron aprovechados por la AGENPOCH como telón de fondo para realizar sus reuniones y asambleas generales. Por ejemplo, en *América el Gran Canto* Camilo Rojas utilizó el espacio radial para informar que al mes siguiente se reunirían con el sacerdote Ricardo Sammon para organizar el Encuentro de Portezuelos, a la vez que anunció que “al mismo tiempo [en esa instancia] se van a tirar un poco las bases para hacer una reunión general y la elección de la nueva directiva” (*América el Gran Canto*, 25 de mayo de 1996, CCR). Un año después, pero esta vez en la localidad de Teno, Rojas informaba que se realizaría

una reunión general de poetas y payadores de la Asociación... y todos los socios tienen los pasajes, digamos, pagados por la Asociación. Allá van a actuar solamente doce payadores, pero pueden asistir todos los que son socios (...) los organizadores corren con los gastos de estadía

y alojamiento para los socios que no vayan a actuar pero que vayan a la reunión.²⁰⁸

Como se observa, la AGENPOCH también incluía dentro de sus funciones el apoyo económico a sus socios, lo que se condice con su objetivo de potenciar el trabajo de sus cultores al darles facilidades para asistir a reuniones y encuentros, pero también en lo que se refiere a la ayuda mutua en el financiamiento de la salud, como la organización de un encuentro de payadores en el teatro Novedades (Santiago) en julio de 1998, un evento “a beneficio de un colega nuestro, de un compañero nuestro que tiene a su señora muy enferma, entonces nosotros estamos cobrando una adhesión de \$ 2.000”,²⁰⁹ monto que también se destinó a pagar el arriendo del teatro. Este tipo de eventos a beneficio eran necesarios, pues como bien señalara Óscar Pérez, coconductor junto a Camilo del programa *Décimas y Payadores* en radio 30 de Octubre, “los poetas populares no tienen previsión, Isapre muchos, salvo que aparte de la poesía popular desarrollen algún tipo de trabajo con contrato y todo eso”, a lo que añadía Camilo:

De los poetas que yo conozco de mi Asociación, la verdad de las cosas que son pocos los que trabajan así en forma apatronada, porque esto... hay problemas po, por ejemplo, para los permisos [para actuar y asistir a encuentros] (...) casi la mayoría busca la alternativa de trabajar en forma particular, y por eso también son bastante escasas las posibilidades... de tener una buena previsión, ni siquiera una previsión.²¹⁰

Según María Elena Duvauchelle, en general, a inicios de los noventa la situación previsional de los artistas era precaria porque el actor cultural

208 *América el Gran Canto*, 17 de mayo de 1997, CCR.

209 Íd., 30 de mayo de 1998, CCR.

210 *Décimas y Payadores*, 1998, CCR.

no es reconocido por la ley [de previsión en salud] como trabajador, o al menos nuestra actividad resulta difícil y confusa de precisar en cuanto a su naturaleza jurídica. Esto permite que los empresarios nos contraten como meros prestadores de servicios a honorarios, perdiendo nuestros derechos que nos daría la ley si fuéramos trabajadores. No se nos hacen imposiciones, no tenemos derecho al beneficio de la salud con Isapres, no hay protección a la maternidad, no hay seguros por accidentes de trabajo, no hay estabilidad laboral, etc. (1992, p. 141).

Es así como las actividades para costear los gastos médicos de un familiar directo de un miembro de la AGENPOCH se insertan en este contexto más amplio, descrito por Duvauchelle. Ahora bien, el evento Payadores en el Novedades se pensó como

un espectáculo a todo dar, en el sentido de cómo se hacen estos encuentros en las regiones [por la cantidad de payadores en el escenario]... y donde se va a presentar toda la gama de la poesía popular, como por ejemplo los relances, los brindis, el banquillo, la concesión, el contrapunto, la personificación... y vamos a tratar de también mostrar algunas melodías que no son comúnmente conocidas.²¹¹

De esta forma, una instancia de beneficencia también sirvió como oportunidad para seguir difundiendo la paya y “educar” al público en ella, ya que se dieron a conocer sus distintas dinámicas, entonaciones y *toquíos*, en un espectáculo de similares condiciones a los realizados en otras localidades del país.

Otro buen ejemplo de una forma de “educar en la paya”, pero en los programas radiales, es el de *Chile y su Folklore*, en que los cultores ahondaron en las diferencias entre los poetas populares y payadores a raíz de una pregunta planteada por una de sus auditoras. Camilo Rojas señala que la

211 *América el Gran Canto*, 30 de mayo de 1998, CCR.

primera diferencia es que el payador improvisa lo que canta, mientras que el poeta popular escribe sus décimas, y tiene la posibilidad de prepararlas y corregirlas. Por su parte, los payadores necesitan de los *pies forzados* para ir construyendo sus décimas y el cultor “tiene que ser muy despierto de mente, muy ágil para pensar y al mismo tiempo entonado, y al mismo tiempo concentrado porque no tiene que perder ni la entonación ni el *to-quito* de su guitarra”. Ante eso, el poeta popular Jorge Quezada acota que “los dos están dentro de la poesía popular, es que ambos cumplen una condición, es respetar la métrica y la rima, que es lo más importante”,²¹² destacando con ello uno de los objetivos de la AGENPOCH: alcanzar criterios de excelencia en el quehacer artístico de sus asociados.

Los mismos cultores reconocen la ventaja y la oportunidad de contar con espacios de difusión como los programas radiales, pues, como indica Camilo Rojas, “a lo moderno de hoy en día [a la tecnología por medio de la radio y a su tiempo presente] le estamos nosotros planteando lo antiguo, que viene siendo la raíz de nuestro canto”.²¹³ La idea de plantear “lo antiguo a lo moderno”, de reactualizar una expresión de la cultura popular tradicional en el presente de los cultores, también se refleja en el comentario de Jorge Quezada:

Me acuerdo que un día llamé al Negro [Carlos] Medel... me dijo, “oye, el otro día te escuché en la radio, y es bueno que nos salga gente al camino, porque nosotros nos vamos a morir y se va a acabar el folclor”, me dijo... entonces, con eso resume hartas cosas, o sea, que se vaya naciendo la semilla.²¹⁴

El comentario de Carlos “Negro” Medel (cantor y folclorista chileno) a Jorge Quezada hace referencia a la aparición de nuevas generaciones

212 *Chile y su Folklore*, 2 de octubre de 1994, CCR.

213 *Décimas y Payadores*, 1998, CCR.

214 *La Noche de los Payadores*, 29 de diciembre de 1992, CCR.

entre los cantores y poetas populares, de “nuevos valores” en el folclor y la paya, lo que también rescata Pedro Yáñez como una condición deseable, y sobre todo necesaria, para la revitalización y pervivencia de la cultura popular tradicional y sus manifestaciones: “Que se vaya renovando en todo sentido, porque la poesía evoluciona, y las tradiciones, aunque sean muy antiguas, siempre tienen que estar actualizándose, tienen que estar hablando de sentimientos y de realidades que se viven en el presente”.²¹⁵ Esta renovación de las expresiones de la cultura tradicional se ve también en el interés que despertaba entre los auditores más jóvenes de los programas radiales, como señala Eduardo Peralta:

Es muy estimulante que haya tantos niños en la sintonía del programa, durante todos estos meses los niños han llamado, han puesto pies forzados, han puesto temas, y eso es muy bueno, significa que las tradiciones de la décima, de la copla, de la poesía improvisada, del juego de las palabras, de los ovillejos también pueden ir renovándose a ese nivel de que los niños también se interesen y empiecen a ser poetas, y a ser payadores.²¹⁶

Además de estas reflexiones sobre la importancia de las nuevas generaciones de cultores, es relevante la problemática en torno al lugar que ocupa (o no) la poesía popular en la sociedad chilena y en el escenario artístico-cultural de la época, así como la responsabilidad de los propios cultores por la situación de la paya en Chile. En el contexto de la declaración de Santiago como Capital Cultural de Iberoamérica en 1993, Camilo Rojas señalaba que el espacio que se le destinaba al folclor era muy reducido, y dentro de eso, la poesía popular era prácticamente inexistente:

Jamás, en ninguna parte, he leído algo sobre la décima y la poesía popular, y resulta que la décima popular, la poesía popular, es para mi

215 Íd.

216 Íd.

gusto... es la forma más antigua del folclor nacional. Entonces resulta que nosotros los poetas y los payadores somos los culpables de que la poesía esté ahí [en situación de poco reconocimiento]. (...) Yo creo que eso es trabajo nuestro, y ojalá que con la unidad en la AGENPOCH podamos nosotros lograr hacer hartos recitales, hartos encuentros de payadores, cosa de, con el objeto de dar a conocer la gama tan rica que tenemos nosotros, como ejemplo las entonaciones, las letras bonitas, la poesía, todos los poetas escriben lindo, la afinación en guitarra, todas esas cuestiones que la gente no las conoce bien.²¹⁷

Dichas palabras fueron expresadas en 1992, año de fundación de la AGENPOCH, por lo que desde sus inicios ya se perfilaban sus objetivos en torno a la difusión de las distintas versiones del Canto a lo Poeta. Se destaca a la paya, así como el reconocimiento de sus cultores, de la riqueza de esta expresión cultural del folclor nacional, y se añade que les correspondería a ellos mismos trabajar para posicionarla en un lugar relevante dentro del escenario artístico y cultural chileno. Ante ello, responde Pedro Yáñez:

Tal como tú dices, es responsabilidad nuestra, eso sí que, mañosamente, nosotros hemos sido dejados de lado porque de algún modo esto se fue vulgarizando y se fue mostrando así como disfrazado en tiempos pasados, en tiempos de dictadura, aparecieron unos “espan-tapájaros” que no tenían idea ni de poesía, ni de literatura, y mucho menos de dignidad humana, gente que por plata hacía cualquier estupidez, desde hacer adulaciones, todo pura falsedad, y entonces recuperar el prestigio de los poetas populares yo creo que va a costar... lo que sí estoy seguro que lo vamos a recuperar, porque el poeta popular antes que nada es una persona honesta, una persona limpia, una persona inteligente, instruida, con mucha dignidad. Y el prestigio del payador que se mostró en televisión y eso, es distinto, entonces la verdad tiene que sobresalir finalmente.²¹⁸

217 Íd.

218 Íd.

Vuelven a aparecer aquí los *pseudopayadores*, como los nombrara Domingo Román, así como la vinculación directa entre lo que mostraron como espectáculo televisivo en programas durante la década anterior (*El Festival de la Una, Cuánto Vale el Show*) y la percepción que tuvo la sociedad sobre la paya y los payadores posteriormente, a saber, como la presentación de uno o dos hombres caracterizados como campesinos, improvisando con guitarra cuartetas en redondilla sin una métrica ni rima estrictas, y cuyo contenido trataba generalmente del entorno inmediato del espectáculo, con un marcado tono humorístico. Estas presentaciones en la televisión abierta no se remitieron solo a los ochenta, sino que también estuvieron presentes en la década siguiente, por ejemplo, en el programa *La Noche del Mundial*, de Televisión Nacional, donde artistas hicieron una puesta en escena similar a la descrita, el viernes 12 de junio de 1998, como señaló Camilo Rojas en una transmisión de *América el Gran Canto*:

[La grabación se inicia en la mitad de la conversación] En una parte ellos [se ignora quiénes] hicieron algunas payas, que al margen de la calidad de ellas, podían llamarse como tal porque contrapunteaban entre ellos, eso es paya... Se enfrentaban entre ellos (...) Esos caballeros no tienen la culpa... ellos hacen lo que saben hacer, pero están, pero lejísimos, lejísimos de lo que es realmente la paya y de lo que son realmente los payadores. (...) Ellos [Televisión Nacional, o los canales en general] tienen la idea, por ejemplo, han invitado muchas veces a Pedro Yáñez, a Eduardo Peralta, que son payadores... entonces qué pasa, que tergiversan las cosas. La gente cuando ha ido a nuestros encuentros de payadores se ha dado cuenta que es muy diferente... Me dio vergüenza ajena a mí, porque los caballeros esos que estaban ahí payando, de repente se equivocaban y decían cualquier tontera, y la gente se reía, y eso es lo que a mí me da vergüenza.

Respecto de esa crítica al canal nacional, Yerko Hromic aporta una explicación personal:

Hace mucho tiempo que en nuestro país la televisión está confundiendo el folclor con el humor, y creen que eso también es verso, folclor y humor. Entonces lo toman de una forma muy sencilla, y lamentablemente no se hacen asesorar.²¹⁹

Es decir, al parecer en la televisión chilena hay una “sinonimia factual” entre el folclor y el humor, aunque es necesario precisar que el mismo Hromic engloba a todo el folclor dentro de esa sinonimia para referirse únicamente a la paya, mientras que en el medio televisivo operan distintos tipos de reduccionismo que les quitan profundidad a los fenómenos culturales, de los cuales el más común es el esencialismo atemporal, para mostrar diversas expresiones folclóricas a la audiencia masiva, por lo que la vinculación reduccionista de folclor y humor solo se aplica a aquellas expresiones derivadas de la poesía popular.

Sin embargo, en los noventa el escenario era distinto al de los ochenta, puesto que había también espacio para que cultores como Guillermo “Bigote” Villalobos y César “El Tranca” Castillo, payadores reconocidos como tales por sus pares de la AGENPOCH, presentaran la paya en su versión más trabajada, tanto en forma como en contenido, según sostiene Hromic en la siguiente emisión de *América el Gran Canto*:

[Yerko]: ... hicimos la semana pasada una crítica muy dura a los pseudopayadores invitados a un programa de la televisión. Digamos que en los días siguientes estuvieron en ese programa el Bigote Villalobos y el Tranca, y cambió absolutamente lo que fue la presentación, la dinámica y el trabajo de los payadores. Yo creo que hay que rescatar lo que hicieron en ese programa de *La Noche del Mundial* el Bigote y el Tranca, porque fue muy, muy hermoso, dentro del breve espacio que se les da, y dentro del contexto del programa que pretende hacer no folclor, sino que humor.²²⁰

219 *América el Gran Canto*, 13 de junio de 1998, CCR.

220 20 de junio de 1998, CCR.

Asimismo, Peralta señala que él y Pedro Yáñez también participaron en programas de televisión en calidad de payadores:

Hicimos algunos estelares con Pedro Carcuro, me acuerdo con hasta el exalcalde Raúl Alcaíno, que tenía ese *Noche de Ronda* creo que se llamaba, un programa... ahí estuvimos improvisando en los noventa, (...) nos invitó Marina de Navasal... que hacía *Almorzando en el 13* con su marido, y después lo hizo con Raúl Matas, yo creo que a nosotros nos entrevistó Raúl Matas y Marina... eso fue muy divertido, muy surrealista el programa... una hora de programa, debe estar por ahí en algún video, y ahí conversamos mucho. O sea, fue un momento en los noventa, diría yo, en que la paya salió al debate público.²²¹

Es decir, si bien en medios como la televisión siguieron transmitiéndose nociones divergentes sobre la paya y los payadores, respecto de lo que los cultores que hemos estudiado entienden y buscan proyectar sobre sí mismos y su quehacer artístico, en la década de los noventa se abrieron nuevos espacios (incluso en la televisión abierta) para difundir sus nociones sobre la paya y el Canto a lo Poeta, así como sus actividades y proyectos, ya sea que se tratara de instancias como programas radiales o de otras plataformas, tales como los financiamientos del Fondart y las presentaciones en las salas América y Ercilla de la Biblioteca Nacional. Asimismo, en esa época los cultores se organizaron formalmente en la AGENPOCH, desde donde crearon instancias que potenciaron su constitución como comunidad artística gracias a la interrelación entre distintas generaciones de cultores y la reflexión sobre su lugar en el escenario artístico y cultural chileno, todo lo cual potenció su construcción identitaria como colectivo y los discursos que la sustentaron.

221 Entrevista personal, 2016.

Un elemento fundamental para la comunidad de los payadores en este período fue la aparición de una nueva generación de cultores, aspecto que se vislumbra en los testimonios de Manuel Sánchez recopilados en el capítulo anterior. Los encuentros, los programas radiales, los talleres de poesía popular y las diversas actividades realizadas de forma autónoma por cultores y fomentadas por la AGENPOCH sirvieron de base para el desarrollo de “nuevos valores”, quienes fueron recibidos en el mundo del Canto a lo Poeta con una perspectiva muy diferente a la que se tenía décadas atrás.

En una grabación sin fecha,²²² pero realizada en el gimnasio de Teno (por lo que infiero que se trata del Encuentro de Payadores de esa localidad), Camilo Rojas registró las impresiones de algunos de los entonces “nuevos exponentes” de la paya en Chile, así como de Luis Ortúzar, “Chincolito de Raucó”, sobre el significado de ser payador y de la relación entre las distintas generaciones de cultores. Para Alejandro Cerpa (“Pumita de Teno”, hijo de “El Puma” Sergio Cerpa), ser poeta popular “significa entregar las cosas propias que nacen de la tierra, y eso hacerlo, la vida misma hacerla una rima, y entregárselo a la gente... uno no está en el escenario para hacer reír a la gente, sino para entregar la cultura hecha verso”. Manuel Sánchez, por su parte, recalca que para él ser payador implica una gran responsabilidad, que va de la mano con el gran interés que le genera la poesía popular:

222 Se presume que corresponde a inicios o mediados de los noventa, CCR, ALOTP.

Porque esto tiene mucha riqueza, y mucho por descubrir y hay mucho que hacer y hay tanto por entregar todavía. Y la paya es una de las maneras muy hermosas en que se puede entregar mucho de la cultura popular, donde se enseña la décima, la cuarteta, la copla, tanta cosa que existe para la paya... uno cada día tiene que ahondarse más en esto, tiene que escuchar más a los mayores, como hoy día estamos escuchando a Chincolito nosotros, porque eso es ancestral, es una herencia que a nosotros nos ha tocado, y es una herencia muy hermosa, y que nosotros no debemos guardarla para nosotros... es una herencia que se debe multiplicar para luego entregarla.²²³

Tanto Manuel como Alejandro reconocen en la paya y el Canto a lo Poeta una “riqueza” cultural que vale la pena “cultivar”, pues es preciso ser capaz de entregarla a los demás, por los contenidos que se pueden transmitir a través de sus distintas formas. Asimismo, se menciona la relevancia de quienes les han entregado esa “herencia”, lo que sustenta las relaciones de aprendiz y maestro. En esa línea, Carlos Pérez —payador también presente en la grabación de Rojas, quien luego se dedicó a la guitarra clásica— recalca

la importancia que tienen los cantores más antiguos en darnos, como enseñarnos la senda que tenemos que seguir, y no estrellarnos, como decía Chincol, porque aquí nadie compite, sino que todos nos damos la mano en la paya. Entonces eso es súper bueno, no competir, sino que enseñar desde que estamos empezando que aquí hay unidad y hay hermandad entre todos.

Su testimonio da cuenta de lo que se mencionaba anteriormente sobre que miembros de la AGENPOCH consideraban la competitividad algo negativo, frente a la cual se preferiría una actitud más solidaria y fraterna entre cultores, de modo de privilegiar el aprendizaje en conjunto de un arte que es en sí mismo comunitario.

223 Grabación sin fecha, gimnasio de Teno, CCR.

Así lo cree también Héctor Véjar (“Lobito de Carahue”), quien reconoce el interés de los “maestros” en

encaminarnos por la correcta senda, porque ellos sí son palabra autorizada, y nosotros, a veces, tanto apuro por hacer muchas cosas queremos quizás avanzar a pasos muy agigantados, y entonces corremos el riesgo de que nuestros pasos de repente tropiecen o caigan en el vacío.²²⁴

Por su parte, Luis Ortúzar comparte la impresión de Sánchez respecto de “la tremenda responsabilidad sobre mis espaldas y sobre mi conciencia, de llevar aquello, porque es una riqueza ancestral que no tiene precio”, mientras que considera la aparición de las nuevas generaciones y el detrimento de la competitividad fenómenos recientes:

Antes todos los encuentros eran competitivos, donde el payador que venía recién naciendo por primera vez a un encuentro no venía porque no tenía ninguna posibilidad sobre aquellos más diestros en la paya. Yo creo que ese es un paso, pero muy importante, que hemos logrado dar los payadores al hacer todos los encuentros, pero donde no es nada competitivo, sino que todos somos malos y todos somos buenos.²²⁵

Recapitulando, la construcción identitaria de los payadores como comunidad artística empieza a perfilarse en la década de los noventa, con en el hecho concreto de la realización del II Congreso de Poetas Populares en 1994, en el cual los cultores no solo reflexionaron en torno a sí mismos y a su oficio, sino que también reconocieron directamente parte de su acontecer histórico al asumir dicha reunión como heredero-continuator de la de 1954.

224 Íd.

225 Íd.

En esta construcción identitaria influye directamente la heterogeneidad de los miembros que conforman este colectivo en lo que respecta a sus orígenes, actividades, inicios en el canto, zona de procedencia, entre otros factores. Si bien se aprecia el surgimiento de un discurso común frente a ciertos temas, este se encuentra matizado por puntos de desacuerdo en torno a aspectos particulares. Es necesario clarificar que este análisis es complejo, pues se basa en testimonios orales que, como toda fuente, no pueden desligarse de su propio presente, del contexto de producción en el cual se crearon. Por ende, aunque los cultores se refieran a sus apreciaciones sobre el pasado, estas también están marcadas por su propia actualidad. No obstante, a la luz de los hechos expuestos en este capítulo y los anteriores, es posible delimitar aquellos puntos de acuerdo y de conflicto en torno a la construcción de identidad en el período estudiado.

En primer lugar, se distingue una apreciación en torno a las relaciones intergeneracionales. Todos reconocen la importancia de fomentar el desarrollo de nuevos cultores para garantizar la pervivencia del canto con el paso del tiempo, así como las nuevas generaciones valoran aquellos que les han precedido. Así se desprende, por ejemplo, del testimonio de Manuel Sánchez, quien en sus inicios en el Canto a lo Poeta fue muy bien recibido por el conjunto de cultores y realizó sus primeros acercamientos

con una gran admiración, con una gran cercanía con la palabra, con el verso, y después ya acá en Santiago tuve la suerte de conocer a las personas indicadas que estaban también metidas en este mundo, y con ellos me inserté así de una, siendo muy joven, muy cabro chico, tuve la suerte de que me recibieron todos muy bien, de todos aprendí algo, de todos sigo aprendiendo algo.²²⁶

Sin embargo, este buen recibimiento inmediato no fue igual para todos los cultores, como les ocurrió a los hermanos Gabriel y Rodrigo Torres,

226 Entrevista personal, 2016.

quienes también participaron en programas radiales, como *Chile y su Folklore*, de radio Carrera:

Yo creo que fui uno de los que fue más veces a esa radio (...) hacíamos música andina, tocábamos lo típico, la quena, el charango, la guitarra, la zampoña; mi hermano Rodrigo, que también es payador y guitarronero, tocaba la zampoña y la guitarra simultáneos, entonces era todo un show así como “ah, estos son multifacéticos”... a muchos payadores no les caímos bien por eso (...) de hecho, nos miraban raro por eso, eran como “éstos músicos que hacen de todo y se vienen a meter acá, al Canto a lo Poeta, que es de tradición”, pero eso fue, con el tiempo se fue decantando, fue como al principio nomás ese resquemor. Nosotros veníamos de ese mundo, de la música de raíz folclórica, de la que veíamos en la tele, de lo que veíamos en la micro, en las calles. Si nosotros no tuvimos nunca un acercamiento por parte de la familia a esto, eso lo fuimos descubriendo después.²²⁷

Si bien Manuel Sánchez tampoco era un *cultor natural*, sí relata que en su infancia fue cercano a la poesía a través de refranes y versos que escuchaba en su entorno familiar. Gabriel Torres, por otro lado, se inició como *cantor popular* a fines de los ochenta, actuando en peñas escolares y folclóricas. Ya a inicios de los noventa se presentaba como *poeta popular y payador*.

Empezaba cantando canciones, y después decía “¡y ahora voy a pagar!” , pero era raro, porque *para pagar se necesitan dos*. Entonces yo pedía temas al público, y me daban pies forzados, y yo improvisaba pies forzados, improvisaba cuartetos, y rápido, una tras de otra, una tras de otra, y eso le gustaba mucho a la gente, después seguíamos cantando canciones, y era como eso. Fue como un juego, y eso duró

227 Entrevista personal a Gabriel Torres, 2016.

más o menos hasta el 95, fueron más menos tres años que anduve así digamos como dando palos de ciego un poco.²²⁸

Es decir, Gabriel Torres se aproximó a la paya a partir de una mezcla del uso de pies forzados aportados por el público de la ACG (a quienes asegura haber escuchado en su tiempo) y de lo que se transmitía como paya en televisión durante los años ochenta, en que se consideraba “payador” a quien improvisara, a pesar de que lo hiciera individualmente. Esta concepción de la paya se puede deber también al hecho de que inició su actividad artística de forma autodidacta, sin la formación de un cultor. No obstante, esa formación sí se dio con el tiempo, luego de la oportunidad que se le brindó de compartir escenario con otros payadores, tras haber participado en una peña organizada por Chenda Román en diciembre de 1994.

La radio Cooperativa la anunció, y decía que la gente del público que quisiera cantar, actuar, o contar un chiste o recitar un poema iba a tener su espacio, y eso me gustó, y dije “aquí yo puedo mostrar lo que yo hago”, y así fue (...) llevé guitarra, llevé bombo, llevé charango, llevé quena, todas las cosas... (...) yo era veinteañero, estaba con todo ese entusiasmo juvenil, casi adolescente todavía... Y fue un éxito po’ (...) [tiempo después] por ahí por la quincena de enero [1995], venían payadores, entonces ella me llamó por teléfono... me invitaba para tal o cual fecha, de que fuera porque iban a haber payadores, entonces ella quería que yo conociera a estos payadores. Y fui po, y ahí fue donde conocí al Tranca [César Castillo], al Manguera [Jorge Céspedes], al Bigote [Villalobos] (...) yo estaba en el público, yo les decía pies forzados, estaba así eufórico, o sea, para mí eran mis ídolos los payadores.²²⁹

228 Íd.

229 Íd.

Los mismos payadores, al ver su entusiasmo, lo invitaron a subir al escenario para realizar el banquillo,

sin tener ni una espalda de nada, o sea, la única experiencia que yo tenía era payando conmigo mismo (...). Me dieron duro, pero yo me defendí (...) entonces me bajé airoso, me felicitaron, me trataron muy bien. (...) Ahí nací al escenario... a los dos meses yo estaba improvisando la décima, porque antes no era capaz de improvisar décimas, no podía hacer el puente entre el cuarto, quinto y el sexto verso, entonces el haber subido a ese escenario con estos payadores consagrados a mí me dio la llave para abrir esa puerta que no podía abrir.²³⁰

A partir de ese momento, tanto Jorge Céspedes como César Castillo ayudaron a Gabriel a formarse en el Canto a lo Poeta. De esta forma, se observa que aun cuando sus inicios en el canto popular estuvieron alejados del Canto a lo Poeta, e incluso algunos cultores se lo recriminaron, también logró una buena acogida entre los payadores más avezados, quienes se lo demostraron ayudándolo a formarse en el oficio.

La experiencia de Gabriel clarifica aún más el siguiente enunciado de Manuel Sánchez:

Yo siempre he dicho que uno como artista popular, y sobre todo en este mundo de los payadores y del Canto a lo Poeta, no es uno mismo quien se autodefine, o no es uno mismo quien se pone el nombre [de payador], la gente con el tiempo te va reconociendo como representante de ese mundo, entonces yo creo que ese salto no hay que darlo, hay que esperar [MR: Uno se va ganando la fama, el nombre]. Te lo vas ganando, exactamente, y de a poco te van llamando, porque

esta cuestión es lenta. En Chile todo lo artístico es lento, esto mucho más, porque hay un desconocimiento mayor también sobre esto.²³¹

Este testimonio se condice con la formación en el oficio que los payadores reconocen como propia de su quehacer artístico, en tanto un cultor, natural o no, se constituye como tal en la medida en que se dedica al aprendizaje y cultivo del canto, por lo que “debe ganarse los escenarios”, como señala Gabriel Torres. “No había una política como de decir ‘ya, oye, vamos a ver estos valores’, no. Eso se daba de una forma espontánea, y si el payador era más bueno, bueno, lo empezaban a invitar”.²³²

Pero este aprendizaje no es exclusivamente individual, sino que debe socializarse, pues un cultor con más experiencia te enseña lo necesario, y dicho aprendizaje debe demostrarse a la comunidad. Luis Ortúzar insiste en este punto con los más jóvenes:

No hay ninguna rama que de una raíz no venga, ninguna, y hay muchos de estos [cultores más jóvenes] que a los viejos los miran en menos. Incluso, una persona dijo una vez, un cantor, “no, si los viejos deben de dar el paso al lado para darle la cabida a los jóvenes”. Imagínate, ¿y dónde tienen la experiencia? En el viejo, po. ¿Dónde tienes que mirarte tú si *querís* crecer?, en el viejo, hacerle preguntas al viejo: cómo es esto, cómo es esto otro. Pero no hacerlo a un lado para entrar tú.²³³

231 Entrevista personal, 2016.

232 Entrevista personal, 2016.

233 Entrevista personal, 2015.

Por su parte, Alfonso Rubio indica que algunos cultores más jóvenes

no tienen ese espejo de mirarse hacia atrás, hacia nuestros viejos cantores. O sea, los miran, y no encuentran nada, pero sí en cambio miran para afuera, para afuera hay *payadores profesionales*, entonces prefieren mirar para allá. Y de una u otra forma están existiendo payadores que ya todas sus enseñanzas son extranjeras, ni siquiera son de acá de Chile... lo que están conservando de repente son los *toquíos*, las melodías.²³⁴

Si bien el discurso en torno a los efectos negativos de la excesiva competitividad en los torneos que se llevaron a cabo durante gran parte del siglo XX, así como los beneficios de incorporar y acoger a los cultores más jóvenes sigue vigente, también se insiste constantemente en la importancia de que éstos atesoren las experiencias de los cultores más antiguos y se critica su relativa desvalorización.

Otro punto importante de la construcción identitaria es la constatación de que la comunidad de los payadores está formada, a su vez, por subgrupos. Esto es de suma importancia, pues se reconocen explícitamente afinidades y desavenencias entre los cultores. Puede parecer una obviedad porque se trata de un grupo humano, pero es importante recalcarlo, pues siempre se corre el riesgo de idealizar, lo que puede conducir al desconocimiento de posibles conflictos al interior de las comunidades, estén resueltos o no. También es relevante sostener que, a pesar de las escisiones, existe una organización formal que los agrupa, la AGENPOCH, aun cuando no todos los cultores pertenezcan —o hayan pertenecido— a ella, como es el caso de los hermanos Rubio. En este sentido, la AGENPOCH no puede entenderse como un sinónimo de la comunidad humana de los payadores. Sin embargo, demuestra el interés del colectivo por crear y pertenecer a un organismo institucionalizado, aun cuando estén “disgregados en términos de actuación, en tér-

234 Entrevista personal, 2015.

minos de trabajo escénico”, como indica Guillermo Villalobos, “porque cada cual actúa o trabaja con quien tiene más afinidad, más amistad, con quien se lleva mejor, es obvio”.

Uno de los factores que incidió profundamente en las desavenencias entre algunos cultores durante los años noventa fue la propagación de la idea del *payador profesional*, difundida originalmente por algunos de los miembros de la Agrupación Crispulo Gándara para designar a los cultores que “vivían del canto”, que desarrollaban su quehacer artístico sobre un escenario con público. Esta escenificación de la paya implicó ganancias económicas (“por lo que ya no va a cualquier parte a tocar, porque él es *profesional*”),²³⁵ y también supuso el uso de tecnologías de amplificación (de voz e instrumentos) para sus presentaciones, por lo que la figura del cultor tradicional pasó a conjugarse con la del artista moderno. A lo anterior se sumó la idea de espectáculo propugnada por Pedro Yáñez y Eduardo Peralta, quienes a través de sus “conciertos de trova y paya” potenciaron aún más la concepción de *payador profesional*. En contrapartida, algunos (entre aquellos cultores que por distintas razones no encajaban dentro de esta categoría) se sintieron ofendidos por no ser considerados *profesionales*, aun cuando tenían muchos años de experiencia en el ejercicio de este arte. Cabe recalcar que esa noción de profesionalismo no se relaciona con el significado que he querido darle en este libro, pero sí se vincula directamente con una de las formas de entender la *profesionalización*, en tanto aquellos que utilizan el término *payador profesional* le dan la connotación de *ser payador de profesión*, en la medida en que entienden este oficio artístico-tradicional como una fuente laboral o entrada económica exclusiva.

Por tanto, la profesionalización —como se ha planteado aquí— es uno de los mayores puntos de desencuentro entre los payadores durante los años noventa, debido a que la idea del *payador profesional/de profesión* causó resquemores entre algunos cultores, como señala Luis Ortúzar:

235 Entrevista personal a Gabriel Torres, 2016.

A mí me causa pena a veces cuando escucho “no po’, yo soy payador profesional”. Y yo me pregunto, ¿y a qué le llaman profesional? Si dentro de nosotros no hay profesionales ni amateurs, somos payadores, somos defensores de una misma causa; si somos todos buenos, somos todos buenos, y si somos todos malos, somos todos malos, pero no necesitamos profesionales ni amateurs.²³⁶

Más allá de los resquemores, el común denominador entre los cultores es la paya en sí misma, así como la concepción que tienen de ella como oficio. Y una forma de ejercer dicho oficio, además de las actuaciones, es a través de talleres, ya sea de poesía popular o de guitarra/guitarrón. Por ejemplo, Luis Ortúzar imparte talleres en el sistema educacional formal:

Trabajo de lunes a viernes en los colegios, haciendo, entregando poesía popular, haciendo talleres de poesía popular. Hay días que tengo tres talleres en el día (...) [hablando sobre los viajes que ha realizado como cultor] cómo yo no voy a querer la poesía popular, si gracias a ella he llegado a todas estas partes, gracias a ella yo me gano los porotos hoy en día, pa’ la casa.²³⁷

Alfonso Rubio también dicta talleres en Pirque, y sostiene que el Canto a lo Poeta

es un oficio, uno lo toma como un oficio, el canto, cuando quiere vivir de él, y son pocas las personas que se han atrevido, además vivir del canto en Chile es complicadísimo, hay que ser valiente nomás, así que somos pocos los que vivimos del canto.²³⁸

236 Entrevista personal, 2015.

237 Íd.

238 Entrevista personal, 2015.

Considerando la cita anterior, queda claro que para algunos cultores “vivir del canto” no significa solamente sustentarse con los pagos por las actuaciones en un escenario, sino también realizar actividades basadas en el canto y la poesía, y que, incluso, los potencian y difunden, como ocurre con los talleres. Entonces, es pertinente recordar las discusiones que se dieron en el contexto del Canto Nuevo respecto del “compromiso” de los artistas en contraposición a su desarrollo artístico y las apariciones en televisión. En el caso de los payadores, se aprecia una dicotomía con tintes similares: desde la perspectiva de aquellos que no entran en la categoría de *payador profesional*, la idea de “vivir del canto” puede acarrear el riesgo de perder el “compromiso” que debe tener el cultor con la poesía y el pueblo —como se revisará más adelante— por el hecho de que, al vivir del canto, se estaría acercando más a la figura del *artista*, propia de la cultura popular mediática. Sin embargo, aquello no implica necesariamente el alejamiento absoluto de la figura del *cultor tradicional*. Más bien, esa mirada encierra el riesgo de caer en un esencialismo, al considerar al cultor como una figura “pura”, que debe permanecer aislada de todo aire de modernidad por el solo hecho de pertenecer a la cultura popular tradicional.

Por otra parte, la idea que subyace al concepto de *payador profesional* también es esencialista en tanto sugiere que aquellos que no se sustentan exclusivamente con el ejercicio de su arte no son profesionales. Pero también ocurre que dicho término se utiliza en referencia a aquellos que, efectivamente, tienen una profesión, ya sea técnica o universitaria, tal como lo expone Gabriel Torres:

Mi hermano [Rodrigo Torres] también es profesional, porque es profesor, entonces hay profesionales que son payadores, pero no quiere decir que sean payadores *profesionales*, entonces el concepto da para hartoo... juegos de palabras, típico de los payadores, jugamos con la palabra. (...) Este arte nos ha tocado a todos, a cultores naturales, a gente de la clase obrera, a gente de la clase media profesional, artistas y no artistas... el arte de cantar la décima y de tocar un poco la forma

tradicional es bien transversal; políticamente abarca también de un lado a otro, o sea, hay payadores que son definitivamente gente partidaria de Pinochet y de la derecha, son pocos pero los hay.²³⁹

Esta transversalidad de la que habla Gabriel Torres en referencia a lo que une a los payadores se centra en el arte mismo de la paya. En este sentido, también es necesario revisar los puntos de encuentro de esta construcción identitaria, como es el caso del profesionalismo, entendido aquí como el afán de perfeccionamiento de la actividad del cultor, que se basa tanto en criterios de forma como de contenido, tal como señala Alfonso Rubio, al referirse a los cantores jóvenes que “quieren ser buenos altiro y pasan a llevar muchas formas, porque para ser bueno no tan solo hay que ser ágil de lenguaje, sino que hay que adquirir una sabiduría”. Como decía Villalobos, recordando a César “Tranca” Castillo, “cualquiera hace un cajón con tablas, el problema es qué echarle adentro”. Esta visión también la comparte Manuel Sánchez:

Esto abarca muchos requisitos: tienes que tocar un instrumento, por lo tanto tienes que tener cierto oído musical, cierta habilidad con eso, pa’ acompañarte relativamente bien; tienes que cantar, y pa’ cantar hay que cumplir ciertos requisitos: hay que ser afinado, hay que proyectar la voz, tienes que tener una buena dicción, una buena articulación, de lo contrario no se te entiende lo que estás diciendo o lo que rimaste; tienes que tener cierta riqueza lingüística; tienes que ser un poco actor, porque lo que se hace en el escenario tiene mucho de actuación, en los encuentros de payadores; tienes que ser un poco psicólogo también, de ver cómo está el ambiente, cómo está la gente, con qué payadores me tocó, cómo va la cosa. Porque esto se trata de asombrar a través del lenguaje, del lenguaje improvisado, con ciertas estructuras, bueno... concepto de la paya. Pero la paya es eso, si yo no soy capaz de asombrar, o de divertir, o de entretener, o de llamar la atención con lo que estoy diciendo, puedo cumplir todos los requisi-

239 Entrevista personal, 2016.

tos, pero no sirve de nada lo que estoy haciendo (...) si te vas a meter en esto, es una cuestión que es tan valiosa que no puedes darte el lujo de ofender este arte, y ofenderte a ti mismo haciéndolo mal, y sin siquiera darte cuenta que lo estás haciendo mal.²⁴⁰

La cita anterior evidencia la valoración que tienen los payadores de su propio oficio, el cual debe ser demostrado también al público. El respeto que sienten por lo que hacen debe reflejarse no solo en lo que dicen, sino también en cómo lo dicen, en consideración a su quehacer artístico y al público que los escucha. “Yo, cada día tengo que ser mejor poeta; si el día de ayer me escuchó una palabra linda, que me escuche otra mejor, o sea, ya poder alabar a mi público cantando yo”, sostiene Luis Ortúzar, ya que

el payador es uno que lleva el canto en el pecho. Que algunos de repente piensen un poquito más elevado que otro, eso son cosas de ellos, pero son payadores iguales, y llevamos el mismo, digamos, empujamos pa'l mismo lado (...) que piense más artísticamente eso no significa nada [haciendo referencia a la idea de los *payadores profesionales*].²⁴¹

La pulcritud y el profesionalismo al que aspiran se explica por la concepción que tienen en torno a la función de la paya (y de la poesía popular en general) y a su responsabilidad como cultores tanto con su quehacer artístico como con el “pueblo” (también conceptualizado como “público”), del que se sienten parte, y también portavoces. Tal como expone Luis Ortúzar, la posición del cultor se basa en la siguiente idea: “Yo sin ustedes no soy nada, y ustedes sin mí tampoco”, lo que se condice completamente con los planteamientos de Fidel Sepúlveda sobre la noción de *comunidad*. Lo anterior permite comprender mejor sus palabras respecto de lo que considera la responsabilidad del payador:

240 Entrevista personal, 2016.

241 Entrevista personal, 2015.

El payador debe educar, porque hoy día hay muchos que se convierten en payaso por sacar aplauso barato, y así no, se maleduca un pueblo, y uno en vez de ir pa' arriba va pa' abajo, porque no hay un respeto, eso significa no respetarse ni a uno mismo, porque el canto es de uno, la responsabilidad es de uno de hacerlo crecer.²⁴²

Debido a esta función que cumple el payador de “educar al pueblo”, Francisco Astorga sostiene que

la paya tiene que ser un contrapunto, en la cual cada uno demuestre lo que sabe, pero no para denostar, para ofender al otro, sino que cada uno con sus argumentos, su ingenio, su sabiduría; se muestra todo eso, el ingenio, la sabiduría, la profundidad... entonces, que uno gane, pero con buenas armas.²⁴³

Es decir, el payador debe dar lo mejor de sí, para servir de ejemplo. “Bigote” Villalobos, por su parte, sostiene que la función de los payadores se basa en

representar en el escenario lo que la gente realmente piensa, porque los cantantes van y cantan sus canciones, que son muy bonitas, pero los payadores no po; los payadores subimos al escenario, como alguien dijo, “con el corazón en una mano y la guitarra en la otra”, no sabemos qué va a pasar; subimos a improvisar, y según lo que se vaya dando, y lo que decimos y hablamos, y la gente da un pie forzado que es contingente y hay que hacerlo. Es lo que la gente quiere escuchar, es lo que la gente quiere, en ese sentido hemos sido bien comprometidos los payadores, creo yo.²⁴⁴

242 Entrevista personal, 2015.

243 Entrevista personal, 2015.

244 Entrevista personal, 2016.

Villalobos apunta al carácter inmediato de la improvisación poética, que se nutre de su presente para entregar una creación colectiva, realizada por el cultor sobre la base de lo que comparte y socializa con sus compañeros y con quienes lo escuchan e interactúan con él.

Finalmente, un aspecto fundamental de la construcción de identidad colectiva de los payadores es precisamente la noción de *comunidad*, basada en los lazos de amistad y en el sentimiento fraterno que se crea entre los cultores, y que trasciende cualquier diferencia y desacuerdo, como sostiene Gabriel Torres:

Sabemos que hay grupos que ya no vamos a ser amigos, pero tampoco hay odiosidad; como que todas esas malas ondas que hubo años atrás ya se decantaron (...) entonces como que ahora hay una madurez distinta también... ya a nadie le interesa ganarle a éste, ya no, no hay pa' qué (...) ya cada uno sabe lo que vale el otro, entonces como que no hay mucho que estar demostrando ya. Entonces lo bonito es que ahora uno lo disfruta. Yo te digo, los encuentros de payadores... uno lo único que hace después del encuentro es abrazarse y disfrutar, "pucha, qué bonito lo hiciste" (...). Entonces eso yo creo que es lo bonito, nos hemos enriquecido muchísimo con este arte de la palabra improvisada, que está nutrida en la tradición de canto que tiene más de cuatrocientos años en América, yo creo que esa es un poco la magia de todo esto.²⁴⁵

Jorge Yáñez, por su parte, al ser consultado sobre si existe o no una comunidad de payadores, y en qué sentido puede concebirse, explica:

Hay una comunidad de payadores, sí, hay sentido. ¿Por qué? Porque, suponte tú, por nombrarte, Los Rosales de Puerto Montt invitan a un encuentro de payadores, y somos recibidos por esos payadores (...)

245 Entrevista personal, 2016.

allá llegamos todos, los de San Felipe, donde sea... tú encuentras casi a los mismos payadores, y a otros jóvenes, y somos recibidos como si fuéramos hermanos. Oye, los abrazos... son parte de la tradición: parece que los payadores no pudieran encontrarse sin abrazarse, son hermanos. Donde tú vas se produce una hermandad, aunque sean rivales unos de otros, pero son payadores, y cuando llega alguien es muy bien recibido, en cualquier lugar de Chile.²⁴⁶

Si bien Yáñez aporta esta perspectiva desde cierta distancia, ya que él no se considera un payador, también ha vivenciado esta hermandad entre los cultores, que se simboliza en el gesto del abrazo que desconoce rivalidades. Al respecto, Manuel Sánchez sostiene que entre los payadores

hay una necesidad de estar agrupados, de estar juntos, de hablar, de reírse, hay una necesidad mayor, sí... como que el mejor encuentro, cuando nos juntamos varios, y cuando hay encuentros grandes de payadores, con más de diez payadores, claro, lo mejor se da en la conversación, entonces ahí te van avisando cuándo te toca [risas], está todo lo otro tan entretenido que [no te quieres ir].²⁴⁷

En este sentido, es posible afirmar que a la hora de reunirse en torno a su arte los payadores son capaces de limar las asperezas que puedan existir entre ellos como individuos. Alfonso Rubio sostiene que ese era el espíritu de fines del siglo xx, especialmente en aquellos encuentros que se extendían por más de un día. No obstante, advierte que en la actualidad parte de esa fraternidad se ha perdido debido a las actitudes de algunos “payadores modernos” que no dedican más tiempo a compartir con sus pares.

246 Entrevista personal, 2016.

247 Entrevista personal, 2016.

Era algo de lo más lindo que uno veía en los poetas, la amistad, la entrega. Por ejemplo, nosotros nos juntábamos en un encuentro, y los encuentros se hacían de dos o tres días, y durante esos tres días los poetas recitaban sus versos. “Mire, yo hice un verso por este acontecimiento”, y todos los demás escuchábamos [MR: ¿Antes de los de Teno y Portezuelos?]. Sí, antes. En Teno se hicieron muchos encuentros de esa índole, donde el mundo se juntaba. En San Felipe se hicieron algunos también, uno se juntaba y lo pasaba pero muy bien ahí, todo el día trabajando, escuchando, contando historias los viejos antiguos, ¿y sabes qué?, después con el tiempo se fue perdiendo eso. Hoy en día los payadores modernos van a cantar, y llegan una hora antes, o media hora antes, se suben al escenario, cantan y se van... se perdió toda esa magia, lo que se hacía antiguamente.²⁴⁸

Otro punto importante es el que menciona Francisco Astorga sobre cómo esta comunidad no se limita a los payadores, sino que se extiende a sus familias e incluso al público que asiste a los encuentros. Además, no se restringe a dichas instancias, pues también a los talleres asiste gente que

a lo mejor [no] tiene el afán de ser poeta popular, o payador o cantor, pero sí integrarse, entonces en los talleres siempre van niños, jóvenes y adultos. Entonces eso es muy bueno, porque se unen varias generaciones, y se produce un encuentro, o sea, no se produce una separación, sino que la gente se encuentra, y se juntan, que se sirven cosas, que se comparte, que cada uno va mostrando lo que sabe, y después todos se van ayudando y en fin... y como te decía, no todos van a ser cantores, ni poetas ni payadores, pero sí van a agrandar la comunidad.²⁴⁹

248 Entrevista personal, 2015.

249 Entrevista personal, 2015.

En esta *comunidad extendida* también nacen cultores nuevos, como fue el caso de Alejandro Ramírez, a quien Astorga conoció en un encuentro organizado por Antonio Contreras en Quinta Normal.

Había de público un joven, y este joven se acercó así, y... y como nosotros, como te decía, tenemos ese estilo, yo le encontré cara de buena persona nomás y le dije “vamos”, y partí con él, y se quedó a almorzar con nosotros, y después se quedó... claro, alguien de afuera podría decirme “bueno, cómo acoge a un desconocido, a alguien que no sabe quién es, y más encima en Santiago, en la Quinta Normal, que hay puros patos malos, que no sé qué”, y ese desconocido era el Jano [Ramírez], que ahora es payador, que ha ido incluso a representarnos al extranjero, y un gran payador.²⁵⁰

Finalmente, es preciso insistir en que los payadores conforman un grupo humano heterogéneo en términos de edades, zonas geográficas, profesiones, el grado de actividad como cultores y, sobre todo, en el sentido de pertenencia a esta comunidad, lo que se traduce en la participación en encuentros, así como en interacciones con sus pares. Por lo mismo, se distinguen distintas subcomunidades, las cuales poseen sus propias prácticas y discursos identitarios. Sin embargo, el objetivo de este libro es entender a los payadores de la zona central como una *comunidad artística*, en tanto se reconoce aquí que su mayor común denominador es su propio oficio de payadores, así como la valoración que tienen del mismo y la responsabilidad con la sociedad que asumen en función de este. Al respecto, Guillermo “Bigote” Villalobos reconoce que ellos mismos, los payadores, son parte de la historia, de algo que los trasciende y que a su vez los conecta: la improvisación poética y musical, que los une como comunidad, y que existe

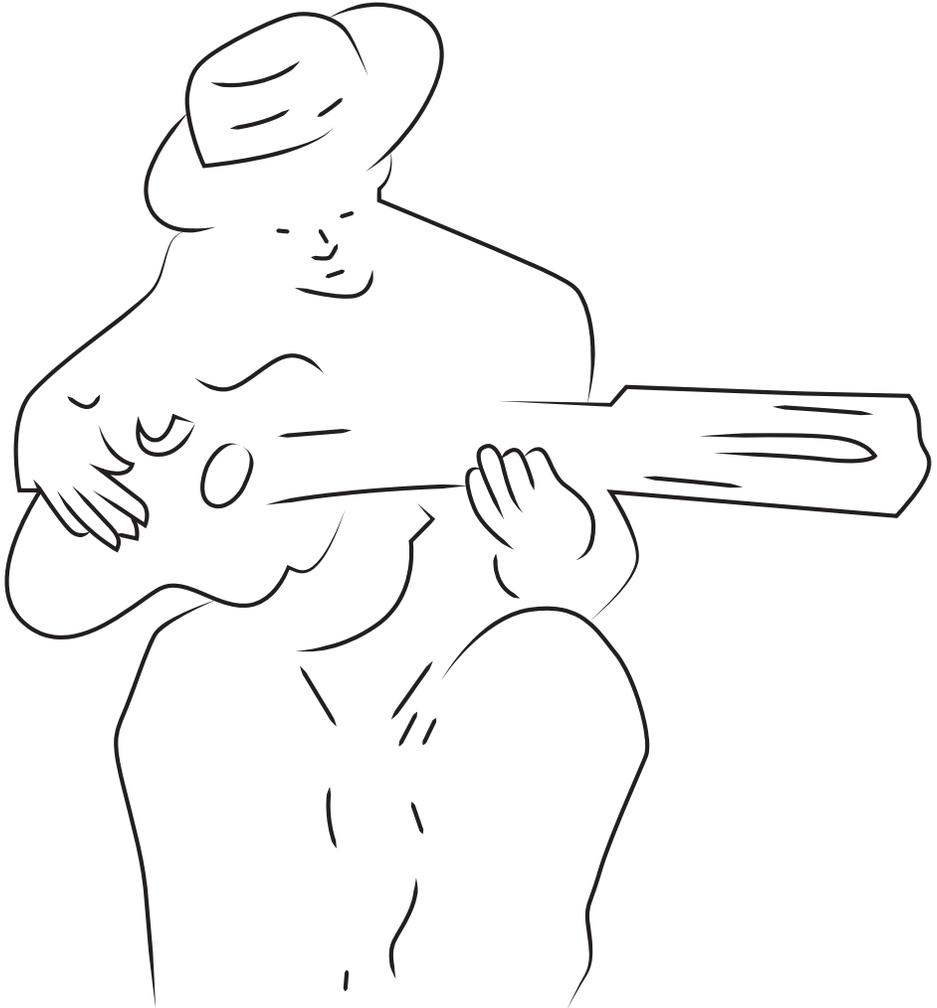
250 Íd.

en la medida que todos queremos lo mismo, que la poesía popular sea difundida, que la poesía popular tenga un valor, que el payador tenga un valor, que sea mejor mirado... no por la sociedad ni por la gente, porque la gente nos mira muy bien, y nos quiere... En el imaginario popular existe la figura del payador, todo el mundo sabe que hay payadores, muchos no conocen a los payadores, pero saben que hay. Entonces nosotros... lo entendemos así (...) de que estamos, de que somos importantes, de que nos queremos todos, con nuestras diferencias y todo, pero que finalmente vamos detrás de un mismo fin, que es el que esto se mantenga. Somos nada más que un eslabón de la cadena antigua de la improvisación, y eso somos, en general, nada más: un vehículo que va transmitiendo esta tradición que es tan antigua, y que esperamos que se mantenga por muchos años más.²⁵¹

Las palabras de Villalobos apelan directamente al papel de los payadores actuales en el arte de la improvisación poética en Chile: son un eslabón más. Un tramo más en el recorrido de una expresión artística de larga data y aún más largo futuro. No obstante, cada tramo de dicho camino es importante, pues la paya y la poesía popular se construyen y avanzan en la medida en que sus cultores la aprenden, la practican, la enseñan y la difunden. A lo largo de este libro he podido apreciar cómo el derrotero de la paya ha avanzado, lento pero seguro, a través de sus cultores: desde mi primer acercamiento a este arte “cuatro veces centenario” a través de la entrevista realizada por Cristián Warnken a Manuel Sánchez en el programa *Una Belleza Nueva*, que vi en el verano de 2011, hasta el Primer Congreso Internacional de la Paya en Chile, en la sala Ercilla de la Biblioteca Nacional en julio de 2018. Durante casi ocho años (hasta hoy) he visto crecer a los cultores en el plano público, en y por la paya (y la paya a través de ellos), y por medio de la investigación que dio origen a este libro, he analizado y comprendido cómo han logrado llegar hasta aquí.

251 Entrevista personal, 2016.

En la actualidad hay una nueva generación de cultores, cuyo desarrollo excede los límites temporales de este libro, pero que, al igual que sus antecesores, están abriendo nuevos horizontes a la poesía popular: han incorporado plenamente a las mujeres (aunque aún sigue habiendo desafíos al respecto), han aparecido cultores con formación universitaria (desde profesores hasta médicos), se ha estrechado la relación con los poetas de otras latitudes y longitudes. Pero también se advierten problemáticas, como la conjugación de la figura del artista moderno con la del cultor tradicional en la sociedad del siglo XXI, y con ello, se ha valorado y buscado “la experiencia de los viejos” para seguir formándose en su oficio. Asimismo, no se ha cejado en el reto permanente de enseñar a nuevos cultores, de entregar a otros aquello que les ha sido otorgado, y, sobre todo, de continuar creando comunidad entre sus pares, sin dejar de lado la heterogeneidad propia de un grupo humano, dentro del cual logran aunarse a través de su hilo conductor: la poesía y el canto popular.



CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Para finalizar, recapitulo algunos de los aspectos centrales de este escrito, al tiempo que ofrezco algunas reflexiones finales sobre los contenidos y análisis previamente expuestos.

La investigación original se enfocó en el desarrollo del quehacer artístico de los payadores de la zona central de Chile durante la segunda mitad del siglo xx. Durante el proceso de indagación constaté que se estructuran en torno a una comunidad artística de cultores y que poseen una construcción discursiva de una identidad colectiva en torno a su oficio del canto. Estos fenómenos se manifestaron en cambios y continuidades basados en cuatro aspectos principales: la organización de los cultores como colectivo en torno a su oficio; su relación con otros mundos culturales (académico, música popular mediática e institucionalidad estatal); la internalización y expresión del carácter contestatario de su canto; y el uso e influencia de las nuevas tecnologías y medios de comunicación surgidos durante la época señalada. Todo lo anterior se presentó ante mí como un escenario complejo, frente al cual me planteé una pregunta histórica central: ¿por qué se produjeron esos cambios y continuidades, que derivaron en esta comunidad, con esta identidad, con estas características? La respuesta la encontré en el desarrollo del profesionalismo y la profesionalización de los cultores en torno a su oficio.

Para acompañar esta propuesta intenté delinear una periodificación acorde, basada en los procesos estudiados, y cuyas distintas etapas desarrollo en los tres capítulos. Primero expuse los contextos históricos generales, y a partir de ahí bosquejé el mapa en el que se ubicaron los payadores y cantores a lo poeta en cada período. Asimismo, en cada

capítulo destaco un hecho concreto para relevar aquellos aspectos (de los cuatro mencionados previamente) que aparecen con más claridad en cada etapa, aun cuando todos están presentes —en mayor o menor medida— en las casi cinco décadas contempladas en esta investigación.

De esta forma, el capítulo I abarca desde 1954 a 1973 y se enfoca en la organización de los cultores como colectivo en torno a su oficio, y en la relación con otros mundos culturales, especialmente el académico (mediante Juan Uribe Echevarría y la Universidad de Chile), pero también con la música popular mediática a través de los miembros de la Nueva Canción Chilena y las peñas folclóricas de los años sesenta e inicios de los setenta. Luego de caracterizar el mundo del Canto a lo Poeta a inicios del siglo xx, hago mención al Primer Congreso de Poetas y Cantores Populares de Chile (1954), en el cual se vislumbran los primeros atisbos de organización de los cultores y de construcción de una identidad colectiva de una comunidad heterogénea, pero unida por el ejercicio de su oficio, así como de los primeros planteamientos públicos y colectivos respecto del carácter denunciante que debía tener su canto, en tanto los cultores se plantean a sí mismos como “miembros del pueblo”.

En el capítulo II, centrado en los años 1973 y 1990, el aspecto del carácter contestatario se vuelve primordial ante el contexto dictatorial. Por eso adquiere relevancia el *canto de denuncia*, que también es fundamental por su vinculación con la expresión misma de la paya, que en este período se volcó al público a través de su escenificación, elemento central en el desarrollo del profesionalismo y la profesionalización de los payadores. Por este motivo, la organización de los cultores también es relevante, en tanto las distintas agrupaciones que se forman y los encuentros que se efectúan reflejan un espíritu más autónomo y resolutivo por parte de los payadores. Por otro lado, describo su vinculación con el mundo académico a través de las cátedras gestionadas por Fidel Sepúlveda en el Instituto de Estética de la Universidad Católica y los Ciclos de Cultura Popular en la Biblioteca Nacional organizados por Micaela Navarrete. Especialmente, me refiero a la relación de los payadores con el mundo del Canto Nuevo y lo que aquí se ha propuesto como *cultura alternativa-disidente* respecto de las directrices culturales del régimen militar, a partir de lo cual empieza a reformularse la idea

de *cantor popular* de la cultura tradicional, en tanto la figura del *cultor* comienza a fusionarse con la del *artista*.

En el capítulo final, que abarca el período 1990-2000, expuse también las relaciones con otros mundos culturales, pero esta vez enfocadas en la vinculación con la institucionalidad estatal a través de los Fondart y el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares. Asimismo, la organización colectiva se materializa en esta etapa en la creación de la AGENPOCH, que agrupó a la mayoría de los cultores activos (y que se relacionaban entre sí) en aquel momento. No obstante, hubo algunos (como los hermanos Rubio) que no pertenecieron formalmente a la AGENPOCH, por lo que no es correcto concebirla como sinónimo de la comunidad de los payadores. Otro aspecto importante que cobró protagonismo en este capítulo fue el uso y desarrollo de las tecnologías y medios de comunicación a través de las radioemisoras donde participaron distintos cultores, ya fuera como invitados o conductores de programas, en los que se transmitieron contenidos relativos al Canto a lo Poeta y sus actividades.

Cabe mencionar que el desarrollo de las tecnologías y las comunicaciones durante todo el período estudiado no aparece especialmente destacado en los tres capítulos, pero su uso e influencia por parte de los cultores (en su propio desarrollo y en las relaciones con sus pares), así como en el ejercicio y difusión de su arte, tuvo diversas consecuencias. La más clara fue, por un lado, la propagación a través de la televisión (en los años ochenta) de una imagen de los payadores que difería de lo realizado por los cultores en aquellos años, en tanto mostraban a un “payador” como un artista que improvisaba como solista (muchas veces con una calidad poética cuestionable), con talante jocoso y basándose solamente en lo que sucedía en su entorno inmediato. Por otro lado, como mencioné previamente, en las décadas siguientes la radio fue un medio para difundir el Canto a lo Poeta y actividades relacionadas. Además, se registran contadas apariciones en televisión de algunos cultores (de las que dan cuenta las fuentes) payando a dúo, lo que contrasta tanto en ejecución como en contenido con lo que exhibía el mismo medio años atrás.

El desarrollo de las tecnologías tuvo consecuencias más silenciosas, pero también más transversales. A la influencia de los medios de comunicación (percibida de forma tanto positiva como negativa) y la presencia de los cultores en ellos, se sumó el acortamiento de las distancias y tiempos para viajar y comunicarse, ya fuera entre cultores nacionales como con los extranjeros. Además, se suma el uso de las nuevas tecnologías para el ejercicio y difusión del arte (micrófonos y amplificaciones en los escenarios, grabaciones en distintos formatos y, finalmente, internet). Todo ello potenció el profesionalismo y la profesionalización del colectivo de los payadores chilenos y, con ello, su construcción comunitaria e identitaria.

Propuse los fenómenos del profesionalismo y la profesionalización como motores de estos cambios y continuidades en tanto potenciaron los procesos de estructuración comunitaria y construcción identitaria desarrollados a lo largo del período estudiado, y, por ende, definidos por los contextos políticos, sociales, económicos y culturales de las distintas etapas contempladas en cada capítulo. La comunidad se afianza y define en gran parte gracias a los procesos de profesionalismo y profesionalización. Sin embargo, se identifica una discordancia, puesto que una de las consecuencias más importantes de estos fenómenos fue el surgimiento de distintas formas de entender la profesionalización, entre las cuales destaca la idea del *payador profesional*, concebida por algunos cultores en los años ochenta, en el contexto del proceso de es-cenificación de la paya, y que hacía referencia al hecho de “vivir del canto”, de tener el canto popular como única fuente de ingresos.

Esta noción, por supuesto, no dejó indiferentes a aquellos cultores que no fueron considerados inicialmente dentro de esta categoría “profesional”, a pesar de sus años de experiencia y ejercicio de la paya, como se vio en los capítulos II y III. La noción del *payador profesional* fomentó la fragmentación de la comunidad en su momento, en tanto se generaron rencillas personales en función del menoscabo que algunos payadores percibieron sobre su condición de *profesionales*, al sentirse cuestionados por algunos de sus pares en su calidad de cultores. No obstante, las rencillas también se produjeron debido a que, como ocurre en todas las relaciones humanas, hay afinidades y desavenencias entre los cultores, como ellos mismos mencionaron en muchas de las entrevistas.

Lo cierto es que en esta investigación se distinguen nociones que pueden parecer discordantes, e incluso contradictorias. Otro ejemplo de esto son las primeras actividades de la Agrupación Crispulo Gándara, cuyos miembros partieron payando en cuartetas y seguidillas, a través de las cuales fomentaron la escenificación y desarrollo de la paya, pero también impulsaron —sin intención— la aparición de improvisadores solistas en los programas de televisión durante los años ochenta, según deduje de las fuentes. También se puede traer a colación el hecho de que, con estos fenómenos, el *cultor tradicional* empezó a adquirir las características del *artista moderno*, proceso que se acompañó de la evolución del concepto de *cantor popular* a lo largo del período estudiado, en directa relación con los contextos en que se desarrolló su significado y las problemáticas con las que se enfrentó el cantor (ya fuera de música popular tradicional o mediática) para definirse a sí mismo y a su arte. En esta evolución se mantiene la idea de “cantar desde y para el pueblo”, pero poco a poco se van dejando de lado las idealizaciones que conlleva dicha posición, sobre todo en términos de condiciones económicas y laborales, como se aprecia en el capítulo II.

Junto con la contraposición de la tradición y la modernidad, se aprecian otras dicotomías producto en parte de los cambios (y continuidades) que se vivieron a raíz de estos fenómenos. Un ejemplo es el paso de la ruralidad a la urbanidad, que no es definitivo para ninguna de las dos áreas, en tanto los cultores se siguen identificando con el mundo rural (en algunos casos, solo discursivamente), al tiempo que muchos residen y se mueven en las áreas urbanas, aspecto que incorporan a sus discursos poéticos; en los casos de los cultores que siguen vinculados a las zonas rurales, la *urbanidad* se expresa en términos de *ciudadanía* en los mensajes que entregan.

Hay dos dicotomías que reflejan más cambios que continuidades, que se relacionan entre sí e inciden directamente en la construcción de comunidad: la primera es el paso de los torneos de payadores de la primera mitad del siglo XX a los encuentros de los años ochenta. Sin embargo, en los primeros encuentros se mantuvieron en la práctica algunas características de los viejos torneos competitivos, e incluso se ofrecían premios al ganador. De esta manera, la segunda dicotomía se planteó en términos de la competencia agresiva frente al compañerismo o la competen-

cia *colaborativa* (la paya sigue siendo un duelo, un contrapunto, aunque cambie su cariz). Para que se produjera el cambio entre una y otra (y que éste se tradujera en los encuentros) fueron necesarios la reflexión y el replanteamiento discursivo de los payadores sobre su propio quehacer artístico, lo que implicó la deliberación en torno a su historia, a su autopercepción e incluso sobre su praxis (destacaron las propuestas de retomar el uso de la décima y el guitarrón como emblemas de la paya), todo lo cual se tradujo en el Segundo Congreso Nacional de Poetas Populares, llevado a cabo en Curicó en 1994. Sin embargo, aún hoy algunos cultores mantienen ciertas tendencias competitivas, que pueden percibirse incluso en intentos por menoscabar a sus contendores.

Frente a todo lo expuesto, es necesario aclarar que los procesos históricos no pueden ni deben leerse sobre la base de contraposiciones entre negros y blancos. Las claves esencialistas implican lecturas ahistóricas y simplistas que niegan las contradicciones de los procesos históricos; es recomendable evitarlas, ya que la vida misma (aquella que sirve de alimento a la historia) es compleja y contradictoria, y los payadores, antes que *cultores*, son seres humanos. Si los analizamos, a ellos y a su historia, en términos absolutos, no seremos capaces de apreciar las sutilezas y matices que los enriquecen ni como individuos ni como grupo humano. Un grupo humano que aquí se entiende como una *comunidad artística*, en tanto su heterogeneidad se encuentra unida por el ejercicio de su quehacer artístico, así como por la relevancia de éste en sus vidas. Es una comunidad limitada en un tiempo y espacio determinados, que está compuesta, a su vez, de diversas comunidades, y que actualmente sigue transformándose. Es una comunidad que, incluso, puede que no integre a todos aquellos que se autodenominan cultores de la paya, aun dentro de la zona central. Una comunidad, en definitiva, con matices, problemáticas y desafíos, pero que es capaz de percibirse, valorarse, definirse y reflexionar sobre sí misma, su historia y su papel en el acontecer de aquello que le da origen y sentido: la paya.

Durante los casi cinco años que duró el proceso de investigación y escritura de la tesis que dio origen a este libro, me esforcé por ceñirme a los planteamientos expuestos en este libro, a fin de no excederme más allá de lo razonable en su extensión; por lo mismo, no pretendo dar por con-

cluidos los temas tratados aquí. Más bien, intenté adentrarme en ciertos aspectos del estudio del Canto a lo Poeta que, según mi parecer, presentaban vacíos desde la perspectiva histórica. Por cierto, muchas aristas en torno a estas temáticas no están tratadas aquí, y algunas de ellas incluso han sido explícita y deliberadamente dejadas de lado. Tal es el caso de la incorporación de la mujer a la paya, tradicionalmente ligada a los hombres, que en Chile tuvo a Cecilia Astorga como precursora, y cuyo debido tratamiento habría requerido un estudio más acabado en torno a los estudios de género, lo que bien podría analizarse en una investigación aparte, haciendo un seguimiento al papel de la mujer dentro de la práctica de la música popular tradicional enfocada en el período actual.

Otras, sin embargo, las mencioné en la investigación, pero no ahondé en ellas, como ocurre con el carácter iberoamericano de la poesía improvisada, que solo insinué para referirme a la influencia de los cultores extranjeros en los payadores chilenos, y cómo su experiencia fomentó el desarrollo del profesionalismo en estos últimos, quienes cuestionaron el ejercicio de su oficio y se replantearon sus propios criterios de excelencia. Esta también es una arista de la que puede surgir una nueva investigación, y que puede tomar como punto de partida (desde Chile) el Encuentro Internacional de Payadores, en Casablanca, organizado por Arnoldo Madariaga y su familia, e incorporar además el encuentro que se realiza desde hace unos años en San José de Maipo. Asimismo, dejé fuera (debido al límite temporal, necesario en toda investigación) a una nueva generación de cultores que se han formado en el canto durante las últimas décadas, y que sin duda son un eslabón fundamental dentro de la larga cadena del Canto a lo Poeta.

Así, pueden encontrarse muchísimas líneas para estudiar y analizar el mundo de la poesía y el canto popular tradicional, que continúa construyéndose y reactualizándose, replanteando su sentido con los nuevos contextos que lo van configurando. Son muchos los hilos que conforman este tapiz complejo y multifacético, a los cuales uno puede aferrarse para aproximarse a él y empezar a comprenderlo. Solo hay que saber acercarse, poner atención y empezar a escuchar.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Nano (1995). *Los ojos de la memoria*. Santiago de Chile: Cantoral.
- (2001). *Folkloristas chilenos*. Santiago de Chile: Cantoral.
- (2010). *Contra el olvido. Memorias de la música chilena*. Santiago de Chile: Cantoral.
- AGENPOCH (s. f.). *Documento para presentar a la coordinadora nacional*. Colección Camilo Rojas (sin catalogar), Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, (escrito probablemente en 1996, por referencia directa a “la última Reforma Educacional).
- Albornoz, César (2005). “La cultura en la Unidad Popular: porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. En J. Pinto (coord.). *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: Lom.
- Álvarez, Rolando, Karen Donoso y Verónica Valdivia (2012). *La alcaldización de la política*. Santiago de Chile: Lom.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y Departamento Cultural de la Secretaría General (1975). *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Santiago de Chile: Gabriela Mistral.

- Astorga, Francisco (2000). “El Canto a lo Poeta”. *Revista Musical Chilena*, 54(194), 56-64.
- Barraza, Fernando (1981a). “Programación televisiva. Cambiarlo todo para que nada cambie”. *Mensaje*, 30(298), 206-207.
- (1981b). “Franja cultural: ¡Ay, cultura, cuántos programas se cometen en tu nombre!”. *Mensaje*, 30(301), 435-436.
- (1983). “Nueva ley de censura: ¿La cultura entre rejas?”. *Mensaje*, 32(322), 523-524.
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (3 de agosto de 2017). “Establece Día Nacional del Payador”. Recuperado de www.leychile.cl
- Biblioteca Nacional de Chile (2016). “La paya chilena es declarada Patrimonio Cultural del Mercosur”. Recuperado de www.biblioteca-nacional.cl
- Bravo, Gabriela, y González, Cristian (2009). *Ecós del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago de Chile: Lom.
- Burke, Peter (1996). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- Catalán, Carlos, y Munizaga, Giselle (1986). *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago de Chile: Ceneqa.
- Correa, Sofía (2005). *Con las riendas del poder. La derecha chilena en el siglo XX*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Correa, Sofía, María Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña (2001). *Historia del siglo XX chileno. Balance paradójal*. Santiago de Chile: Sudamericana.

- Cruz-Coke, Marta (1994). "Sentido y destino de un patrimonio". En A. M. Foxley y E. Tironi (eds.). *1990-1994, La cultura chilena en transición* (pp. 55-63). Santiago de Chile: Secretaría Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaría General de Gobierno.
- Dannemann, Manuel (2011). *El mester de juglaría en la cultura poética chilena. Su práctica en la provincia de Melipilla*. Santiago de Chile: Universitaria.
- De Navasal, Marina (1954). "Conozca a Violeta Parra". *Ecran*, 1220, 18-20.
- Díaz-Inostroza, Patricia (2007). *El Canto Nuevo chileno. Un legado musical*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Bolivariana.
- Donoso, Karen (2006). *La batalla por el folklore* (Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia). Universidad de Santiago de Chile.
- (2008). "¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de derechas e izquierdas". En V. Valdivia, R. Álvarez, J. Pinto, K. Donoso y S. Leiva. *Su revolución contra nuestra revolución. La pugna gremialista marxista en los ochenta* (vol. 11). Santiago de Chile: Lom.
- (2009). "Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile, 1973-1990". *Revista Musical Chilena*, 63(212), 29-50.
- Duvauchelle, María Elena (1992). "Condiciones previsionales y gremiales de los artistas". En Ministerio de Educación, División de Cultura. *Seminario sobre Políticas Culturales en Chile. 31 de julio y 1 de agosto* (pp. 140-142). Santiago de Chile: Autor.
- Errázuriz, Luis Hernán, y Gonzalo Leiva (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile, 1973-1989*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Fuenzalida, Luis (23 de noviembre de 1979). "Desinfectando al Piojo Salinas, entrevista realizada por Lucho Fuenzalida [sic]". *Temas de Hombre* (suplemento de *La Tercera de la Hora*), 147, páginas centrales.

- Fuenzalida, Valerio (1984). “El control social en la tv chilena”. *Mensaje*, 33(326), 55-59.
- García, Marisol (2013). *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- Garretón, Manuel Antonio (1992). “Estado y política cultural. Fundamentos de una Nueva Institucionalidad”. En Ministerio de Educación, División de Cultura, *Seminario sobre Políticas Culturales en Chile. 31 de julio y 1 de agosto*. Santiago de Chile: Autor.
- (1993). “Cultura política y política cultural”. En M. A. Garretón, S. Sosnowski y B. Subercaseaux. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica
- Ginzburg, Natalia (1998). *Léxico familiar*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Godoy, Álvaro (1981). “El nuevo canto chileno: entre el consumismo y la marginalidad”. *Mensaje*, 30(299), 263-265.
- (1994). “Pedro Yáñez: El arte del cancionero”. *Rayentru*, 7. Recuperado de <http://rayentruvirtual.es.tl>
- González, Juan Pablo (1997). “Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena”. *Resonancias*, 1, 60-68.
- González, Juan Pablo, Óscar Ohlsen y Claudio Rolle (2009). *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Hevia, Renato (1987). “Nueva ley de radio y televisión”. *Mensaje*, 36(360), 273-274.

- Jordán, Laura (2009). “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 77-102.
- Lizana, Desiderio (1912). *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- Maillard, Carolina (2012). “Construcción social del patrimonio”. En Daniela Marsal (comp.). *Hecho en Chile: reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile.
- Mercado, Claudio (2007). “De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas”. *Resonancias*, 11(21), 57-82.
- (2011). *Chosto Ulloa–Santos Rubio. Dos cantores nombrados*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile.
- Mineduc (1997). *Fondart 1992-1996*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Miranda, Paula (2013). *La poesía de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Moreno Chá, Ercilla (2016). “Aquí me pongo a cantar...”. *El arte payadesco de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken.
- Munizaga, Giselle (1993). “El sistema comunicativo chileno y los legados de la dictadura”. En M. A. Garretón, S. Sosnowski y B. Subercaseaux. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile* (pp. 89-102). Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Otano, Rafael, y Juan Andrés Piña (1976). “Interrogantes a la televisión chilena”. *Mensaje*, 25(253), 515-520.
- Parra, Violeta (1979). *Cantos folklóricos chilenos*. Santiago de Chile: Nascimento.

- Pérez de Arce, José (2007). “El guitarrón chileno y su armonía tímbrica”. *Resonancias*, 11(21), 22-55.
- Ponce, David (19 de febrero de 2008). “Muere payador chileno Piojo Salinas”. Emol. Recuperado de www.emol.com
- “Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile” (1954). *Anales de la Universidad de Chile*, 93, 8-79.
- Radio Umbral (3 de febrero de 2010). “El final de la radio”. Recuperado de <http://radioumbral-lamasmusical.blogspot.com>
- Razeto, Luis (1988). “Economía de solidaridad y organización popular”. *Mensaje*, 37(366), 14-20.
- Redfield, Robert (1965). *The Little Community and Peasant Society and Culture*. Chicago: The Chicago University Press.
- Rivera, Anny (1980). *El público del canto popular*. Santiago de Chile: Cenecha.
- (1983). *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario: Chile 1973-1982* (Tesis para optar al grado de Licenciada en Sociología). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Rodríguez, Mario (1978). “La organización de la cultura en Chile: 1973-1978”. *Mensaje*, 27(275), 795-801.
- Román, Domingo (2011). *La poética de los poetas populares chilenos* (Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística). Universidad de Barcelona.
- Salinas, Maximiliano (1991). *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago de Chile: Rehue.
- (2000). *En el cielo están trillando: para una historia de las creencias populares en Chile e Iberoamérica*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago.

- Secretaría de Comunicación y Cultura (1996). “Perspectivas de la radio en Chile”. *Reseña de Medios*, 32.
- Sepúlveda, Fidel (1994). *De la raíz a los frutos. Literatura tradicional, fuente de identidad*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- (1998). “Estética de la cultura popular chilena. Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua”. *Aisthesis*, 31, III-123.
- (2015). *Arte Vida*. Santiago de Chile: Liberalia.
- Servicio Nacional de Estadísticas y Censos (1952). *XII Censo General de Población y I de Vivienda* (pp. 44, III y 159). Recuperado de www.memoriachilena.cl
- Silva Castro, Raúl (1950). “Notas bibliográficas para el estudio de la ‘poesía vulgar’ de Chile”. *Anales de la Universidad de Chile*, 79, 69-86.
- Soublette, Gastón (2009). *Sabiduría chilena de tradición oral (refranes)*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Torres, Rodrigo (1993). “Música en el Chile autoritario (1973-1990): Crónica de una convivencia conflictiva”. En M. Garretón, S. Sosnowski y B. Subercaseaux. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Unión de Poetas y Cantores Populares de Chile (1954). Prefacio. *Anales de la Universidad de Chile*, 93, 5-7.
- Valdivia, Tomás (1977). “En torno al ‘apagón cultural’”. *Mensaje*, 26(264), 618-621.
- Vío Grossi, Gonzalo (1992). “Fundar un Fondo”. En Ministerio de Educación, División de Cultura. *Seminario sobre Políticas Culturales en Chile. 31 de julio y 1 de agosto*. Santiago de Chile: Autor.

Revista Musical Chilena, “Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, 1958, 12(60), 71-77.

FUENTES AUDIOVISUALES

Calderón, María José (dirección y producción) (2007). *Canto a lo Poeta* (documental). La Maleta Producciones.

Encuentro de Payadores [grabado en vivo: En el X Festival Nacional de Folklore, San Bernardo, 1981, Pedro Yáñez, Benedito Salinas, Jorge Yáñez, Santos Rubio] (2011). Chile: Sello Raíces. CD.

Televisión Nacional de Chile (2008). “Grandes chilenos: La historia de Víctor Jara”. Recuperado de www.tvn.cl

“Víctor Jara en Perú - 17 de julio de 1973” (2013). Recuperado de www.youtube.com

“Piojo Salinas-Santos Rubio” [actuación en TVN, *Música para la historia de Chile*, 1979] (2012). Recuperado de www.youtube.com/watch?v=_dp5EFN4U8M

Warnken, Cristián (2005). “Manuel Sánchez. La décima vivida”. *Una Belleza Nueva*. Recuperado de www.otrocanal.cl

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

ACEVEDO, Nano 99, 100, 132, 134, 136, 143

AGENPOCH 11, 32, 33, 37, 44, 48, 201, 210, 211, 212, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 225, 226, 227, 234, 251, 257

AGRUPACIÓN Crispulo Gándara 31, 36, 51, 93, 99, 151, 157, 158, 159, 172, 174, 177, 178, 184, 185, 204, 235, 253

ASTORGA, Cecilia 15, 174, 206, 255

ASTORGA, Francisco 15, 65, 69, 70, 74, 85, 86, 91, 92, 94, 142, 169, 170, 176, 181, 208, 210, 211, 213, 217, 240, 243

C

CASTILLO, César (El Tranca) 231, 232

CERPA, Alejandro 226

CERPA, Sergio (El Puma de Teno) 179, 182, 208, 226

CÉSPEDES, Jorge (El Manguera) 4, 14, 15, 154, 203, 217, 231, 232

CHAPARRO, Moisés 15, 32, 178, 217

CONTRERAS, Antonio (Torito) 211, 215, 244

G

GÓMEZ Millas, Juan 31

J

JARA, Víctor 10, 35, 88, 90, 91, 92, 94, 264

L

LARGO Farías, René 98, 131

LENZ, Rodolfo 58, 61, 78, 152

LIZANA, Desiderio 52, 58, 70

M

MADARIAGA, Arnoldo 208, 255

MUÑOZ, Diego 31, 70, 79, 213, 214

N

NAVARRETE, Micaela 14, 36, 65, 68, 69, 152, 153, 155, 197, 198, 250

NERUDA, Pablo 77, 213, 21

O

ORTÚZAR, Luis (Chincolito de Rauco, Chincolito de Chile) 15, 65, 69, 70, 72, 75, 76, 169, 179, 180, 182, 203, 208, 211, 212, 226, 228, 233, 235, 236, 239

P

PARRA, Violeta 10, 35, 50, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 149, 259, 261, 264

PERALTA, Eduardo 15, 49, 128, 138, 146, 161, 175, 178, 202, 204, 206, 217, 221, 223, 235

PERALTA, Juan Bautista 68

PERALTA, Roberto 156, 159, 160

R

ROJAS Navarro, Camilo 202, 203

RUBIO, Alfonso 15, 36, 64, 86, 86, 92, 141, 152, 159, 160, 162, 164, 165, 168, 169, 176, 177, 234, 236, 238, 242

RUBIO, Santos 31, 51, 65, 66, 67, 70, 71, 92, 93, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 167, 178, 217, 261, 264

S

SALGADO, Lázaro 68, 80, 93, 94, 95, 99, 131, 155, 156, 157, 158, 180, 181, 182, 214

SALINAS, Benedito 155, 158, 178, 264

SAMMON, Ricardo 198, 208, 210, 212, 217

SÁNCHEZ, Manuel 15, 68, 93, 184, 203, 217, 226, 229, 230, 232, 238, 242, 245, 264

SEPÚLVEDA Llanos, Fidel 13, 36

SILVA Castro, Raúl 59, 79

T

TORRES, Gabriel 15, 85, 88, 92, 163, 230, 231, 233, 235, 237, 238, 241

TORRES, Rodrigo 15, 169, 190, 229, 237

U

ULLOA, Manuel 68

ULLOA, Osvaldo (Chošto) 51, 67

URIBE Echevarría, Juan 31, 35, 50, 58, 63, 64, 66, 70, 86, 152, 153, 250

V

VALENZUELA, Inés 31, 79

VILLALOBOS, Guillermo 15, 167, 178, 179, 180, 235

Y

YÁÑEZ, Jorge 15, 31, 49, 93, 138, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 166, 168, 169, 175, 178, 204, 241, 264

YÁÑEZ, Pedro 15, 31, 92, 93, 95, 99, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 167, 178, 202, 203, 204, 217, 221, 222, 223, 225, 235, 260, 264

Z

ZAMORANO, Águeda 78, 79

C O L O F Ó N

Este volumen es parte del trabajo colaborativo entre el Centro Nacional de Patrimonio Inmaterial y Ediciones Biblioteca Nacional que busca promover las relaciones entre investigación, patrimonio bibliográfico y el patrimonio vivo de Chile. El texto fue compuesto con la familia tipográfica *Biblioteca*, desarrollada por Roberto Osses junto a Diego Aravena, César Araya y Patricio González. La forma de este colofón está inspirada en el trabajo que Mauricio Amster realizó en la obra *Impresos Chilenos 1776-1818* (1963). Es un homenaje a su contribución al desarrollo del diseño y la producción editorial de nuestro país. Esta edición consta de 1.000 ejemplares y fue impresa en Salesianos Impresores. Santiago de Chile, julio de dos mil dieciocho.





Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile

CÉSPEDES 2018