

***Coreografiando la Nación***  
**Folklore, danza y representación en Chile**  
**1900 – 1990**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
Bonn

vorgelegt von  
**Valeska Andrea Díaz Soto**  
aus  
Santiago de Chile

Bonn 2022

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

**Zusammensetzung der Prüfungskommission:**

Prof. Dr. Dr. h.c. Nikolai Grube (Vorsitzender)

Prof. Dr. Karoline Noack (Betreuerin und Gutachterin)

Prof. Dr. Stefanie Gänger (Gutachterin)

Prof. Dr. Mechthild Albert (weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Dezember 2020

Chile ist ein glückliches Land (...) Kein Wunder, daß dort ein glückliches Volk lebt – kein Wunder, daß es fröhlicher Lieder singt und ausgelassene Tänze tanzt. Von „tristes“ ist hier nichts zu finden.

Albert Friedenthal (1911)

La vie sociale, sous tous ses aspects et à tous les moments de son histoire, n'est possible que grâce à un vaste symbolisme.

Émile Durkheim (1979)

## Agradecimientos

*En medio 'e la balacera  
De puñetes y patadas  
El pueblo se defendía  
a peñazcazo y barricada*

*y desde que esto ocurrió  
han pasado algunos años  
se instaló la democracia  
no nos dieron ni las gracias.*

*Raúl Acevedo, La historia de Protestópolis (1984).*

Al estar terminando este trabajo, en octubre de 2019, la canción ochentera de Raúl Acevedo cobraba vida nuevamente. Chile despertaba de los años de abusos e injusticias sociales, momento que muchos esperábamos, pero no pensamos que llegaría. Con ello y a la distancia quisiera expresar en primera línea todo mi respeto y mi admiración a quienes luchan por un país más justo, a todas las víctimas de la represión en Chile, a quienes perdieron sus vidas, a quienes les arrebataron sus ojos por exigir dignidad y a quienes día a día enfrentan la lucha para cambiar un sistema esclavizante heredado de la dictadura, a quienes no se rinden ante la brutalidad del Estado arriesgando sus vidas en diferentes zonas del país exigiendo que la dignidad se haga costumbre. A todos y todas los que han hecho que Chile despertara para no dormirse nunca más.

\*\*\*

Esta investigación ha sido, sin lugar a dudas, una cueca bastante larga, con más vueltas de las planificadas, con muchos zapateos, pero también ha sido un baile lleno de aprendizajes y fortalezas, que en su realización y culminación no hubiese sido posible si no fuera por el círculo de personas que me ha rodeado durante todo este proceso y que me ha apoyado desde distintos ámbitos y lugares del mundo:

En primer lugar y ante todo, agradezco a la Prof. Dr. Karoline Noack por aceptar el desafío de bailar esta cueca conmigo y por marcar el pulso de este trabajo con sus críticas y observaciones, por su lealtad, confianza y apoyo incondicional, pero sobre todo por su cariño y dedicación

durante todos estos años más allá de lo académico, siendo un verdadero pilar en mi formación personal y académica. Asimismo, agradecer también a la Prof. Dr. Stefanie Gänger por aceptar sumarse a este proyecto, por su constante apoyo, disposición y motivación en el desarrollo de esta investigación, como también por su generosidad al permitirme participar en sus coloquios para doctorandos.

Agradecer también a la Fundación Rosa Luxemburg, institución que me cobijó durante mi último año de doctorado y que ha permitido finalizar este proyecto. Mis profundos agradecimientos van dirigidos especialmente a Juliane Kretschmer y al Dr. Marcus Hawel por su compromiso y constante ayuda frente a todas las dificultades, como también al Prof. Dr. Wolfgang Maiers por su apoyo y motivación. Asimismo, extendo mi agradecimiento a la Fundación KAAD, que me permitió en su momento iniciar este trabajo, mi especial cariño al padre Bernhard Kohl OP, por su constante e incondicional apoyo frente a toda adversidad.

Un especial agradecimiento va dirigido al Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, lugar que se transformó en mi segunda casa durante la redacción, principalmente a Francisca Roldán por proveerme de buenas lecturas y su preocupación por mis libros perdidos. También a Gregory Mislin del Royal Opera House por su gran ayuda, sus consejos y comentarios relacionados a la danza y por introducirme en la notación coreográfica.

Toda formalidad que presenta este trabajo estuvo siempre acompañada con la alegría de mis viajes a Bonn y mi estadía en el Instituto de Altamerikanistik. Agradezco a mis compañeros y compañeras en Bonn y Berlín por todos los comentarios, críticas y sugerencias, por las risas, las bromas y por hacer de este proceso una primavera eterna. Principalmente a Eriko Yamasaki, Angela Weber, Verónica Montero Fayad y Carolina Garay Doig, por la amistad y el cariño durante estos años y que trasciende a este trabajo.

Y si bien el camino del doctorado suele ser un proceso solitario, he tenido la suerte de compartir aquí y allá amistades que me permitieron no morir en el intento. Aquí, mis agradecimientos van para Jan Claas, Andrej Kilian, Matthias Schürmann, Anna, David y Oskar Henrich, como también a Carolina Guerrero Valencia, Edder Cifuentes y Sergio Díaz, por transformar – de distintas maneras – Alemania en mi segundo hogar. También a Fred Paquet por extender mis aventuras y alegrías hasta las tierras occitanas.

Allá, a mis amigas de la vida Natalia Estrada, Luz Gajardo, Daniela Guzmán, Marianela Soto, Liliana Soto y Bárbara Valenzuela, por apoyarme desde siempre en todo, incluso a la distancia. También y de manera especial a Javier Ruíz por reforzar este trabajo con visitas a la biblioteca

cada vez que necesité material inaccesible geográficamente y por estar siempre disponible para cada cosa que necesité.

A mis padres, María y Miguel, mi abuelo Orlando, como también a las mujeres de mi familia Eliana, Vicha, María Inés y Matilde, quienes siempre serán mi admiración por las luchas que enfrentaron, sobrevivieron y de alguna manera me heredaron. A la familia alemana, Gabriele, Peter, Désirée, Victoria, Lieselotte y Frauke por permitirme el ingreso a la dinastía e instruirme en las tradiciones y costumbres saarlandesas.

A Carlos Díaz, mi cable a tierra y mi patrimonio humano vivo. Por estar siempre ahí y guiar cada uno de mis pasos, por incentivar esta investigación y aportar críticamente en cada una de las etapas de este trabajo y de mi vida.

Finalmente, a mi pequeño nido. Rufo, el chien andalou que trajo ternura y acción a la monotonía berlinesa y a Benjamin Loy, a quien también dedico este trabajo, mi compañero de vida, víctima y receptor directo de todas mis incoherencias, por ser mi refugio y por acompañar cada andanza desde hace ya quince años, por todas las cumbias bailadas y por todas las que vendrán.

# Contenido

Agradecimientos.....	2
Índice de ilustraciones.....	7
Introducción.....	8
<b>I. Danza, Nación, Folklore y representación.....</b>	<b>21</b>
<b>1. Hacia una comprensión de la danza .....</b>	<b>22</b>
1.1. <i>Danza folklórica y danza tradicional</i> .....	26
1.2. <i>Danza nacional</i> .....	30
<b>2. La cultura nacional y su representación.....</b>	<b>30</b>
2.1. <i>El Estado-nación</i> .....	31
2.2. <i>La representación del pueblo</i> .....	32
2.3. <i>La danza como símbolo nacional</i> .....	35
<b>3. La danza como legitimador cultural.....</b>	<b>37</b>
3.1. <i>El cuerpo como portador de valores: danza y hábito</i> .....	38
3.2. <i>La reproducción de la danza como elemento educativo</i> .....	44
3.3. <i>La ilusión de la danza</i> .....	49
<b>II. Factores de análisis y modos de configuración de la práctica cultural chilena desde el Folklore: Hacia una interpretación crítica.....</b>	<b>53</b>
<b>1. Desarrollo de la noción histórica de Folklore.....</b>	<b>53</b>
<b>2. El concepto y discurso folklórico .....</b>	<b>61</b>
2.1. <i>Folklore, Feklore y Folklorismus</i> .....	66
<b>3. El Folklore en Chile: una revisión histórica sobre su estudio e investigación.....</b>	<b>74</b>
3.1. <i>1910 – 1940: La Sociedad del Folklore Chileno – Los primeros estudios</i> .....	75
3.2. <i>1940 – 1973: El folklore institucionalizado</i> .....	82
3.2.1. El Folklore desde la academia.....	85
3.2.2. El folklore de proyección y Margot Loyola.....	89
3.2.3. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena.....	93
3.3. <i>1973 – 1992: El folklore en tiempos de Dictadura</i> .....	101
3.3.1. La visión del gobierno militar sobre el Folklore y sus mecanismos de acción para “extirpar el cáncer marxista”.....	102
3.3.2. El trabajo de la academia en tiempos de dictadura .....	105
3.3.3. Folklore de exhibición para Chile y el mundo.....	108
<b>III. Danzas y bailes tradicionales en Chile .....</b>	<b>112</b>
<b>1. Consideraciones en torno a la historia de la danza en Chile .....</b>	<b>112</b>
1.1. <i>Los orígenes coloniales</i> .....	113
1.2. <i>Compañías pioneras</i> .....	115
1.3. <i>La llegada de coreógrafos europeos y la consolidación de la danza académica</i> .....	116

1.4.	<i>El cuerpo de ballet estable y la expansión de compañías independientes</i>	122
2.	<b>Estudios referentes a las danzas tradicionales: Algunos ejemplos</b>	127
2.1.	<i>Los bailes en Chile: primeros antecedentes y clasificaciones</i>	127
2.1.1.	1930 – 1950: Configurando desde la Academia los bailes populares chilenos	138
2.1.2.	1950 – 1990: El apogeo de la investigación y recolección de bailes	149
<b>IV.</b>	<b>La Cueca, el baile nacional</b>	<b>170</b>
1.	<b>Consideraciones en torno a la historia y origen del baile</b>	171
2.	<b>Desarrollo sociopolítico del baile</b>	186
2.1.	<i>La consolidación de la República y la necesidad de un proyecto nacional</i>	187
2.2.	<i>La llegada del siglo XX y las nuevas perspectivas</i>	193
2.3.	<i>La Dictadura, la cueca y las cuecas</i>	197
2.3.1.	La cueca sola	201
2.3.2.	Las Yeguas del Apocalipsis y la Conquista de América	204
3.	<b>Las existencias de la(s) cueca(s)</b>	207
4.	<b>El rol del Estado en la conformación de un baile nacional</b>	212
5.	<b>Configuración actual de los bailes practicados en Chile</b>	222
<b>V.</b>	<b>La danza tradicional como estrategia de representación: alcances sociales y políticos</b>	<b>227</b>
1.	<b>Usos simbólicos de la política</b>	227
2.	<b>Bailes tradicionales como herramienta de poder blando</b>	232
2.1.	<i>Estructura y función de los ballets folklóricos</i>	235
2.2.	<i>Estrategias coreográficas e investigativas</i>	237
3.	<b>Uso e instrumentalización de la danza en Chile: El Ballet Folklórico Nacional</b>	240
3.1.	<i>La tradición inventada – la labor social del Ballet Folklórico y su problemática</i>	244
	<b>Conclusión: la danza como coreopolicia de representación</b>	<b>252</b>
	<b>Bibliografía</b>	<b>266</b>

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Esquema representativo de los bailes practicados en Chile según José Zapiola (1872) .....	128
Ilustración 2: Esquema representativo de los bailes practicados en Chile según Alfredo Franco Zubicueta (1908) .....	131
Ilustración 3: Esquema representativo de los bailes del pueblo araucano según Manuel Manquilef (1914) .....	136
Ilustración 4: Esquema representativo de los bailes practicados en Chile según Eugenio Pereira Salas (1938) .....	139
Ilustración 5: Proyección geográfica según la ubicación de algunos bailes en Chile según Eugenio Pereira Salas (1938) .....	140
Ilustración 6: Bailes considerados por Emilia Garnham para su enseñanza en la escuela (1961) .....	152
Ilustración 7: Barros, Raquel (1962). La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza. En Revista Musical Chilena 15 (79). p. 125 .....	154
Ilustración 8: Barros, Raquel (1962). La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza. En Revista Musical Chilena 15 (79). p. 126 .....	155
Ilustración 9: Barros, Raquel (1962). La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza. En Revista Musical Chilena 15 (79). p. 127 .....	156
Ilustración 10: Esquema de clasificación geográfica de la música folklórica chilena, extracto de los bailes, según el Grupo Folkórico de Profesores del 5° Sector Escolar de Santiago, 1965. ....	159
Tabla 1: División geográfica de Chile e índices de hispanización, de acuerdo a Manuel Dannemann (1969, 1974) .....	161
Tabla 2: Clasificación de bailes de acuerdo a división geográfica de Manuel Dannemann, 1975. ....	164
Tabla 3: Ficha gráfica de los componentes que integra el modelo de recolección de Margot Loyola.....	167
Ilustración 11: Clase de Zamacueca (1908). En Boote, Arturo (1861-1936). Photographe. [Recueil. Vues, types et moeurs d'Argentine et du Chili]. 1890-1900. Archivo: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.....	176
Ilustración 12: Una Chingana. En Gay, Claudio (1854). Atlas de la historia física y política de Chile. Paris: Imprenta E. Thunot. Colección: Biblioteca Nacional de Chile. ....	188
Ilustración 13: Cueca sola. Ceremonia de celebración del año de los Derechos Humanos en la Vicaría de la Solidaridad, Santiago de Chile, 1978. Fotografía: Luis Navarro. Fondo: RedCSur .....	203
Ilustración 14: Las Yeguas del Apocalipsis, La Conquista de América, 1989. Fotografía: Paz Errázuriz. Archivo: Yeguas del Apocalipsis. ....	205
Ilustración 15: Línea de tiempo de la cueca, interpretación en base a las existencias del baile folklórico de Felix Hoerbuerger (1968). ....	210
Ilustración 16: Esquema de bailes folklóricos de Chile de norte a sur, elaborado en base al material pedagógico extraído del portal electrónico EducarChile.cl, 2018.....	224
Ilustración 17: Bailes nacionales considerados por profesores de Educación Física para su práctica en la escuela, de acuerdo a sugerencias del MINEDUC y a la malla curricular. ....	225

## Introducción<sup>1</sup>

“No cambio la cueca ni por la presidencia de la República” habrían sido las palabras del político Diego Portales hacia 1830 al visitar una chingana, en donde resaltaba su fervor por dicho baile. Tal frase, entre otros eventos, ha servido como sustento a diversos investigadores (Vicuña Mackenna, 1861; Garrido, 1979; Claro Valdés, 1994) para darle la “carta de ciudadanía” a un baile que desde distintas sendas fue propagándose e inculcándose en la sociedad chilena hasta ser considerado como la *danza nacional*.

Dicha “carta de ciudadanía” ha servido en el relato histórico para reproducir una tradición cultural asociada a una idea de *chilenidad* y al principio de pertenencia a una identidad común que con los años ha ido estructurándose y formalizándose de acuerdo a diversos proyectos políticos. De este modo, tanto la cueca como otros bailes tradicionales y folklóricos practicados en el territorio chileno han ido configurándose como una forma de retratar dancísticamente a la sociedad chilena de acuerdo al relato de sus tradiciones. Este retrato cobra un valor simbólico debido a la importancia del baile como práctica dentro de la sociedad, de modo que su transmisión y reproducción, así como su puesta en escena, han sido procesos claves para transformar la realidad dancística asociada a los bailes folklóricos y tradicionales de un “acontecimiento cultural público” a un “acontecimiento político público” (Loutzaki, 2001, p.127).

Dejando en evidencia que tanto folklore, como danza no sólo corresponden a prácticas o costumbres que desarrollan distintos grupos sociales, sino que además son manifestaciones que han estado estrechamente ligadas al desarrollo identitario de una nación, de manera que se constituyen también como un elemento político y como un bien cultural de carácter transversal en la sociedad como símbolo de adherencia al proyecto nacional. El fenómeno de los bailes folklóricos, al presentarse como una actividad lúdica y dinámica, además de cargar consigo una presunta existencia pasada llena de simbolismos y significados (Gilmore, 2000, p.21) ha mantenido un atractivo en la sociedad chilena hasta la actualidad.

---

<sup>1</sup> A modo aclaratorio, con el fin de propiciar una lectura dinámica y sin dejar de reconocer la gran labor de mujeres, personas no binarias, como también cisgénero en la investigación, el presente trabajo utilizará frecuentemente el masculino genérico en plural como género no marcado para referirse a todos los individuos sin distinción de sexo. Dicho esto, se utilizará de manera no sexista, de modo que su aplicación no pretende invisibilizar a personas de los grupos ya mencionados, como tampoco ejercer un acto discriminatorio.

Un ejemplo de esto, se puede ver al revisar las versiones de 2009 y 2012<sup>2</sup> de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC) realizada por el Consejo Nacional de la Culturas y las Artes<sup>3</sup> de Chile, en donde destaca el rol sobresaliente que obtienen las danzas folklóricas y tradicionales – como actividad de consumo cultural<sup>4</sup> – en relación a otros tipos y estilos asociados a la danza. En ambos estudios se pone en relieve que son los espectáculos de danza folklórica los eventos con mayor audiencia dentro de la categoría de danza, que si bien han variado en porcentaje entre 2009 y 2012<sup>5</sup>, la participación es mayor que en espectáculos de danza clásica (ballet) o contemporánea. De esta participación sobresale, además, un público heterogéneo, independiente al estatus socioeconómico, al igual que el rango etario, siendo esto un resultado que puede considerarse como representativo y aplicable a la población total.

Considerando estas cifras oficiales, además de la significativa práctica que se observa en el ámbito de la danza folklórica<sup>6</sup>, conviene interrogar la forma en que este tipo de danza ha llegado a formar parte de las actividades más frecuentadas en el ámbito artístico chileno, preguntándose particularmente: ¿cómo ha sido el proceso en que la danza folklórica se ha desarrollado en el país? ¿cómo se ha configurado una idea de los bailes que deben transmitirse? estas interrogantes se aplican también a los actores que han incidido en este proceso, que como puede verse en

---

<sup>2</sup> La Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural más reciente se realizó en 2017, sin embargo, en esta observación sólo se consideran los resultados de las dos anteriores, puesto que a partir de la realizada en 2009 se realizó la Política de Fomento a la Danza 2010-2015 y a partir de los resultados de 2012 se concretó la Política Nacional de Artes Escénicas para 2017-2022. Vale señalar, además, que la Política Nacional de Artes Escénicas corresponde a un nuevo formato que considera a todas las artes de este tipo, dejando atrás las políticas diferenciadas para Danza y Teatro, como había sido el caso del programa 2010-2015.

<sup>3</sup> A partir de 2018 entró en funcionamiento el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio: anterior a ello, era el Consejo Nacional de la Culturas y las Artes la institución estatal que llevaba a cabo las misiones en torno a la cultura, las artes y el patrimonio en Chile.

<sup>4</sup> Según la Encuesta de 2012, se establece que “el consumo cultural es un asunto de interés social” (ENPCC, 2012, p.17). Diversas son las investigaciones que se han dedicado a analizar tanto el concepto de consumo cultural, como también los objetivos e instrumentos de medición que éste utiliza (García Canclini 1993; Sunkel, 1999, 2002; Ortega, 2008; Gayo, 2009, 2013, 2016), en este sentido, ofrecer una definición única e integradora del concepto variará según el enfoque del estudio. Para este caso se entenderá como consumo cultural “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (García Canclini, 1999, p. 42). En este sentido, es interesante además mencionar que en 2017 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes cambió el nombre del instrumento a Encuesta Nacional de Participación Cultural, dejando fuera el concepto de consumo.

<sup>5</sup> A modo general, del universo considerado, la asistencia a eventos de danza en 2005 fue de 14,7%, en 2009 aumentó al 23,5% y en 2012 se redujo a 22,9%. De estos resultados, en 2009 un 16% de todos los encuestados participaron de un evento asociado a la danza folklórica, correspondiendo a más de la mitad de los eventos dancísticos totales. Mientras que, en 2012, la encuesta afirmó que “dos de cada tres chilenos y chilenas que asistieron a un espectáculo de danza en el año anterior a la consulta lo hicieron para ver “Danzas folklóricas” (cueca, danzas nortinas y/o sureñas)” (CNCA, 2012a, p.73), es decir un 67,6% del 22,9% total.

<sup>6</sup> Según el Catastro de la Danza, realizado en 2012 por la misma institución, del registro de 1.691 profesionales de la danza, un 19,9% se asocia al tipo de danza folklórica, siendo el segundo grupo de mayor participación luego de la danza moderna.

números oficiales, resulta ser una manifestación cultural exitosa vista tanto desde su práctica, como desde su consumo.

Buscando responder a estas preguntas, esta investigación, tiene como objetivo reconstruir el proceso que ha acompañado la danza folklórica en Chile, desde los primeros relatos en que esta aparece, revisando los intereses que despierta en la Academia, la formalización por parte del Estado, hasta llegar a comprenderla como un bien de consumo cultural.

En este sentido, esta investigación apunta a analizar y dilucidar la complejidad e importancia que han tenido en Chile las manifestaciones culturales, catalogadas bajo el apelativo de danzas folklóricas. Por medio del análisis de procesos académicos y políticos que han tenido repercusión hasta el día de hoy en la forma en cómo la sociedad percibe la danza folklórica, se quiere aquí mostrar el importante rol que han jugado estas manifestaciones en la construcción de una identidad nacional dentro de un proceso de sujeción. El marco del estudio aborda una temporalidad que va desde 1900 hasta 1990. Se ha definido este período, ya que es durante este intervalo que se desarrolla una visión académica y política en torno a los bailes que ha influenciado la tanto la investigación, como la elaboración de políticas culturales que han definido y programado la base de lo que se conoce y se practica hoy en día.

La necesidad de revisar e interrogar los discursos y escritos de la época aparece como inherente y se explica a causa de la escasez de trabajos sobre la temática, puesto que a partir de éstos pueden encontrarse las bases en cómo se ha construido o estructurado el ideal de un baile nacional. Hasta la fecha, la investigación en danza se enfrenta aún a un desarrollo insuficiente en Chile que, si bien advierte un ejercicio activo en los últimos diez años, presenta todavía desafíos significativos. En esta perspectiva, se buscará aquí potenciar una estructura asociada a la tradición nacional, siguiendo a Hobsbawm y Ranger (1983), tradición que ha funcionado de manera constante en la sociedad chilena, pero que en excepcionales ocasiones ha sido tematizada desde su rol protagónico y desde los usos que se le han dado de manera oficial. Siguiendo la noción de Seremetakis (1994), el objetivo de esta investigación es de *levantar el polvo histórico*, no entendido como una alegoría, sino que asumiendo que este *polvo* es una forma de inmersión profunda de una historia que se construye y se instituye como una fuerza en la cotidianidad de una sociedad, puesto que

La vida cotidiana es siempre un lugar privilegiado de colonización política porque lo cotidiano, preparado como zona de devaluación, olvido de la plenitud y desatención, es también el lugar donde se pueden fabricar nuevas identidades políticas mediante técnicas de distracción; donde el poder puede hacer sus

propias historias autorreferenciales al ausentar cualquier cosa que lo relativice (p.12).

Si bien la antropóloga habla de abandonar el *polvo histórico*, aquí se piensa en un levantamiento de este, comprendiendo que a través de esta acción se puede (re)conocer lo que se ha acumulado en los estratos de la experiencia social y repensar de manera crítica los códigos culturales que han sido transmitidos, conformando la base de una herencia cultural. Esta herencia cultural, entendida como un reservorio de códigos, símbolos y aspectos genuinos propios a una identidad puede, en función de la lectura que se realice, aparecer como un “relato nacional”, una tradición o incluso como una “herramienta de dominación” constitutiva de un aparato ideológico. Bajo esta premisa, este trabajo no pretende abandonar este llamado *polvo histórico*; por el contrario, consiste más bien insuflarle un impulso para definir las posibles orientaciones históricas y dar visibilidad a problemáticas y objetos de estudio que, estando tan fijos en la sociedad, se han vuelto imperceptibles, puesto que “tiene una estructura social basada en zonas culturalmente prescritas de no-experiencia y significado cancelado” (Seremetakis, 1994, p.12). De esta forma, esta investigación piensa la danza como una “isla de historicidad” desde donde se pueden percibir en perspectiva estos elementos descritos como imperceptibles a primera vista, aunque constitutivos de una herencia cultural certera.

La elección de tematizar las danzas folklóricas apunta también a una reformulación en la investigación que se ha llevado a cabo en las últimas décadas en Chile con respecto a los intercambios transversales que pueden hacerse entre las áreas académicas, artísticas y políticas en torno a la denominación de *manifestaciones culturales tradicionales*, es decir, desde una perspectiva social como actividad inherente al ser humano.

Abordar la danza desde una perspectiva social lleva a interrogarse también sobre la función política de la danza en un contexto determinado<sup>7</sup> y en este sentido son varias las propuestas que se han hecho al respecto a partir de la década de 1970, tal como lo muestran las investigaciones de Randy Martin (1998), Mark Franko (1995, 2002, 2016), Andrew Hewitt (2005), André Grau (2016), André Lepecki (2005, 2008, 2010), entre otros. La mayoría de estas investigaciones, sin embargo, han puesto el énfasis en la danza escénica y en su rol sociopolítico, pero no han tematizado el rol que pueden tener las danzas consideradas como folklóricas o tradicionales bajo la misma perspectiva.

---

<sup>7</sup> Se comparte aquí la visión de Buckland (2006) en señalar que, si bien los contextos sociales entregan recursos para la interpretación, están "construidos para un propósito específico y por lo tanto son siempre negociables, lo que hace inútil cualquier intento de definir contextos substancialmente" (p.8).

Este fenómeno se explica, como se verá en los capítulos siguientes, porque la danza – desde su práctica e investigación – se ha construido de manera paralela según el género que involucra, de modo que, las danzas folklóricas han estado asociadas a los estudios antropológicos, sociológicos y musicológicos, mientras que la danza institucionalizada ha estructurado su propio terreno investigativo a través de los estudios en danza. Tal motivo puede revelar que, aunque ambas prácticas compartan la nomenclatura de danza, pocas han sido las sinergias entre ambas disciplinas.

Actualmente, se considera necesario romper con esta división puesto que, al analizar procesos y fenómenos que han seleccionado y configurado un patrón de danzas nacionales, se puede constatar que todas las danzas comparten diversos elementos sociales que permiten generar analogías en el análisis. Por lo tanto, las investigaciones realizadas en uno u otro ámbito pueden sin problema interrogar o adaptarse a otros campos, como ya lo han demostrado los trabajos de Shay (2002, 2006), Nahachewsky (1995, 2012) en el mundo anglosajón y Sevilla (1990) para el caso de México. En esta línea y considerando el escaso material al respecto, esta investigación busca continuar con la construcción y configuración de un panorama de las danzas folklóricas en Chile, no sólo desde una visión exclusiva del folklore, sino también de los estudios en danza, en un amplio sentido del término. Ello, con el objetivo de comprender la danza desde una perspectiva integral y comprender la danza folklórica “en sus propios términos, no como reflejo de otras realidades sociales, sino como realidades importantes por derecho propio” (Mendoza, 2000, p. 3) y en base a ello, fomentar una reflexión general en torno a cómo se ha desarrollado la danza en Chile.

### *Estado de la investigación*

Como se ha mencionado anteriormente, abordar el estudio de la danza como disciplina en Chile es aún un tema relativamente nuevo. Los estudios de danza se formalizaron en un primer momento en 1941 con la creación de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Posteriormente, en 1945, con el respaldo del Departamento de Danza de la misma institución, se creó el llamado Ballet Nacional Chileno (BANACH) bajo la responsabilidad de bailarines y coreógrafos del Ballet de Kurt Jooss<sup>8</sup> y de bailarines chilenos en formación.

Las puestas en escena y las publicaciones en torno a la danza comenzaron a aparecer más tarde, siempre con miras a la actualidad de Europa y Estados Unidos. Sin embargo, la actividad

---

<sup>8</sup> La figura de Kurt Jooss ha sido muy influyente en la historia del ballet chileno, al ser sus bailarines los que inician el trabajo del ballet profesional en Chile en 1940 luego de una gira por el país, y más tarde el a través de una pasantía pedagógica en 1947.

concreta en cuanto al estudio e investigación permanece en estado embrionario, prácticamente inexistente. A partir de los años 1990, aumentó el número de publicaciones en torno a la danza y en 1997 surgió, en el seno de la Universidad de Chile, la primera edición de la *Revista Chile Danza*, enfocada principalmente a plantear desde la Academia el tema de la danza en Chile, su trabajo, historia y perspectivas. A partir de la década del 2000 nuevas perspectivas han permitido enfocar la danza como tema de investigación, dando paso a nuevos trabajos académicos.

Sin embargo, los bailes tradicionales en Chile no han sido materia de estudio para la investigación en danza. La investigación en danza folklórica suele distanciarse de la realizada por la danza como disciplina artística, por este motivo ha sido analizada principalmente desde la antropología, etnomusicología y educación física – en donde el trabajo ha consistido principalmente en recopilación de bailes, centrados esencialmente en la interpretación de pasos coreográficos<sup>9</sup>, respondiendo a un curso relativamente común en las investigaciones asociadas a este tipo de prácticas a nivel global.

De esta forma, y como se verá en los capítulos siguientes, los relatos sobre los bailes practicados por la sociedad chilena se pueden apreciar, en una primera instancia, en los escritos de viajeros por el país como también en novelas de época, documentos que son de gran valor al momento de plantearse la historia o el ambiente social en que se bailaban, normalmente corresponden a descripciones de los bailes, el entorno en el que se bailaban y ligeras descripciones de los pasos. A partir de 1909 con la fundación de la Sociedad del Folklore Chileno, el estudio por las tradiciones comenzó a ser parte de los intereses académicos. A partir de mediados de 1940 los bailes folklóricos fueron abordados con más frecuencia tanto en la investigación, como en la práctica pedagógica.

Ya en los años 1960 se percibió un interés creciente en cuanto a investigar de una manera sistemática la danza; se advirtieron las problemáticas y limitaciones que esta presentaba, como por ejemplo que la mayoría de estudios eran planteados en base al fenómeno histórico, pero que no se contaba información concreta sobre los bailes en sí, de modo que se comenzó a hacer trabajo de campo y a elaborar propuestas para la investigación y la enseñanza de estas. Fue aproximadamente hacia este momento que se inició un trabajo de campo que buscaba como objetivo principal la recolección de bailes y también de músicas de distintas zonas del país para más tarde enseñarlos. Esta tarea fue desarrollada en gran parte de los casos por personas

---

<sup>9</sup> Algunos ejemplos se dejan ver en el caso de los trabajos de Eugenio Pereira Salas (1941), Margot Loyola (1960, 2005), Manuel Dannemann (1976), entre otros.

interesadas en el tema, cantores populares, o gente con conocimientos en folklore, aquí puede destacarse a modo de ejemplo el trabajo de Violeta Parra, Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría, estas artistas realizaron recolección de música y de bailes de manera autodidacta a través de grabaciones y relatos en la mayoría de los casos, parte de este material puede encontrarse en el archivo de tradición oral de la Biblioteca Nacional de Chile.

Por otro lado, continuaron también las investigaciones y recopilaciones en terreno de académicos asociados a centros de investigación. Aquí predominan los trabajos de Manuel Dannemann, Raquel Barros, Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, entre otros. Si bien el panorama se mantuvo de manera prácticamente invariable hasta 1990, vale señalar que durante la dictadura militar – y por la importancia que obtiene el folklore como elemento forjador de una cultura nacional – el trabajo asociado a las danzas folklóricas fue desarrollado por investigadores adeptos al régimen militar o de personas que se manifestaron de manera neutra al respecto.

Frente a este desarrollo histórico y las transformaciones en los discursos políticos y académicos, puede afirmarse que, a través de la danza, entendida como una manifestación cultural, se puede comprender, y elaborar argumentos propios a una cultura y desde esa perspectiva, acuñar una idea de identidad cultural ya sea ésta nacional o regional. En Chile, como en la mayoría de los países latinoamericanos, los bailes tradicionales son un elemento clave en la sociedad y su práctica convive entre la oficialidad de las leyes, como en la cotidianeidad de las comunidades. No obstante, no existe en la actualidad un trabajo que detalle el proceso en que estos se han desarrollado, como tampoco que conecte las visiones sociopolíticas de esta manifestación cultural.

En este sentido, esta investigación pretende abrir una nueva reflexión en torno a los bailes folklóricos, tanto desde la danza, como desde las visiones de folklore, como un constructo social y político, aún no realizada en el país, pero que es de suma importancia para comprender procesos actuales que tienen una base en conflictos históricos por ejemplo en torno a la discusión sobre patrimonio cultural inmaterial, como también atender a las demandas históricas de comunidades segregadas políticamente. Además, la investigación proyecta uno de sus grandes valores en la discusión histórica frente a los bailes tradicionales, vistos como una *tradición paralela* y segregada, que ninguna de las disciplinas quiere abordar en su totalidad, pero sin embargo es clave para entender tanto a una sociedad fragmentada, como también la estructura y construcción de una *imagen-país*.

### *Contextualización histórica*

En Chile, a lo largo del siglo XX se ha construido un repertorio dancístico tradicional que supone describir “coreográficamente” la nación de una manera colorida y atractiva.<sup>10</sup> Se podría considerar la consolidación del régimen republicano como punto de inicio de este proceso. Una vez consolidada la independencia política, la necesidad por definir y el interés por exaltar una “cultura nacional” se tradujo progresivamente en un fenómeno trascendental que marcaría la historiografía moderna del país, así como la del continente.

Esta “cultura nacional”, que se fue forjando a lo largo del siglo XIX, se entiende de manera difusa como un rasgo esencial y distintivo del carácter y de la identidad que define la coacción de los grupos humanos de dicha nación; es un fenómeno social que alude a la dimensión sensible del imaginario, de la tradición, de la representación y de lo “propio”, intentando definir al conjunto de la comunidad y no solo a ciertos grupos sociales.

En esta perspectiva, la puesta en relieve de los llamados bailes folklóricos o tradicionales actúa como un elemento de refuerzo de una identidad cultural, como un elemento unificador y canalizador del sentimiento de pertenencia a una tierra, a una cultura singular, a un proyecto común de civilización. La lectura ejercida de esta práctica, ha permitido, no sólo a Chile, sino a los Estados modernos de distinguirse entre sí, de acordarse rasgos definatorios, identificables, de exaltar un cierto orgullo a través de la legitimación política de un baile que se vuelve representativo. Presentándose por tal motivo, además, como una de las herramientas más recurrentes en diversos regímenes autoritarios<sup>11</sup>, entre ellos la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile (1973-1990).

Un ejemplo de ello es el Artículo primero del decreto 23 de 1979, dictado por la Secretaria General de Gobierno. Este señala que la cueca, baile difundido esencialmente en la zona central del país, constituye en cuanto a música y danza la más genuina expresión del alma nacional y la reconoce como la danza chilena por excelencia.

Conforme a esto, resulta significativo realizar un análisis de la evolución histórica de dicho proceso de afirmación en donde el baile constituye una prolongación política, un símbolo capaz de ligar la ideología republicana, la iglesia, las instituciones militares o las influencias

---

<sup>10</sup> Siendo precisamente este repertorio uno de los más promovidos por el Estado, motivo por el que podría explicarse la alta preferencia en las ya mencionadas Encuestas de Participación y Consumo Cultural frente a este tipo de danza.

<sup>11</sup> Algunos ejemplos en donde la danza formó parte de una estrategia política dictatorial son, entre otros, España bajo la dictadura de Francisco Franco, en Rumania bajo Nicolae Ceaușescu, Portugal bajo António de Oliveira Salazar, Italia bajo Benito Mussolini.

culturales. Es importante también analizar de manera crítica las consecuencias de dicho proceso de “apropiación”. Para ello, corresponde entonces pertinente examinar, en primer lugar, la existencia y la matriz de los bailes folklóricos.

Posteriormente, a partir de 1900, examinar los principios de una conceptualización de las tradiciones populares bajo la calificación de “folklore”, concepto bajo el cual se entenderán como elemento federador – o parte – de la identidad nacional, los bailes sincréticos cuyos vestigios remontan al período colonial. Finalmente, se busca aquí interrogar los enfoques acordados a la consideración y a la conservación de dichas tradiciones durante grandes procesos históricos, como lo son a nivel macro, por ejemplo, la modernización y el éxodo rural hacia las ciudades, la inmigración europea, el Régimen Militar de Augusto Pinochet, terminando con la publicación de los decretos de ley, en la segunda mitad de siglo, que ordenan a formalizar y regularizar dicha práctica. Estos decretos promulgan que el Estado fomentará, a través de los diversos organismos e instituciones del sector cultural, la enseñanza, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos.

### *Folklore, danza y política*

De acuerdo a lo anterior, son tres los conceptos claves que han acompañado el proceso de formalización de los bailes tradicionales y que convergen en esta investigación. Si bien los capítulos posteriores abordarán en concreto la problemática, se esbozan aquí algunas nociones de modo preliminar.

El concepto de Folklore adoptado en Chile, al igual que en Latinoamérica, tiene sus orígenes en la disciplina europea, desde donde su práctica se identificaba con la recolección y salvaguarda de elementos asociados a una tradición. Por la forma de trabajar de los investigadores del folklore, el concepto rápidamente tuvo una doble acepción. Por un lado, a la disciplina académica, y por otro, como una herramienta política, puesto que los estudios también fueron utilizados con el objetivo de desarrollar nociones relativas a identidades y comunidades nacionales (Herzfeld, 1986).

En Chile el concepto se desarrolló rápidamente durante el siglo XX y fue de gran utilidad para los intelectuales de la época, debido a tres razones. En primer lugar, porque permitió desarrollar una noción de identidad nacional, en la medida que conglomeró diversas manifestaciones con el objetivo de formar una comunidad que comparte una tradición. En segundo lugar, porque los intelectuales hicieron uso del folklore, para formular mecanismos de conservación y enaltecimiento de tradiciones que ellos valoraban y que consideraban correspondientes a una

identidad común, aunque no fueran compartidas por el total de la comunidad. Y, en tercer lugar, permitió lograr un sentimiento de anhelo frente a desarrollos demográficos como éxodos campo-ciudad, en donde las manifestaciones campesinas se presentaban como verdaderas y originales ante modalidades desarrolladas en la ciudad (Mendoza, 2000, p.6-9).

A partir del folklore, se inició el proceso de selección de manifestaciones culturales que suponían reflejar una región determinada o de la nación en general. Estas comenzaron a ser promocionadas y promocionadoras de una identidad nacional, derivando en un proceso de folklorización, entendido como la transformación intencional<sup>12</sup> de una manifestación cultural, por parte de un grupo de intelectuales asociados a una élite. De este modo, las manifestaciones asociadas al movimiento fueron de principal interés para desarrollar una estructura dancística que conformaría los bailes folklóricos, que según su grado de influencia conformarían la categoría de nacional.

Como puede así deducirse, los bailes folklóricos no corresponden a la categoría de danza como una disciplina de la *alta cultura*. Por el contrario, corresponden a una categoría vernacular, pintoresca, en la cual se asocia al pueblo. No obstante, los bailes fueron extraídos de su terreno, para ser estilizados y normados para formar una práctica común y consensuada, es decir, se utilizaron como mecanismo de formación de un “buen ciudadano” (Bascom, 1954, p. 346).

En esta línea, siguiendo a Kolb (2011), pero haciendo el ejercicio de considerar el folklore como una herramienta política, también puede contemplarse que se ha hecho una maniobra política en la selección de bailes folklóricos, en cuanto a la selección del contenido y la forma, como también en el trabajo de impacto del Estado y de las políticas públicas, como también el impacto de la danza a nivel nacional e internacional.

Se asegura constantemente que la danza, principalmente de orden folklórico, es una manifestación neutra y a la vez integradora, puesto que es compartida y aceptada por la sociedad. En este sentido, se niega intervenir la práctica con discursos políticos, puesto que no corresponde asociar una manifestación primigenia con una ideología o un proyecto en particular. No obstante, al revisar el desarrollo del folklore, como fenómeno mediador principal entre el Estado y la comunidad, surge la necesidad de ahondar en este punto y revisar que las prácticas que se han considerado como *inocentes e integradoras*, son el resultado de un proceso clasificatorio y selectivo que ha estado siempre asociado a una visión política.

---

<sup>12</sup> Esta transformación intencional persigue diversos objetivos según el contexto histórico, por lo que no todo proceso ha significado lo mismo. Un desarrollo completo se propone en el segundo capítulo.

Ante lo expuesto, la hipótesis de la presente investigación es que las danzas folklóricas pueden efectivamente ser entendidas y estudiadas como elementos de una tradición dinámica y transcultural dentro de las diferentes regiones de Chile; tradición que a lo largo del siglo XX estuvo expuesta a diversas operaciones de estandarización y formalización. Estas operaciones se examinan en el sentido de una matriz de factores científicos, políticos y económicos que se superponen y que han experimentado manifestaciones específicas en diferentes momentos históricos. El objetivo es entonces problematizar críticamente la noción esencialista de las tradiciones populares como componente de los procesos de construcción de una noción de identidad nacional y hacer visibles las diversas y complejas dimensiones de estos procesos de construcción de la cultura.

Para dicho análisis, se adopta una metodología crítica con respecto a la función de los estudios folklóricos, que han contribuido significativamente a la formación de una identidad cultural nacional a través de sus trabajos de clasificación alrededor de 1900. A partir del folklore se consideran las danzas tradicionales como un componente mayor de un "alma nacional", que ha sido construida mediante una concordancia entre la ciencia y una ideología política.

Ante esto, se presta especial atención a los diferentes momentos de instrumentalización académica y política de estas tradiciones populares que han servido para la estructuración del esquema coreográfico tradicional chileno. Se destaca principalmente el período que va de 1960 hasta la instauración y desarrollo de la dictadura militar de Augusto Pinochet, pasando por el proceso sociopolítico de la Unidad Popular de Salvador Allende, en donde estas tradiciones se estandarizaron en el sentido de una tradición "inventada" que dependía de diversos proyectos políticos, visiones académicas y tendencias de mercado, en donde el folklore constituye un rol fundamental en el proyecto político, mientras que los bailes tradicionales se construyen como parte de una cultura nacional "oficial", o se instrumentalizaron bajo la noción de una "danza nacional" en el sentido de una homogeneización cultural.

En este contexto, un rol fundamental para el análisis es el mecanismo que se emplea a través de la política cultural del régimen militar entre 1973 y 1990, en donde por primera vez en la historia de Chile se utilizó la legislatura para decretar una única *danza nacional* como parte de una política cultural nacionalista. Además, se potenció la institucionalidad cultural a través de agentes como el Ballet Folklórico Nacional, para homogeneizar a la sociedad, por un lado, y por otro, fomentar un producto de mercado que promueve una determinada imagen del país en un contexto nacional e internacional.

Desde un punto de vista formal, la investigación se organiza en cinco capítulos. En el primer capítulo se analizan los conceptos inherentes a la forma en que se trabajará y comprenderá la danza desde una perspectiva de lo tradicional y folklórico y en base a ello se utilizan las teorías de las *técnicas del cuerpo* de Marcel Mauss y de *habitus* de Pierre Bourdieu para concebir el uso y funcionamiento que ha tenido la danza en Chile, es decir, el rol que ha jugado – o puede jugar – la danza en un contexto sociopolítico determinado. La correlación de argumentos que se ofrece en este capítulo funcionará como hilo conductor y como base teórica para los capítulos siguientes.

El segundo capítulo se divide en dos partes a partir de las cuales se aborda la disciplina del folklore. En primer lugar, se presenta una revisión sobre el desarrollo de la disciplina en un contexto global, poniendo énfasis a las teorías desarrolladas a partir de 1970 en Alemania y Estados Unidos, que servirán como modelos de análisis en el capítulo quinto. En segundo lugar, se expone la tendencia del folklore en Chile, desde sus inicios hasta la década de 1990. El objetivo de este capítulo es presentar el desarrollo académico de la disciplina y las tendencias de los investigadores para comprender la forma en que se ha trabajado y seleccionado lo que se aceptará como baile folklórico en Chile.

El tercer capítulo se dedica por completo al tema de la danza en Chile. En primera instancia se bosqueja la historia de la danza en el país, desde su práctica cotidiana a su configuración como disciplina artística con la finalidad de dejar en evidencia los desarrollos y procesos paralelos de ambos géneros dancísticos. En la segunda parte, el interés se centra en las danzas tradicionales propiamente tal y en el estudio de éstas. Para ello se han seleccionado una serie de investigaciones claves en torno a la materia que han configurado, mediante la selección de bailes, una jerarquía dancística que ha simbolizado lo más representativo del país y que hasta el día de hoy conforma la base de las prácticas, enseñanza e investigación asociadas a las danzas tradicionales.

En el cuarto capítulo el análisis se centra en la cueca, que al ser catalogada por ley danza nacional obtiene una distinción diferente de otras prácticas. En este apartado se busca destacar los hitos históricos que han transformado al baile como una carta de presentación del país y que le han otorgado la categoría de “nacional”. Con ello también se busca exponer como se han transmitido proyectos políticos a través de su práctica y las implicancias sociales que se han forjado a partir de esto. En la segunda parte de este apartado se ofrece además un análisis sobre el rol que ha jugado el Estado en la conformación y promoción de un baile nacional a través de distintos mecanismos e instituciones, en donde se ha pretendido inculcar una serie de valores y

elementos asociados a una cultura nacional por medio de la práctica dancística. Finalmente, para visualizar como este proceso de selección y formalización de bailes se mantiene vigente hasta la actualidad, se señala, a modo de ejemplo, una configuración actual sobre los bailes que son hoy enseñados y reproducidos en los espacios formales de educación.

El quinto capítulo, por su parte, demuestra cómo la danza puede ser comprendida como una herramienta de poder para la promoción de una imagen política y económica. Se verá cómo el folklore académico y el Estado se alinean en un trabajo conjunto para crear en el sentimiento colectivo un sentido de pertenencia y de orgullo nacional. Además, se destaca como la danza folklórica, de ser un elemento de la tradición nacional, se transforma también en un bien de *consumo cultural*. Para ello, el capítulo toma como ejemplo la labor del Ballet Folklórico Nacional, institución dependiente del Estado, en la promoción de danzas y de una imagen-país en un contexto nacional e internacional. Se pone especial énfasis en las formas como esta institución ha funcionado, además del valor que deposita el Estado en su funcionamiento como “embajador cultural de Chile”, desde ahí también se examina las implicancias sociales que trae consigo el fortalecimiento de una institución de este tipo.

Finalmente, se presentan, en conclusión, algunas reflexiones que buscan poner en evidencia el rol protagónico que ha tenido la *danza tradicional* en Chile dentro de los proyectos políticos para construir y reforzar la noción de una cultura nacional. Se destacan principalmente los mecanismos por los cuales ha sido tan efectiva la dinámica de reproducción de una tradición inculcada.

A modo explicativo, la estructura del trabajo ha sido diseñada para que cada capítulo pueda leerse en el orden que se estime conveniente. No obstante, considerando la progresión temática, cada capítulo aporta referencias claves para comprender el fenómeno en su globalidad.

# I.

## Danza, Nación, Folklore y representación

La danza ha estado presente desde los inicios de la humanidad; ha sido en la práctica una forma de expresión, un fenómeno que ha acompañado al ser humano desde mucho antes de catalogarse bajo el rótulo de “danza” y desde ahí también se explica su importancia desde un punto de vista antropológico, que en el plano histórico se remonta más allá de la Asia Menor a prácticas rituales, asociadas a festividades, ceremonia y cultos diversos. En el caso de Grecia, cuya mitología ha servido de referencia permanente al occidente, la danza propiamente tal se asocia con Terpsícore, divinidad protectora de este arte, considerada como una de las nueve musas.

Así pues, la danza ha acompañado al ser humano dentro de un proceso cultural y desde esta perspectiva, al tratarse de un lenguaje vivo, este se transforma a su vez en una experiencia social que permite comprender al hombre desde una perspectiva sociológica, artística, como también cinestésica. Paul Valéry, en sus escritos, comprende la danza como

Un arte fundamental, como lo indican y demuestra su universalidad, su inmemorial antigüedad, los usos solemnes que de él se han hecho, las ideas y las reflexiones a que ha dado pie en todas las épocas. Y es que la Danza es un arte que surge de la vida misma, pues no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero una acción trasladada a un mundo, a un tipo de espacio-tiempo que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica (2016, p.10).

Así como Valéry afirma que la danza es un arte propio a la vida, los diversos procesos históricos y la academización de la disciplina han ido parcelando su investigación en enfoques, que han hecho hasta el día de hoy comprender la danza principalmente desde el espectáculo, o bien desde las ciencias del movimiento. Los estudios en esta área también han funcionado como un factor adicional en el análisis de sociedades o de expresiones culturales, hecho que de alguna forma ha permitido reconocer su verdadero rol de representación social. Desde aquí se transforma entonces en una herramienta poderosa que tiene la capacidad de formar personas, pero también de influir en ellas a través de lo que expresa. De modo que, la danza se ha transformado en un arte o expresión reconocible, identificable y que puede experimentarse. Sin embargo, en el conjunto de artes, es aquella que sufre de mayor desconocimiento, tanto en su historia como en las modalidades de su práctica.

El reconocimiento de la danza como un fenómeno sociocultural, hecho que le ha valido ser fuente de estudios estéticos, antropológicos, sociológicos, etc., se ha realizado – en cierto grado

– de manera tardía. Sin desconocer los trabajos de Curt Sachs (1933), Franziska Boas (1944) o Alfred Radcliffe-Brown (1922), que resultaron ser una base para los trabajos posteriores, la investigación en danza como un fenómeno social transversal comenzó a ser potenciada recién finalizando la década de 1950, siendo en la actualidad una materia de estudio vigente y con muchas perspectivas y enfoques, dependiendo de la lectura crítica que se efectúe.

### **1. Hacia una comprensión de la danza**

Más allá de la definición otorgada por Valéry y en concordancia con Susanne K. Langer (1953) en cuanto a que

El arte de la danza es una categoría más amplia que cualquier concepción particular que pueda regir una tradición, un estilo, un uso sagrado o secular; más amplia que la danza de culto, la danza folclórica, el baile de salón, el ballet, la "danza expresionista" moderna (p.195).

Conviene plantearse la pregunta acerca de qué es la danza, cómo puede ser comprendida y analizada. Esta interrogante, que en una primera lectura podría resultar esquemáticamente simple, se considera como un elemento clave para el desarrollo de este trabajo. Contrario a dicha lectura hipotética, coincidir en una definición que pudiese contener la totalidad de manifestaciones y elementos que involucran – o podría involucrar – el fenómeno de la danza resulta un ejercicio complejo, ya que el resultado dependerá de dónde se centren los énfasis (o supresiones) y, por tanto, tratándose además de un arte circunscrito a un contexto cultural y a una época, la respuesta que generará dicha definición, no tendrá jamás un consentimiento transversal. En base a ello, más que establecer una definición propiamente tal de la danza, se otorgarán, en base a diversas visiones, algunas claves de comprensión sobre los elementos que contiene la danza, con el objetivo de identificar y formular una idea de lo que engloba el concepto.

En primer lugar, vale hacer una distinción importante de que la terminología “danza” ha sido utilizada por investigadores de manera abstracta como una forma del movimiento humano asociado a la música. Sin embargo, y siguiendo a Kaeppler (2000), debe mencionarse que la danza, tanto en su concepto, como su significado tienen un origen occidental – al igual que la música –, por lo que desde ahí también resulta complejo establecer lo que se entenderá por danza o simplemente como una expresión o fenómeno de otra índole.

Una primera base para comprender el fenómeno dicha categoría, consiste en considerar que la danza y su esencia es ante todo una forma de interacción social, desde aquí esta se comprende

como una forma de expresión natural e inherente al ser humano. Jean Le Boulch (1997) propone, por su parte, que la danza es “la manifestación de una expresión espontánea individual desde sus orígenes, y antes de ser una forma de arte, fue una expresión espontánea de la vida colectiva (...) Es una comunicación viva y natural” (p. 129).

De acuerdo con Langer (1953), la danza es una manifestación virtual, observable, pero intangible, en donde “todo movimiento de danza es gesto, o un elemento en la exhibición del gesto (...) motivado por la apariencia de un movimiento expresivo” (p.174), considerando esta premisa, se entiende que en la danza se integran complejamente aspectos reales y virtuales de los gestos, que, para la autora, funcionan como signos de deseos, intenciones y expectativas, que al ser controlados conscientemente, también pueden ser elaborados, siendo entonces el gesto “[al contrario que el lenguaje y la exclamación], mucho más importante como vía de autoexpresión que como ‘palabra’ (...) un gesto altamente expresivo es usualmente tomado como uno que revela sentimiento o emoción. *Es un movimiento espontáneo*” (p.180, cursivas añadidas). Es decir, la danza, entendida como un gesto en acción, es no sólo una forma de expresión, sino también de comunicación por medio del movimiento y del cuerpo, de modo que es un símbolo de expresión humana, que a la vez es capaz de producir significados y sentidos a través de la producción de experiencias.

Kaepler (2000) aplicando un enfoque holístico, comprende la danza como un sistema estructurado del movimiento, el que a su vez define como un

sistema(s) de conocimiento – producto de la acción y la interacción, así como de procesos a través de los cuales tienen lugar la acción y la interacción – y suelen formar parte de una actividad o sistema de actividades más amplio. Estos sistemas de conocimiento son construidos social y culturalmente, creados, conocidos y acordados por un grupo de personas y preservados principalmente en la memoria. Aunque transitorios, los sistemas de movimiento tienen un contenido estructurado, pueden ser manifestaciones visuales de las relaciones sociales, sujetos de sistemas estéticos elaborados, y pueden ayudar a comprender los valores culturales y la estructura profunda de la sociedad (p. 117).

En base a los trabajos de Kealiinohomoku, principalmente, y de otros autores, Nahachewsky propone a modo de síntesis que

1. La danza es un motor humano del comportamiento
2. La danza es un modo de expresión en el tiempo y el espacio, que se produce

a través de patrones rítmicos redundantes controlados y seleccionados a propósito.

3. La danza es reconocida como tal tanto por el intérprete como por los miembros observadores de un grupo dado (Nahachewsky, 2011, p.10).

Sin necesariamente buscar establecer una definición concreta, Giurschescu (2001) no propone teorizar aquello que se entenderá o no por danza. Sin embargo, establece que hay que considerar dos maneras de estudiarla: la primera, desde un nivel sintáctico (*perspectiva coreográfica*), como un fenómeno vivo que integra los eventos sociales de una comunidad determinada; una segunda, desde un nivel paradigmático (*perspectiva antropológica*), situando la danza y su función en una comunidad determinada que comprende un sistema, cultural, político, económico, etc. Es decir, para responder a la pregunta sobre el significado “el estudio de la danza debe incluir ambas perspectivas: la danza como parte integral de una red de manifestaciones sociales, y la danza como parte de un sistema de conocimiento y creencia, comportamiento social y normas y valores estéticos” (Giurchescu, 2001, p.110).

La dicotomía entre la perspectiva coreográfica y la antropológica que plantea Giurschescu, conduce también a otro problema subyacente al momento de hablar de la danza como fenómeno social y como arte institucionalizado. Tal problemática se puede desprender por ejemplo en las diferencias que hace el idioma español<sup>13</sup> entre el concepto de danza y baile.

Baile y danza, si bien comparten un núcleo similar, en la investigación se han dividido conceptualmente al establecer que la danza es un todo, mientras que el baile se ha desarrollado como juego o como ritual. En esta misma línea, el baile se asocia a la actividad no formalizada, practicada de manera espontánea, mientras que a la danza se le atribuye el arte escénico y la performativa.<sup>14</sup>

Teniendo en cuenta que la diferencia conceptual entre baile y danza no se hace en otros idiomas, idiomas de donde surge la mayor parte de la investigación en danza – tales como el francés, inglés y alemán –, este trabajo, consciente de la diferencia que el español implica, asumirá los conceptos de danza y baile como semejantes, haciendo una pequeña distinción entre la danza institucionalizada, asociada a una formación profesional, y los bailes/danzas “comunes”

---

<sup>13</sup> Algunos ejemplos de las diferencias conceptuales en otros idiomas se pueden encontrar en los trabajos de Hanna (1987) y Kaeppler (1997).

<sup>14</sup> Para mayores referencias al respecto se pueden consultar los trabajos de Judith Hanna (1987) o Joann Kealiinohomoku (1969, 1970), quienes exponen algunos ejemplos, sin embargo, es poca la bibliografía que aborde de manera minuciosa este dilema, presentándose como una diferencia latente, pero no trabajada en detalle.

practicados de manera informal o aprendidos formalmente a través de espacios de educación informal.

Considerando los antecedentes ya mencionados anteriormente, esta investigación comprenderá la danza (y el baile) como una manifestación humana<sup>15</sup>, en donde se distinguen los siguientes elementos o factores:

- lenguaje a través de movimientos, que conforman una expresión corporal, es decir un medio de comunicación.
- Los movimientos deben poseer un sentido para quienes lo practican y ser generadores de sentido(s) para quienes lo observan.
- es de carácter espontáneo, pero también responde y corresponde a propósitos sociales.

Es decir, más allá del sentido lúdico, la danza funcionará como un producto social que se construye de acuerdo a las necesidades de un grupo determinado, para expresar y percibir una realidad. Así, se afirma también que el lenguaje transmitido a través de bailes, si bien está expuesto para todo espectador, no es de carácter universal<sup>16</sup>, ya que “dichas normas o maneras de realización del movimiento corporal presentan un código común a los miembros de un grupo social determinado” (Sevilla, 1990, p .69).

Partiendo entonces de la base que la danza es una construcción social, Shay (1971) destaca además que esta cumple – o posee – diversas funciones en la sociedad, dentro de las que se encuentran, a modo generalizado

1. como una forma de reflexión y validación de la organización social,
2. como vehículo de expresión ritual secular y religiosa,
3. como diversión social o actividad recreativa,
4. como salida y liberación psicológica,
5. como reflejo de valores estéticos o como actividad estética en sí misma,
6. como reflejo de patrones de subsistencia o como actividad económica en sí misma (citado en Royce, 1977, p.79).

---

<sup>15</sup> Considerando una vez más el sentido lúdico de la danza, se reconoce también las investigaciones que afirman la existencia de la danza en animales, tales como Hanna (1984), Patel, Iversen, Bregman y Schulz (2009), o más reciente Laland, Wilkins y Clayton (2016), sin embargo, y sin negar esta práctica, este trabajo se centra en la práctica humana.

<sup>16</sup> Al existir diversas áreas en la danza y una educación formal, según la línea del coreógrafo o bailarín, éstas sólo otorgan herramientas para la creación y no representan una universalidad y unanimidad en el movimiento, por lo que, si bien existen formas, técnicas y un entrenamiento del cuerpo, se pueden considerar sólo como instrumentos y no como una forma de definir la acción dentro de un fenómeno global.

Respondiendo a esto es que la danza podría ser, por un lado, un todo al hablar de expresión corporal, o bien comprender que no existe sólo una danza, sino que esta atiende de acuerdo a su representación a distintos campos de acción, lo que otorga diversas categorías, posibles definiciones y formas de comprender la expresión corporal. Sin entrar en mayores detalles con respecto a las múltiples posibilidades de clasificar la danza, es de importancia aclarar dos conceptos claves para este trabajo, relacionado a la danza desde su conceptualización como folklórico y tradicional.

### ***1.1. Danza folklórica y danza tradicional***

La literatura asociada al folklore ha buscado constantemente diferenciar los conceptos de lo *folklórico* y lo *tradicional*<sup>17</sup>, haciendo generalmente resaltar el valor agregado de lo folklórico por sobre lo tradicional al asegurar que todo lo folklórico es tradicional, pero, sin embargo, que no todo lo tradicional es folklórico. Por otro lado, al revisar la historia del folklore como disciplina, se puede observar que el concepto asociado a lo folklórico adquiere en ciertos casos un tratamiento peyorativo en su enfoque. Al hablar sobre danzas, en plural, ambos conceptos suelen entrelazarse, sobre todo en el idioma español. De esta manera cuesta distinguir si se están tratando categorías diversas, sobre todo considerando de que ambos conceptos funcionan como una forma de diferenciación, pero que, en muchas ocasiones, se refieren al mismo fenómeno.

A fin de ilustrar esta problemática, se plantean ambos conceptos con el objetivo de comprender el tratamiento que se les otorgará a los bailes – o danzas – en este trabajo.

#### *- Danza folklórica*

Definir una expresión como folklórico plantea ciertas dificultades al hacer la asociación con la disciplina del folklore. El concepto y su connotación han sufrido diversos cambios a lo largo de los años y aventurarse en una definición perentoria resultaría un ejercicio no exento de polémica. Por ello, más que ofrecer aquí una definición arbitraria se abordan dos posibles líneas en que se ha encasillado un modelo de danza entendida como tradicional.

En primer lugar, volviendo al concepto inglés de folk-lore, Koealiinomohoku (1972) en un breve intento por presentar todas las posibles acepciones y ramas del término, parte por establecer que la danza folklórica corresponde a un tipo de danza hecha (y practicada) por el pueblo, de acuerdo a las teorías del folklore. A partir de la conceptualización romántica del pueblo, de acuerdo a los estudiosos del folklore, este corresponde a una “capa media” de la

---

<sup>17</sup> Un desarrollo más completo sobre las teorías del folklore se puede encontrar en el siguiente capítulo.

sociedad, que para el caso de la danza no corresponderá a lo primitivo, como tampoco al ballet, de modo que, según Sachs (1976 [1936]) “encaja en un proceso evolutivo entre la danza primitiva y la civilizada, siendo una especie de reliquia viva” (p.201). Esta visión ha sido compartida por investigadores sudamericanos como Manuel Dannemann, Eugenio Pereira Salas o Carlos Vega. Estos han hecho hincapié en que un baile folklórico no es un baile primitivo o indígena, pero que si trae consigo una gran herencia cultural que se ha desarrollado y evolucionado de acuerdo a una idea de pueblo, de modo que no se refiere

a la premodernidad o al carácter vernáculo del espíritu colectivo del folk que crea el ítem folk, ni a los rasgos formales intrínsecos del ítem folklórico (...) sino que se considera la actuación de la comunicación artística que se trama entre quienes participan (Dupey, 2008, p.12).

La problemática frente a esta forma de concebir una danza como folklórica<sup>18</sup> es que, normalmente, se basa en el hecho “campesino” y, por ende, no acepta otra práctica dentro de la categorización, excluyendo cualquier otra posible lectura, tales como bailes promovidos en nuevos contextos, practicados en la ciudad, bailes de salón, bailes indígenas, etc. (Kealiinohomoku, 1972; Nahachewsky, 2011; Redfield, 1956).

Si bien esta definición ha sido promovida constantemente dentro de un círculo de investigadores de folklore, deja en evidencia sus carencias, que además no se condice con el discurso público y político de lo que se suele entender con un baile folklórico<sup>19</sup>, principalmente a partir de los años 1990. Es por ello que una propuesta para comprender este trabajo se encasilla en el postulado de Freidland (1998), quien comprende que

---

<sup>18</sup> La categorización de una danza bajo los parámetros del folklore manifiesta diversos problemas que se inician desde la base de comprender el folklore como una disciplina. Los teóricos del folklore se dedicaron en la mayor parte de sus trabajos a seleccionar lo que se considerará material de estudio y que no, trayendo consigo una confusión que, al caso de la danza, Joan Kealiinohomoku reseña como

podemos resumir nuestros hallazgos diciendo que, varias veces, la danza folclórica es tradicional, pero no todas las formas tradicionales son danza folclórica; aprendemos que es no vocacional, pero que a veces es vocacional; nos percatamos de que es algo comunitario, pero que no siempre es así; nos instruyen de que sí lo es, y de que no está basada en un ritual (1972, p. 385).

<sup>19</sup> En este punto concuerda, por ejemplo, el saludo oficial de la UNESCO para el Día Internacional de la Danza en el año 2000, por medio del presidente del Consejo Internacional de la Danza, Alkis Rafkis, en donde distingue la danza folklórica como un nuevo género a considerar, que define como

Las danzas folclóricas aparecieron cuando los bailarines aficionados de las ciudades descubrieron que podían practicar danzas tradicionales, es decir, campesinas, para recreación y para la presentación en escena. Estas mismas danzas fueron siendo abandonadas constantemente por sus practicantes originales, las poblaciones rurales en las culturas tradicionales. (29.04.2000, s/p).

la danza folclórica es el subconjunto de formas y costumbres dancísticas que pueden vincularse a las comunidades [el folk] y repertorios folclóricos así definidos por el siglo XIX; es un término histórico que se refiere a una interpretación particular de la historia de la cultura y la expresión humanas (p.32, citado también en Nahachewsky, 2011, p.33).

Para ampliar esta perspectiva conviene seguir la teoría de Kealiinohomoku (1972), y retomar la idea de Dundes (1965), quien considera bajo el concepto de pueblo – o folk – a un grupo determinado de personas que comparte algún elemento en común. Dentro de los bailes folklóricos se pueden considerar diversos factores comunes, tales como idioma, intereses, historia, localidad, religión, sexo, etc.

Si bien esta visión amplía el campo de estudio y las posibilidades de considerar una danza como tal, es importante tenerlo en cuenta para la investigación, ya que los factores en común son también los denominadores que se utilizan como herramienta de diferenciación cultural de lo propio y lo ajeno.

Apoyándose en la hipótesis de Freidland para este trabajo, vale de todas maneras volver a la problemática del concepto de baile folklórico. En Chile la asociación con lo folklórico remite en ciertos círculos a una academia elitista, por un lado, mientras que por otro a una producción de mercado. Es por ello que para distanciarse de estas visiones se han propuesto otros conceptos, tales como *bailes de tierra*, por Margot Loyola, concepto que tiene relación con los bailes picarescos. Otra idea tiene relación con los *bailes populares*, aunque es importante indicar que, según la teoría que se analice, el concepto de popular puede remitirse a lo folklórico, a lo masivo o a lo mercantilizado y dependerá de ello si un baile folklórico puede considerarse como tal o no.

#### - *Danza tradicional*

También como una forma de desligarse del concepto esencialmente de folklore, se ha utilizado el aditivo tradicional para describir los bailes que en muchos casos también se consideran como folklóricos. Aun cuando se puede volver a la problemática de que todo lo folklórico es tradicional, pero no todo lo tradicional es folklórico, se han utilizado como conceptos similares.

Margot Loyola y Osvaldo Cádiz (2014) definen la danza tradicional como

todas aquellas expresiones coreográficas, basadas en la diversidad expresiva y cultural de los pueblos, en sus procesos de transculturación, adaptadas y

adoptadas haciéndola parte de ella como patrimonio inmaterial e identitario, en un proceso espontáneo, colectivo y anónimo, y que tienen permanencia en el tiempo (p.24).

En la misma definición que exponen Loyola y Cádiz, para fortalecer el postulado, conviene citar el trabajo de María Ester Grebe, quien afirma que “las formas externas de las danzas tradicionales o folklóricas están saturadas de contenidos y vivencias. Por lo tanto, estudiar la danza folclórica, prescindiendo de su significado o su rol expresivo, es captar solo movimientos vacíos” (Grebe, 1974, citado en Loyola y Cádiz, 2014, p. 24).

De forma que deja de manifiesto que desde una visión general no se presenta una mayor diferencia en la terminología.

No obstante, el concepto de tradición está ligado también a una diferenciación de la danza en cuanto a su práctica, tratando de distanciarla de la manifestación que se considerará como artística. El concepto de tradición involucra, además, una identificación puntual para un grupo de personas, es decir, es en sí un distintivo que busca plasmar un “algo” que sea propio de un grupo y que sirve como elemento de pertenencia y la vez de diferenciación, por lo que, de acuerdo con Giurchescu (2001)

La tradición da estabilidad, la conciencia de pertenecer a un determinado grupo y a un determinado lugar (...) Los símbolos tradicionales también pueden funcionar para diferenciar a los grupos. Desde esta perspectiva, actividades, que a nivel ideológico pretenden unificar a las personas, son utilizadas para fortalecer la identidad local y regional a través de la originalidad y autenticidad de su actuación, que sólo son símbolos de diferenciación (p.115).

Con esto se puede afirmar que, si bien danza folklórica y danza tradicional, pueden distanciarse, ambas apuntan en su objetivo hacia una misma dirección que se relaciona con establecer un factor común en un grupo determinado de personas y que contribuirá a formar una idea de identidad.

Aclarado este punto, vale precisar que en esta investigación ambos conceptos serán utilizados de manera similar, no como sinónimos, pero aceptando las semejanzas en el tratamiento de la información. Además, se tenderá a utilizar de preferencia el concepto de baile folklórico, sin desconocer su lado peyorativo en el idioma español, por remitir el análisis a literatura anglosajona, donde el concepto es utilizado con frecuencia y sin un mayor prejuicio, refiriéndose a prácticas semejantes a las que se observarán en este trabajo.

## ***1.2. Danza nacional***

La danza nacional se puede considerar como una manifestación folklórica, pero que ha transformado su práctica como una expresión fiel a una idea o programa de Estado. De modo que, a diferencia de cualquier otra danza folklórica o tradicional, la danza nacional tiene una intención y un lenguaje político integrado de manera intrínseca o extrínseca, que concuerda con una visión ideológica.

Nahachewsky (2011, p.101-110) agrega que, para que un baile sea considerado como nacional, debe transmitir y compartir características claves entre países o grupos culturales. De aquí identifica cuatro claves que toda danza nacional debe poseer y que coinciden con esta investigación: 1. debe ser *objetiva*, en cuanto la serie de movimientos compone un objeto que pueden ser determinados, documentados, grabados y que servirán para darle un valor común a través de su apreciación, manipulación o preservación. 2. debe ser *simbólica*, al ser un emblema de la nación, opera también como un símbolo que proyecta las particularidades y cualidades de una nación. 3. debe ser *pura y única*, en concordancia con el punto dos, la danza nacional aspira a ser un elemento lo más puro y auténtico que tiene una nación que potencia y fortalece una soberanía. Se excluye cualquier tipo de influencia o característica que pudieran ser ajenos a la nación, puesto que se considera una “contaminación” de lo “propio”. 4. debe ser *cosmopolita*, para tener un mayor éxito y efectividad interna y externamente, al proyectar como una manifestación “más bonita” que la de otra nación. Si bien este punto presenta un conflicto con el punto anterior, se da prioridad a la categoría de pureza, pero la posibilidad de una coreografía universal es trabajada de manera discreta.

Considerando una visión global de lo que involucra la danza como fenómeno o manifestación humana, de donde se desprenden las categorías asociadas a una tradición y a un Estado, conviene hacer desglose de esta temática, con el propósito de hacer coincidir los posibles significados, simbolismos y poder que se le pueden otorgar a la danza como una herramienta política y social.

## **2. La cultura nacional y su representación**

Al asociar la danza con conceptos relacionados a la tradición y lo nacional, ésta adquiere un significado más allá de la simple descripción de lo que se observa, ya que responde a un constructo, a un aparato ideológico, transformándose así en un elemento político que carga en sí una serie de simbolismos y objetivos.

## ***2.1. El Estado-nación***

Al observar los aspectos sociopolíticos de la danza y cómo esta es utilizada en tanto un símbolo político y parte esencial de un repertorio oficial que encarna la nación, surge la hipótesis de que en danza, las categorías de folklórico, tradicional, y posteriormente nacional, han sido empleadas constantemente como una herramienta de distinción social, como también un mecanismo de diferenciación y segregación, siendo uno de los proyectos claves de los estados-nación, en donde a través de una estrategia coreográfica se busca de manera visual representar a la gente que compone una nación, como también transmitir una serie de pautas sociales.

Asumiendo que los conceptos de Estado-nación, nacionalismo e identidad, son conceptos de uso relativamente flexible, no es objetivo de este trabajo proponer nuevas perspectivas al respecto; sin embargo, se plantea como necesario hacer algunos alcances que servirán para abordar la danza desde la perspectiva política y su uso simbólico.

Partiendo de la hipótesis que la nación es a la vez una configuración y un entramado cultural de elementos y prácticas simbólicas (idioma, religión, creencias, etc.), mientras que el Estado es la entidad legal que reclama exigencias en torno a un poder, soberanía y un territorio. El Estado-nación (moderno) se podría comprender como una

comunidad imaginada que representa un conglomerado de individuos con tradiciones históricas en común, las cuales determinan su noción de convergencia a partir de vínculos socioculturales concretos (étnicos, religiosos, educativos, literarios, técnicos, artísticos, costumbristas, etc.), asociada siempre a un marco territorial específico (habitado o no directamente), que halla su institucionalización político-jurídica en el estado-nación típico de la modernidad (Lombana, 2011, citado en Lombana, 2013, p.152).

Ahora bien, si se considera la noción de Estado de Max Weber (1988), centrada en los principios de dominación, violencia y legitimidad, se comprenderá este como un instrumento social de dominación en un territorio determinado que se basa y legitima un monopolio sobre el uso de la violencia (Centeno, 2016, p.401-406) de modo que el Estado moderno se entiende, según Weber, como

una forma de control institucionalizado, cuyas características se definen en relación con su entorno social. Éste requiere dos condiciones: una disposición de la población a obedecer a quienes ejercen la dominación y que estos últimos

tengan a su mando los recursos organizacionales necesarios para mantener su dominio (Centeno, 2016 p.406).

Tematizando el problema de la dominación por parte del Estado planteado por Weber, surge el problema clave de esta configuración en cuanto siempre habrá conflicto entre el Estado y la nación, puesto que el Estado

está siempre tratando de monopolizar los recursos morales de la comunidad, ya sea reclamando de plano la perfecta cohesión entre la nación y el Estado, o bien musealizando y representando sistemáticamente a todos los grupos que forman parte de ellos en una variedad de políticas patrimoniales que parecen notablemente uniformes en todo el mundo (Appadurai, 1990, p. 304).

La representación que busca conseguir el Estado se puede lograr a través de diversas herramientas con el objetivo de lograr una cohesión social fundada en la idea de una identidad nacional única y diferente a cualquier otra. Más allá de los discursos políticos, los símbolos, al funcionar de una manera sutil, tienen mejores resultados en cuanto a la dominación, por lo que el folklore logra encajar de manera perfecta como concepto ideológico para trabajar una “conciencia nacional”. El folklore como disciplina se traduce, bajo esta lógica, en una herramienta de la clase dominante<sup>20</sup>, que selecciona de lo que se asociará como tradición nacional, porque también su labor es educar a la población con respecto la nación y lo que la constituye (costumbres, idiomas, creencias, historia, cosmovisiones, etc.). El folklore como práctica, a su vez, materializa y ejemplifica de manera performativa los ideales de la investigación folklórica. Siendo entonces un instrumento simbólico para dominar de manera subyacente a la sociedad.

## ***2.2. La representación del pueblo***

En vista de lo ya señalado y siguiendo la lógica del Estado dominante, la herramienta del folklore surge como una necesidad imperante para plantear y fortalecer una idea de pueblo. En este proyecto, la danza, al igual que otras manifestaciones culturales, sirve para este efecto

---

<sup>20</sup> Si se considera que la clase dominante, o bien la clase política están totalmente ligadas al funcionamiento del Estado, en cuanto

la clase burguesa se sitúa como un organismo en continuo movimiento, capaz de absorber a toda sociedad, asimilándola a su nivel cultural y económico; toda la función del Estado se transforma: el Estado se vuelve “educador”. [...] Eso significa que por “Estado” se debe entender, más allá del aparato gubernamental, también el aparato “privado” de la hegemonía o sociedad civil (Gramsci, 1978, p.147, citado en Dias Matins, 2018, p. 45).

El folklore se concibe totalmente como una herramienta de este “Estado educador” hecho por las élites, como una forma de dominación “cultural” por medio de un discurso asociado a la nación.

como un vector que transmite expresiones de nacionalismo a través de simbolismos reconocibles y legitimados.

Si se comprende el nacionalismo como un conjunto de sentimientos y prácticas, éste debe entenderse también como un sistema de creencias de una comunidad, que sirve como una base ideológica de un proyecto nacional, desde ese fundamento se sustentan las naciones y se cultiva la lealtad nacional (Gilbert, 1998; Lombana, 2013). Podría decirse que se comprende como un elemento importante de la hegemonía, entendida, en palabras de Williams (1977) como un proceso, por el cual la clase dominante impone sus valores, creencias e intereses al resto de la sociedad a través de la apropiación y el control de instituciones culturales en donde se mueven y socializan los miembros de esta, a través de una tradición selectiva, entendida como

la selección de ciertos significados y prácticas del pasado y presente de una cultura en particular para enfatizarlos y la exclusión o marginalización de otros significados y prácticas. Sin embargo, dentro de una hegemonía particular, y como uno de sus procesos decisivos, esta selección se presenta y suele ser transmitida con éxito como "la tradición" "el pasado significativo"(Williams, 1977, p.115-116).

A partir de este proceso hegemónico de selección, fundamentado en la práctica nacionalista, surge la formación del pueblo como un cuerpo social, que se debe definir y también representar. La dificultad aquí es de una complejidad mayor al plantearse la interrogante sobre ¿quién es el pueblo? Dar respuesta a esta pregunta no es una tarea fácil y dependerá mucho desde dónde y cómo sea abordada.<sup>21</sup>

Para el caso de Chile, la definición de pueblo, desde una perspectiva global que es la que acompaña *normalmente* las tradiciones y las costumbres nacionales, puede establecerse desde la creación de dos arquetipos que suponen encarnar la nación y ser los portadores de la tradición: el roto y el huaso.

De manera puntual y sin efectuar un análisis exhaustivo sobre la psicología e historia de estos dos personajes nacionales, se puede afirmar que ambos personajes, análogos, representan a un pueblo mestizo; sus posibles orígenes varían de acuerdo a las visiones de los investigadores, pero se diferencian sutilmente en cuanto representan “distintos Chiles”.

---

<sup>21</sup> Tal como se presenta en el próximo capítulo, incluso los estudiosos del folklore han tratado de definir al pueblo, pero sin consenso alguno, por lo que la palabra se ha utilizado indiscriminadamente de acuerdo a ideologías o intereses diversos que han perseguido los investigadores.

Si bien hay diversas formas de abordar al roto chileno<sup>22</sup>, este es por sobre todo un personaje mestizo y trabajador. Sus orígenes varían según los análisis, por ejemplo, Palacios (1904) establece que el roto surge del movimiento obrero suscitado en el Norte Grande de Chile, por lo que es un proletario. Mientras que Hernández (1929) por su parte, indica el origen del roto en el enfrentamiento de los indígenas con los españoles. Independiente de los posibles orígenes y formas de ser que se le atribuyen a este personaje, se puede decir que es un hombre de esfuerzo, aguerrido, patriota, desenvuelto y vivaz, representativo de un pueblo obrero, trabajador y, por ende, de una cierta idea de la chilenidad. Lo que le hace ser también un personaje anónimo y común, que

después de haber comprometido la gratitud nacional, ese ser anónimo en la vida, será también un anónimo en la tumba, en la fosa común de los despojos humanos, donde no se alza ni un pobre epitafio. Era la suerte reservada al hijo de las muchedumbres, al ‘soldado desconocido’, como diríamos hoy, al ejército sin nombre, pero heroico, que da fuerza a las naciones. La patria es su único bien; el nombre de su regimiento es su bandera (Hernández, 1929, p. 9, citado en Gutiérrez, 2010, p.129).

Al ser un personaje anónimo y de la periferia, la representación del roto no es reconocida por unanimidad como positiva, siendo este muchas veces considerado por la élite como un personaje andrajoso y pícaro al que se le pueden atribuir una serie de atavismos y calificativos negativos como vicioso, borracho, sucio, etc. Así, el término “roto” es hasta hoy una forma de designar a la “gente de última clase” más que al pueblo chileno.<sup>23</sup>

Respecto al huaso, la élite intelectual realza una imagen más afable de este otro personaje nacional, de modo que es el huaso quien logra enaltecerse como portador legítimo de los valores nacionales y como símbolo de la chilenidad. Huaso y roto comparten una serie de elementos en común, al ser ambos mestizos y trabajadores, sin embargo, el huaso se arraiga más en las tradiciones campesinas; es un peón analfabeto, pero trabajador, esforzado y con un alto sentido de honor, de la tierra y de la familia.

Desde la élite política y académica se logró proyectar la imagen del huaso como un personaje valiente, aguerrido, disciplinado y de gran autosuperación. A este personaje, que tiene sus

---

<sup>22</sup> Dentro de los trabajos más significativos que abordan al personaje se encuentran por ejemplo *Raza Chilena* de Nicolás Palacios (1904), *El Roto Chileno* de Roberto Hernández (1929), *Presencia de Chile* de Luis Durand (1942).

<sup>23</sup> De modo que la forma de tratar al roto se puede asimilar con el *cholo* en Perú, o el *lepero* en México (Rodríguez, 1875, p.427).

orígenes en la zona central de Chile, se le atribuye una serie de valores, virtudes, talentos y costumbres, que harán de él un personaje típico de todo el territorio nacional, reconocible más allá de los campos de la zona centro.

El huaso, se construye entonces como el personaje nacional oficial que representa al pueblo – desde una visión elitista – por tanto, no sólo tiene virtudes y valores, sino que practica un deporte nacional, el rodeo, posee un baile y música, correspondiente a la cueca y la tonada; es católico y además comparte una serie de costumbres alimenticias y festivas que corresponden a la nación.

Ambos arquetipos, huaso y roto conforman una construcción identitaria de Chile y representan simbólicamente aquello que corresponde a su pueblo. Desde el Estado se ha potenciado constantemente la imagen y el ideal de huaso como el símbolo más auténtico del pueblo chileno y desde ahí se han configurado una serie de tradiciones reapropiadas y reactualizadas que crean y fortalecen el mito del chileno y su iconografía principalmente a través del folklore. No obstante, la figura del roto nunca desapareció, manteniéndose siempre en la periferia como un constante desafío a la imagen oficial del huaso.

Con la existencia de estos dos personajes representativos del pueblo, se demuestra también que no existe un solo pueblo, sino que en este caso dos, uno oficial y uno marginalizado, asumiendo también el hecho de que hay muchos pueblos más que representar. A pesar de ello, el Estado, a través de sus instituciones y sus organismos de comunicación, ha promovido – y sigue promoviendo – la imagen asociada a este huaso, como la de un personaje aspiracional, cuyos orígenes fueron de peón campesino, pero que con esfuerzo logró ascender a capataz o patrón en campo, o bien, hacer ingreso en la ciudad como emprendedor.

Con esta imagen del pueblo es que se realiza la tradición selectiva de Williams en el proceso hegemónico para la formulación de una cultura emergente, entendida esta como nuevos símbolos, valores y prácticas, que no son otra cosa más que una mera creación de manifestaciones de la cultura dominante o a una instrumentalización de códigos para servir un proyecto ideológico.

### ***2.3. La danza como símbolo nacional***

Ante lo expuesto, la danza canaliza y demuestra un poder unificador, ya que a través de su práctica se pueden integrar diversos grupos sociales, que no verían un común denominador bajo lógicas como religión, geografía o política (Giurschescu, 2001). A través de la danza, se pueden

crear espacios de cohesión en poblaciones mixtas basados en elementos en común que compartan – o puedan compartir – los individuos.

Al ser una práctica que se desarrolla, en primera instancia, de manera lúdica, esta centra su atracción en una actividad recreacional; por esta vía facilita su llegada y aceptación en la población, lo que la hace ser una herramienta de fácil transformación y pudiendo constituirse como un símbolo “que tiene el poder de encapsular sentidos” (Olins, 1989, p. 73). En esta misma dirección, la danza puede mediar y controlar una identidad social a través de mensajes codificados entregados en su práctica, considerando que para un Estado el concepto de identidad servirá tanto para definirse a sí mismo, como para diferenciarse del otro, en donde la danza juega rol clave de distinción y oposición, ya que

los marcadores de identidad que distinguen a un grupo de otro deben ser reconocidos necesariamente como símbolo del grupo, tanto por sus propios miembros como por los miembros de otros grupos. Para que no se confundan los límites, los símbolos empleados son generalmente reconocibles de inmediato y representan de forma inconfundible a un grupo en particular (Royce, 1977, p.156).

Con ello, se puede afirmar que la danza es un símbolo de diferenciación utilizado para distinguir y unificar a personas desde una visión ideológica, como también para crear una homogenización social fundada en la originalidad y autenticidad de una manifestación a través de la estereotipación de una secuencia de movimientos. El proceso, sin embargo, que transforma la danza en algo simbólico y le otorga la categoría de nacional es una colaboración en conjunto del Estado y del folklore para reconstruir la tradición de la nación.

Si se retoma la hipótesis de que el folklore se articula como una herramienta de la clase dominante para hegemonizar la sociedad, la construcción e instrumentalización de un repertorio de danzas nacionales surge desde selección de elementos que busca simbolizar el Estado-nación y desde ahí fortalecer el sentimiento de pertenencia a una nación, de modo que es meramente “una selección realizada por un grupo con poder de decisiones de acuerdo con las ideologías e intereses políticos que persigue dicho grupo” (Giurchescu, 2001, p.116).

Los criterios de selección, propósitos y características que se emplean para esto varían según los procesos históricos y políticos de cada país. Tomando el caso de Chile se puede observar tres episodios claves: 1. la consolidación de la República durante el siglo XIX, en donde era imperante la necesidad de crear un proyecto nacional. 2. los inicios del siglo XX y el

fortalecimiento de una cultura nacional. 3. la dictadura militar y la coexistencia de un proyecto oficialista y uno de oposición.<sup>24</sup>

En Chile, podría afirmarse, que ha existido una cierta continuidad en cuanto a los actores e instituciones que se han encargado de definir y seleccionar los bailes considerados como tradicionales, empero los criterios han ido cambiando. Si en el siglo XIX la necesidad estaba en resaltar una nación bajo los parámetros del romanticismo y la idea del campo, en el siglo XX la representación se dirigió a la sectorización e integración de diversos grupos bajo un proyecto integrador. Con la consolidación de instituciones especializadas para la puesta en escena y transmisión masiva, el énfasis ya no fue sólo de identificación y representación, sino que, en la creación de un producto cultural masivo, de fácil reproducción a nivel nacional y mercantilizado para el exterior.

Finalmente, vale remarcar que la danza como símbolo nacional incorpora bajo su estructura una serie de danzas tradicionales que en conjunto pueden definir y simbolizar al país a través de su práctica o puesta en escena. La formalización de una *danza nacional* única responde a un desarrollo paralelo, ya que involucra un proceso legislativo, en el cual se elabora oficialmente un decreto que determina y formaliza un baile para que este funcione como símbolo nacional por ley.

La importancia de este punto radica en que el Estado designa una determinada práctica como *baile nacional* poniendo énfasis en la creación de una serie de mecanismos para su transmisión y reproducción; este también selecciona otros bailes que son representativos e importantes para la nación, con el objetivo de simbolizar un carácter unitario en donde suponen confluir distintos grupos y tradiciones que integran el territorio nacional, resultando ser en verdad una estrategia ideológica bajo la cual se legisla y se establece aquello que se puede aceptar y lo que debe ser rechazado.

### **3. La danza como legitimador cultural**

Conforme a lo expuesto y siguiendo el enfoque de Sevilla (1990) se desprende de la cultura nacional que

pretende ser la expresión global de las características particulares de cada sector de una formación social, el sello único que le confiere identidad común a todas

---

<sup>24</sup> Un desarrollo completo al respecto se aborda en los capítulos IV y V.

las regiones y sectores sociales que constituyen la nación; es por ello que su conformación será siempre el resultado de un proyecto político (p. 38).

De modo que, al entender la cultura nacional como una expresión simbólica de una sociedad, ésta presenta inmediatamente una dicotomía entre las diversas clases sociales que la componen a través de las relaciones de poder. Por tal motivo, en la construcción de una cultura nacional – y de todos sus símbolos, tales como la danza – deben participar elementos o expresiones que hagan converger a la sociedad. Es decir, no se puede construir sólo con elementos de la élite o clase dominante, sino que necesita también incluir elementos simbólicos de las clases subalternas, que serán reapropiados y transformados en función de los intereses del proyecto nacional integrador, puesto que “la adaptación a una posición dominada implica una forma de aceptación de la dominación” (Bourdieu, 2016, p.456). De este modo, lo que se busca es lograr una adhesión social a un proyecto nacional a través de la transmisión de elementos (y valores) que se dicen ser comunes – poniendo énfasis en las clases dominadas como forma de legitimación –, pero en verdad no son propios.

Así, la danza, más allá de servir como un símbolo nacional, se presenta también como un recurso educativo, como un medio de “alfabetización” corporal en la sociedad, en donde no sólo se perfila como una manifestación lúdica, sino que, a través de su práctica, abre un espacio en donde se reflejan, producen y dialogan valores sociales, estéticos y políticos (Reed, 1998) a través de su herramienta o componente más poderoso: el cuerpo.

Al comprender el cuerpo como “el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo” (Mauss, 1979 p. 342). La danza, como una técnica del cuerpo, constituye entonces una herramienta pedagógica para la enseñanza de una estructura social determinada, puesto que “la estructura social imprime su sello sobre los individuos por medio de la educación de las necesidades y actividades corporales” (Lévi-Strauss, 1979, p.14).

### ***3.1. El cuerpo como portador de valores: danza y hábito***

El cuerpo, considerado como constitutivo de la condición básica del ser humano, por donde se aprehende y se concibe el mundo, es “el vehículo del ser-del-mundo (...) es conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos” (Merleau-Ponty, 1993, p.100). Por ende, si se piensa al cuerpo como un depositario de creencias y costumbres que la sociedad ha incorporado en sus miembros, se puede comprender que la

persona se construye socialmente a través de su experiencia corporal y como experimenta el mundo de su cuerpo.

Diversas son las investigaciones que se han realizado respecto al rol social de cuerpo<sup>25</sup>, y si bien este no es el eje central de esta investigación, resulta importante tematizarlo, ya que la danza concebida como un sistema de movimientos humanos – que persigue ciertos intereses – no puede comprenderse sin la necesidad de tematizar el cuerpo como el motor del accionar humano y, por ende, focalizar el rol de la danza como parte de este engranaje.

Siguiendo a Marcel Mauss, cada actividad humana abarca tres dimensiones: fisiológicas, sociológica y psicológica, el cuerpo se comprende entonces como un medio (instrumento depositario de las tres dimensiones) en el cual se encarnan todas las experiencias vividas y aprehendidas de una persona (hombre total) miembro de una sociedad. Para que el cuerpo se relacione y conviva en su entorno, son requeridas las *técnicas corporales*, definidas como “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional.” (Mauss, 1979, p.337). Las técnicas corporales consisten en actividades motrices – desde la forma de caminar, dormir, bailar o nadar, por ejemplo – que están reguladas con anterioridad por la sociedad y han sido aprendidas por el cuerpo de una manera innata, por lo que es complejo reflexionar sobre ellas desde un punto de vista antropológico general, así como también desprenderse de su aprendizaje y forma de ejecución.

En esta dirección, las *técnicas corporales* se adquieren mediante la “imitación prestigiosa”, entendidas por el autor como un proceso de aprendizaje de movimientos y mecanismos corporales contruidos socialmente por medio de la imitación de personas con un cierto prestigio en la sociedad. De modo que, en este aprendizaje, señala el autor,

Se imponen otra serie de hechos, en cualquiera de los elementos del arte de utilizar el cuerpo humano (...) El niño, el adulto imita los actos que han resultado certeros y que ha visto realizar con éxito por las personas en quien tiene confianza y que tienen una autoridad sobre él. El acto se impone desde fuera, desde arriba, aunque sea un acto exclusivamente biológico relativo al cuerpo. La

---

<sup>25</sup> Si bien la bibliografía sobre el cuerpo es abundante y su temática de estudio dependerá de los objetivos perseguidos, algunas lecturas claves que abordan la temática del cuerpo desde una perspectiva social son Le Goff, y Truong, (2006). *Die Geschichte des Körpers im Mittelalter*; Eliás (1998). *El proceso de la civilización*; Serres (1985). *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*; Burke (1996). *Formas de hacer historia*; Foucault (1992). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad del saber*.

persona adopta la serie de movimientos de que se compone el acto, ejecutado ante él o con él, por los demás (Mauss, 1979, p. 340).

Este aprendizaje corporal, significa entonces que la forma en que el individuo se desenvuelve en su entorno “constituye una idiosincrasia social y no es sólo el resultado de no sé qué movimientos y mecanismos puramente individuales, casi enteramente físicos” (Mauss, 1979, p. 339), es decir, las *técnicas del cuerpo* resultan ser un tipo de conocimiento que ha sido adquirido socialmente y varía principalmente de acuerdo a la sociedad en que se desarrolla, el tipo de educación y las modas que persigue (Le Goff y Truong, 2006).

Con esto, Mauss afirma que cada técnica corporal es tradicional y eficaz: tradicional porque cada movimiento se aprende desde el nacimiento en un proceso cotidiano de socialización no reflexivo, en donde “no hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición” (Mauss, 1979, p.342); y es eficaz porque supone un racionamiento práctico, aprendido de manera intangible y gradual, que permite al individuo desenvolverse sin la necesidad de reflexionar al respecto.

En esa perspectiva, se puede afirmar entonces, que todo movimiento realizado, incluso aquel que parece “natural”, corresponde a una construcción social, que ha sido elaborado de acuerdo a normas y estructuras colectivas. En este sentido, se advierte que el cuerpo, entendido como “materia prima y productor de cultura, puede generar a su vez un tipo de entendimiento en donde el cuerpo es determinado social o culturalmente” (Daolio, Rigoni y Roble, 2012, p. 185).

Bajo esta consigna, la danza – al igual que los deportes – comprendida como un sistema de movimientos o bien una técnica corporal, imprime en su práctica un desarrollo histórico sobre las formas en que se ha desenvuelto la sociedad, de modo que se puede comprender como un archivo corporal, que almacena culturalmente las estructuras de la sociedad de acuerdo a cómo ha sabido expresarse corporalmente y cómo ha empleado tendencias estéticas y del movimiento.

Esto también deja en evidencia dos puntos: el primero corresponde a su ejecución, en donde por más que se distinga su carácter lúdico, se trata de una elaboración sociocultural que busca definir y determinar a los integrantes de un grupo social. A partir de esto, se puede deducir que los bailes folklóricos, como técnica propia de cada sociedad, son “fabricados” de acuerdo a las normas de una sociedad determinada y en su ejecución se busca la transmisión de patrones a reproducir socialmente. Esto puede explicar la diferenciación que se da en bailes que suponen ser similares o que llevan el mismo nombre, pero se practican de maneras diferentes, ya que cada movimiento y gesto se articula de acuerdo al lugar y los procesos socioculturales donde se ha adquirido. Lo que se traduce en que un baile no es automáticamente “el baile”, sino que

se abre un abanico de posibilidades frente a su práctica, como también de su significado en la sociedad.

Esto también implica que el baile no puede observarse como un elemento estático dentro de la cultura, ya que está en constantes cambios de acuerdo a los procesos históricos y sociales en que se desarrolla. El baile, desde su plasticidad, siempre está expuesto a modificaciones, es una técnica viva del cuerpo al servicio de la sociedad para expresar y documentar la historia, lo que se puede entender también como una forma de *escritura corporal*, comprendiendo que “cada uno de los movimientos del cuerpo, al igual que cualquier escritura, traza el hecho físico del movimiento y también una serie de referencias a entidades y eventos conceptuales” (Leigh Foster, 2010, p.291).

El segundo punto, lleva a reflexionar en el hecho de que todo movimiento y toda postura corporal que acompaña al ser humano está relacionada al hábito. El hábito en palabras de Mauss, se compone de aquellos aspectos de la cultura que están anclados en el cuerpo, que han sido aprendidos, tales como destrezas y expresiones corporales, gestos, estilos, gustos y otros conocimientos no reflexivos, lo que haría ver la danza como una técnica corporal y además como un hábito.

Partiendo del enfoque que considera la danza como una técnica del cuerpo, o bien como un hábito, esta investigación piensa la danza – especialmente la danza folklórica – como una herramienta social, que actúa por medio de la razón práctica para ejercer diversas tensiones sociales en el individuo. Retomando la idea del cuerpo al considerar que

La relación con el mundo es una relación de presencia en el mundo, de estar en el mundo, en el sentido de pertenecer al mundo (...). El grado en el que se invierte el cuerpo en esta relación es, sin duda, uno de los determinantes principales del interés y la atención que se implican en él, y de la importancia– mensurable por su duración, su intensidad, etcétera– de las modificaciones corporales resultantes. (...) Aprendemos por el cuerpo. El orden social se inscribe en los cuerpos a través de esta confrontación permanente, más o menos dramática, pero que siempre otorga un lugar destacado a la afectividad y, más precisamente, a las transacciones afectivas con el entorno social (Bourdieu, 1999, p. 186).

Se comprende entonces que el poder del cuerpo, como instrumento potencial del ser humano, es clave en la creación de estructuras sociales, puesto que, por un lado, el cuerpo encarna la

sociedad, mientras que, por otro, la sociedad es a su vez somatizada. Es decir, la sociedad está en el cuerpo y el cuerpo se desenvuelve en la sociedad, mediante “la internalización de lo externo y la externalización de lo internalizado” (Wacquant, 2012, p.177). Esto se da dentro de un proceso de legitimación y dominación, por medio (o)presiones y condicionamientos del orden social. Y es desde aquí se construye el *habitus*, definido por Bourdieu como

Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 1991, p.92).

Si se parte de la base que la sociedad se impregna en el cuerpo a través de gestos, posturas o movimientos que se consideran naturales, pero que en verdad son automatismos regulados socialmente, el *habitus*, para Bourdieu, funciona entonces como una estructura estructurada y estructurante, que permite la transmisión de una sociedad jerarquizada y diferenciada desde el nacimiento de la persona a través del conocimiento y experiencia depositada en el cuerpo – por medio del sentido práctico<sup>26</sup> –. Esta interiorización de la sociedad en el ser humano por medio del *habitus* puede ser observada por medio de prácticas, tales como las técnicas del cuerpo, comprendidas como esquemas del *habitus*, que actúan como mecanismos intrínsecos en la legitimación y dominación social y que

deben su eficacia propia al hecho de que funcionan más allá de la conciencia y del discurso, luego fuera de las influencias de examen y del control voluntario: orientando prácticamente las prácticas, esconden lo que se denominaría injustamente unos valores en los gestos más automáticos o en las técnicas del cuerpo más insignificantes en apariencia (...) y ofrecen los principios más fundamentales de la construcción y de la evaluación del mundo social (Bourdieu, 2016, p.549).

---

<sup>26</sup> El sentido práctico en Bourdieu se comprende de manera similar al racionamiento práctico de Mauss, en cuanto involucra un automatismo no reflexionado, es decir, “necesidad social que deviene naturaleza, convertido en principios (esquemas) motores y en automatismos corporales” (Bourdieu, 1991, p.118).

Haciendo un vínculo entre las técnicas del cuerpo según Mauss y los esquemas del *habitus* de Bourdieu, la danza funciona precisamente como el esquema – o técnica del cuerpo – que puede funcionar como *habitus* – o portador de este – dentro de una sociedad.

Esta afirmación parte de la noción del baile como sistema de movimientos construidos socialmente, tanto en su forma lúdica, como profesional, se compone de movimientos que no han sido reflexionados desde una conciencia sobre el cuerpo. Esto significa que los movimientos constituyen una destreza desarrollada sin la necesidad de reflexionar sobre la ejecución, que es posible porque la reflexión es reemplazada por el sentido práctico que la persona ha desarrollado profundamente y que tiene internalizado como resultado de un trabajo sistemático de ejecución y repetición por medio de la “imitación prestigiosa”, que tiene como consecuencia la dominación completa y la ejecución automatizada: el sentido práctico.

Si se describe la danza desde una perspectiva social, según Mauss esta aparece como “montajes fisio-psico-sociológicos de series de actos [...], más o menos habituales o más o menos arraigados en la vida del individuo y en la historia de la sociedad, que se ponen en funcionamiento *por y para la autoridad social*” (1979, citado en Wacquant, 2006, p.30, cursivas añadidas) y que se aprende *en y por* la práctica. Es posible hacer un paralelo con el planteamiento de Wacquant (2012) que la danza – y principalmente la danza folklórica o tradicional – se puede comprender efectivamente como un esquema del *habitus*, puesto que contempla características en cuanto:

1. corresponde a una competencia *social*, que se asimila como natural: haciendo que la danza sea variable en temporalidad y espacialidad y se constituya como herramienta de poder.
2. a través de su práctica se permite que el *habitus* se haga *transferible* dentro y entre individuos de la misma clase social, dando coherencia – junto a otros esquemas – a la distinción de estilos de vida.
3. la danza *no estática o eterna*, pero es duradera ya que, al ser constructos sociales, pueden sufrir modificaciones o su desaparición debido a fuerzas externas que pueden alterar su práctica (tales como, éxodos campo-ciudad, alteraciones demográficas, introducción de nuevas tecnologías, entre otras variantes).
4. es un esquema que contribuye a la *función inercial* del *habitus*, ya que su sistema de movimientos (coreografías) son producidos después de haber sido creados por las estructuras sociales. Además, en la práctica se encuentran filtradas las viejas experiencias que permiten la estratificación encubierta de clases.

5. lo que en resumen produce la introducción de “un intervalo, y a veces un hiato, entre las determinaciones pasadas que lo han producido y las determinaciones actuales que lo interpelan: como ‘historia hecha naturaleza’” (Wacquant, 2012, p.178).

Se propone entonces que el *habitus*, por medio de la danza pueda suministrar, por una parte, el principio la socialización, al inculcar “estructuras sociales” que son compartidas e interiorizadas por todos quienes practican un determinado baile; en este caso podría considerarse la coreografía como tal. Por otra, suministra también el principio de individualización, al tener en cuenta que cada persona es única y tiene una experiencia individual e irrepetible en la sociedad, lo que permite internalizar y a la vez practicar de una manera inigualable el baile, que se traduciría en la forma de interpretar y dar vida a la coreografía planteada.

Si se aprehende entonces la danza como un esquema del *habitus*, hay que observar que desde ahí se potencia su poder intrínseco que permite un orden social, que fomenta proyectos sociopolíticos, como lo es el caso de la nación. Es necesario abordarla también como un recurso educativo, puesto que desde la educación – y principalmente desde los espacios institucionalizados – se crean los programas pedagógicos, que permiten la presentación, reproducción y perpetuación del baile propiamente tal. Esto redirige además hacia una legitimación cultural, en donde un grupo social se identifica con un sistema de movimientos, lo hace suyo y desde ahí se inicia una tensión poderosa de simbolismos, distinción y dominación social.

### ***3.2. La reproducción de la danza como elemento educativo***

Partiendo de la base que el ser humano aprende por el cuerpo y que es por medio de sus técnicas corporales que se construye socialmente, vale presentar la interrogante sobre las formas y procesos de aprendizaje que guían al cuerpo para desarrollarse como “ser en el mundo”, y con ello también los poderes de legitimación e instrumentalización, como también de resistencia que pueden surgir a partir de este proceso.

Una herramienta fundamental para controlar el cuerpo y comunicar con el socialmente es la educación desde una perspectiva vertical, organizada, pero principalmente en este caso desde una noción del cuerpo. Así, por ejemplo, la asignatura de educación física o deportes – como también la de artes – se funda sobre la necesidad de formar un cuerpo a través de sus expresiones trabajadas mediante la producción y puesta en práctica de juegos, deportes, danza.

Si bien la enseñanza corporal, según Merleau-Ponty, Mauss o Bourdieu, se inicia desde el nacimiento y sucede bajo distintos parámetros de la vida cotidiana, es a partir de la enseñanza

formal que se refuerzan y trabajan inconscientemente las representaciones sociales de una forma constante. La educación formal, formulada por un proyecto oficial del estado, busca en primera instancia transmitir una serie de normas que cimentan la estructura social a la que debe regirse el individuo. En este proceso el individuo adopta, una forma preconcebida y calculada de como desenvolverse socialmente; ello se le transmite y lo adopta de manera inconsciente, pero también – y siempre en base a lo compartido – construye sus propios parámetros.

Es decir, la educación forma e instruye a la persona a través de la modelación del cuerpo, transformándose este en un ejemplo de capital simbólico<sup>27</sup>, por el cual se pueden inculcar el orden social a través de programas pedagógicos que permiten además la dominación, la legitimación y la violencia simbólica ya que, en el cuerpo, como realidad construida, se alojan valores que han sido exitosamente insertados por medio de

una pedagogía implícita, capaz de inculcar toda una cosmología, una ética, una metafísica, una política, a través de mandatos tan insignificantes (...) y de inscribir en los detalles en apariencia más insignificantes del vestir, de la compostura o de las maneras corporales y verbales, los principios fundamentales de la arbitrariedad cultural, situados así fuera de la influencia de la conciencia y de la explicitación (Bourdieu, 2007, p.112).

Por consiguiente, se asume que la educación – desde una posición neutra – integra un pilar fundamental en la sociedad por su rol formador. Mientras que el trabajo pedagógico que se desarrolla dentro de la práctica se concibe como la herramienta más poderosa, puesto que es a través del ejercicio pedagógico que se produce un condicionamiento corporal que conlleva a la reproducción de formas y patrones valoradas como aptas y adecuadas para la sociedad en que el sujeto se desenvuelve.

Con la herramienta pedagógica, comprendiéndola en términos que van más allá de la educación formal<sup>28</sup>, se moldean cuerpos y personas; se transmiten una serie de elementos que forman el

---

<sup>27</sup> Siguiendo la noción de Bourdieu, se entenderá por capital simbólico la percepción de un elemento social por parte de “agentes sociales dotados de un *habitus* capaz desconocerlo y reconocerlo, de conferirle algún valor” (Fernández, 2005, p.13). Estrechamente ligado al *habitus*, el capital simbólico no es un capital “común” – como lo son el capital cultural, social y económico –, ya que al funcionar en medida de una relación y a través de percepciones y valores, se observa más bien como “un modo de enfatizar ciertos rasgos relacionales del capital en general” (Fernández, 2013, p.35).

<sup>28</sup> Vale considerar que en la educación informal que se adquiere en la vida cotidiana, en los círculos íntimos de la persona o en las relaciones frecuentes que mantiene, se perpetúa también la reproducción de patrones sociales. La primera socialización de la persona se desarrolla en un ámbito familiar, en donde el niño aprende principalmente por imitación las conductas sociales. Es precisamente este motivo también porque tanto Durkheim, como Mauss o Bourdieu dan tanta importancia a la primera infancia, ya que los patrones iniciales son transmitidos dentro de la

comportamiento del ser humano y desde ahí se desarrolla una forma de ser social. Este fenómeno repercute directamente en la visualización y detección de clases sociales, puesto que cada persona responde a la socialización de su clase y a partir de ello forma su conocimiento práctico.

En este sentido, la educación constituye “uno de los mecanismos, más o menos determinantes según el tipo de formación social, por los que se halla asegurada la reproducción social, definida como reproducción de la estructura de las relaciones de fuerza entre las clases” (Bourdieu y Passeron, 2008, p.26), es decir, es un primer filtro social visible y formal de estratos sociales que define a la persona por el entorno en que le ha tocado nacer y la capacidad de adquisición que tienen sus padres<sup>29</sup> y es “capaz de perpetrar de forma más duradera que una coacción política la arbitrariedad que inculca” (Bourdieu y Passeron, 2008, p.49).

Finalmente, manteniendo la noción de Bourdieu con respecto a la educación, ésta siempre tiene como finalidad el sostenimiento del orden de la sociedad a través de la reproducción de estructuras de las relaciones entre las clases, en donde se le impone a la clase dominada reconocer y aceptar la cultura de la clase dominante como legítima e interiorizarla como propia de acuerdo a los patrones de inclusión y exclusión trabajados previamente por el sector dominante.

Un ejemplo atinente con esta investigación es lo que proponen Bourdieu y Passeron (2008) al distinguir que

uno de los efectos menos percibidos de la escolaridad obligatoria consiste en que consigue de las clases dominadas el *reconocimiento* del saber y del saber hacer legítimos (por ejemplo, en el derecho, la medicina, la técnica, las diversiones o

---

cotidianeidad. En la escuela, como espacio formal de educación se refuerzan algunos de los patrones aprendidos, como también se transmiten otros desconocidos.

<sup>29</sup> Esta observación se hace principalmente pensando el sistema chileno de educación, que apunta directamente a fines de mercado bajo una dinámica de privatización y subvención, en donde la escuela se orienta de acuerdo al mercado y la competencia, cumpliendo un rol similar al de una empresa. La educación, siguiendo las ideas del liberalismo económico de Milton Friedman, se comprende como un bien de consumo, en donde el “Estado docente” se transforma en un “Estado subsidiario” (Pinto y Valdivia, 2006; Donoso, 2005; Nef, 2017). A modo de resumen, el sistema de educación chileno consiste en: un sistema de propiedad mixta, con gran participación del sector privado, que fortalece un régimen subsidiario de acuerdo a la demanda y que tiene por consecuencias un mecanismo de lucro y copago como estructura básica de funcionamiento, que desencadena en – al igual que la empresa – en el uso de castigos e incentivos a la comunidad escolar (establecimiento, docentes, estudiantes y apoderados). Este sistema, que fue implementado durante la dictadura en la década de 1980, ha sufrido variaciones durante los años, sin embargo, su estructura básica se mantiene prácticamente intacta, teniendo como consecuencia directa en primer lugar la limitación económica de los padres en la elección de un establecimiento escolar, lo que trae consigo una segregación social y la dificultad de movilización social.

el arte), provocando la *desvalorización* del saber y del saber hacer que esas clases dominan efectivamente (p.59, cursivas añadidas).

Este efecto de reconocimiento y valorización del sujeto por medio de las técnicas del cuerpo se estima como uno de los fines principales que se le puede considerar al fenómeno de las danzas tradicionales dentro de un contexto escolar. Ya que, como se ha manifestado anteriormente y como se verá en los próximos capítulos, la danza tradicional ha formado parte del proyecto nacional desde la formación del Estado en Chile y a través de los procesos históricos se ha ido perfilando su práctica coreográfica y estética de acuerdo a los intereses de una clase dominante política e intelectual.

Vale aquí hacer mención de dos ejemplos reveladores respecto a las políticas educativas y culturales que ha forjado la enseñanza de una serie de bailes que se considerarán como tradicionales según el Estado y que han sido avalados por investigadores del folklore.

A través de la inserción de la unidad de folklore en los Planes y Programas para Educación Física del Ministerio de Educación, se indica al docente que debe enseñar el baile nacional y otros bailes tradicionales, para lo que se hace una sugerencia de posibles danzas para transmitir. La clasificación de los bailes establecidos ha sido hecha con anterioridad por investigadores del folklore, que durante años se han encargado de recolectar bailes tradicionales chilenos con una fórmula similar a un inventario (que desde una manera simple incluyen el nombre del baile, su música y vestimenta, como la coreografía).

Esta estrategia pedagógica se refuerza con la política cultural, desde la cual se potencia la formación de un Ballet Folklórico Nacional en manos del Estado. Esta institución es la embajadora cultural del país y portadora de las tradiciones dancísticas de la nación; se encarga de transmitir un imaginario y un conjunto de prácticas desde el escenario a los habitantes del país, pero también por medio de su rama pedagógica, forma a docentes para continuar la enseñanza coreográfica del país.

Con estos dos ejemplos se pueden realizar las siguientes observaciones, partiendo de la base de la educación como capital simbólico de legitimación:

1. los bailes que se presentan en el programa pedagógico funcionan desde una estructura central, que es el Ministerio de Educación e ignora las diversas prácticas que en muchos casos son más significativas para la comunidad.
2. estos bailes han sido seleccionados por una élite académica, que en muchos casos han trabajado en base a un proyecto e ideología política.

3. el trabajo realizado en la escuela aparece como una reproducción, puesto que la mayoría de los docentes han aprendido las prácticas también desde un automatismo. Es decir, sólo conocen el sistema de movimientos que articula una coreografía y no tienen las herramientas para generar una tensión. A través de una pedagogía implícita los docentes se transforman en “agentes encargados de la inculcación solo posean principios pedagógicos en estado práctico, por el hecho de haberlos adquirido inconscientemente por la frecuentación prolongada de maestros que, asimismo, sólo los dominaban en estado práctico” (Bourdieu y Passeron, 2008, p.79).
4. y ya desde otra perspectiva, por medio de la inculcación de movimientos atractivos y vistosos se normaliza además una estética que responde a un proyecto homogenizante, en donde se excluyen las prácticas que un estudiante pudiese asociar a su grupo social.

La danza tradicional, por su carga histórica, funciona como un vector ambivalente, ya que por un lado supone representar a una nación y es en sí una actividad lúdica que responde a una necesidad social de comunicación. También es un aparato de dominación cultural simbólica, a través de la imposición de parámetros implícitos en las coreografías que se enseñan en la escuela y se transmiten en escenarios, que además desencadena en una violencia simbólica, entendida como una “forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad” (Bourdieu y Wacquant, 1992, p.142, citado en Fernández, 2005, p.14), que se traduce en una adhesión forzada y aceptación inconsciente del sujeto dominado a las estructuras sociales propuestas por la clase dominante<sup>30</sup>, de modo que

estas estrategias de manipulación pretenden moldear los cuerpos (...) e instruir entre el grupo y el cuerpo de cada uno de sus miembros una relación casi mágica de ‘posesión’, de ‘complacencia somática’, una sujeción mediante la sugestión que domina los cuerpos y hace que funcionen como una especie de autómatas colectivo (Bourdieu, 1999, p.192).

---

<sup>30</sup> Este breve análisis considera sólo las danzas tradicionales y ha tomado como ejemplo la unidad de folklore. Con respecto a la danza institucionalizada o independiente, se considera que el análisis es distinto puesto que, si bien las técnicas del cuerpo pueden desarrollarse de manera similar en el ámbito escolar, la formación profesional de bailarín o coreógrafo entrega las herramientas para tematizar y reflexionar el cuerpo, lo que conduce a otra forma de desenvolverse en la sociedad y puede generar una tensión dentro del cuadro de las estructuras organizadas socialmente.

### 3.3. *La ilusión de la danza*

En relación a lo anterior, un último punto que abordar este trabajo es otra característica de la danza desde su perspectiva social, íntimamente ligada a las emociones y a un proceso de sujeción.

En los últimos años diversos han sido los estudios que se han dedicado a analizar al ser humano a través sus expresiones corporales, principalmente desde perspectivas psicológicas, biomecánicas y fisiológicas.<sup>31</sup> En la mayoría de los estudios se distinguen los factores que pueden ser potenciados a través de una enseñanza corporal y a partir de ello, las consecuencias emocionales que puede tener la experiencia corporal. Gracias a estos trabajos también se han desarrollado nuevos métodos de enseñanza y terapia que buscan generar una experiencia favorable en la persona en cuanto se relaciona a través de su cuerpo con la sociedad. En este sentido, la danza ha sido una herramienta clave para que el individuo se conozca asimismo y a su entorno.

Sin desconocer entonces los beneficios que puede producir la danza a través de su enseñanza y su práctica con una orientación determinada, pueden ser también estos mismos factores los que transforman la experiencia del baile en una herramienta atractiva para ejercer muestras de poder y generar emociones ligadas a un proyecto político y cultural.

Respecto a las emociones en la danza, resulta interesante volver a la postura de Susan K. Langer, en cuanto contempla que

Es el sentimiento imaginario el que gobierna la danza, no las condiciones emocionales reales. (...) El gesto de la danza no es un gesto real, sino virtual. El movimiento corporal, por supuesto, es bastante real; pero lo que hace que su gesto motriz, es decir, su origen espontáneo en lo que Labán llama un 'sentimiento-pensamiento-movimiento' es ilusorio, por lo que el movimiento es

---

<sup>31</sup> A partir de 1960 se puede observar un cambio en el paradigma de comprensión del ser humano desde una perspectiva corporal y psicológica. Con ello surgen nuevos estudios que se encargan de enfatizar la importancia de la expresión corporal y también nuevos métodos de enseñanza y tratamientos de terapia. La literatura sobre el rol de las emociones en la expresión corporal es bastante amplia, sin embargo, desde una perspectiva psicológica y pedagógica, se pueden consultar, a modo de ejemplo, los trabajos: Arnold (1970). *Feelings and emotions*; Le Baron (1982). *L'expression corporelle*; Izard, Kagan, y Zajonc (1984). *Emotion, Cognition and Behavior*; Lapiere y Aucouturier (1985). *Simbología del movimiento. Psicomotricidad y Educación*; Stokoe (1986). *La Expresión Corporal*; Arteaga, Viciano y Conde (1997). *Desarrollo de la expresividad corporal*; Goleman (1998). *Working with emotional intelligence*; Garrido (2000). *Psicología de la Emoción*; Prieto, Naranjo y García (2005). *Cuerpo y Movimiento*.

"gesto" sólo dentro de la danza. Es movimiento real, pero autoexpresión virtual (Langer, 1953, p.177-178).

Se puede entonces afirmar que la danza juega con una emocionalidad “inventada”<sup>32</sup>, puesto que a través de su práctica produce una expresión que a su vez genera emociones tanto en el bailarín, como en el espectador, que no necesariamente son iguales, pero si pueden ser direccionadas según el interés del bailarín o coreógrafo en relación a su impacto en el público.

Manteniendo la teoría de Langer, se podría hablar en danza de un *Scheingefühl*<sup>33</sup> (sentimiento aparente), que tiene que ver con la apariencia del gesto, que se hace a partir de un movimiento verdadero que pareciera surgir de un sentimiento. Sin embargo, este sentimiento, el *Scheingefühl*, albergado en el gesto – y que parece ser espontáneo – es una creación de la danza. Este *Scheingefühl* no necesariamente es atribuible a la persona que ejecuta la danza. No obstante, la persona presenta una disposición para transmitirlo que la podría definir como “un mero receptáculo o incluso como una concentración momentánea de la misma” (Langer, 1953, p.178).

En concordancia con ello, se considera que las danzas folklóricas también pueden actuar como una herramienta que produce *Scheingefühle*. La práctica coreografiada de danzas mediante la enseñanza escolar y la atraktividad de la puesta en escena de una institución dependiente del Estado, como lo es el Ballet Folklórico, comprendida como un poder simbólico está haciendo también una política de las emociones, en donde se busca generar determinados sentimientos frente a determinadas prácticas u objetos.

A partir de la formulación de un proyecto nacional, en el caso de Chile, la danza funcionó como una estrategia para producir un sentimiento de coherencia y pertenencia al país. Claramente este proyecto fue variando de acuerdo a los intereses y colores políticos de cada gobierno, motivo por el cual varió el rol de la danza. Probablemente el período de la dictadura militar fue el más asiduo a utilizar la estrategia de la danza y el folklore como legitimador cultural, siguiendo los

---

<sup>32</sup> Es probable que, precisamente esta emocionalidad “inventada” que se le atribuye a la danza sea uno de los elementos más interesantes al momento de hablar de una tradición que, a su vez también se puede comprender como inventada. Esto considerando que para que la tradición tenga sentido en la comunidad necesariamente precisa generar emociones y un sentimiento de pertenencia que, en este caso la danza puede aportar a través de una coreografía planificada para transmitir determinadas emociones y sentimientos en el espectador. Aunque el tema involucra una gran complejidad, una posible ejemplificación al respecto se puede encontrar en el quinto capítulo, como también en las conclusiones.

<sup>33</sup> Si bien la noción de *Scheingefühl* surge en la obra de Konrad von Lange (1901), quien agrupó diferentes tipos de sentimientos, tales como los imaginados, simulados, retratados que se pueden encontrar en la obra de arte. La autora utiliza esta idea y la desarrolla desde otra perspectiva más vinculante a la noción de lo aparente y el poder.

ejemplos de otros regímenes.<sup>34</sup> Desde aquí se desprende que el rol de la danza en un proyecto político cumple diversas funciones: para el espectador nacional debe generar un sentimiento de orgullo y pertenencia, para el bailarín surge las emociones ligadas a la euforia y satisfacción de ser representante de la nación por medio de su práctica, mientras que el docente forja un sentimiento de responsabilidad de transmitir la tradición. Enseguida, se produce un sentimiento de exaltación de la comunidad, en donde todos se identifican como pertenecientes al mismo país, puesto que comparten y practican una serie de coreografías prefabricadas. Estas tienen como resultado una práctica más allá de los espacios escolares, como por ejemplo en las agrupaciones folklóricas o conjuntos de bailes, compuestas por aficionados y que buscan reproducir la imagen del Ballet y reforzar la enseñanza de la escuela.

Este trabajo político puede comprenderse también como un proceso de sujeción en donde, a través de las técnicas del cuerpo se transmiten normas con el objetivo de formar sujetos pertenecientes a la nación y generar la idea de “sentirse identificado con”. Es decir, siguiendo a Cristancho (2012), el sujeto se “sujeciona” al Estado por medio de la identificación, que ha sido agenciada por el Estado a través de la identidad nacional.<sup>35</sup>

De esta forma, identificarse con un proyecto nacional significa también internalizar una serie de normas impuestas, a través de las técnicas del cuerpo, compartirlas y reproducirlas socialmente a través del *Scheingefühl* de pertenencia bajo el rótulo de lo nacional. Aquí los actores de danza folklórica (bailarines, coreógrafos, investigadores, docentes y aficionados) juega un rol fundamental como conector entre el Estado y la población, en el sentido que tienen el poder para dirigir a los miembros de la sociedad a través de diferentes tecnologías de poder y formas de subjetivación como la disciplina, la normalización y la regulación biopolítica, puesto que, siguiendo a Foucault,

El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. No obstante, este sometimiento no se obtiene mediante instrumentos ya sean de violencia, ya de ideología (...) puede ser calculado,

---

<sup>34</sup> Este punto se detalla a cabalidad en los siguientes capítulos. En el capítulo dos con referencia al rol del folklore como disciplina en Dictadura, en el capítulo cuatro sobre el baile nacional y finalmente en el capítulo cinco desde la institucionalidad del Ballet Folklórico Nacional.

<sup>35</sup> La identidad nacional bajo esta perspectiva, según Cristancho (2012), es una configuración colectiva determinada para adscribir a todos los miembros del Estado-nación, por ende, es “omniabarcante” y además proyecta un tipo de colonización identitaria, puesto que

el Estado moderno necesitó colonizar las identidades de sus de sus miembros fomentando que ellos se definieran a sí mismos y a sus pares como pertenecientes al colectivo del Estado para con ello someter sus voluntades al régimen social establecido, lo que implica destruir otras maneras de narrarse y de recordarse, para instaurar la que contribuyen a la identidad del Estado (p.13).

organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror y, sin embargo, permanecer dentro del orden físico (2009, p.35).

Así, la danza folklórica funciona como una ilusión que simula integrar una sociedad, pero respondiendo en sí a patrones políticos, en donde se estructura el contenido mediante la inclusión y segregación de movimientos para su reproducción y legitimación, que culminan con un proceso de sujeción y desde ahí se pudiendo ejercer la acción simbólica, que no necesariamente es visible y es inconscientemente aceptada por el sujeto.

Si bien existen los casos de revelación, en donde la danza folklórica se utiliza a la vez como herramienta en contra de la dominación<sup>36</sup>, este trabajo se interesa por hacer una lectura desde el rol oficial y como ha sido el papel de los diversos actores que han estado asociado a la investigación y práctica de las danzas nacionales.

A modo de cierre, el desarrollo vertido en este capítulo funcionará como guía teórica para la lectura de los capítulos precedentes, para comprender los roles de la academia y el Estado en la configuración y fijación de bailes nacionales, como también reflexionar sobre los alcances y consecuencias de la institucionalización de la danza folklórica.

---

<sup>36</sup> Un ejemplo claro se puede ver en el cuarto capítulo sobre los usos de la cueca como baile nacional y la contra respuesta en dictadura.

## II.

### Factores de análisis y modos de configuración de la práctica cultural chilena desde el Folklore: Hacia una interpretación crítica

#### 1. Desarrollo de la noción histórica de Folklore

El interés por la búsqueda y conservación de las tradiciones puede observarse ya desde el siglo XVIII. Sin embargo, es, según Caro Baroja (1985) después de la Revolución francesa que surge en Europa una valoración hacia el pueblo, viéndolo como depositario de sabiduría y singularidad propia de cada nación. El fenómeno tomará distintas características según el país en el que se desarrolla, pero en todos los casos primará el deseo de buscar y extraer toda expresión y manifestación del pueblo como algo propio que hay que salvaguardar.

A partir del siglo XIX, con la llegada del romanticismo, surge en Alemania el interés por los escritos realizados a mediados de 1700 por Johann Gottfried Herder y Justus Möser en búsqueda de la identidad, del carácter y del espíritu de la nación “*nationaler Volksgeist*”. En el área de la literatura – y para nuestro fin, el folklore – los principales exponentes son los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, quienes atendiendo a este llamado por buscar y rescatar lo más genuino de este *Volksgeist*, comenzaron a recolectar y publicar cantos, cuentos, mitos y leyendas alemanas. El éxito de tales publicaciones generó cierta necesidad por traducir los trabajos a diferentes idiomas y comenzaron a ser distribuidos en el resto de Europa, llegando a Inglaterra, donde serán la fuente de inspiración para la nueva conceptualización.

William John Thoms, admirado por el trabajo de los hermanos Grimm en Alemania, e incentivado a cultivar la misma tarea de recolección en Inglaterra, publicó en el año 1846 en el periódico *The Athenaeum* una nota utilizando la composición anglosajona *Folk-Lore – The Lore of the People* (el saber del pueblo) refiriéndose a la literatura y antigüedades populares.<sup>37</sup> Esta nueva palabra gozó desde sus inicios de buena acogida y se instaló como la expresión dedicada al estudio de las antigüedades y del saber popular, no sólo en Inglaterra, sino que en otros países de Europa<sup>38</sup> y del mundo.

---

<sup>37</sup> A la época se hablaba de *antigüedades populares*, concepto utilizado frecuentemente en la literatura europea, más tarde el concepto será sustituido por la composición *folk-lore*.

<sup>38</sup> En Alemania ya existía el concepto de la *Volkskunde*, introducido desde el romanticismo e institucionalizado a mediados del siglo XIX, en 1858 Wilhelm Heinrich Riehl comienza a trabajar la *Volkskunde* como una ciencia, más tarde se formarán otras instituciones como museos y sociedades destinadas al trabajo de la misma, de ésta manera el concepto anglosajón no logra entrar y ser asimilado en el país germano, no es la misma suerte que corren otros países como Italia, Francia, España o Portugal, por nombrar algunos, donde pese a los intentos por conseguir

Con la buena recepción del concepto, emerge una atracción en grupos académicos por la nueva disciplina, comienzan a surgir nuevos y numerosos estudios en torno a lo que se considera antiguo y a lo que se debe preservar, como también se presenta la necesidad de sistematizar el trabajo e institucionalizarlo, con el fin de establecer una sólida disciplina académica. Para lograr este objetivo, comienza la creación de *sociedades* que reúnen grupos de estudiosos del folklore, quienes pretenden, por un lado, formalizar y reglamentar los objetos de estudios, como también proporcionar un espacio de intercambio a través de publicaciones y congresos. La primera de estas instituciones, *The Folklore Society*, fue fundada en Londres en 1878 por William John Thoms, junto a George Laurence Gomme, asociados a otros antropólogos y filólogos. A partir de 1880 e influenciados por el trabajo que se estaba realizando en Inglaterra, surgieron nuevas agrupaciones no sólo en Europa, sino a lo largo de todo el mundo.<sup>39</sup>

Uno de los principales objetivos de las sociedades de folklore era, a través de programas y estatutos, definir y delimitar aquello que se entendería el folklore y cuáles serían sus objetos de estudio. No obstante, uno de los problemas que aparece es la significación de la palabra *folklore*, esto, porque desde sus inicios se aplicó el mismo concepto tanto para la disciplina como para el material de estudios. Algunas de las soluciones en países anglosajones fue llamar *Folklore Studies* o *Folkloristics* a la disciplina académica (Prat Ferrer, 2006, p. 231). El concepto de *folkloristics* o *folklorística*, logró gran aprobación a nivel internacional y se comenzó a emplear en diversos países del mundo. Otra de las soluciones ofrecidas, y quizás la más común en América Latina es diferenciar a través de la escritura, llamando *Folklore* a la ciencia y *folklore* al material.<sup>40</sup>

Sin embargo, la problemática relacionada a la denominación se podría comprender como una dificultad menor al considerar la discordia fundamental que ha afectado a la disciplina desde sus inicios, que se fundamenta en el entendimiento de *Folk* – el pueblo – y su *Lore* – conocimiento – en otras palabras, lo que es susceptible de ser material de estudio.

La atracción por estudiar las supervivencias llevó a los investigadores a tratar de definir su objeto de estudio, el llamado *Folk* o pueblo, entendiéndolo como generador de conocimiento y de tradiciones. Para los efectos de las investigaciones iniciales, el pueblo es un grupo concreto

---

un concepto propio, es la creación del *Folk-lore*, la que logra imponerse y mantenerse vigente hasta el día de hoy y en gran parte del mundo.

<sup>39</sup> Algunas de las sociedades fundadas fueron la Sociedad del Folk-Lore Andalus en España en 1881, la Societé des Traditions Populaires en Francia, 1885, la American Folklore Society en Estados Unidos en 1888,

<sup>40</sup> En los países de habla hispana existe también la adaptación gráfica *folclore* que, si bien es aceptada por la Real Academia de la Lengua Española, es causal de controversia, pues para algunos investigadores, tales como Carlos Vega en Argentina, o Manuel Dannemann en Chile, la palabra pierde sentido al ser “*hispanizada*”.

dentro de las sociedades, asociado más bien al vulgo, que corresponde principalmente a comunidades que se aferran a tradiciones ancestrales. En Europa, para esta época, el mejor ejemplo de *Folk* eran los campesinos, ya que, bajo la influencia del romanticismo, estos eran distinguidos como herederos y forjadores de una tradición vernácula, simbolizando y personificando de tal manera lo que debería entenderse como nación. Tal como plantea Carmen Ortíz (1994)

Por su propia definición, el folklore tenía que diferir de los objetivos generalizadores de la etnología. No trataba con culturas completas, sino con etapas o niveles de cultura dentro de la «civilización» y en vez de describir grupos concretos, se enfrentaba con «pueblos», cuyo rasgo distintivo fundamental consistía precisamente en ser los generadores de conocimiento y hechos folklóricos (p.59).

Por ello, no todo lo que hiciera este pueblo era material de su *Lore*, de aquí sólo se rescataban los elementos que parecieran haber sido adoptados de épocas pasadas, es decir, antigüedades que lograban sobrevivir al paso de los años, entonces folklore se entenderá como la ciencia y el estudio de las supervivencias (Ortíz, 1994, p. 60). Aunque este pensamiento se encuentra de alguna forma u otra integrado en ciertas ramas del folklore<sup>41</sup>, con el paso de los años comienza a modificarse, pues esta afirmación no logró sostenerse con los procesos y desarrollos sociales, mostrándose incluso como obsoleta.

El alcance del *Folk* que se tiene en Europa comienza a cambiar junto con su expansión. En América del Norte, los estudios incluyen la población indígena, lo que para muchos investigadores del continente viejo no es del todo aceptable, porque los indígenas están en un estadio inferior de lo que ellos entendían como pueblo y no forman parte del material de estudio del folklore, sino que es trabajo de la etnología. En Europa otro de los procesos históricos que alteró el significado de este *Folk*, fue la segunda etapa de la revolución industrial en Europa, que tuvo como algunos resultados el éxodo campo – ciudad, el surgimiento del proletariado y la producción industrial masiva. Tales elementos forjaron la necesidad de estudiar un nuevo *Folk* urbano – obrero, que se deja ver en las periferias de las grandes ciudades y que ya no sólo se encuentra en el campo. Esta acepción causó una vez más una dicotomía entre los

---

<sup>41</sup> La idea romántica que arrastraron investigadores de asociar al folklore a la tradición pura y a las raíces de la nación, para buscar y reforzar una identidad, alimentó la ideología nacionalista y produjo en diversos países de Europa y Latinoamérica que la ciencia sirviera en sus estudios al desarrollo político del nacionalismo. Logrando por consiguiente una “contaminación” de la disciplina que se mantiene hasta el día de hoy.

investigadores, puesto que una buena parte de ellos le atribuía un valor inigualable al elemento rural al hablar de tradición, ya que es ahí donde se estaba generando “el saber”; lo que estaba sucediendo en la ciudad con estos grupos de obreros – aún si también fueron campesinos – no era objeto de estudio del folklore, porque no correspondía a la imagen y al ideal que se tiene de los portadores de tradición e identidad nacional.<sup>42</sup>

Estos son sólo algunos ejemplos de las problemáticas que ha enfrentado el folklore en cuanto a su material de estudio a lo largo de su historia. Claramente al no evidenciarse un consenso en cuanto al *Folk*, permitió que en algunos países se diversificara las áreas de investigación, haciendo prosperar la ciencia, como sucedió en el caso de Estados Unidos, mientras que en otros países provocó dificultades para enfrentar los nuevos alcances del concepto, produciendo un deterioro en la disciplina.

Todo esto no es una situación de extrañar, pues la densidad de la palabra *Folk* o pueblo es tal magnitud, que resulta complejo lograr una definición acabada conforme a todo lo que comprende dicho concepto. Hasta el día de hoy resulta dificultoso lograr una definición para ello en relación al folklore.

Otro de los elementos que ha provocado un conflicto en el folklore desde sus inicios, es su *Lore*, las preguntas que surgen constantemente de tipo ¿qué es lo válido de estudiar? o ¿cuáles son los saberes del pueblo? son tan complejas y relativas de responder como la cuestión sobre el pueblo. La interrogante sobre cuáles son las costumbres y tradiciones que merecen ser objeto de estudio del folklore, van de la mano con la pregunta sobre quién es el pueblo. Aquí el primer contraste va en diferenciar entre dos ámbitos los elementos de la cultura: uno corresponde al área espiritual, relacionado a lo intangible, que es sin lugar a dudas, parte de la folklorística; mientras que el área material, relacionado a los objetos y artefactos, correspondería al trabajo de la etnología. Un ejemplo de esto se puede ver en los lineamientos del programa preparado para el Segundo Congreso Internacional de Folk-Lore a realizarse en Londres, en donde se establecía abarcar toda la vida humana a través de las siguientes secciones: “1. Cuentos populares y canciones, 2. mitos y rituales, 3. costumbres e instituciones” (Jacobs y Nutt, 1890, p.510). Este pensamiento divisorio se mantuvo durante años, principalmente en el Reino Unido,

---

<sup>42</sup> Claramente surge con los años una rama del folklore que se dedica a trabajar desde una perspectiva socialista, en Latinoamérica se manifiesta durante los años 1970 el interés por los grupos obreros y los explotados – reprimidos socialmente, aquí pueden revisarse los trabajos conjuntos de Rita Segato y José Jorge de Carvalho (1992, 2002). Caso aparte es el que sucede con las investigaciones folklóricas bajo regímenes socialistas, para ello pueden revisarse por ejemplo los trabajos de Yen (1967). *Folklore Research in Communist China*; Zemtsovsky y Kunanbaeva (1994). *Communism and Folklore*; Brinkel (2012) *Volkskundliche Wissensproduktion in der DDR Zur Geschichte eines Faches und seiner Abwicklung*.

en donde sus investigadores son férreos defensores de tal planteamiento. Sin embargo, en otros países como Estados Unidos – y más tarde en su llegada a Latinoamérica – se integra los artefactos y expresiones materiales al estudio del folklore.

Uno de los problemas que trae consigo esta desintegración de la sociedad y su cultura en lo material y espiritual, es el constante uso de la descripción y recopilación, ignorando el proceso, en palabras más concretas – y que ha sido objeto de crítica de investigadores posteriores –. El objeto de estudio que se recopila resulta ser sólo una partícula descontextualizada, ya que tal como plantea Velasco (1990) los investigadores de la época sólo recopilaban costumbres asignadas al pueblo, entendiendo a éste como un grupo social, ignorando las circunstancias en las que se desarrollaba, lo único válido era la localización geográfica y el resultado (a veces se incluía el calendario), ignorando – o segregando – las condiciones en las que se producía, la forma de transmisión, en general, el escenario donde se produce tal hecho folklórico.

Esta característica en los trabajos de la folklorística, de sólo recopilar hechos ignorando el contexto en que sobrevienen, es lo que también lograr diferenciar el folklore visto como ciencia con la etnología – aparte del objeto de estudio que para la etnología eran los grupos primitivos y para el folklore el pueblo actual –, porque la segunda al abordar su objeto de estudio, lo hace desde la totalidad, ofreciendo monografías con una descripción global del hecho cultural, sea este material, social, cognitivo, espiritual, entre otros.. Richard Dorson (1961) argumenta que la fijación por recolectar hechos, dejando a un lado el ambiente en el que se observa y reproduce, responde al hecho que las personas que comenzaron con los estudios del folklore en Inglaterra eran primariamente anticuarios y aficionados que se interesaban por las antigüedades del país, o personas de otras áreas de investigación como la literatura o el derecho, esto se produce según el autor porque “Para los victorianos el contacto con las antigüedades proporcionaba un estímulo intelectual moderado, una inocente satisfacción nacionalista y la alegría serena de un aficionado” (Dorson, 1961, p.306) además éstos sentían que esas antigüedades y tradiciones estaban perdiéndose sin dejar huellas y nadie hacía algo al respecto. En virtud de ello, comenzaban a recolectar sin tener una formación o una metodología adecuada, respondiendo en cierto sentido a una ciencia de la urgencia, al rescate de las costumbres y tradiciones que estaban extinguiéndose y que formaban parte de la sociedad actual. Claramente en su primer momento esta situación de emergencia y de la nueva ciencia fue aceptada y comprendida, no obstante, con el paso de los años la disciplina no logró desarrollarse y se halla constantemente sometida a interrogantes sobre su objeto de estudio, además de la forma de llevar a cabo su investigación.

Esto produjo, por un lado, que otras disciplinas como la antropología y la etnología se distancien, fijando claramente sus materias de estudio, como también desarrollando constantemente nuevas metodologías que apuntan la profesionalización y consolidación de éstas como ciencia. Por otro lado, comenzó a decaer el interés en las nuevas generaciones, ya que no se aprecia como una disciplina juiciosa, por el contrario, está continuamente replanteando sus objetivos, que además están dejando de ser actuales en consonancia con lo que está pasando en la sociedad.

Este proceso de maduración que tienen las otras ciencias y que la folclorística no alcanza, es lo que lleva a tildarla en el ambiente académico de disciplina “sin rigor”, sin sustento teórico, con pobreza metodológica y de no ser científica. De esta forma, la ciencia del folklore, que gozó en sus inicios de gran prestigio y fascinación, inicia lentamente un deceso en Inglaterra, su cuna de origen, y en Europa luego de las guerras mundiales que afectaron al continente. Cabe señalar, además, que la acusación de la disciplina como carente de metodología, y aproximativa, se fundamentó en países como Alemania, por el rol de los investigadores en tiempos del nacionalsocialismo, enmarcando sus trabajos dentro de una ideología nacionalista con elementos racistas.<sup>43</sup>

Pese al oscuro e indefinido panorama que se enfrentaba el folklore en Europa, no sucede lo mismo en Norteamérica, donde la disciplina había llegado a través de los ingleses. Esta, con los años empezó a desarrollar su propio programa, relacionado con la realidad geográfica y social en la que se encuentran inmersos – por ello no dudaron en incluir a su objeto de estudio los pueblos indígenas, como también los artefactos y la vida material – tomaron también influencia de la antropología y de la etnología en su metodología, distanciándose a la vez del viejo paradigma inglés<sup>44</sup>, como también del folklore de otros países como la teoría de Franz Boas en Alemania, la metodología utilizada en Finlandia y de los países escandinavos (Dorson, 1961, p. 301; Dundes, 1969).

---

<sup>43</sup> Bajo el régimen nazi, la *Volkskunde* se utiliza como herramienta para justificar la idea y la construcción de una identidad nacional, se utiliza la imagen del agricultor como fundamento de la nación. Se retoman elementos del romanticismo, se utilizan y renuevan las ideas de W.H. Riehl y se entiende a la *Volkskunde* como una ciencia, que ayuda al estado en la transmisión de sus objetivos (construcción orgánica de una identidad nacional cerrada), en este sentido su trabajo se basa en trabajar el concepto de raza como una ciencia, rescatar mitos sobre el origen ario y provocar una añoranza sobre el sentido nacionalista. A través de estos estudios y por medio de elementos folklóricos el régimen buscaba educar ideológicamente a las masas (Jeggle, 1988, p.59-65).

<sup>44</sup> Al respecto, Dorson (1961) aclara que si bien en el caso de Estados Unidos, la folclorística toma otra dirección a la inicial propuesta por la Folk-Lore Society, llevándola a la profesionalización, la base inicial de los estudios está en Inglaterra, motivo por el que siempre habrá un vínculo, aún si no se comparten las teorías.

La folklorística se instaló en las academias de Estados Unidos y Canadá con un buen recibimiento, se ofrece en diversas instituciones académicas y se realizan constantemente congresos para trabajar en sintonía con la época en la que se vive. Uno de sus mejores exponentes fue Richard M. Dorson (1916 – 1981), quien ha sido acuñado como el padre del folklore americano, buscó constantemente en su investigación una mirada crítica hacia la ciencia, cuestionándose también si el folklore se podía comprender como tal.<sup>45</sup> Uno de los mayores aportes de Dorson – para los efectos de esta investigación – es la introducción del concepto *fakelore*, refiriéndose a ciertos elementos artificiales que se pueden encontrar al estudiar ciertas prácticas o costumbres. No obstante, el concepto será abordado en profundidad más adelante.

Atendiendo al permanente problema sobre la diferenciación entre lo espiritual y lo material como objeto de estudio, y apuntando a mejorar la disciplina, es que en 1976 se introdujo del 94. Congreso de Folklore Americano, el concepto de *Folklife*, para incluir todo aquello que es material de estudio – desde lo intangible a los artefactos –, mientras que para nombrar la disciplina se utilizaría el concepto de *Folklore Studies*, de esta manera quedaba aclarada la disciplina y oficializada su materia de estudio, según el acta del congreso, la *Folklife* se define como

La cultura expresiva tradicional compartida entre varios grupos en los Estados Unidos: familiar, étnica, ocupacional, religiosa, regional; culturas expresivas incluyen una amplia gama de formas creativas y simbólicas que se pueden encontrar en costumbres, creencias, capacidades técnicas, lenguaje, literatura, arte, arquitectura, música, juegos, danzas, dramaturgia, rituales, procesiones, artesanías; estas expresiones son principalmente aprendidas vía oral, por imitación, o representación, y son, generalmente mantenidas sin apoyo o en beneficio de instituciones formales (94. Congreso de Folklore Americano, Sec. 3 (1)).

A través de medidas como ésta, buscando definir el material de estudio y de la investigación crítica, se puntualizó el trabajo de los folkloristas en Norteamérica, aquello abrió el acceso a cátedras en diversas instituciones de Estados Unidos y Canadá, lo que trajo consigo el financiamiento adecuado para investigaciones y para la formación de un cuerpo docente e

---

<sup>45</sup> Para mayor información pueden consultarse los trabajos de Richard Dorson: *American Folklore* (1977) o *Is Folklore a Discipline?* (1973).

investigativo en las diversas áreas de trabajo, facultando el constante desarrollo de la disciplina y su vigencia hasta el día de hoy.

En Europa a partir de los años 1950 se dio inicio a un proceso de reconstrucción luego de la segunda guerra mundial tanto en el ámbito social como en el académico. Dentro de este panorama la ciencia del folklore se percibía totalmente estropeada por ideologías políticas y el uso que éstas habían hecho de la disciplina. En el ámbito académico se precisaba de reajustes para neutralizar el nombre, revitalizarse y diferenciarse de la visión utilitaria y política que se venía observando. Un ejemplo de esto es lo que sucedió en Alemania<sup>46</sup> con la *Volkskunde*, donde la problemática se asociaba directamente a la palabra *Volk*, utilizada constantemente con fines ideológicos durante el Tercer Reich. Para debatir sobre el asunto, se organizó en 1969 un encuentro académico para discutir sobre los problemas y las técnicas manipuladas por la disciplina, aquí se dio inicio al debate sobre el nombre de la ciencia, y se propusieron nombres como *Europäische Ethnologie* (etnología europea), *Kulturanthropologie* (antropología cultural), *Empirische Kulturwissenschaft* (ciencias culturales empíricas). Actualmente son estos los apelativos de las disciplinas que a nivel académico albergan el estudio de las costumbres y tradiciones tanto en Alemania como en el espacio europeo.<sup>47</sup> En España sucedió un proceso similar, en donde a fines de los años 1960 se institucionalizó la antropología cultural y adoptó entre sus materias estudios las tradiciones populares, asociadas en la mayoría de los casos a la diversidad cultural de las regiones y su voluntad de autonomía<sup>48</sup> – como lo son Cataluña, Euskadi, Cantabria, por nombrar algunos ejemplos.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Es pertinente remarcar que, aunque aquí se utilice la denominación territorial actual de país, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial (1945) la división territorial correspondía a cuatro sectores asociados a Estados Unidos, Francia, Inglaterra y la Unión Soviética. De ello derivó la unificación de zonas que, por un lado, formaron la República Federal Alemana (compuesta por las zonas de Estados Unidos, Francia e Inglaterra) y, por otro lado, la República Democrática Alemana (RDA, compuesta por el bloque de la Unión Soviética), dicha división se mantuvo hasta 1990 con la reunificación alemana, en donde las regiones de la RDA se incorporaron administrativamente a la República Federal dando paso a la creación y organización de la actual Alemania.

<sup>47</sup> Sobre el desarrollo de la *Volkskunde* en Alemania consultar Jeggel, U. (1986). *Volkskultur in der Moderne*, Jeggel, U. (1988). *Volkskunde im 20. Jahrhundert* en Brednich, W. *Grundriss der Volkskunde*. p. 51-72.

<sup>48</sup> Para mayor información sobre los estudios culturales en España consultar Aguirre, Á. (1992) *Historia de la antropología en España*, sobre el desarrollo del folklore ibérico Prat Ferrer, J. (2008) *Bajo el árbol del paraíso*.

<sup>49</sup> Aún si la folklorística española no es el objeto principal de este trabajo, el desarrollo de la disciplina desde sus inicios y la relación existente con el nacionalismo resulta interesante, pues a diferencia de otros países europeos, se entiende como un país con múltiples culturas, esto debido que las distintas poblaciones que habitan la península, si bien son parte del país, han buscado mantener y conservar férreamente sus propias tradiciones e idioma, que permite no sólo diferenciarse entre ellas, sino también ha sido motivo de nacionalismos regionales que superan el interés de pertenencia a España. En este sentido, los estudios de las tradiciones y del folklore ha estado siempre ligado más bien a las regiones que al país como tal y el nacionalismo se ha correspondido también a los grupos específicos, siendo los catalanes y vascos los más presentes a nivel de investigación. Por este motivo muchos grupos e investigadores fueron perseguidos y enviados al exilio durante la dictadura de Francisco Franco, pues bajo el régimen se buscaba homogeneizar la cultura española e invalidar las culturas regionales. El proyecto de unificación cultural de Franco no funcionó en su totalidad y terminada la dictadura, volvieron los regionalismos y

Para el caso de Latinoamérica, se aprecia un desarrollo de la folklorística similar al experimentado en Norteamérica. Este recibió en una primera instancia las influencias de Inglaterra, pero más tarde se distanció de esta visión, esencialmente a causa de considerar no sólo lo espiritual como objeto de estudio, sino que también lo material, mismo motivo que sucedía en el norte del continente. La llegada de investigadores europeos a las academias y el buen sistema de correspondencia de éstos con Estados Unidos, permitió un intercambio y un sistema de conexión en el continente sobre los fundamentos de la disciplina y los trabajos que se estaban desarrollando en diversos países. Pese al intercambio positivo y al ingreso académico de la disciplina en Sudamérica, que apuntaba a ser tan prometedor como en Estados Unidos, surgieron diferencias entre los investigadores una vez más por la pregunta sobre el *Folk*, los nuevos académicos del sur reanudaron los orígenes de la ciencia en Europa, al considerar que los indígenas no formaban parte del pueblo, pues correspondían a los grupos primitivos – y por consiguiente, se iniciaba una vez más la discusión sobre quién sería el *Folk* –.

Este interés por alejar el lado indígena de la tradición nacional en Latinoamérica se puede comprender en la necesidad de querer asimilarse o bien tener un sentido de pertenencia con la sociedad occidental europea. En concordancia con esto, se buscaría alejar todo elemento que podría interpretarse como subdesarrollado, como por ejemplo la raíz indígena.

## **2. El concepto y discurso folklórico**

Anteriormente se ha ofrecido un esbozado itinerario sobre el folklore como disciplina académica a nivel global con un claro enfoque al trabajo en Europa y América, distinguiendo los procesos más importantes para tratar de comprender de alguna forma el estado presente de la disciplina. No obstante, hoy en día, la interrogante sobre lo que es el folklore no se ha logrado esclarecer en su totalidad, pues a lo largo de toda su historia no presenta una definición concreta y específica, tampoco una alternativa consensuada entre sus investigadores. Por el contrario, al revisar la historia del folklore también se hace un recorrido por variadas teorías y consideraciones, asociadas a la visión histórica que tenían sus investigadores y que con el avanzar de los años y los procesos históricos – sociales han ido a su vez, transformándose sin llegar aún a un consenso, pero dando las pistas de lo que hoy podemos entender como folklore o patrimonio.

---

el interés nacionalista hacia el propio grupo étnico, sin embargo, a nivel de investigación decayó la atracción por estudiar las tradiciones en varias zonas de la península (Prat Ferrer, 2008, p. 169-186).

Al componer el nombre *Folk-Lore*, Thoms solamente entregó pistas de lo que se entendería como tal, sin ofrecer una definición concreta y solo atribuyó interés a las antigüedades. Es por ello que directamente después de la aceptación de la palabra se ha buscado definir lo que es el folklore. George Laurence Gomme (1884), historiador que fue figura clave en la fundación y desarrollo de la Folklore Society de London, comprendía y definía el folklore como el estudio de la tradición popular, pero en un sentido más estricto entendía la disciplina como “la antropología relacionada con el hombre primitivo” (Gomme, 1884, p.311). Si bien la antropología es la ciencia del hombre, en este caso el énfasis estaba en rescatar el elemento *primitivo*. Gomme utilizó el concepto de manera vaga “no como una designación rígida y precisa de los primeros grupos culturales, sin embargo, corresponden a una escala social baja. Lo característico de ello es que todo conocimiento es empírico y tradicional a la vez” (1884, p.311). Añadiendo también “nosotros somos ‘hombres civilizados’, mientras que en este sentido la mayoría no lo es” (1884, p.312). Con esta definición, Gomme buscaba alejarse del trabajo de la antropología al establecer su base en lo primitivo del hombre, además introducía una diferenciación a nivel intelectual entre grupos sociales al marcar la diferencia entre civilizado y primitivo. Los elementos de los grupos primitivos a estudiar correspondían a: creencias religiosas, incluyendo religión y filosofía; leyes; medicina; cuentos, cantos, juegos; literatura (refranes, dichos, etc.).

Por la misma época Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), introductor del folklore como ciencia en España y fundador de la primera sociedad del folklore en el país, compartía la visión que tenían sus colegas en Inglaterra, pero además poseía la influencia de un paradigma científico evolucionista que le hacía ver al folklore y su “«saber popular» como digno de ser recuperado para poder reconstruir las etapas de una evolución que ellos mismo estaban experimentando” (Velasco, 1990, p. 128). En este sentido, consideraba el saber popular como un área específica que se puede encontrar en todas las ciencias – incluyendo la biología, ciencia que Gomme descartaba tuviera relación con el folklore – por ello también propuso que el estudio del saber popular se desarrollase paralelo a las otras ciencias, promoviendo un folklore lingüístico, médico, biológico, etc. (Velasco 1988, citado en Ortíz, 1994, p.50-51). Machado en su propuesta evolucionista además hacía una analogía entre el saber popular, visto como una supervivencia, y los fósiles – que servían de vestigio para analizar la evolución humana y animal – en este sentido planteó en la introducción al *Folk-Lore Andaluz*:

Así como ciertos fósiles son característicos de ciertos terrenos, ciertas concepciones son también exclusivamente propias de ciertos periodos de la

cultura, y que, así como en el mundo animal hay una cadena cuyos eslabones pueden seguirse paso a paso, en el mundo de las ideas existe también una cadena cuyos eslabones podrá señalar la ciencia en día no lejano (Machado, 1883, p.5).

En otras palabras, Machado declaraba que las ideas de la cultura, su saber popular, eran las depositarias del pensamiento humano, por eso debían ser rescatadas y estudiadas, haciendo un llamado al folklore como “un poderoso auxiliar de la Antropología” (1883, p.5).

La idea de considerar las tradiciones como las supervivencias de la cultura que se encuentra en sectores *primitivos* como campesinos y grupos sociales sin formación académica, o no *civilizadas*, de acuerdo con Gomme, fue una de las más aceptadas dentro de los investigadores de la folklorística principalmente en Europa, teniendo una vigencia que iría incluso hasta el decaimiento de la disciplina en el continente. Por su parte, Linda Dégh (1984) tomando como ejemplo lo que sucedía en Hungría para la década de 1970 – 1980, percibe la problemática, en el sentido que

Los materiales folclóricos que se consideran dignos de mantenimiento, reconstrucción y avivamiento para la expresión de la identidad nacional y étnica siguen siendo la tradición campesina tal como fue entendida por los estudiosos hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. A pesar del actual interés escolar en la variable urbano-industrial de la cultura expresiva, "el más antiguo y el mejor", *el vulgus in populo*, el arte del campesino es lo que la folklorística moderna optan por tradicionalizar (Dégh, 1984, p.188-189).

Otra de las teorías que se desprende de la idea de la tradición de sociedades primitivas, pero que no acepta la visión de comprender estas como poseedoras de tradición propia, es la que se puede apreciar a principios de 1900 en la *Volkskunde* de habla alemana. En este pensamiento se diferenciaba una alta cultura, asociada a la elite y una cultura popular, de la gente del campo y de estratos sociales bajos. Siguiendo esta perspectiva, el investigador suizo Eduard Hoffmann-Krayer (1864 – 1936) afirmaba que “el alma popular no produce, reproduce” (1903, citado en Lutz, 1958, p.70), promoviendo además que no existía tradición anónima y que para el caso de las canciones y poesía siempre había un autor, teoría que resultaba bastante provocadora entre sus pares que defendían la anonimidad como elemento clave para catalogar un material como folclórico, como también el hecho de que éste se producía en las sociedades primitivas. Sin embargo, Hermann Bausinger (1966) indica que esta relación entre la alta cultura y la popular sería efectivamente considerada luego de la Primera Guerra Mundial a través de la teoría del

“*gesunkenes Kulturgut*” (bien cultural descendiente) de Hans Naumann (1886 – 1951), quien afirmaba a través de su pensamiento que todos los hechos observados en las clases populares son bienes culturales que descienden de la clase alta. Es decir, el bien cultural, la tradición, se crea en la clase alta y luego es reproducido en la comunidad primitiva. Naumann propone que la cultura y sus bienes son creados en la clase alta e ilustrada, sin embargo, en la comunidad primitiva es donde éstos se cultivan y se mantienen vivos (Bausinger, 1966, p.18).<sup>50</sup> Esta idea de Naumann de transmisión cultural desde los estratos altos a los bajos, es la misma que en 1960 reproduciría en Latinoamérica el musicólogo argentino Carlos Vega en su libro *la ciencia del folklore*, en el sostiene que las supervivencias culturales que se encuentran en ciertos sectores corresponden muchas veces a bienes culturales producidos por la elite, pero una vez que estos pierden vigencia y utilidad en su origen, pasan a ser parte de los sectores bajos (Blache, 1981, p.1).

Siguiendo los ejemplos anteriormente señalados, se aprecia claramente que uno de los elementos distintivos de la folklorística del siglo XIX y principios del XX consistía en la idea de encontrar el saber popular en los estratos bajos de la sociedad ya que, en estos grupos, sean rurales o iletrados, se depositan las tradiciones de un país que son la clave para comprender los orígenes y evolución histórica de la nación. Sin embargo, no todas las prácticas son dignas de ser estudiadas para estos fines, ya que no todo lo realizado por estos grupos corresponde a la tradición. En este sentido, J. Brunvand (1986) considera que para gran parte de los folklorólogos del siglo XX el material de estudio corresponde a las supervivencias que cumplan con atributos tales como tradicionalidad – asociado en la mayoría de los casos a su antigüedad –, anonimidad, que se desarrolle en un espacio rural ubicable geográficamente y que sea transmitido horizontalmente vía oral e informal, es decir de generación en generación, además debe responder a una funcionalidad en su comunidad y ser popular, es decir practicado por gran parte del grupo (Brunvand, 1986, p.7-11). Estas categorías responden principalmente a hechos sociales de carácter intangible como son mitos, leyenda, bailes, música, etc., ignorando por una parte lo material, como también costumbres que se transmitan de otra forma.

A partir de la década de 1960 en la Alemania federal<sup>51</sup> surge una renovación en el pensamiento del folklore, Hermann Bausinger (1961) comenzó un cuestionamiento sobre el entendimiento

---

<sup>50</sup> Bausinger aclara que cuando Naumann habla de comunidad primitiva y de clase alta, no lo hace de una forma racista, sino que lo ve desde una perspectiva biológica; de esta forma explica la existencia humana y su transmisión de conocimiento desde la forma cultural (1966, p.18).

<sup>51</sup> Vale mencionar que también en la República Democrática Alemana hubo un cambio en la forma de comprender e investigar los temas asociados al folklore. Destacan, por ejemplo, los trabajos de Paul Nedo (1969) y Wolfgang Jacobeit (1986, 1991, 1995).

de la cultura popular en el mundo técnico-industrial, abriendo paso a una nueva forma de ver la disciplina a través de un análisis cultural de la sociedad y de las transformaciones que lleva consigo las tradiciones, distanciándose totalmente de la idea romántica y de la recolección de “*supervivencias antiguas*”. Este mismo proceso se daba en Norteamérica a partir de los años 1970 a través de investigadores como Richard Dorson y Alan Dundes, principalmente. Una de las primeras cosas que surgió dentro de esta nueva generación de investigadores fue la interrogante sobre las características del material folklórico, las categorías otorgadas anteriormente no se adaptaban a las nuevas sociedades y fueron fuertemente criticadas, surgía la necesidad de reinventar la disciplina de acuerdo al momento histórico.

Una de las principales tareas radicaba en romper con la imagen de *tradición* asociada a la antigüedad y a la transmisión de generación en generación, bajo el fundamento que el folklore no es algo estático, este avanza en la misma medida que la sociedad. Por otro lado, al pensar la tradición como un elemento antiguo que se transmite por herencia generacional, se están ignorando los nuevos procesos sociales y sólo se está reconociendo una mínima parte de lo que sería la cultura. En esta línea, Dégh (1976) sostiene que “el término “tradición” tiene dos significados, el de cultura que se transmite y el de proceso de transmisión cultural” (citada en Prat, 2006, p.240) agregando además que el traspaso cultural vertical ha perdido validez gracias a los medios de comunicación masiva, ya que a través de ellos la información se transmite de manera más rápida y eficaz, permitiendo un traspaso horizontal que ya no es de generación en generación, sino que de hora en hora, que da como resultado una tradición que nace y se difunde simultáneamente (Dégh, 1976, p.55), Carmen Ortiz agrega que “interesa más el fenómeno de creación y transmisión, que la simple recopilación de textos o hechos aislados” (Ortiz, 1994, p.62).

El factor relacionado a la *ruralidad* también es fuertemente cuestionado, por un lado, las sociedades a través de procesos históricos han cambiado totalmente su composición, los episodios de industrialización, guerras y postguerras han cambiado la configuración de la sociedad. Las tradiciones que se creían representar a un país y que se encontraban en el campo, pertenecen bajo la nueva perspectiva, a tradiciones culturales y se pueden encontrar en todo grupo social, el folklore no es estrictamente de los campesinos ni de los sectores rurales e iletrados como se sostenía durante las primeras investigaciones hasta gran parte del siglo XX. Al entender la tradición como algo dinámico y que involucra el proceso creación – transmisión a través de la comunicación, se comprende que es un hecho sociocultural, por ende, el folklore

se puede encontrar en cualquier lugar, sea este urbano o rural, y en todos los niveles sociales, incluso en las élites.

Otro de los factores que entran en la crítica es el folklore y lo *popular*, la pregunta sobre qué es lo popular se hace una vez más vigente y surgen aquí tres corrientes. A modo de síntesis, se observa una primera corriente en donde el concepto de popular se asocia a manifestaciones que se dan en la ciudad y son reproducidas por toda la comunidad, pero que no necesariamente son parte del folklore ya que no son tradicionales, para que sean tradicionales y por lo tanto material del folklore, deben cumplir con una trayectoria y ser un elemento distintivo del pueblo (Aretz, 1972, p.12), todo lo tradicional es popular, pero no todo lo popular es parte de la tradición. Esta reflexión es sostenida por gran parte de los investigadores en Latinoamérica y se puede asociar aún al pensamiento nacionalista que se desarrolló en Europa.

Otra de las líneas de investigación relaciona la cultura popular con las clases subalternas, desarrollando a través del estudio de las tradiciones, una crítica social y política al modelo capitalista (Llopart, Prat y Prats, 1985). Finalmente, una tercera corriente percibe la cultura popular como equivalente a la cultura de masas en tiempos de la globalización y del fácil acceso a los medios de comunicación masiva. Aquí la investigación apunta al rol de la tecnología en la creación, transformación y alteración de las tradiciones, como también al análisis de diversas tradiciones que convergen en una o varias sociedades (Dégh, 1994).

### **2.1. Folklore, Fakelore y Folklorismus**

A partir de los años 1950 la nueva generación de investigadores comenzó un giro en la disciplina del folklore. A través de una mirada crítica al trabajo hecho por los antecesores, se buscó renovar y restablecer tanto los objetos de estudio, como la disciplina misma. Con el objetivo de “corregir” la visión y reputación marginal que se había ganado en la academia los últimos años, además de buscar una profesionalización que pudiera sentar las bases de la disciplina verdaderamente académica.

Bajo estas circunstancias comenzó a criticarse no sólo el material de estudio, sino que también se cuestionó bajo una perspectiva crítica la forma de trabajar de los investigadores, acusando falta de metodología y alteraciones en los resultados siguiendo intereses personales. De aquí surgen dos fenómenos de vital importancia para comprender la visión y – quizás – el rol de las tradiciones en la sociedad a partir de los años 1960 a nivel internacional. Por un lado, el *fakelore* en Estados Unidos y paralelamente en Alemania federal surge el *Folklorismus*.

El neologismo *fakelore* aparece por primera vez en 1950 en un artículo publicado por Richard M. Dorson y se dirigía principalmente a la situación de los estudios sobre el folklore desde los años 1940 en Estados Unidos. Con una formación en historia cultural americana, Dorson apuntaba en su primera crítica que la mayoría de los investigadores norteamericanos provenían de otras disciplinas, tales como literatura (inglesa, germana, española), antropología o historia, por ende, la investigación la realizaban desde esas áreas y carecían de información concreta al no tener una formación como americanistas (Dorson, 1969, p.57). El principal objetivo que Dorson perseguía a través de sus trabajos era buscar las tradiciones genuinas “para destilar el carácter americano o regional de las narrativas”, pero su visión del folklore estaba impregnada por una manipulación ideológica (Bendix, 2002, p.262).

El problema general que observaba eran los métodos “poco profesionales” que se utilizaban para la compilación de material y la aprobación sin reparo por parte de los académicos. Dorson establece que los trabajos que se estaban realizando están en manos de aficionados, no poseían un carácter serio – lo que desvirtúa la disciplina –, además correspondían a productos comerciales alineados a un nacionalismo superficial especialmente preparados para las audiencias masivas norteamericanas. Tomando como ejemplo las historias de Paul Bunyan y la publicación de Benjamin Botkin (1944) señala que el folklore ha sido fuertemente “invadido” por la industria del comercio, teniendo como resultado investigaciones frívolas alejadas de la seriedad de la disciplina (Dorson, 1969, p. 57-59). Bajo esta premisa introduce el concepto de *fakelore*, que define como “la presentación de escritos no genuinos y sintéticos bajo la premisa de ser folklore genuino. No son recolectados en el campo, sino que son reescritos de literatura antigua o recursos periodísticos” (1969, p.60). En otras palabras, el *fakelore* se comprende como una producción nueva orientada al consumo masivo con la etiqueta de ser folklore “puro”, no obstante, es un producto sintético que se crea a partir elementos o ideales del verdadero folklore.

La crítica de Dorson va aún más allá, estipulando que la necesidad de presentar un folklore americano comenzó a desarrollarse entre los años 1920 – 1930 como respuesta al nacionalismo que surgió luego de la Primera Guerra Mundial. Estipula que ha existido un mercado masivo para promover este nacionalismo y la industria del libro aprovechó esta oportunidad para suplir esta necesidad en Estados Unidos, al respecto reflexiona “¿por qué los americanos no pueden tener sus propios héroes folklóricos, sus leyendas, sus canciones, en vez de tener que estar dependiendo del folklore y mitología importada de Europa?” (Dorson, 1969, p.60), aludiendo

a que el trabajo realizado por los escritores se centra en el mercado y sigue patrones populares y estereotipados de mitos y leyendas europeas que la gente ya conoce.

En la opinión de Dorson, esa producción sintética para las masas no es un problema, lo que no comparte es la necesidad de llamarle folklore a algo que no tiene un sustento científico y que se desarrolla en un contexto totalmente superficial. En esa dirección va la reprobación a los profesionales, ya que, al fabricar y promover un producto comercial bajo el nombre de folklore, se está desacreditando el verdadero y riguroso trabajo de investigación que se desarrolla en la academia y pareciera ser que los investigadores no tienen conciencia de ello al aceptar e incluso avalar tales prácticas. Al respecto, Alan Dundes (1989) aclara que la crítica de Dorson no apunta por ejemplo a poetas o escritores que utilizan el folklore como recurso literario, por el contrario, celebra estas instancias ya que, de alguna forma u otra mantienen la tradición viva. Lo que representa un problema es cuando esta fabricación se realiza por personas no necesariamente expertas en el tema y no se asume como un “invento” para la cultura de masas, sino que se hace pasar por genuino (Dundes, 1989, p.41).

Otra de las aclaraciones de Dundes al respecto, es que el *fakelore* debe ser diferenciado de los conceptos de sobrevivencias (*survival*) y de resurgimiento (*revival*). Las sobrevivencias, agrega, se entienden como las tradiciones que se han mantenido y practicado de manera constante en los grupos sociales, mientras que el resurgimiento<sup>52</sup> corresponde al renacimiento de tradiciones descontinuadas, es decir, que han dejado de ser practicadas en la comunidad por un tiempo, pero en algún momento se retoman. El *fakelore* no corresponde ni se relaciona con ninguno de estos dos conceptos, ya que no representa continuidad ni existió en un pasado, su forma presente es la única que posee. Frente a esto, afirma además que “los folkloristas tampoco pueden impedir que la gente crea que fakelore es folklore” (Dundes, 1989, p.47).

---

<sup>52</sup> Aludiendo a las tradiciones del pasado, y la discusión de lo genuino versus lo falso, los conceptos de *survival* y *revival* son frecuentemente utilizados en las investigaciones norteamericanas del folklore a partir de los años 1960 para explicar la aculturación de los grupos étnico (Dégh, 1968). Cabe agregar además que el concepto de revival se asocia también al “*American folk-revival*” movimiento sociopolítico conocido principalmente en el área musical que tiene su mayor esplendor a mediados de los años 1960, que buscaba rescatar versiones tradicionales de la identidad norteamericana. Entre sus exponentes más representativos se cuenta con Pete Seeger, Bob Dylan y Joan Baez.

Si bien Dundes señala que el *fakelore* se debe diferenciar del revival, a nivel musical el movimiento gozó de gran éxito a nivel masivo gracias a la industria discográfica, se crearon festivales como plataforma de difusión tanto para la música como para la protesta social, siendo el New Port Festival uno de los más importantes, este, sin embargo, comenzó su descenso al tomar un rumbo comercial y con un formato para públicos masivos. De aquí se puede desprender, siguiendo las ideas de Dorson reforzadas por Dundes, que en el movimiento del *revival* también se produce el fenómeno del *fakelore*. Bajo esta perspectiva, por ejemplo, habría que cuestionarse si el trabajo de Joan Baez puede catalogarse paralelamente como *revival* y *fakelore*.

Alan Dundes va aún más allá en su reflexión sobre el *fakelore*, haciendo un análisis sobre obras emblemáticas como los *Kinder- und Hausmärchen* de los hermanos Grimm en Alemania, el poema épico del *Kalevala* en Finlandia, y en Escocia las obras de *Ossian*, en todos ellos encuentra elementos del *fakelore* tal como en Paul Bunyan en Estados Unidos y plantea que en todos los casos es el mismo fenómeno, la única diferencia es la época y el país en que las obras son publicadas. Tal fenómeno descrito como una reelaboración del material, que altera elementos del recurso “original” según los intereses del autor y se presenta como tradición auténtica, responde a la necesidad de crear monumentos nacionales (Dundes, 1989, p.45), de establecer la tradición nacional. Tomando las ideas de la tradición inventada de Hobwsbawm (1983), sostiene que el *fakelore* complementa en tiempos de crisis una necesidad psicológica nacional, que es la de reafirmar el sentimiento de identidad nacional. Dundes concluye su observación haciendo la relación que tal como el folklore responde al nacionalismo puro y a un sentimiento de orgullo. En tanto, el *fakelore* se relaciona a un sentimiento de inferioridad nacional, a una comparación con los otros países y a una imagen mal valorada de sí mismos, es un elemento de la tradición inventada que menciona Hobwsbawm.

En esta misma sintonía y paralelo al *fakelore* norteamericano, surgía en la Alemania federal el concepto de *Folklorismus* en un artículo publicado por Hans Moser en el año 1962 en la *Zeitschrift für Volkskunde*. En el artículo titulado “*vom Folklorismus in unserer Zeit*” Moser comienza presentando la visión del filólogo y medievalista Karl Weinhold en 1891 sobre lo que debería ser la *Volkskunde* y su diferenciación con el folklore y la folklorística. Weinhold, en palabras de Moser, reflexiona sobre el “deporte moderno que quiere hacerse valer como ciencia” (Moser, 1962, p. 177) llamado folklore, que comprende como un nuevo pasatiempo dedicado a la indiscriminada recolección y publicación de “tradiciones” y “saber popular” (*Volksüberlieferung*) de personas que sin tener mayores conocimientos se presentan como eruditos en el tema. Por otro lado, la *Volkskunde* para Moser, es mucho más que eso, pues es una disciplina familiarizada tanto con la historia y la lingüística, como también con las artes y ciencias naturales, remarcando la formalidad de los estudios<sup>53</sup>, que el folklore no tiene. Por ello

---

<sup>53</sup> La crítica se atribuye a las publicaciones de la Folk-Lore Society que para la época dejan ver una falta de conocimientos y metodología, la utilización abstracta de ciertos conceptos y la propuesta a veces ficticia de significados. En otras palabras, la presentación de una visión simplificada de la cultura que se estaba dando principalmente en el mundo anglosajón (Moser, 1962, p.177 – 178).

entonces, es necesario una demarcación entre ambos conceptos y entre ambas disciplinas, manteniendo alejada la visión anglosajona de la academia *alemana*.<sup>54</sup>

Moser, en el mismo artículo, agrega que la crítica de Weinhold al nuevo concepto de folklore reside en su superficialidad y en el trato ligero del material relacionado al mundo popular. Sin embargo, va más allá agregando que en los primeros años de la publicidad y en la propaganda masiva existe una especie de redescubrimiento del folklore, en donde se le atribuye un significado mercantil a la traducción de conceptos como folklore, folklorístico, folklorística que permite utilizarlo de distintas formas, ya sea cultural, política y principalmente comercial. Para los años 1950, el concepto de folklore en Alemania y en Europa se encuentra frecuentemente en publicidad de agencias de viajes como parte de un atractivo turístico, asociado a una imagen del país – ya sea a través de trajes típicos, bailes, fiestas religiosas, comidas, etc. –, en otros aspectos el folklore también se asocia a lo exótico, como por ejemplo al hablar de “elementos folklóricos” en la música o en la presentación de países.

En esta línea, Moser propone el concepto globalizador de *Folklorismus*, sin dar una definición concreta ofrece puntos que apuntan a su comprensión general, se refiere en primer lugar al creciente interés colectivo de la sociedad por lo “popular” y las fuentes donde se encuentran el origen del pueblo. En segundo lugar, a la necesidad de satisfacer y fortalecer ese interés en la práctica, como por ejemplo a través de la transmisión. Si bien hay diversas formas de cultivar la tradición, también existen formas de transformarla, como por ejemplo trayendo al presente tradiciones antiguas modificándolas libremente de manera artificial o artística – con un imaginario de lo que es lo popular – para transmitirle al público una versión de tradición que mezcla lo original con lo falso, una tradición de segunda mano (Moser, 1962, p.179-181). Esta nueva tradición popular reinventada consigue captar a un gran público gracias a la publicidad y su difusión.

En términos de Hermann Bausinger, el *Folklorismus* trabaja con elementos de la cultura popular acentuando la apelación de conceptos como “tradicional” y “costumbre” que sirven además para fortalecer la imagen de identidad local. En otras palabras, el *Folklorismus* reactualiza el folklore tradicional y resulta ser muchas veces el resultado de una discreta tradición del pasado que gana reconocimiento en la actualidad (Bausinger, 1988, p. 324). Si bien el concepto se asocia constantemente a la cultura de masas y a su significado comercial, se pueden destacar

---

<sup>54</sup> Claramente la visión de Karl Weinhold, fundador y editor de la *Zeitschrift des Vereines für Volkskunde*, fue una gran influencia en la mantención y el respeto por la palabra *Volkskunde* en el área de habla germana, como también del desinterés por utilizar el concepto de folklore como había sucedido en otros países de Europa y del Mundo.

también otras funciones, de carácter social, que posee el *Folklorismus*, Bausinger observa que la mayoría de estas manifestaciones se desarrollan como parte del tiempo libre, se practican como un *hobby* de carácter obligatorio y que tienen un doble carácter, ya que “En estas actividades se puede ver un contraste con el mundo laboral, su monotonía y aburrimiento, ya que traen vida y animación a la vida cotidiana, por otro lado se mantiene la sensación de lo simple, natural y antiguo” (Bausinger, 1966, p.65). En este sentido, el *Folklorismus* cumple por un lado con la función de ser un *souvenir* turístico, como parte de la memoria y también como un elemento de refuerzo personal.

Josep Martí (1999) agrega que el *Folklorismus* es un fenómeno social que tomando los elementos e ideas del folklore desarrolla un conjunto de actitudes y manifestaciones ligadas a la sensibilidad social y su legado cultural. El *Folklorismus*, en palabras del autor corresponde a una cierta mentalidad y se expresa a través de cualquier objeto estudiado por el folklore (bailes, cuentos, refranes, música, etc.) bajo la etiqueta de *tradicional*. Tomando la etiqueta de folklórico o tradicional se reviven costumbres, rituales, vestimentas de tiempo pasados adaptándolos – en muchos casos de manera artificial – a la sociedad actual, en muchas ocasiones el resultado es la simplificación o exageración de una tradición que cumple el rol de visibilizar y masificar un legado cultural.

Resulta difícil poder definir al *Folklorismus* de una forma concreta, ya que su noción comprende una serie de factores, elementos y funciones no estáticas que se adaptan de caso a caso. A modo de resumen y tal como Moser y Bausinger señalan, el *Folklorismus* o el folklore de segunda mano, es el proceso de *folklorización* de prácticas que son – o se creen ser – antiguas para traerlas al presente, manipulándolas de manera flexible para crear una tradición adecuada a los gustos público o al consumidor. Tal como afirman los autores, este fenómeno es en sí algo neutral, no se puede catalogar como algo positivo o negativo, sólo es “el producto de expectativas sobre ciertas representaciones” (Bausinger, 1966, p.69). Sin embargo, en muchos casos se transmite una tradición modificada ignorando la “verdadera” funcionalidad y uso<sup>55</sup>, lo que produce una completa descontextualización y banalización de la tradición, además podría transgredir la tradición del grupo o comunidad que la práctica.

---

<sup>55</sup> En varios casos, por ejemplo, los bailes y música tradicionales forman parte de rituales que responden a una cosmovisión, creencia religiosa, formas de vida y cumplen dentro de éstas una funcionalidad, muchas veces asociado al calendario (tal como fiestas del vino, año nuevo o cambio de ciclo, funerales, matrimonios, entre otras) y en el proceso de *folklorización* no sólo se modifican estéticamente o simplifican, sino que también se descontextualizan ignorando – o marginando – su uso o función anterior, pues el interés se encuentra en la manifestación en sí y no su “significado” o simplemente pasa a cumplir una nueva función según el atractivo que despierta en la sociedad (Martí 1999; Bausinger 1966).

En conclusión, podría decirse que *fakelore* y *Folklorismus*, si bien tienen un parecido, no se pueden catalogar como sinónimos. Ambos surgen entre las décadas 1950 y 1960 y responden a una problemática sociopolítica que se relaciona al mercado, la industria cultural y la cultura de masas, en donde el folklore es un producto del consumo. No obstante, mientras Dorson le atribuye al *fakelore* la categoría de *folklore falso* con la etiqueta de ser genuino – alejado de ser parte del *survival* y *revival* de manifestaciones tradicionales – sólo para presentarse como un producto de mercado para las “masas” y que no se asume como una invención, sino que insiste en venderse como “original”. Moser – y más tarde Bausinger – son a través del *Folklorismus* más flexible en cuanto a sus posibles formas de definir y explicar el fenómeno, también corresponde a un producto para la comercialización y atracción de público, pero en ningún momento es designado como algo falso ni le otorgan una connotación negativa o positiva. Por el contrario, se comprende como un proceso que responde a la forma de una sociedad, en donde se toman elementos de la tradición y se modifican para satisfacer a un público, es una mezcla de lo “genuino” y lo “artificial”, lo “verdadero” y lo “falso”, que al ser procesado como tal se comprende como un folklore de *segunda mano*.

A pesar de que los autores ya mencionados buscan diferenciar lo que se entiende como tradición – o folklore – de lo que es un invento o una modificación de éste a través de dichos conceptos, también reflexionan sobre la importancia de considerar estos fenómenos al momento de investigar las manifestaciones tradicionales. Por ejemplo, surge la interrogante sobre lo que sucede cuando estas expresiones, sea el *fakelore* o el *Folklorismus*, se insertan en la sociedad y pasan a ser de significado “tradicionales” para la comunidad que las practica. Al investigar manifestaciones actuales se podría entonces catalogar según la funcionalidad que cumplen al *fakelore* y al *Folklorismus* también como folklore, probablemente no en todos los casos y no en primera instancia, pero al observar el desarrollo histórico, se puede prestar atención a la forma inicial – si existe registro –, el desarrollo histórico como se ha conservado, y la manera en que se practica en la actualidad, con el fin de resolver si hubo una alteración con fines políticos y/o comerciales, si es una tradición nueva que parece ser vieja. En resumidas palabras, si elementos de lo que se entiende actualmente como folklore, surgieron en un primer momento de modificaciones guiadas por intereses, son invenciones propias sin un “sentido” verdadero, o si corresponden a una manifestación “genuina” que se ha mantenido desde sus inicios.

El folklore, como se ha señalado anteriormente, ha suscitado desde sus inicios una gran controversia respecto a la ciencia y a su contenido, de ahí se desprenden también las teorías del “uso y abuso” de la palabra – y de la tradición – tal como las propuestas por Dorson y Moser.

En este sentido, como plantea Velasco “El Folklore ha servido para denigrar particularismos y para exaltar una unidad de destino. Ha servido para proporcionar signos de identidad a pueblos sojuzgados y para forjar una identidad a pueblos en el fondo no tan diferentes” (Velasco, 1990, p. 140).

Tomando en cuenta la historia del folklore y también la crítica que surge desde la academia por la subjetividad y la imparcialidad política con la que se han manejado los tópicos con relación a la tradición y al pueblo, valdría la pena a modo de conclusión, reconocer las funciones que ofrece W. Bascom (1954) sobre el folklore, si bien el autor se basa principalmente en la literatura, las funciones pueden asociarse a cualquiera de las áreas que la disciplina ha buscado estudiar.

La primera función del folklore es que este se expresa en un contexto social, toma elementos culturales para resaltarlos en la sociedad, lo que no es un problema en sí al considerar al folklore como un “espejo de la cultura” que transmite e incorpora descripciones de ceremonias, ritos, como también expresiones y creencias. A través de las expresiones, el folklore tanto en la ciencia como en el espectáculo ha servido para formar y promover la imagen de un pueblo, de una patria.

La segunda función busca validar o desacreditar actitudes o conductas de la cultura en la sociedad, el folklore, bajo el lema de “tradición”, sirve para que instituciones o grupos sociales determinen a través de la difusión que es lo que se entenderá por tradición, y que costumbres o conductas son aceptadas y cuales no – justificando la recuperación o desaparición de rituales, fiestas, etc. En este sentido el folklore cumple también un rol publicitario, pues valida tradiciones para el mercado y que favorecen en muchos casos solo a un grupo de personas.

En relación a esta segunda función se entrelaza también la tercera, de un carácter pedagógico, que busca principalmente transmitir al “pueblo” una tradición – o también una ideología –. A través de mitos y leyendas, señala el autor, la disciplina ha buscado transmitir a niños y jóvenes una moral “para inculcar principios y actitudes generales, como diligencia y caridad, y ridiculizar la pereza, rebeldía, presunción” (Raum, 1940, citado en Bascom, 1954, p.345). A través de la tradición entonces, se ha buscado “educar” a la gente en cuanto a principios y valores correspondientes en la mayoría de los casos a una ideología política.

La cuarta y última función, considerada por el autor como la más importante y normalmente ignorada, es la de control social. Aquí se busca mantener un estado de conformismo y de aceptación de ciertos patrones de conducta. Bascom señala “más que validar y justificar

conductas, instituciones y creencias, algunas formas del Folklore son importantes para aplicar presión y ejercicio de control social” (1954, p.346). En otras palabras, el folklore por medio de su discurso ha servido para expresar aprobación o desaprobación social y forjar así la “imagen tradicional” de un pueblo, la que, por estar cargada de impresiones, obliga en cierto grado, a que los integrantes de la comunidad la acepten, la practiquen sin generar mayores cuestionamientos al respecto.

Las funciones descritas por W. Bascom no sólo representan una visión a veces ignorada del folklore como disciplina, sino que encuadra también con las posturas del *fakelore* y el *Folklorismus*, al comprender la disciplina como una herramienta para la industria comercial, una ideología publicitaria, además de cumplir un rol político en la sociedad. Un análisis más detallado de este punto se desarrollará en el último capítulo, llevándolo al caso de Chile y sus bailes tradicionales. Para ello es necesario revisar el desarrollo histórico de la ciencia del folklore en Chile y el proceso que ha llevado esta principalmente durante el siglo XX que se realizará a continuación.

### **3. El Folklore en Chile: una revisión histórica sobre su estudio e investigación**

Al igual que en todo el mundo, el estudio del folklore llegó a Chile para desarrollarse dentro de dos corrientes. Por un lado, aparecen quienes ven en esto una ciencia, desde el ámbito académico, mientras que, por el contrario, otro grupo se caracteriza por una defensa de lo popular en la práctica. Ambos grupos se diferencian en cuanto los primeros buscan clasificar y exaltar rasgos con predominancia europea hispana, los segundos defienden la clase popular mestiza incluyendo el lado indígena en las tradiciones.

Para sentar las bases que dan origen al nacimiento de ambas corrientes, valdría la pena, a modo de introducción, presentar la cronología que presentan R. Barros y M. Dannemann (1960) quienes hacen hincapié en tres perfiles: el primero corresponde a los *precursores*, comprendiendo a personas con o sin estudios sobre el tema, que realizan escritos sobre elementos de carácter folklórico durante los siglos XVII y XIX, aquí se encuentran por ejemplo músicos que realizan descripciones y notaciones sobre bailes, como también viajeros y escritores costumbristas que en sus crónicas incluyen descripciones sobre bailes y canciones. El segundo grupo considera a los *iniciadores*, en donde – tal como señala el nombre – aparecen los primeros estudios formales en esta área bajo el alero de la Sociedad de Folklore Chileno, fundada en 1909. El tercer y último grupo es el de *divulgación*, a través de instituciones y organismos especializados, tales como el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la

Universidad de Chile. Por su parte, Manuel Dannemann (1998) en su enciclopedia realiza una cronología mucho más detallada en donde también incluye la dirección de los *científicos*, entendiendo los trabajos académicos realizados en la Universidad de Chile hasta la década de 1960.

Considerando lo anterior como punto de partida, se hará una revisión sobre el folklore en Chile abordado a través del tiempo en tres puntos. El primero tiene relación con la labor realizada por la Sociedad de Folklore Chileno en los inicios académicos (1910 – 1940), el segundo con el folklore entendido como una ciencia y el trabajo de la Universidad de Chile (1940 – 1973), y el tercero abordará el rol de éste durante periodo de la dictadura militar (1973 – 1990).

### ***3.1. 1910 – 1940: La Sociedad del Folklore Chileno – Los primeros estudios.***

Durante 1800 el folklore como estudio no se encontraba presente en el país, se podría considerar algunas notas sobre diarios, crónicas o novelas en donde se relataban algunas tradiciones observadas por sus autores – escritores, viajeros, novelistas –, pero no eran escritos con la intención de ser un estudio científico, sino más bien funcionaba como un elemento o herramienta para retratar las sociedades de la época.<sup>56</sup>

Debido a lo anterior, es que las bases del estudio sobre el tema se asocian directamente al trabajo de Rodolfo Lenz (1863 – 1938), filólogo alemán que llegó a Chile en 1889 contratado por el gobierno chileno, para ejercer como profesor de francés, inglés e italiano en el Instituto Pedagógico de Chile.<sup>57</sup>

Lenz trajo consigo la herencia del positivismo europeo de mitad de S. XIX<sup>58</sup> y sus estudios culturales – fenómeno sociopolítico que dio espacio a las ciencias en Europa, para crear nuevas disciplinas tales como Psicología, Sociología, Antropología y Etnografía –. A través de las

---

<sup>56</sup> Algunos de los ejemplos más simbólicos de la época son por ejemplo los cuadernos de viaje de Mary Graham, recolectados en su libro *Diario de mi residencia en Chile* (1822), como también las novelas *Martín Rivas* y *Marihuán* (1862) de Alberto Blest Gana.

<sup>57</sup> Lenz llega al país, junto a otros alemanes, como Friedrich (Federico) Hanssen, contratado por el Gobierno chileno bajo la Ley de inmigración selectiva, ley que data del año 1845 bajo el gobierno de Manuel Bulnes y tenía por objetivo, bajo los lineamientos del progreso, contratar entre otros a científicos y académicos europeos para hacer crecer al país. Lenz se llega a formar parte del recién inaugurado Instituto Pedagógico, para la enseñanza de profesores de enseñanza secundaria. El primer plantel de dicho instituto estuvo a cargo principalmente de alemanes, esto tiene relación con la admiración que tenía el gobierno de José Manuel Balmaceda con los ideales de los hermanos Humboldt y también con el sistema educativo prusiano, que de alguna u otra forma se trató de imitar.

<sup>58</sup> Cabe señalar que Rodolfo Lenz realizó sus estudios en Berlín bajo la tutela de Adolf Tobler y su doctorado en Bonn estuvo a cargo del profesor Wendelin Foerster. Éstos dos formadores de Lenz forman parte de la historia de la filología románica en Alemania, pues ambos fueron formados exitosamente bajo el alero de Friedrich Christian Diez, el padre de la romanística alemana, W. Foerster resultó ser incluso su sucesor en la Universidad de Bonn, mientras que A. Tobler obtuvo su cátedra en la Universidad de Berlín.

últimas dos disciplinas comenzaron a desarrollarse las investigaciones y estudios del folklore, logrando durante el siglo XIX la creación de las primeras Sociedades del Folklore en Inglaterra, Francia y Alemania, como también comenzaron a crearse tratados de teoría y metodologías de estudio (Vega, 1960, p.72-73).

Al estar ya inserto en la academia chilena, Lenz demostró un gran interés en la cultura popular nacional, luego de observar las diferencias entre el lenguaje hablado en los sectores populares de la capital y en el Instituto donde trabaja, se dedicó a estudiar científicamente el español chileno, sentando bases que lo proponen como el pionero en dicha disciplina. En sus trabajos no sólo se encargó de la enseñanza, ortografía y una gramática del idioma, sino que va mucho más allá, pues consideró la influencia indígena en los modismos populares y propone este hecho como la clave para entender mejor al sector popular del país. Tal como señala:

Chile se distingue de la mayor parte de los países hispanoamericanos en que sus habitantes desde el último inquilino hasta el hacendado más pudiente constituyen una nación uniforme de lengua castellana, que se ha formado por la mezcla los conquistadores e inmigrantes españoles con la más orgullosa y valiente de las tribus indígenas de América, los araucanos (Lenz, 1894a, p.518).

Asimismo, en 1940 escribe:

Si ahora comparamos la fonética del habla chilena, tal como la he estudiado detenidamente en los Estudios Chilenos, con la araucana, aparecen - estoy personalmente convencido de ello - tantos puntos de contacto entre ambas lenguas, que creo lícito atribuir la evolución peculiar del español de Chile precisamente a la influencia de este estrato araucano subyacente. Con otras palabras: el español de Chile (es decir, la pronunciación del pueblo bajo) es, principalmente, español con sonidos araucanos (p.249).

Por ese motivo decide conocer y estudiar al Pueblo Mapuche, trasladándose a Temuco para ver en terreno las costumbres mapuches y así poder fundamentar su teoría, Lenz (1894) señala que el español hablado por el bajo pueblo en Chile es un español degenerado, que no se da en ningún otro país de América y esto es solo el resultado del mestizaje de la cultura popular, escribiendo

“Pues si en alguna parte de América había y hay las condiciones exigidas para la formación de una nueva lengua, debe ser en Chile”(Lenz 1984b).<sup>59</sup>

Respecto a su trabajo concerniente al lenguaje popular, se interesó por la lira popular.<sup>60</sup> Práctica artística que él consideraba como la voz y la expresión del “bajo pueblo”. En ese sentido se encargó no solo de investigarla, sino de crear una colección de dichas hojas, única hasta el momento – que actualmente forman parte del Archivo de la Biblioteca Nacional de Chile, gracias a una donación del científico<sup>61</sup> –, viendo el poco interés por parte de la sociedad letrada hacia dicha expresión, publicó sus primeros trabajos sobre el tema en alemán<sup>62</sup>; la traducción al español se realizó 25 años más tarde de su publicación alemana. Posteriormente, en 1933, en su discurso de recepción como miembro de la facultad de filosofía y ciencias de la educación, haciendo una revisión a su carrera científica en Chile comenta:

como noté luego que la gente culta, sobre todo los profesores de castellano, no tenían ningún interés por la *geringoza corrompida de la plebe*, que simplemente despreciaban porque no comprendían que el estudio de los dialectos vulgares da los materiales más interesantes para comprender la evolución histórica del lenguaje humano, me resolví a publicar mis estudios fonéticos del dialecto chileno en revistas científicas alemanas (Lenz, 1933, p.39, cursivas añadidas).

Claramente el trabajo realizado por Lenz quedó de manifiesto en el sector académico y en la “gente culta” del país, consiguiendo rápidamente detractores en una sociedad elitista en donde, sobre todo a nivel de la ciencia, proliferaba un nacionalismo chileno que trataba de negar los aportes extranjeros y que naturalmente no poseía intereses en estudios dedicado a lo popular. De ese modo aparecen las primeras críticas a Lenz por parte del Dr. Eduardo de la Barra, filólogo chileno exiliado en Argentina, quien se encargó, a través de varios trabajos, de criticar y devaluar

---

<sup>59</sup> Cabe señalar que Rodolfo Lenz fue el primer estudioso que se dedicó al estudio del Mapudungún, proporcionando documentos científicos de fiabilidad. Además, en su libro *Estudios araucanos: materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuche o araucanos* (1895-1897) agrega como factor los ritos, costumbres y problemas de traducción al español. Elementos que anteriormente nunca habían sido considerados.

<sup>60</sup> En Chile, la lira popular es como se conoce la “literatura de cordel”, poesía popular que se repartía en pliegos durante el S.XIX en el país.

<sup>61</sup> Rodolfo Lenz donó aproximadamente quinientos pliegos a lo que es hoy el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile, esta colección junto a las colecciones de Alamiro y de Ávila y de Raúl Amunátegui forman parte desde el año 2010, gracias a un trabajo en conjunto de la Biblioteca Nacional y la Universidad de Chile, como parte Memoria de Latinoamérica y el Caribe de la UNESCO, a partir del 2013 se registran además como parte del Programa Memoria del Mundo de la misma institución.

<sup>62</sup> La obra en cuestión se puede encontrar en Lenz (1985). *Über die gedruckte Volkspoesie von Santiago de Chile*. in *Abhandlungen Herrn Prof. Dr. Adolf Tobler zu Feier seiner fünfundzwanzigjährigen Tätigkeit als ordentlicher Professor an der Universität Berlin von dankbaren Schülern in Ehrerbietung dargebracht*. Halle a. S: Max Niemeyer.

los estudios del investigador alemán. En su libro *Ensayos filológicos americanos* no solo se burla de la teoría de Lenz, sino que afirma que dicha teoría basada en lo popular no corresponde ni a la ciencia, ni mucho menos a la filología (De la Barra, 1952. p.407-426).<sup>63</sup> Tal como De la Barra, había una fracción de la elite académica que se negaba a una apertura en la investigación sobre lo que estaba pasando en el pueblo y la cultura popular.

Si bien Rodolfo Lenz hizo un acercamiento al mundo popular desde la filología, fue este el inicio de una apertura al nivel de la ciencia y de la academia con respecto al mundo popular, pese a que los detractores veían tales aportes como una polémica que no formaba parte del universo científico.

Dicho interés por parte de la academia hacia el mundo popular se vio demostrado a través de una nueva línea de trabajo que desarrolló el Instituto Pedagógico – que incluía publicaciones de investigaciones y cursos sobre el tema – y que resultó tener una buena y positiva acogida, siendo el mejor resultado de esto la creación en 1909 de la Sociedad del Folklore Chileno, fundada por Rodolfo Lenz junto a colegas del Instituto y que tuvo el carácter de ser la primera institución de este tipo en Latinoamérica, sirviendo de ejemplo para los otros países de la región. Junto al filólogo colaboraron Ramón Laval (1862 – 1929) y Julio Vicuña Cifuentes (1865 – 1936), quienes a través de su legado comparten también el honor de ser los primeros estudiosos del folklore en Chile. Dentro de los miembros de la sociedad se encuentran entre otros, los nombres de Ricardo Latcham (1869 – 1943), arqueólogo y etnólogo quien fue un pionero en los estudios mapuches, Clemente Barahona Vega (1863 – 1918), profesor de castellano que realizó trabajos sobre la zamacueca chilena, Enrique Blanchard-Chessi (1870 – 1926), historiador que publicó sobre los emblemas y episodios nacionales, Eliodoro Flores, profesor recopilador de canciones de cunas y adivinanzas, Antonio Orrego Barros (1880 – 1974), poeta y dramaturgo quien hizo su aporte desde la poesía y el teatro criollo (Barros & Dannemann, 1960; Lenz, 1909; Gazmuri, 2009).

A través de sus estatutos, la Sociedad del Folklore Chileno (1909) se definía como una organización promotora del folklore chileno, su objetivo era fomentar el estudio a través de publicaciones con respecto a esta ciencia, proponiendo además una definición del folklore y estableciendo los ejes de orientación para estudios sobre el tema:

---

<sup>63</sup> A través de intercambio de correspondencia y de publicaciones en periódicos chilenos, Eduardo de la Barra se encargó constantemente de desacreditar el trabajo de Rodolfo Lenz y de Federico Hansen, sin embargo, una de las obras que mejor reúne esta discrepancia nacionalista, más allá de la filología, es *El embrujamiento alemán* (1899).

## Ensayo de Programa para estudios del folklore chileno:

- I. Literatura
  - a. Poesía
  - b. Prosa
- II. Música i Coreografía; Artes Plásticas i Ornamentales
  1. Las melodías de las poesías
  2. Música i descripción coreográfica de *la cueca*
  3. Estudios teóricos sobre la música popular i sus instrumentos
  4. Estudios de las formas artísticas de los adornos en los utensilios de fabricación casera o nacional en general.
- III. Costumbres i Creencias
  - a. Fiestas i diversiones
  - b. Costumbres i creencias relacionadas con la vida del individuo
  - c. La vida material del individuo en general
  - d. las ocupaciones sociales i los artesanos
- IV. El lenguaje vulgar
  - I. Teoría del idioma (gramática)
  - II. El material del idioma – colección de las voces castellanas (SFC, 1909, p. 13 – 17).

En dicho programa, la Sociedad estableció estrictamente, a través de los puntos citados, todo lo que correspondería al estudio del folklore, centrándose principalmente en el estudio del lenguaje y la literatura popular<sup>64</sup>, pero dando espacio además a la música y el baile como también a la vida material de las personas, siendo éste último punto de bastante interés para algunos investigadores posteriores, como es el caso de Carlos Vega (1960) quien señala que la Sociedad del Folklore Chileno fue una de las primeras instituciones en considerar los elementos materiales como parte de los estudios del folklore, estableciéndose no solo como la primera de este tipo en Latinoamérica, sino que también siendo pionera en ese ámbito, esto debido a que en Europa, la tendencia inglesa de los estudios se limitaba al elemento inmaterial de la cultura, dejando a un

---

<sup>64</sup> La importancia que se le da al lenguaje y la literatura popular se puede explicar no solo desde el punto de vista que Lenz era un filólogo, sino que el lenguaje vulgar y la literatura forman parte esencial de la Volkskunde alemana del siglo XIX, en donde la mayoría de los científicos de la época se centran en recolectar y analizar cuentos y relatos además de tradiciones populares.

lado los instrumentos o utensilios que acompañaban día a día a las sociedades que se investigaban.

Tal como se lo propuso, la Sociedad alojó a gran parte de los investigadores de la época que tenían interés y realizaban investigación sobre las costumbres de la sociedad chilena, ofreciendo, a través de sus sesiones, un espacio de intercambio académico y publicación de trabajos. Gracias a esta sociedad, muchos de sus miembros, comenzando por el propio Lenz, tuvieron la oportunidad de hacer públicas sus investigaciones, dejando un archivo de gran alcance, esto sobre todo porque no sólo se estudió la cultura y sociedad criolla, sino que también la cultura mapuche – que hasta ese entonces no tenía mayor importancia en la Academia – Lenz, motivado por sus teorías del lenguaje, siempre consideró la importancia del pueblo indígena en la investigación, para ello basta revisar su ensayo – incluido en el programa de la sociedad – “Etnología i Folklore” (1909), en donde aparte de hacer las delimitaciones de la antropología, etnología y folklore, apunta a la importancia de diferenciar los elementos españoles de los indígenas para poder estudiar al chileno, a modo de conclusión en dicho ensayo y como forma introductora al programa de la sociedad específica:

Todas las materias que se desarrollan en el «Programa» se refieren directamente al pueblo chileno de habla castellana; pero por supuesto el estudio de los indios puros o ya medios civilizados del sur, del mismo modo deberá ser objeto de investigaciones nuevas, i de hecho una gran parte de las costumbres i creencias del chileno no se pueden comprender ni explicar sin conocer al indio (Lenz, 1909, p.12).

Conforme a sus creencias, se dedicó a difundir personalmente los trabajos de Manuel Manquilef (1887 – 1950), hijo de lonco mapuche que se dedicó a describir en castellano y mapudungún la cultura y el folklore mapuche a través de sus tradiciones (juegos, bailes, cantos, etc.), como también a Tomás Guevara (1865 – 1935) y Ricardo E. Latcham, quienes fueron parte los primeros estudiosos sobre la cultura mapuche.<sup>65</sup>

La Sociedad prosperó en sus primeros años y gracias a la postura con la que se presentó frente al cuerpo académico chileno sus investigadores pudieron gozar de una forma de trabajo libre frente a las tradiciones populares nacionales, lo que no estuvo exento de problemas a causa de las temáticas del bajo pueblo que de alguna u otra forma incomodaban a la clase culta del país.

---

<sup>65</sup> Sobre los trabajos de Manquilef, Guevara y Latcham asociados a los juegos y costumbres mapuches consultar la tesis de grado de Díaz, Estrada, Gajardo, Guzmán y Soto (2010).

Los mencionados problemas derivaron en una discusión – que a la fecha se estaba dando en todo el mundo – sobre los contenidos del folklore. Desde la Sociedad se definieron como estudiosos de la cultura de la sociedad chilena popular no académica, entendiendo ésta como el bajo pueblo, mientras que desde el lado académico de la Universidad se buscó excluir de los estudios a este grupo de la población, agregando que ese tipo de folklore no pertenece a la cultura nacional. De esta forma, se comienza a apreciar los dos caminos que tomaría el folklore y su estudio y que se acentuará en los años posteriores. En 1913 la Sociedad del Folklore Chileno se fusionó con la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, y es a partir de entonces que comenzó un decaimiento en las actividades de la organización hasta su desaparición. Lenz en uno de sus discursos posteriores relata “Desde entonces no hubo sesiones especiales de folklore, pero se siguieron publicando trabajos folklóricos hasta el tomo IX en 1923” (Lenz, 1933, p.18).

La desaparición de esta organización a mediados de la década de 1920 se puede explicar no solo con respecto a su fusión con otra sociedad, sino que bastaría hacer una breve revisión del acontecer político nacional que se vivía en el país para entenderlo desde otra arista. A partir de ésta década, como establecen Catalán, Guilisati y Munizaga, comenzaban los primeros cambios sociales en Chile con nuevos actores que marcaban el proceso de modernización de la sociedad – obreros, clase media, fracciones burguesas –, dando inicio a una re conceptualización de la cultura nacional, instaurando una política de investigación entre 1940 y 1960 que propone “una visión funcionalista del folklore, sostenida por los representantes de la alta cultura y de la élite política que lo reconocían como un componente del alma nacional y como factor de identidad espiritual de la sociedad chilena” (Catalán, Guilisati y Munizaga, 1987, p.14).

Mientras la Sociedad del Folklore Chileno cesaba sus actividades, el folklore, lejos de la investigación y a través de sus prácticas, empezaba a expandirse en la sociedad gracias a las nuevas tecnologías y el éxodo campo – ciudad que se vive en el país. Un ejemplo es el folklore musical que percibió en esta época un pleno auge, gracias a la radio y a los discos, la industria nacional logra difundir el folklore campesino<sup>66</sup> con gran éxito, teniendo como desenlace una producción masiva que derivó en un nuevo género musical, en donde de manera estilizada prima la evocación al campo y al huaso.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> La transmisión y el éxito del folklore campesino se debe especialmente a la migración de regiones a la capital, la cultura popular se comprende para la época, como los campesinos y los obreros. Éstos en la necesidad de mantener vivas sus tradiciones, realizan constantes actividades con el objetivo de desarrollar una identidad propia, la música sin embargo juega un doble rol, ya que se encuentra por un lado lo popular, pero también lo patronal.

<sup>67</sup> Es a partir de este momento que surgen grupos urbanizados de folklore a nivel de espectáculo, en la mayoría de los casos hombres (cuartetos), que se basan en la temática del campo desde un modo pintoresco para sus canciones, por lo que se visten de huasos y utilizan técnicas vocales estilizadas para sus interpretaciones, realizadas

De esta manera, se puede distinguir en el ámbito folklórico que a partir de 1925 la investigación no fue reforzada por institución alguna, más las prácticas que llevaron el nombre de folklóricas tomaron diferentes rumbos. Mientras un grupo de artistas se encargaron de la cultura popular, otros asociados a la elite cultural del país se dedicaron a enaltecer la idea de la cultura nacional – tal como sucedió en el área de la investigación en las décadas anteriores – iniciando de esta forma la formalización de tradiciones populares.

En cuanto el folklore musical sigue desarrollándose y comienza a tomar un significado en la sociedad nacional. En 1943 surge una nueva institución que busca dar acogida al estudio de éste, de la mano de Eugenio Pereira Salas y otros colegas se crea el Instituto de Investigaciones Folklóricas bajo el alero de la Universidad de Chile. La creación de éste y sus temas de estudio muestran un cambio de época que serán revisadas a continuación.

### ***3.2. 1940 – 1973: El folklore institucionalizado***

Tal como se ha señalado anteriormente, desde comienzos de siglo, el país está viviendo cambios sociales nuevos para la época y a modo de enfrentar la modernización, surgen nuevas políticas de fomento que en el ámbito cultural se presentan como nuevos hitos. La Universidad de Chile es para esta época el mejor ejemplo, a partir de la década de 1930, tras los sucesos históricos de la depresión económica, la caída del salitre y las dos guerras mundiales, pone énfasis en la investigación reorganizando los estatutos y reafirmando su función académica científica, docente y universitaria.

Esta imagen renovada corresponde a la nueva apariencia que el rector de dicha institución Juvenal Hernández entre los años 1933 y 1953 buscó estampar, el trabajo lo continuó Juan Gómez Millas, su sucesor, hasta 1963, dándole a la Universidad por un periodo de 30 años un resplandor académico e institucional y una etiqueta de reconocimiento a nivel internacional.

A nivel institucional, la Universidad de Chile comenzó a reestructurarse como organización, eliminando por ejemplo la Facultad de Teología y agregando nuevas facultades e institutos de acuerdo con el desarrollo que estaba viviendo el país y mundo. Dentro de ese marco surge la Facultad de Artes en 1929 como organismo autónomo, resultando ser la cuna de la investigación sobre las artes en general<sup>68</sup> del país. Algunas de las iniciativas que surgieron de esta época son

---

principalmente en teatros, radios y eventos selectos. Un ejemplo de esto son los grupos “Los cuatro huasos” (1927), “Los huasos quincheros” (1936) (González, 1995; Torres, 2000; Fuentes, 2010).

<sup>68</sup> La Facultad de Artes de la Universidad de Chile es una de las más antiguas de Latinoamérica, como organismo autónomo se forma a través de la fusión de la Academia Nacional de Bellas Artes, la Escuela de Cinematografía,

los convenios culturales e intelectuales con otros países de la Región y del mundo – a través de Institutos de Cultura –, la acogida de conferencias y congresos internacionales, entre otras. Una de las apuestas interesantes y quizás la más importante a nivel social – que se mantiene hasta el día de hoy – es proporcionar el acceso a la Universidad para gente del ámbito no académico y de regiones mediante las Escuelas de Temporadas, esta actividad fue fundada por Amanda Labarca en el año 1936 y tiene como objetivo llevar la academia por medio de talleres y cursos a los sectores populares.<sup>69</sup> Fue en el marco de estas actividades que el folklore como estudio, a partir de 1938 llegaría a los sectores populares, en primera instancia a través de Matilde Broders y Carlos Mondaca y más tarde a través del curso “Introducción al estudio del folklore” impartido por Yolando Pino Saavedra (1901 – 1992).

Bajo dicha atmosfera en que la Universidad busca potenciar el ámbito artístico nacional del país, fue fundado el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical en 1943, como una iniciativa privada de historiador Eugenio Pereira Salas (1904 – 1979) junto a una comisión integrada por Jorge Urrutia Blondel (1905 – 1981) abogado y compositor, el pintor Alfonso Letelier (1912 – 1994), Carlos Lavín (1883 – 1962) musicólogo y compositor, Carlos Isamitt (1887 – 1974) musicólogo y pintor, Vicente Salas Viu (1911 – 1967) musicólogo español y la musicóloga Filomena Salas (1898 – m. desconocida), contando con el auspicio de la Facultad de Bellas Artes (Salas, 1945). Esta organización comenzó a realizar conciertos de música folklórica en diversos teatros de Santiago. Además, para ofrecer una reseña de los programas de concierto, surgió la publicación del *folleto Chile*; este documento estaba elaborado para proporcionar una difusión masiva, principalmente en el ámbito escolar e internacional. Barros y Dannemann ven en esta publicación “el primer intento destinado a ofrecer una visión orgánica, tanto del material folklórico-musical, como de conceptos y métodos de estudios relativos a esta especialidad” (1960, p.85).

Durante 1943 las actividades realizadas en el instituto se estimaron como estructuradas y prolijas, a tal punto que la Universidad de Chile consideró la necesidad de un organismo especializado en dicha materia. En 1944, bajo el Decreto Universitario N°295, el instituto pasó a formar parte oficial de la Facultad de Bellas Artes, gracias a la experticia y el reconocimiento del cuerpo académico.

---

el Conservatorio Nacional de Música y el Departamento de Extensión Artística para promover las artes en general, en 1941 son incluidas las disciplinas de danza y teatro.

<sup>69</sup> Esta actividad a cargo del Departamento de Extensión Cultural fue vista como una apertura de la Universidad hacia la gente, no obstante, como señala Gómez (1998) los detractores vieron en esto “un síntoma decadente, de exceso de desmedro del fortalecimiento de la docencia e investigación, bibliotecas y laboratorios” (p.238).

Esta institucionalidad sirvió a los miembros para expandir su trabajo, así es como, por ejemplo, surgieron en 1944 las exploraciones folklóricas en terreno a cargo de Carlos Isamitt y Miguel Barros. Estas actividades buscaban estudiar en terreno el folklore musical chileno de acuerdo con la geografía. En estas giras, Isamitt se encargó además de promover la imagen y el trabajo del Instituto de Investigaciones a través de charlas y conferencias, en dónde explicaba los fines científicos y culturales que perseguía esta organización (Salas, 1945, p. 19-27). Otra actividad que se llevó a cabo en 1944 fue el álbum “Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile”, colección de diez discos musicales que contemplan ejemplos genéricos de la música nacional chilena. Esta compilación, señalan Dannemann y Barros (1960), trae consigo un éxito pues el material musical que ofrece es a la fecha desconocido por la mayoría de las personas del país; gracias a esto emerge la popularidad de grupos musicales tales como el conjunto *Cuncumén*, el *Grupo Folklórico del Coro de la Universidad de Chile*, y la *Agrupación Folklórica Chilena*, asociaciones que hasta el día de hoy disponen de un reconocimiento.

Otras actividades que se desarrollaron en el marco del Instituto fueron la creación de un *Mapa Folklórico de Chile*, en donde a través de fichas explicativas se ofrece información como ceremonias, fechas importantes, melodías, de diversas regiones. Como iniciativa resultante de las escuelas de temporada, surgió también una *proyección del folklore* a nivel educacional en liceos y escuelas primarias. Carlos Lavín realizó su aporte mediante un *calendario folklórico*, en donde clasificó ceremonias santuarias, según el santoral católico y a la devoción popular y en orden con el folklore musical. Se organizó también un archivo folklórico y se planeó la idea de crear una biblioteca de folklore, en donde se pudiera encontrar fragmentos, artículos y revistas referentes al tema.<sup>70</sup>

En 1947 con la fundación del Instituto de Investigaciones Musicales, el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical finalizó como tal, pasando a integrar el nuevo Departamento de Folklore. Bajo esta nueva institución es que el folklore tuvo su máximo florecimiento en el ámbito académico e investigativo. El Instituto mantuvo su trabajo investigativo hasta 1970, año en el que es suprimido.

Igualmente, en 1947 se fundó en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile el Instituto de Investigaciones Folklóricas “Ramón Laval”, iniciativa privada del investigador y alumno de Lenz, Yolando Pino Saavedra, quien buscaba seguir la investigación folklórica en el área de la literatura. Creó a través de esta institución en 1950 los “Archivos del Folklore

---

<sup>70</sup> Lamentablemente no existe información suficiente sobre dicha iniciativa, por lo que es difícil saber de qué manera se desarrolló y si se pudo llevar a cabo o no.

Chileno”, en donde se ocupó de publicar trabajos investigativos referentes al folklore, tanto de otros investigadores como de sus estudiantes, esta publicación se mantuvo hasta 1976 – a partir 1978 la publicación se presenta con el nombre de Revista chilena de antropología, hasta el día de hoy.

De esta forma se puede distinguir que, a partir de la creación de estas dos instituciones en 1947, el folklore como estudio ganó un puesto privilegiado en la academia. Los estudiosos, principalmente del área musical y literaria, continuaron el trabajo iniciado por Lenz mediante dichas instituciones. Sin embargo, y al igual que en años anteriores, la pugna por el objeto de estudio se mantuvo, haciendo que los investigadores se diferencien y distancien según su paradigma.

En el siguiente apartado, se ha de examinar el conflicto generado a partir de la década de 1950 entre los investigadores en el ámbito musical, pues las repercusiones llegan al área de la danza. Además, durante esta época y gracias a los avances de la tecnología y los medios de comunicación masiva, es donde el folklore experimentó sus mayores discrepancias y desafíos, no sólo desde la academia, sino que también por parte de los músicos propiamente tales.

### *3.2.1. El Folklore desde la academia*

Tal como se señaló anteriormente, la formalidad que se le otorgó en 1947 al Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile sirvió no solamente para la investigación, sino también para academizar el concepto de folklore; se formaliza su objeto de estudio para ser visto como una ciencia, al igual que la etnología y la antropología.

Bajo esta postura – del lado de la ciencia –, muchos de los investigadores de la Universidad de Chile se rigen por el lado occidental de la elite e ignora o margina el elemento indígena del país. Esto responde al llamado que ya hacían investigadores en todo el mundo con el fin de delimitar el campo de estudio del folklore, es decir el pueblo. Dentro de la conceptualización de pueblo no hay cabida al elemento indígena según la teoría de Carlos Vega, pues representa lo primitivo y lo primitivo por ser antiguo, es elemento de estudio de la etnografía y no del folklore (Vega, 1960, p.43-51 y 137-141). Bajo la influencia que la teoría del argentino tuvo en Chile, es que la ciencia del folklore nacional y sus académicos suprimió el estudio de lo indígena en el folklore y de alguna forma u otra olvidó – o marginó – la atribución de éstos sobre las tradiciones “nacionales”. Un ejemplo de esto se puede apreciar en los trabajos sobre las tradiciones del historiador Eugenio Pereira Salas, quien deja totalmente fuera la influencia indígena en la música

y las danzas nacionales, para él la influencia mayor en las tradiciones nacionales venía de España. En dichos trabajos estableció claramente que las tradiciones populares chilenas son principalmente de herencia hispana, ya que todo lo relacionado con lo indígena formaba parte del Chile precolombino y a diferencia de otros países de la región, el número de africanos en el país era tan pequeño que no se le puede atribuir el origen de la danza.<sup>71</sup>

Este pensamiento fue aceptado y compartido por otros académicos, por ejemplo, en el libro *la Historia de la música en Chile* publicado en 1973 por Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel. En él, la música indígena ocupa el primer capítulo “La música anterior a la Conquista” en donde se describe la música mapuche según los relatos de los conquistadores y los instrumentos son considerados por su manufacturación como precolombinos. En otro tanto, el resto de los capítulos del libro – y por tanto de la historia musical chilena, según los autores – hacen referencia a las influencias y transferencias ibéricas en el país, que en resumidas palabras forman la tradición musical de Chile.

El fenómeno de ignorar o apartar la influencia indígena en la tradición musical y en sus estudios – que si bien se puede fundamentar con la teoría de Carlos Vega y del *gesunkenes Kulturgut* de Hans Naumann (1922) –, corresponde también a un fenómeno histórico en donde se trata de resaltar y promover, por parte de la elite nacional, la influencia (y muchas veces la pureza) occidental-europea de la música a través de leyes y prohibiciones de ciertas prácticas e instrumentos desde la época colonial hasta ya instaurados los regímenes republicanos logrando que “el arte y la música de las culturas populares indígenas y mestizas debieron buscar otros espacios y otras estrategias de rearticulación de sus sentidos” (Salinas, 2000, p.53).

Otra forma de la que es abordada la problemática de la influencia indígena en los estudios del folklore a partir de los años 1940 es, según la geografía, en ésta se considera principalmente la zona central como núcleo social y de producción cultural “original” del país, por tanto lo que viene de norte o del sur, si bien se puede entender como parte del folklore, será sectorizado y en muchas ocasiones no se considera necesariamente como tradicionalmente chileno, debido a la variedad de influencias que convergen en dichas tradiciones, que escapan de lo propiamente “occidental” lo que es de alguna forma u otra abalada por los estudios de Manuel Dannemann y Raquel Barros.

---

<sup>71</sup> Esta visión de Pereira Salas se puede leer, por ejemplo, en obras como “Los orígenes del arte musical en Chile” (1941) y “Juegos y alegrías coloniales en Chile” (1947)

A partir de éstos dos elementos – la segregación indígena y la sectorización geográfica – presentes en los estudios de la época se puede ver como la élite científica, en la mayoría de los casos oriundos de la capital y con formación en Europa, trata de establecer desde la universidad y su sector social un lineamiento de lo que corresponde al folklore como ciencia, a las tradiciones y a lo propio nacional, dejando fuera todo lo que le incomoda, desconoce o no forma parte del “estudio formal”, fenómeno que sucede paralelamente a nivel político.

Sin embargo, no todos los investigadores de la época estaban en la misma dirección que seguían la mayoría de los miembros del antiguo Instituto de Investigaciones del Folklore Musical. Esto queda latente, por ejemplo, en la obra de Yolando Pino Saavedra, quien prefirió concentrar su trabajo, al igual como lo hizo R. Lenz, a la recolección de la tradición oral literaria y se mantuvo al margen de la discusión sobre la importancia de las influencias en el folklore chileno, sin desconocer en el caso del cuento chileno que es una “tradición narrativa de origen español en esta lejana zona de América” (Pino, 1960, p.17). que ha sido interiorizada en el sector popular chileno. Su mayor obra se basa en una recolección de cuentos populares, publicada en tres tomos bajo el nombre de “Cuentos Folkloricos de Chile” entre los años 1960 y 1963. El trabajo de Pino siempre estuvo ligado al folklore desde la literatura y comparatística. En este sentido, su compromiso e interés por la literatura nacional es palpable no sólo a través su trabajo como investigador en la Universidad de Chile, sino que también a través de iniciativas para valorar el trabajo de escritores nacionales. Un ejemplo de esto es la iniciativa que Pino, junto a Luis Galdames, formalizó en 1939 ante la Real Academia Sueca, para nominar a la poetisa Gabriela Mistral<sup>72</sup> como acreedora del premio Nobel de Literatura.<sup>73</sup>

Asimismo, por ese periodo se encontraban otros investigadores, asociados parcialmente a la Universidad, que se dedicaron al estudio del folklore dejando un legado accesible y de gran

---

<sup>72</sup> Aunque a Gabriela Mistral no se le puede definir como una folklorista, si se le puede ver como una representante de sus tradiciones, con respecto al folklore, señala Fidel Sepúlveda (1996):

nunca lo abordó de una manera sistemática. Sin embargo, no podría señalarse que una relación ocasional o accidental. Todo lo contrario. El folklore iba con ella. Más que eso. Era parte esencial de su modo de ser. En el campo chileno se habla de “formarle el estómago a las criaturas”. [...] El folklore fue una de estas materias nutricias que le formaron el estómago, el metabolismo vital a Gabriela Mistral. Era Natural. Era Normal (p.41).

sus obras están cargadas de elementos que evocan a la tierra, haciendo muchas veces diferencia entre el campo y la ciudad, en su obra póstuma Poema de Chile, escrita con un castellano “sencillo” en donde describe su añoro por su tierra natal, trabaja y valora la tradición oral rescatando la perspicacia del cantador popular, tradición propia del campo, en relación con el poeta profesional (Falabella, 2003, p. 66-67).

<sup>73</sup> Yolando Pino y Luis Galdames, decano de la Universidad de Chile, firmaron la primera postulación formal en 1939 para nominar a Gabriela Mistral ante la Real Academia Sueca, a partir de ese momento y hasta 1944 continuaron las postulaciones a favor de la poetisa. En 1945 fue finalmente galardonada con el Nobel de Literatura. Mistral fue acreedora del primer premio Nobel para Chile y Latinoamérica, además de ser la quinta mujer en la historia con este reconocimiento.

significación hasta el día de hoy. Fuera de la discusión con respecto a la teorización y categorización de las tradiciones – y del debate político – concentraron su trabajo al rescate de las tradiciones, haciendo trabajo de campo y viviendo en folklore in-situ, sin intención de analizarlo, sino de aprehenderlo para transmitirlo.

Uno de los más grandes exponentes en este sentido fue César Octavio Müller (1907 – 1996), quien fuera conocido por su pseudónimo Oreste Plath. Como poeta se dedicó en sus inicios a publicar sus trabajos en distintas revistas de la época, más tarde comenzó a trabajar en la redacción en diversos medios de prensa. Gracias a su trabajo como redactor jefe en una revista de la marina mercante, se dedicó a recorrer el país y por medio de esas experiencias, se interesó por estudiar el folklore paralelo a su trabajo como poeta. A partir de mediados de 1940 empezó a publicar sus estudios sobre las tradiciones y costumbres de Chile, en 1962 publica la primera edición de “Folklore chileno”, una obra completa que recopila elementos tradicionales del país – principalmente leyendas y juegos –, según las versiones que rescata y examina en variadas zonas del país, esta publicación incluye además un apartado sobre la música popular. En los años posteriores, Plath hizo compilaciones de las más variadas tradiciones, tales como leyendas, juegos, comida, canciones, dejando un legado de más de una veintena de publicaciones. En el área académica, trabajó en la Universidad de Chile como profesor de las Escuelas de Temporada entre 1943 y 1968, además de desempeñarse como profesor guía en el área del folklore en la Universidad Técnica del Estado, en 1968 bajo la reforma universitaria fue designado como director del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile hasta 1973.

Cabe destacar que, a lo largo de sus obras, Oreste Plath, a diferencia de sus pares de la época, no busca definir lo que es típico chileno según una estandarización, tampoco entra en la discusión sobre las posibles influencias imperantes en dicha cultura. En trabajo de Plath se basa principalmente en la recolección y transmisión de lo que reúne y experimenta en sus visitas a terreno, sin promover una definición conceptual o académica.

En una entrevista realizada en 1988 se le pregunta sobre la conformación del chileno popular, a lo que responde:

En primer lugar, hay que señalar que el factor indígena es predominante. Pese a que hay pocos indios puros en Chile, sus costumbres, sus palabras, sus gestos han quedado inmerso en el subconsciente y se mantiene aún hoy en lo que podríamos denominar una cultura indígena enorme (Quezada, 1988, p.21).

También en 1988 en una entrevista inédita con Juan Antonio Massone, surge la pregunta sobre su entendimiento del folklore, a lo que él responde:

Bueno el folklore está definido en el estudio de la Antropología, ciencia que se divide en física y cultural. El folklore es parte de esta segunda. Para mí consiste en la realidad popular: el hacer, el pensar, el gesto y, en fin, la vida misma del pueblo (párr.30).

Se puede apreciar así, que en este momento el tema del folklore y el estudio por las tradiciones ha ocupado tal relevancia en el país, que el campo de investigación deja de ser algo exclusivo de los académicos del folklore. Entre tanto, el interés por el rescate de las tradiciones llega a aficionados, lo que proporciona una masificación en cuanto a temáticas referidas al folklore. Reconociendo este interés por el área de estudio y su masificación en el país, desde la Universidad de Chile – y más tarde por las otras universidades, no solo se fomentó la investigación, sino extendió su trabajo hacia el folklore desde su práctica y representación a través de los grupos de proyección folklórica.

### *3.2.2. El folklore de proyección y Margot Loyola*

A partir de 1950 surgió, a partir de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, un nuevo movimiento de grupos que practicaban el folklore musical y que buscaban en su puesta en escena, la autenticidad del folklore para esto se interesaba primordialmente por la tradición oral. Este movimiento tomó el nombre de folklore de proyección y es entendido como la puesta en escena o la aplicación, principalmente a través de la música y el baile, de las investigaciones realizadas por los estudiosos del folklore, que, como ya se vio anteriormente, en la mayoría de los casos están ligados total o parcialmente a Universidad de Chile. Manuel Dannemann, tomando el planteamiento de Augusto Cortázar (1910 – 1974) define esta rama del folklore como:

Manifestación producida fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspira en la realidad folklórica cuyo estilo, formas o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones, destinadas al público en general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización presente en el momento que se considere -por ejemplo, obras literarias y dramáticas, de inspiración folklórica, escritas por autores

determinados; audiciones de radio y televisión; industria de estilo artesanal; la danza de salón o de espectáculo; la moda, etcétera (Dannemann, 1975, p.24).

Si bien el folklore de proyección se desarrolla en un ámbito artístico, toma una tarea de recopilación investigativa de material a través de la tradición oral y lo transforma en material didáctico para su enseñanza. Sobre las funciones de los grupos que se desarrollan en este ámbito, la Asociación Folklórica de Chile señala que el objetivo de la difusión y la investigación “es ya como un lema en estos conjuntos. La investigación, como ya lo indicamos, se limita, en general, a la recolección” (1962, p.73).

Añadiendo, además:

La responsabilidad de los grupos es, si puede decirse, de tipo pedagógico, ya que, al enseñar por medio de cursos, como al divulgar en sus actuaciones, los conjuntos ejercen una función docente ante un público. Por lo tanto éste debe recibir el hecho folklórico en su mayor autenticidad, sin concesiones que desvirtúen el espíritu mismo del folklore nacional. Esta es la línea que pretende seguir la mayoría de los grupos (Asociación Folklórica de Chile, 1962, p.73).

En otras palabras, se puede comprender el folklore de proyección como la representación de resultados de investigación seleccionados por dichos científicos o folkloristas, según sus propios parámetros de lo que es “folklórico”. Bajo esta conceptualización es que los trabajos realizados durante este periodo por los investigadores del folklore, principalmente de la Universidad de Chile – institución académica y cultural por excelencia del Estado – se fortalecieron y consolidaron, dando inicio a la formación de una tradición oficial nacional, que, gracias al financiamiento del Estado, va más allá de las publicaciones e investigaciones. Se desprende una gran labor a través de la industria discográfica y los medios de comunicación para transmitir masivamente representaciones estilizadas y formalizadas, lo que a partir de ese momento se entenderá como lo que es el ser chileno, según los esquemas de ese folklore académico. En otras palabras, el folklore de proyección se podría catalogar como el germen que dará paso a otros movimientos folklóricos como son la nueva canción chilena y el neofolklore.

Una de las mejores exponentes de esta rama del folklore fue Margot Loyola Palacios (1918 – 2015), oriunda de Linares. Llegó a la capital para continuar con su formación de canto lírico y piano en el Conservatorio Nacional de Chile. Junto a su hermana formó el dúo musical “Las Hermanas Loyola” y a través de éste entro en contacto con el investigador Carlos Isamitt, quien le invitó a participar al Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, a partir

de dicho trabajo comenzó en 1949 a dictar clases de cueca en las Escuelas de Temporada de dicha institución. En 1972 se trasladó a Valparaíso para continuar su labor investigativa y docente en la Universidad Católica de Valparaíso. En 1998 la misma institución, junto con otorgarle el grado de Profesora Emérita, inauguró el Fondo de Investigación y Documentación de la Música Tradicional Chilena Margot Loyola Palacios, archivo que hasta la actualidad es uno de los más importantes en Chile por la amplia recolección de documentos y publicaciones – incluyendo los trabajos de Loyola – en relación a la música tradicional del país. Su trabajo se mantuvo ligado a dicha casa de estudio hasta su muerte en 2015.

Margot Loyola se caracterizó por realizar un trabajo de investigación de tipo antropológico en terreno, en donde sus resultados son presentados a través de la escenificación, se dedicó a estudiar los gestos y los movimientos de las personas en su forma cotidiana para luego transmitirlo a través del canto y la danza, por lo que su labor se desarrollaba entre el mundo académico y la vida cotidiana. A diferencia de otros investigadores del Instituto, Loyola se dispuso a buscar en terreno sus elementos de estudio, compartiendo y aprehendiendo de la gente, esto le permitió un contacto cercano con sus informantes, traducido en una amistad más allá de la mera investigación. Debido a su forma de trabajo, recibió constantemente críticas de parte de los mismos académicos, como también del “pueblo”, desde la academia expresaban que su trabajo no era investigativo según las pautas del folklore como ciencia, por otro lado, desde los aficionados, acentuaban que su trabajo era falso porque se alejaba de lo que hacía el pueblo en verdad, en la realidad en terreno que ella misma observaba. Con respecto a esto, señala en una entrevista realizada en 1994 “Soy una campesina que algo sabe de Chile y que ha estudiado, aunque haya gente que murmure que Margot Loyola no sabe nada de música. Están equivocados” (Ponce, 1994, p.26) en el mismo artículo añade respecto al folklore y su trabajo que “fue un llamado interno, eso que yo llamo vocación. Mi gran maestro ha sido el pueblo, la fuente viva, pero respeto mis estudios académicos. No soy una antiacadémica. Ambas son músicas igualmente válidas y bellas” (p.26).

La biografía que ofrece el Fondo de Investigación y Documentación Musical Tradicional Chilena, señala que la actividad desarrollada por la folklorista

(...) tuvo como uno de sus resultados más sobresalientes y de mayor repercusión social, el que nuestro país haya conocido mediante documentadas propuestas escénicas, las más diversas expresiones musicales y coreográficas del folklore de las culturas y naciones que conforman nuestro país. Este hecho resultó ser de

insospechadas dimensiones, puesto que en Chile solo se conocía la música tradicional del campo de la zona central. (s/f, p.4).

Uno de los grandes hitos en su carrera surgió a mediados de 1950. En uno de sus cursos, Margot Loyola enseñó un repertorio de composiciones tradicionalmente individuales a sus alumnos y que estos debían reproducirla en forma de entonación grupal, el repertorio funcionó dando origen al grupo llamado “Alumnos de Margot Loyola”. Gracias al éxito que consiguieron como conjunto folklórico, se establecieron con el nombre *Cuncumén* considerado como el primero grupo de proyección. Años más tarde se conformó *Millaray*, conjunto formado por Gabriela Pizarro, integrante del primer grupo de Loyola. La interpretación musical con una fórmula grupal a dos voces – femenina y masculina – de estas asociaciones, era a la fecha algo nuevo y aparentemente no tenía muchos referentes en las prácticas promovidas años anteriores, motivo por el que se atribuye a Margot Loyola como la principal promotora de este género.

A partir de la creación de *Cuncumén*, empezaron a surgir diversos grupos que se centran en el objetivo de transmitir el folklore a través del espectáculo, teniendo en los años 1960 un éxito sin precedentes. Una de las grandes características de este movimiento – al igual que de Loyola – es la recopilación de la tradición oral y el trabajo estético para su escenificación, para ello normalmente uno de sus miembros se encarga del trabajo recopilatorio. Cabe aquí señalar que la mayoría de los integrantes de estas asociaciones eran aficionados y en comparación con la elite académica, no contaban con una formación investigativa para realizar este trabajo, por lo que todo se realizaba de manera autodidacta. Claramente este era un factor rechazo para los académicos, que no dudaron en ver esto como una degradación del folklore y de su investigación, al respecto señala Jorge Urrutia Blondel

Esta clase de proyección, siempre abundante, es de tipo negativo. Entraña el peligro de introducir un confucionismo en el conocimiento del auténtico folklore chileno, por el uso de temas fragmentariamente tomados o variados de los que aquél contiene, o la mezcla y combinación con los “personales”, no siempre de buen gusto y sabor tradicional. También contribuyen a la confusión las denominaciones que impropriamente se da a lo fabricado: “Canción del folklore nacional”, o algo parecido (1962, p.106-107).

Al igual que en décadas pasadas, el nacimiento y la labor de éstos grupos, sirvió para retomar la pugna del estudio del folklore a nivel académico y a nivel popular, empero la diferencia que a partir de este momento se puede ver, en relación con los tiempos de Rodolfo Lenz y Yolando

Pino, es que se asomaba un nuevo folklore desde el pueblo, que no sólo se investiga, sino que se estudia a sí mismo y se transmite masivamente de manera pedagógica, logrando, por un lado alejarse de las pautas de los investigadores del folklore culto asociados a la universidad y por otro una llegada exitosa a grupos sociales y regionales que durante tiempo habían sido ignorados por los ilustrados. Sobre la labor social de estos grupos se trabajará detalladamente más adelante.

### 3.2.3. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena

Contemporánea a Margot Loyola, una de las personas que también distingue por su trabajo fue Violeta Parra (1917 – 1967)<sup>74</sup>, artista e investigadora autodidacta que transformó el folklore nacional, situándose como una de sus mejores exponentes a nivel mundial. En analogía con la mayoría de los investigadores del folklore, la carrera de Violeta Parra es limitada debido a su temprana muerte. Sin embargo, es tan amplia y compleja que marcó sustancialmente a la sociedad chilena y latinoamericana con un nuevo folklore, basado en las vivencias del pueblo, que se presentará bastante alejado de lo que se venía viendo por la época.<sup>75</sup>

Nacida en la provincia de Ñuble, al sur del país, con un profesor de música como padre y una madre campesina y cantora, Violeta Parra conoció desde un inicio el oficio musical. Por petición de su hermano Nicanor, viajó a Santiago para estudiar en la escuela donde éste era director, pero por motivos económicos dejó los estudios y se dedicó a cantar en bares de la capital junto a sus hermanos. Su repertorio se basaba en música española, argentina y rancheras hasta inicios de 1950, en donde impulsada por su hermano Nicanor comenzó a dedicarse al folklore nacional, a su recopilación y transmisión. Isabel Parra, su hija, al respecto señala “El tío Nicanor presiona y estimula a mi madre a que tome con rigor la auténtica música chilena. Ella decía siempre «Si no fuera por Nicanor, no habría Violeta Parra»” (1985, p.36).

Sin completar sus estudios y sin formación académica, autodidacta y autofinanciada empezó la labor recopiladora de Violeta. Sin afiliación a institución alguna, emprendió un viaje por el país para relacionarse con cantores populares de todas las regiones, no trabajaba como los investigadores de la universidad bajo protocolo, sino que se involucraba con cada persona que conocía, creando lazos de amistad y consiguiendo información para transmitirla. A partir de 1953 comenzaron a conocerse sus composiciones grabadas por el sello EMI- Odeon y en 1954

---

<sup>74</sup> La información recopilada en este apartado corresponde principalmente a las publicaciones de la Fundación Violeta Parra, como también a la revisión de los trabajos: Parra, I. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*; Concha, O. (1995). *Violeta Parra, compositora*; Morales, L. (2003). *Violeta Parra: la última canción*.

<sup>75</sup> El pueblo en el que Violeta Parra se inspira es principalmente personas que viven en las periferias de Santiago, campesinos de regiones, como también obreros y trabajadores de todas partes del país.

por propia iniciativa organizó y condujo el programa “Canta Violeta Parra” para Radio Chilena, a través de éste, no solo consiguió buenas críticas, sino que también una increíble llegada con el público, haciéndola popular en la sintonía radial. Debido a esta popularidad, fue también invitada a París para realizar grabaciones en la Fonoteca Nacional del “Musée de l’Homme” de la Universidad de la Sorbonne, y a Londres para grabar en EMI-Odeón y para la BBC. Incursionó no sólo en el mundo de la música, sino que aprendió a trabajar en cerámica y tejer arpillera. Llegando 1958, por encargo del director de la Universidad de Concepción, Parra fundó el Museo de Arte Folklórico Chileno y emprende también un trabajo en dicha Universidad como directora del Departamento de Investigaciones Folklóricas. Pese al nuevo cargo, trató de mantener su trabajo de campo, sin embargo, la popularidad alcanzada a la fecha lo hace dificultoso, pues estaba constantemente invitada a impartir cursos en diversas regiones del país, mientras se aventuraba también en nuevos proyectos.

A través de esta breve reseña, se puede apreciar que sus intereses no estaban en la investigación formal del folklore, como lo era en el caso de los académicos de la Universidad de Chile – institución con la que no tuvo contacto – su trabajo se basó principalmente en la recopilación, creación y transmisión de lo que ella consideraba como tradicional, alejándose del análisis teórico que por entonces en la academia reinaba. Lo que Violeta Parra buscaba era desenterrar las costumbres y revivirlas, en momentos donde la academización de las tradiciones actuaba cada vez más centralizada y enfocada en normas investigativas que escapaban del diario vivir de la sociedad popular, por un lado, por otro la llegada de las nuevas tecnologías y los medios masivos de comunicación que influía en algunos casos negativamente en la transmisión de tradiciones, quedando éstas olvidadas. Ella misma señala al respecto:

Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile, he visto que el modernismo ha matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. La tradición es casi ya un cadáver (Parra, 1985, p.45).

Es esa misma sensación de sentir que las tradiciones están desapareciendo, lo que impulsaba constantemente a la cantautora de continuar con su trabajo, ya fuera transmitiendo los hechos que veía en sus visitas de campo, o a través de sus composiciones que se basaban en esas tradiciones o en los problemas que acongojaban a dichos sectores de la sociedad, con el fin de sacarlos a la luz y difundir la voz del pueblo. En una entrevista con Mario Céspedes para la radio Universidad de Concepción, Parra comenta:

Me enojo con medio mundo para salir adelante porque todavía ni la décima parte de los chilenos reconoce su folklore, así que tengo que estar batallando casi puerta por puerta y ventana por ventana, es hartito duro todavía, es como si estuviera empezando recién, más bien (Céspedes, 1958, p.8, párrafo 43).

Es esa la batalla, que cada vez que podía, sacaba a luz, motivando a la gente a valorar el acervo cultural del país y a difundirlo para que no se perdiera. En 1957 durante su programa en Radio Chilena, Violeta Parra hacía el siguiente llamado:

Es verdad que muchos son los que comprenden el esfuerzo que se hace para sacar adelante nuestra música, pero yo necesito el apoyo de cada uno de ustedes, de cada uno de los intérpretes actuales, de cada uno de los directores artísticos de radio, de cada una de las firmas comerciales, en resumidas cuentas, tengo que decirles que en esta batalla por la defensa de lo auténtico continúo un poquitito menos sola que antes. Quizás si necesitaré toda mi vida y todas mis fuerzas para llevar a cabo este trabajo que me he propuesto. A veces me siento agotada, pero la guitarra me devuelve siempre el ánimo (citado en Oviedo, 1990, p.56).

La investigación de Violeta Parra va lógicamente más allá de su programa radial y de los cursos que se dedicó a impartir a lo largo de Chile. En vida logró publicar dos libros con parte del material recopilado que obtuvo de sus informantes en los viajes en terreno, en el primero, *Cantos Folkloricos Chilenos*, publicado por primera vez en 1958, Parra hace una recolección de material entregado por cantores de diversas zonas del país, en donde se preocupa de explicar la biografía de éstos y la importancia de sus cantos y melodías, además transcribe los diálogos que tiene con dichos cantores. El segundo libro, *Poesie populaire des Andes*, publicado en Francia en 1965 fue una edición bilingüe español – francés, la primera en recopilar los cantos de Violeta Parra. Su trabajo no solo a nivel recopilador e investigativo es reconocido internacionalmente, sino que su labor artística fue elogiada y valorada a nivel mundial, lo que le permitió recorrer gran parte de Europa con su obra, en 1964 consiguió exponer su colección de arpilleras y pinturas en el Musée du Louvre.<sup>76</sup>

Luego de una estadía en París y varios viajes por Europa, Violeta Parra volvió a Chile en 1965 llena de nuevos proyectos, y con la idea de crear un lugar para la enseñanza de las tradiciones,

---

<sup>76</sup> Dicha exposición es la primera de carácter individual realizada por una artista latinoamericana en dicho museo. Hasta el día de hoy, no se ha vuelto a realizar exposición de algún/a chileno/a en él. Sobre la relevancia de esta exposición puede consultarse la entrevista realizada por Carlos Antonio Vega a Ivonne Brunhammer, conservadora y curadora de la muestra de Parra en el Musée du Louvre, publicada en 1989 en el periódico Fortín Mapocho.

una especie de universidad – centro cultural de arte popular, esta idea se consagró con la creación de *la carpa de La Reina*, ubicada en dicho ayuntamiento de la capital. La carpa servía de día como centro cultural con una oferta de talleres y de noche se transformaba en peña, ofreciendo el escenario a artistas consagrados en el mundo popular, pero principalmente dando espacio a nuevos y desconocidos. Lamentablemente para la época, el lugar era poco accesible con el transporte público, por lo que no fue frecuentado como se esperaba. En este mismo lugar, la cantautora se suicidó en 1967.

Un último elemento sobre Violeta Parra que valdría la pena mencionar, es su interés por el acontecer nacional a nivel social y político, por sus orígenes siempre admiró la cultura indígena del país, lo que también transmitió a través de diversas obras, como por ejemplo *El Guillatún*, donde habla de los ritos mapuches, o *Arauco tiene una pena*, donde describe la injusta historia del pueblo mapuche. A nivel político no tuvo una afiliación oficial, pero simpatizó con el Partido Comunista, actuó en varias campañas de éste en diversas ocasiones, tanto para el Partido Comunista en Chile como de otros países. Lo que le interesaba a Parra – y lo dejó claro en diversas ocasiones – era la lucha del pueblo y a través de sus obras trataba de hacerlo público “En mi país hay muchos desórdenes políticos. Eso no me gusta nada, entonces no puedo protestar, pero con mis cuadros puedo hacerlo” (Parra, 1985, p.117). Añadiendo en otro episodio “En Chile hay hartos periódicos que no son amables conmigo, los de derecha, de la burguesía. Yo soy una mujer del pueblo. Y cada vez que me ocupo de política, esas personas se enfadan conmigo. Quisieran que fuese solamente cantante” (Parra, 1985, p.32). Algunas de las obras que acusan el actuar político del momento son por ejemplo *La Carta*, en esta denuncia la detención de su hermano Roberto y del actuar sangriento de la policía bajo el gobierno de Jorge Alessandri. *Al centro de la injusticia*, también se dedica a exponer los problemas regionales y la centralización de poder y dinero en Chile. Otra de sus obras, *Un río de sangre*, canción que en diversos países fue censurada, trata también sobre la represión de regímenes políticos en diversas partes del mundo, mencionando a “los cinco emblemas que vivían los problemas de la razón popular”: Federico García Lorca, Patrice Lumumba, Emiliano Zapata, Ángel Vicente Peñalosa, Manuel Rodríguez y Luis Emilio Recabarren.

Como se puede apreciar, la obra integral de Violeta Parra va más allá de la investigación del folklore, ésta solo es una arista del gran trabajo que desarrolló durante intensos veinte años, al igual que su carrera como artista en diversas áreas, su interés y fuerza por transmitir las tradiciones populares, hace que su estudio sea más complejo de lo que sería quizás con otros autores. Rodrigo Torres (1980) afirma que

Su labor de recopilación y divulgación folclóricas, su profundo conocimiento e identificación con la cultura y la música popular y su maciza obra musical, son factores que incidieron en el acercamiento de la tradición musical con otras expresiones del arte musical chileno y continental. Violeta Parra es sin duda un paso significativo en el decantamiento de lo chileno en nuestra música (citado en Concha, 1995, p.73).

Lo hecho y entregado por Violeta Parra, es algo que hasta el día de hoy trasciende a nivel popular y social, se le ha ligado directamente con el folklore popular nacional y latinoamericano gozando de un reconocimiento internacional que no muchos han logrado, ser parte de la cultura general de cada chileno.

Violeta Parra, al igual que Margot Loyola son los ejes fundamentales de la dirección que tomaría el folklore a partir de los años 1960 en la fundación de nuevos movimientos musicales y sociales que a través del folklore se expresan políticamente, utilizando la música folklórica como lucha política.

Tal como a Loyola se le atribuye el nombre de fundadora del folklore de proyección, Violeta Parra se considera como artífice del movimiento musical conocido como Nueva Canción Chilena, esto debido, como se presentó anteriormente, a su interés por los problemas sociales que veía en el país y su forma de hacerlo público a través de sus obras, además de su interés por instrumentos musicales que estaban en el olvido, o no eran conocidos en la zona central de Chile. La inclusión de estos intereses en su trabajo musical unidos a las letras de canciones que acusaban un mal funcionar del sistema, fueron el elemento inspirador para este nuevo movimiento.

La Nueva Canción Chilena, surgió en la década de 1960, influenciada por la obra de Parra y también por el trabajo de Margot Loyola. Haciéndose parte de los fenómenos sociales que están sucediendo en el mundo, que a modo de ejemplo se pueden nombrar la guerra de Vietnam, la Revolución Cubana, el deceso del Che Guevara en Bolivia, etc., utilizó la música como un elemento de protesta y se identificó rápidamente con los partidos de izquierda, es por ello que se le conoce en la mayoría de los casos como un movimiento sociopolítico. Mas el trabajo de la Nueva Canción Chilena si bien se entiende como partidista y no desconoce su objetivo político, tuvo un rol en el folklore chileno que continúa la senda de Violeta Parra, involucrando a la gente en su investigación y haciendo un tipo de arte vivo y flexible para el pueblo y no estático para los museos. El objetivo de este nuevo movimiento, aparte de su interés político, se basa en imprimir

a través de la música la identidad popular chilena, la que se ve a lo largo de todo el país, no la que se estudia en la academia, que se basa principalmente en la zona central del país.

Previo a la presencia de Loyola y Parra, la investigación académica con respecto al folklore se realizaba generalmente en Santiago y sus alrededores, entendiendo esa realidad como la única chilena e ignorando u omitiendo los pueblos del norte o del sur del país. Sobre estos apenas se encontraban investigaciones y al no considerarse dentro del campo de estudio, lógicamente se ignoraron formas de vida que involucraban bailes, música, relatos, etc. Con los trabajos de las autoras expuestas, sale luz una nueva realidad, que era desconocida para la mayoría de los chilenos y que posteriormente con los grupos de la Nueva Canción Chilena encontró una voz de soporte y un interés que hasta por el Estado había sido negado.

Los grupos de la Nueva Canción Chilena adoptaron la tradición del cantautor<sup>77</sup> que ya desarrollaba Violeta Parra, y que en otras partes de Latinoamérica habían cultivado Atahualpa Yupanqui en Argentina o Carlos Puebla en Cuba – quienes a su vez fueron cultores del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana –. En un proceso de renovación del folklore que se venía practicando, estos nuevos grupos de la mano de la afiliación política adoptaron un compromiso social con los procesos que se estaban desarrollando en Chile, con un discurso antiimperialista y en contra de Estados Unidos, tal como señala Luis Advis (2012) “esta línea de “compromiso” o de “protesta” sería una de las principales características – si no la principal - que diferencia a la Nueva Canción Chilena de las tendencias previas, paralelas o posteriores” (citado en Mamani, 2013, p.126). Se dedicaron a recuperar el folklore nacional a través de nuevos ritmos que incluían instrumentos como el charango, zampoña, quena, entre otros, como también la integración de los pueblos indígenas del país al folklore musical, un ejemplo de esto, aparte de las letras con respecto a la temática y la introducción de nuevos instrumentos, son los variados nombres con que se fundan los grupos como Inti-Illimani (del quechua), Quilapayún (del mapudungún). La investigación que llevaron a cabo estos grupos se concentró en la búsqueda y recuperación de la música chilena y en la fusión de ésta con ritmos latinoamericanos, además de musicalizar lírica con contenido social, como por ejemplo algunas obras de los poetas Pablo Neruda y Nicanor Parra. Si bien Violeta Parra fue quien indirectamente da inicio a este movimiento, serían en verdad sus hijos, Ángel e Isabel Parra los cultores reales de éste. Entre los artistas que destacaron y lograron el

---

<sup>77</sup> La figura del cantautor en este caso se entiende como el músico que interpreta sus propias composiciones, a las que en la mayoría de los casos le imprime sus problemáticas sociales, acompañado de la tradición musical de su región. A diferencia de los grupos folklóricos tradicionales o de proyección, quienes buscan el folklore musical y lo reproducen o se basan en hechos folklóricos para su creación estética, el cantautor no reproduce, sino que cumple la doble función de utilizar la tradición musical local para crear e interpretar.

reconocimiento internacional se pueden mencionar a Víctor Jara, Patricio Manns, Ronaldo Alarcón como también los grupos Quilapayún, Inti-Illimani, Illapu.

El tipo de música que realizan estos grupos comenzó lentamente a consolidarse dentro del sector trabajador del país, logrando una gran audiencia y seguidores a lo largo y ancho de Chile, los obreros y los campesinos, como también los estudiantes se sentían identificados con las letras de las canciones, además el ritmo de éstas era novedoso y contagioso. Los grupos ganaron rápidamente un vasto renombre en los sectores populares del país y con la bandera política de izquierda. A fines de los años 1960, el movimiento se comprometió con la campaña presidencial de Salvador Allende, siendo un gran apoyo cultural para éste y su posterior elección, ya que en la campaña política no se utilizó solamente la situación social que el país vivía, sino que paralelamente la música sirvió como herramienta propagandista a favor de la Unidad Popular, un claro ejemplo de esto son las canciones *Unidad Popular*, de Ángel Parra, *En septiembre canta el gallo*, de los hermanos Parra y Víctor Jara, *Canción del poder popular*, de Luis Advis y Julio Rojas, y el himno de la campaña *Venceremos*, de Sergio Ortega y Claudio Iturra, en todas éstas canciones se imprime el triunfo de la Unidad Popular de Allende que será entre muchas cosas también “*la tumba del yanqui opresor*”.

En noviembre de 1970 Salvador Allende asumió la presidencia del país y dentro de su proyecto político, el rol de la cultura aparece como algo fundamental. En él se buscaba la participación y la incorporación masiva en la actividad intelectual, pues la idea de crear una nueva cultura de masas y para todo el pueblo era uno de los principales ejes de trabajo del nuevo Gobierno, pues entendía que ésta debe ser para todos y no solo para la burguesía, en el programa de la Unidad Popular se puede ver que

Los cambios que se harán necesitan de un pueblo socialmente consciente, solidario y educado para ejercer el poder y para defenderlo. La cultura no se crea con una ley, sino que surge de la lucha constante por la fraternidad contra el individualismo, por el trabajo contra su desprecio, por los valores nacionales sin sumisión a valores que no nos pertenecen (citado en Albornoz, 2005, p. 148).

En este sentido, la Nueva Canción Chilena se enmarcaba a nivel cultural como uno de los pilares más fundamentales del gobierno, pues a través de la música se estaban transmitiendo las inquietudes de la gente, como también estaba siendo el medio de comunicación para protestar y para denunciar, es por ello y por el apoyo de los artistas al gobierno, que ésta pasó a ser parte del programa. Asimismo, a través del movimiento se buscaba crear y establecer la cultura del pueblo

trabajador que llegaba al poder, en este sentido, los cantautores que apoyaron la campaña se dedicaron a trabajar comprometidos con el proyecto cultural, asumiendo incluso algunos puestos en instituciones estatales. En este contexto el movimiento de la Nueva Canción Chilena también tomó otro rumbo, sus composiciones ya no fueron denunciantes y críticas – como eran características –, sino que se adscribieron totalmente al proyecto socialista y buscaban a través de nuevas composiciones incentivar a la gente a involucrarse en él.

En esta cultura del pueblo que se buscaba crear durante el gobierno de Allende, en donde participaron tanto los grupos de la Nueva Canción Chilena, como asociaciones ligadas al folklore de proyección, surgieron nuevamente dos paradigmas de cómo debía abordarse el tema de la cultura popular en el país. Germán González (1972, p.18-29) explica estos dos posicionamientos, uno como la oposición de la burguesía, puesto que la cultura estuvo siempre de la mano de dicha clase social y la cultura popular debía ser revolucionaria, eliminando a la burguesía como parte de esta; el otro se basaba en la idea de buscar los elementos claves de los sectores populares para crear algo más participativo y democrático. A nivel del folklore oponiéndose a las influencias extranjeras, principalmente norteamericanas, los artistas proponían que la cultura popular era parte de la sociedad que estaba naciendo en el proyecto del socialismo, por ende, debía ser una herramienta de construcción, esta herramienta política estaba más de la mano con los artistas y folkloristas que con los investigadores y académicos, pues apuntaba a la creación de una nueva cultura no objetiva.

Muchos de los artistas que trabajaron en el proyecto cultural y folklórico del socialismo también iniciaron una campaña del folklore popular, entendiendo este como el practicado en las periferias de Santiago y en regiones, lo que buscaban estos conjuntos y cantautores era realzar y “justiciar” de alguna forma las tradiciones que se desarrollaban en dichas zonas, esto involucraba incluir la picardía del bajo pueblo chileno, que años anteriores no había sido considerado como folklore por ser practicado en conventillos y bares frecuentados por obreros y campesinos, como también sus canciones fueron muchas veces censurada por la “vulgaridad” o el doble sentido de su contenido.

Es en este doble discurso sobre la creación de una nueva cultura popular y el fomento de la cultura de los bajos fondos sociales el contexto en que se desarrollaba el folklore nacional en Chile desde de finales de 1970 hasta septiembre 1973, carente en cierto sentido de una investigación rigurosa como abundaba en años anteriores de la mano de historiadores, antropólogos y musicólogos, pero con un gran fomento en su práctica y difusión, beneficio que se podía obtener solo si el trabajo enfilaba con el proyecto socialista de la Unidad Popular y que no atentara contra lo nacional y lo propio.

Si bien la Nueva Canción Chilena se asumió como un movimiento político de lucha y encontró su lugar en el proyecto socialista, hay que recordar que nunca fue al contrario, es decir nunca fue una producción política del gobierno de la Unidad Popular y como tal, sus artistas colaboraron con el proyecto en la medida que creían en él, lógicamente se puede apreciar un alto grado de propaganda en su actuar, mas el hincapié aquí recae en un trabajo en conjunto entre artistas comprometidos que antes de la llegada del gobierno de Allende ya estaban trabajando y al compartir los mismos ideales, llegan al poder mediante dicho gobierno. Dicho de esa manera, su música y su trabajo se puede ver quizás como una herramienta utilizada durante el proyecto cultural socialista, pero de ninguna manera como una creación de éste.

El Golpe de Estado de 1973 no sólo interrumpió y cortó el gobierno de Salvador Allende, sino que se encargó de bloquear el proyecto cultural de la Unidad Popular. Buscó crear su propio proyecto cultural en donde una vez más el folklore y su práctica sirvió como elemento para lograr tal objetivo, tema que será visto a continuación.

### ***3.3. 1973 – 1992: El folklore en tiempos de Dictadura***

Lo realizado por el gobierno de Allende y la Unidad Popular tuvo un abrupto desenlace con la imposición del régimen militar, tal como señala José Joaquín Brunner (1989) éste buscaba a través de la fuerza una revolución en el régimen político basada en la modernización capitalista de Chile. A nivel cultural, el proyecto de la Unidad popular fue una de las primeras medidas a censurar y perseguir, se creó una maniobra de control a cargo del Gobierno y sus funcionarios, en donde se perseguía, apresaba, torturaba e incluso llevando a la muerte a toda persona (fuera artista, académico, periodista, etc.) que se mostrara en contra del Régimen o que defendiera el Gobierno anterior, motivo por el que muchas personas, entre ellos, la mayoría de los músicos de la Nueva Canción Chilena se fueron al exilio.

Con la censura y la persecución, más las estrategias de control en las instituciones educativas y académicas por parte del Régimen Militar, se dio el fenómeno político, cultural y social del “apagón cultural”, entendido como la paralización de la actividad y creación cultural en el país. Para Carlos Catalán y Giselle Munizaga (1986) este fenómeno se explica debido a las políticas que trae consigo el Régimen; estas apuntan por lado al autoritarismo y su bloqueo de expresión democrática apuntando a la despolitización de grupos sociales y por otro, al sistema económico (neoliberalismo) que busca introducir.

J.J. Brunner, A. Barrios y C. Catalán sostienen al respecto:

En la práctica, ocurría que el Gobierno estaba más interesado en “congelar” la actividad cultural, suprimiendo sus efectos potencialmente movilizados de la crítica y conflictivos al interior del campo cultural, que de proporcionar una efectiva orientación y dirección al proceso de incorporación de la modernidad (1989, p. 50).

Bajo esta perspectiva, una vez más el folklore en sus distintas perspectivas está presente, una de las líneas que se mantiene es la actividad realizada bajo el alero de la Universidad de Chile a nivel académico, de la mano también está la visión conservadora que tiene el gobierno militar y su rol en la difusión de éste, éstos a la vez, se verán reflejados en la imagen que trata de transferir el Régimen a través del folklore de exhibición.

### *3.3.1. La visión del gobierno militar sobre el Folklore y sus mecanismos de acción para “extirpar el cáncer marxista”*

En relación al escaso material oficial relacionado al ámbito cultural<sup>78</sup>, correspondería iniciar este punto con la afirmación que durante el régimen militar no hubo una política cultural, sino más bien se establecieron redes y mecanismos de intervención para lograr cambios en el ámbito cultural<sup>79</sup> que apuntaran a los intereses de la junta militar.

A grandes rasgos, el discurso político del Gobierno Militar se basaba principalmente en el rescate del alma nacional y la “reestructuración” de la sociedad luego de ser afectada por el “cáncer marxista”, para ello la cultura es, por una parte, una actividad para proyectar una imagen de nación, como también un elemento regulador de hábitos y costumbres. De ahí se desprende, por ejemplo, la definición otorgada por la Asesoría General de la Junta de Gobierno:

La cultura es aquella disposición esencial que mueve a los habitantes de una nación a organizar su vida de acuerdo a una determinada escala de valores y que se expresa en una original manera de pensar, de actuar y de vivir, que los singulariza y los define frente a todos los demás. (...) Por lo tanto, si se quiere propiciar una auténtica política cultural, es preciso antes que nada perfilar lo más

---

<sup>78</sup> Tal como lo comentan diversos autores y en la revisión personal de bibliografía es difícil encontrar documentos oficiales que tengan relación con la cultura y con las políticas culturales del régimen de A. Pinochet. La poca información oficial con la que se cuenta surge de la publicación “Política cultural del Gobierno de Chile” (1974) y del boletín informativo “RC: Secretaría de Relaciones Culturales” (vigente hasta mediados de 1980), el resto de la información surge de medios de prensa como los periódicos El Mercurio, La Tercera, o la revista Qué Pasa.

<sup>79</sup> Los trabajos principales al respecto y la base de este punto se desprenden de Catalán, C. y Munizaga, G. (1986). *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago, CENECA; Rivera, A. (1983). *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario: Chile 1973-1982*. Santiago, Tesis de grado; Brunner, J.J. (1981). *La cultura autoritaria*. Santiago: FLACSO.

nítidamente posible el estilo de vida que, estando más acorde con la idiosincrasia misma chilena, conduzca al “deber ser nacional” (Política Cultural del Gobierno de Chile, 1974, p.19).

Se establece, además – coherente con el sistema social y el modelo económico – que la cultura debía contribuir al progreso y desarrollo del país, impulsando al crecimiento económico, a través de la imagen del Gobierno que debía proyectar hacia el exterior.

Dentro de esta línea, el folklore formaba parte “fundamental” dentro de la actividad cultural del gobierno, pues al igual que en otros regímenes autoritarios, jugaba un papel funcionalista para lograr transmitir los ideales del proyecto nacionalista que se querían cimentar y segregar lo popular o lo “no oficial”.

Lógicamente, bajo la idea del nuevo proyecto de unidad nacional, de corte militar, conservador y ligado a la iglesia católica, lo vivido durante los años de la Unidad Popular no se podía entender como cultura, sino que eran simples “aberraciones” que afectaron a la historia del país, por ello también los movimientos musicales de la Nueva Canción Chilena y sus derivados no formaban parte del folklore ni de las tradiciones.

Considerando tal premisa, uno de los movimientos principales de admiración y transmisión fue el de la música típica, con inicios ya en los años 1940, utilizaba como temática la vida de campo de la zona central del país. Se acentuó al huaso como ideal de la cultura folklórica en desmedro del roto<sup>80</sup>, mientras que las cuecas y tonadas eran a su vez parte principal del repertorio, dejando a un lado la música de otras regiones, principalmente la zona andina, que por el uso de instrumentos como el charango recordaba a la Unidad Popular.

Una de las personas que trabajó en esta época como asesor artístico de la Junta, adhiriéndose totalmente al pensamiento nacionalista y que serviría para reflejar la imagen que el gobierno militar tiene del folklore es Benjamín Mackenna, integrante del grupo musical los Huasos Quincheros. Mackenna, a través del área de relaciones culturales, se encargó de hacer respetar el lineamiento nacionalista en las composiciones e interpretaciones musicales por medio de “persecuciones” a artistas, y también a realzar su grupo musical como la imagen oficial del Gobierno en el extranjero.

---

<sup>80</sup> Los personajes del huaso y roto chileno surgen como modelos típicos del país, en ellos se describen una serie de virtudes y características sociales que se asocian a Chile, reafirmando, junto a los emblemas patrios, una imagen nacional. Sobre las diferencias de estos, su imagen y el rol que han cumplido, remitirse al primer capítulo.

Para promover los intereses de la Junta y la nueva imagen de Chile, representada en la zona central del país, se creó en 1977 la Secretaría de Relaciones Culturales, con el objetivo de “estimular las diferentes actividades relacionadas con nuestro quehacer cultural, destacando y realzando lo nacional” (Ministerio Secretaría General de Gobierno, División de Organizaciones Civiles, 1979 p. 29.), este organismo se encargó de propagar actividades culturales organizadas principalmente por el Ministerio de Educación y de hacer valer en totalidad la visión nacionalista y conservadora del Gobierno. Algunas de las actividades difundidas y cofinanciadas con especial énfasis en cuanto al folklore fueron el festival folklórico de la Patagonia, en Punta Arenas, el festival del Huaso de Olmué en la V Región del país, el festival de San Bernardo en la Región Metropolitana, el campeonato nacional de Cueca en Arica, y las actividades del Ballet Folklórico Nacional, por nombrar las más importantes.

A través de estas actividades, se buscaba difundir la música folklórica tradicional por medio de patrones de imitación del carácter huaso del Valle Central, quien representaba de mejor manera la identidad nacional del país, aún si la música y la vestimenta no eran congruentes con la idiosincrasia regional del resto del territorio.

Debido a la gran difusión e inversión, los festivales folklóricos y los campeonatos de cueca gozaron de gran participación a lo largo de todo el país, algunas de las organizaciones que trabajaron de la mano con el Gobierno Militar, fueron la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos, organizadores del festival de San Bernardo y la Federación Nacional de la Cueca (FENAC, hoy Corporación Nacional de la Cueca de Chile). Ésta última de la mano de Osvaldo Barril, uno de sus fundadores, comenzaron las gestiones para reconocer a la Cueca como el baile nacional en 1976, iniciativa que fue aprobada en 1978 y aplaudida por gran parte de los folkloristas de la época asociados a las organizaciones ya nombradas, estableciendo así, uno de los mayores aportes al folklore y a la identidad nacional por parte de la Junta Militar hacia estas organizaciones.

En los años posteriores el folklore chileno se transformó principalmente en la Cueca. Por parte del Régimen militar se promovió el baile como un símbolo patrio y de unidad nacional, por medio de programas radiales y televisivos como también proyectos municipales para aprender la coreografía del baile, además se fomentaron concursos y campeonatos de cueca, tanto en la música como en el baile.

Años más tarde, en 1989 se promulgó el Decreto 54, que fija el 17 de septiembre como el día nacional de la Cueca, con el objetivo de mantener la línea del éxito ya obtenido con la ley anterior sobre el baile nacional. El Estado se compromete a fomentar mediante diversos organismos, como

municipalidades y corporaciones, la práctica, enseñanza e investigación de los aspectos coreográficos y musicales del baile.<sup>81</sup>

Debido a la historia y complejidad que abarca la Cueca, es que se tratará en profundidad en el cuarto capítulo. Sin embargo, se podría decir que, en el ámbito del folklore, la normativa de la Cueca – que no está exenta de conflictos y de institucionalización política – no sólo es un acierto del Régimen, al mostrar una cara amable que se sustenta en las raíces de lo nacional frente a la población, sino que también contribuye a simular una sintonía con el país, buscando la uniformidad de la música folklórica y ocultando la persecución de folkloristas asociados a la Unidad Popular.

A través de la normativa y de la difusión del nuevo símbolo patrio, la Junta Militar buscaba la institucionalización del folklore, entendiéndolo como elemento cultural de excelencia nacional al servicio del Estado y asociándolo exclusivamente a la Cueca de la zona central. De esta forma, bajo el entendimiento y la visión del Régimen, se lograron avances en la renovación cultural del país, este se estaba limpiando de la experiencia del marxismo y de la deformación que trajo consigo en la cultura nacional.

### 3.3.2. *El trabajo de la academia en tiempos de dictadura*

Lógicamente el Gobierno Militar no trabajaba sólo desde sus instituciones ministeriales y a través de su precaria política cultural. Dentro de ese proceso de renovación – o limpieza – cultural, las instituciones educativas no quedaron exentas y fueron directamente intervenidas por la Junta de Gobierno una vez iniciada a dictadura. A la época había un control extremo sobre la labor de docentes y maestros de las universidades, también sobre los estudiantes y su comportamiento en los establecimientos educacionales, esto llevó a insertar militares en las aulas para asegurar que los profesores hicieran su trabajo y no se desvirtuaran, mientras que los estudiantes debían estudiar, en vez de crear desórdenes. La idea era principalmente despolitizar a los jóvenes y combatir el “cáncer marxista” que deambulaba sobre todo en el área artístico y cultural de las universidades, de esta forma muchos profesores y estudiante fueron presos, torturados, desaparecidos, algunos de ellos lograron partir en exilio.

---

<sup>81</sup> Un claro ejemplo de esto es la promulgación del Decreto 54 por el Ministerio Secretaría General de Gobierno en 1980, que oficializa el 17 de septiembre como el *día nacional de la cueca*. Además del Decreto 4002, Art. 23 promulgado en 1980 por el Ministerio de Educación Pública, en donde se impone, dentro de la asignatura de Educación Física, la enseñanza obligatoria de la cueca y de bailes folklóricos nacionales en los establecimientos escolares. Este punto será abordado en profundidad en el siguiente capítulo referido a las danzas propiamente tal.

Bajo este Régimen sufría cualquier persona que hubiese estado ligado al Gobierno anterior o que se mostrase en contra de la nueva Junta de Gobierno, es así como fueron asesinados por ejemplo Víctor Jara, quien trabajó al lado de Salvador Allende. La mayoría de los grupos estudiantiles del movimiento de la Nueva Canción Chilena se fueron en exilio, muchos folkloristas rurales y de las periferias también desaparecieron. Mas hubo algunos que nunca se presentaron a favor o en contra, lo que les permitió continuar con su trabajo tal como ya lo venían haciendo antes. Algunos ejemplos son los ya citados Margot Loyola y su esposo Osvaldo Cádiz, como también Oreste Plath.

La Universidad de Chile no quedó al margen de este proceso de reestructuración y quienes se mostraban a favor del Gobierno Militar, también disfrutaron de privilegios en la obtención de puestos de trabajos como también de investigación – casi inexistente por la época –. Aquí la Facultad de Ciencias y Artes Musicales se “limpió” de lo que se había estado haciendo los últimos tres años bajo la Unidad Popular. Los académicos que buscaban formalizar el folklore alejándolo de lo “popular obrero” y sus discípulos, quienes no habían tenido voz en el Gobierno anterior, volvían al protagonismo: el musicólogo Samuel Claro asumió el cargo de Decano y en la Secretaría General llegó Raquel Barros, quien desde una mirada muy aristocrática se dedicaba a la investigación de las danzas folklóricas. La Facultad cambió su nombre a Facultad de Artes y Ciencia Musicales y de la Representación, y de la mano de Manuel Dannemann comenzó una vez más la investigación del folklore como disciplina científica. Dannemann, quien trabajaba en el área de la filología, comenzó desde temprano en su carrera a interesarse por los estudios de las tradiciones, sus estudios los cursó teniendo a Eugenio Pereira Salas y Carlos Lavín como profesores, los que él define como sus “maestros” y por tal influencia se mantiene en la carrera académica, al respecto manifiesta “estuve en una excelente época de ese instituto que falleció en 1970, como la mayoría de los institutos de la Universidad de Chile” (Mena, 2004, p.4).

Si bien Dannemann ya había comenzado sus investigaciones en los años 1960 y no era un desconocido, es a partir de 1974 cuando comenzó, entre otras cosas, como profesor del seminario “Folklore general” en el instituto de la Universidad de Chile, adquiriendo un destacado papel en el ámbito de estudio de las tradiciones. Su trabajo empezó a prosperar y dar frutos, logrando destacar no sólo a nivel nacional ante los ojos del Gobierno Militar, del cual se adscribe pública y oficialmente, siendo recompensado con refuerzos en sus trabajos de campo a través de beneficios económicos y de movilización en regiones con equipamiento de las fuerzas armadas.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Esto se puede apreciar muy bien en los agradecimientos que M. Dannemann dirige en sus investigaciones por los años 70, en su publicación *Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folklórico* (1978) dirige

También logró un reconocimiento en Latinoamérica a partir de mediados de 1970, quedando hasta el día de hoy como uno de los grandes teóricos del folklore en la región y el representante de Chile para la investigación.

El autor en esta época también comenzó sus publicaciones con respecto a la “*ciencia del Folklore*” tema que por los años 1970 está en boga dentro las academias latinoamericanas gracias a los trabajos de Carlos Vega en Argentina – quien fuera también su profesor –, como de Isabel Aretz en Venezuela, por ejemplo. Del trabajo en conjunto con estos investigadores se desprende una serie de publicaciones en donde buscaba definir lo que era el folklore desde su propia ciencia en Chile, lo mismo lo habían hecho ya Vega y Cortázar en Argentina, Aretz en Venezuela. Su *Teoría del Folklore* se respalda en los estudios de sus maestros argentinos, pero Dannemann va un paso más allá y busca crear una metodología de estudio – y no solo una definición del folklore – además incluye más elementos de estudios, relacionados con el patrimonio material e inmaterial de la cultura nacional.<sup>83</sup>

La base de su teoría se centra en el “hecho folklórico” que tomado de la argentina Martha Blache lo entiende como un comportamiento o hecho cultural que se convierte en folklórico “solo cuando para determinados grupos, funciona como bien común, propio, aglutinante y representativo” (p.40, citado en Dannemann, 1984, p.30), es decir un hecho folklórico es un bien que provoca un sentido de pertenencia e identificación con una tradición cultural de dicha sociedad o grupo humano y que puede ser utilizado libremente por cualquier miembro de la comunidad que tenga un sentido de identificación con éste.<sup>84</sup> Gracias a esta definición de comunidad y de “hecho folklórico” es que en la teoría de Dannemann (1984) los elementos patriotas y nacionalistas relacionados con los emblemas y ritos militarizados de la nación que buscaba promover el Gobierno Militar tiene acogida y son, según el autor, elementos folklóricos, como por ejemplo los honores a la bandera, o el canto del himno nacional, citando nuevamente a Blache, el autor señala con respecto a los honores patrios, que son un elemento común, pues

---

una página y media en agradecimientos a la “honorable” Junta de Gobierno y a Generales que le ayudaron en su trabajo, lo mismo se repite en *Proyecto UNESCO sobre edición de música tradicional chilena* (1975).

<sup>83</sup> Valdría brevemente recordar que Carlos Vega basa su teoría del folklore principalmente en la música, Dannemann agrega que lo que comprende la cultura folklórica es un todo, vale decir, objetos, trajes, literatura, etc. y no sólo el elemento musical.

<sup>84</sup> Cabe aquí hacer la diferenciación en que Dannemann no distingue clases sociales, sino que contempla la comunidad como un todo, un cúmulo de circunstancias en que un grupo humano se une y crea elementos de identificación para con ese grupo, por ello también no habla de un pueblo sino de una sociedad en su todo. Este punto también es una de las grandes diferencias que tiene con Carlos Vega, recordando que éste en su teoría planteaba la diferencia de clases y el flujo de tradiciones de manera descendiente de acuerdo al gesunkenes Kulturgut de Hans Naumann (1922).

al compartirlo con todos los participantes, propio por identificarlos tradicionalmente como ciudadanos de un país; que los aglutina al cohesionarlos frente a un sentimiento de nacionalidad y los representa ante el resto de las naciones. La mayoría de los especialistas, sin embargo, no considerarían folklórica esta conducta (Dannemann, 1984, p.31).

Aun si tiene sus reparos en la diferencia entre nacionalismo y folklore, señalando que no todo acto patriótico es folklórico, otorga de todas maneras una validez a lo que viene haciendo la dictadura, al señalar que diversos actos y canciones militares si constituyen un hecho folklórico. Esta perspectiva fue de gran utilidad para el Gobierno Militar, ya que desde ahí podía fundamentar y justificar su actuar en relación a la creación de un nuevo patrimonio cultural de toda la comunidad nacional.

Por motivos bibliográficos es difícil ir más allá en el trabajo de Dannemann y de su afiliación a la dictadura, los elementos de prueba son principalmente sus agradecimientos en publicaciones, sobre todo en los proyectos de la OEA (1977) y de la UNESCO (1974), y en su concepción más bien neutral del folklore, dejando de lado el factor politizado que estuvo frecuente entre los años 1970-1973. Su teoría y su trabajo a-politizado lo ha hecho hasta el día de hoy uno de los teóricos más renombrados en el ámbito de las tradiciones y del folklore, pero una vez más desde una línea académica, sistematizando lo que él entiende por hecho folklórico e ignorando o dejando a un lado el sector popular de las tradiciones, poniendo una distancia entre los folklorólogos, es decir la academia, y los folkloristas, entendidos como los portadores de dichas tradiciones, de modo tal que renueva lo planteado por el Instituto de Investigaciones Musicales de los años posteriores a Lenz.

A nivel académico, las publicaciones de Manuel Dannemann y su labor docente desarrollado en la Universidad de Chile resultan ser los más completos y reconocidos durante la década de 1990, convirtiéndose en una figura clave en torno al folklore como disciplina académica en Chile y Latinoamérica.

### *3.3.3. Folklore de exhibición para Chile y el mundo*

Paralelo al estudio en instituciones académicas sobre el folklore, un fenómeno que se venía produciendo en el país desde los años 1940 era el de la producción musical de corte tradicional, que luego derivó en lo que ha sido conocido como Neofolklore, esta rama musical se desarrolló paralelamente a la Nueva Canción Chilena, su diferencia estaba, en que no tenía fines políticos y

buscaba ser una reproducción mejorada estéticamente de la música que se escuchaba en las zonas rurales del país, principalmente en la zona central, y que llamaban “música tradicional”.

De ésta rama folklórica se desprenden principalmente dos elementos importantes a considerar, por un lado se proyecta la imagen del campo como el paraíso sumado a un sentimiento de añoranza, en donde se reproduce la imagen del patrón de fundo, por otro lado se estiliza las composiciones, de modo tal que obtienen como resultado un sonido pulcro y unas voces trabajadas académicamente, ambos factores distan bastante de lo que muestra la Nueva Canción Chilena y de lo que se podía ver probablemente en los sectores bajos del país.

Estos elementos gustaron al Gobierno, pues la composición y representación de estos grupos cumplía con la imagen de nación que tenía la Junta, y algunos de los grupos musicales no dudaron en avalar la política del Régimen desde el primer día. Uno de los mejores ejemplos para este caso es el grupo *Los Huasos Quincheros*, formado por un cuarteto de hombres, sus inicios se remontan a la década de 1930 y mantienen la tradición de cantar a cuatro voces, con el paso de los años van sufriendo variaciones en sus integrantes, pero siguen existiendo como grupo hasta el día de hoy.

Al proclamarse el Golpe de Estado, esta agrupación se unió directamente al Gobierno Militar y comenzó a trabajar activamente en el Comité de Recreación de las Fuerzas Armadas, junto a otras agrupaciones, como la de Raquel Barros. Se dedicaron en un primer instante a realizar giras y conciertos para apoyar las políticas de la Junta de Gobierno. En el mismo año 1973, *Los Huasos Quincheros*, iniciaron también un programa de estimulación de la producción musical, incentivando a cantautores y agrupaciones a realizar trabajos folklóricos, que tuvieran relación con la música tradicional, a través de concursos con remuneración económica (La Segunda, 13.11.1973). Sin embargo, donde más destacó esta agrupación musical, fue en su labor como “embajadores culturales” en el exterior en tiempos de dictadura, en donde a través a giras, buscaban promover una imagen limpia y pacífica del país en el ámbito internacional. De estas giras se puede nombrar su paso doble por Alemania en 1974, en mayo durante el primer viaje a Frankfurt, un grupo de manifestantes se encontraban a las afueras del recinto donde tocarían y por el poco resguardo policial lograron entrar al recinto, realizaron destrozos materiales y barricadas, según la prensa eran alrededor de “500 extremistas que pedían muerte a los cantantes fachistas” (García, 1989, pista de audio 16), los daños materiales de alrededor de 4 mil dólares obligaron a suspender la gira. En la segunda oportunidad, en junio del mismo año, acompañaron a la selección nacional de fútbol en la delegación artística que se presentaría en el Mundial de Fútbol de Alemania, se presentaron en el acto inaugural del evento en representación de Chile, actuación que para la prensa nacional fue exitosa y mostró la imagen de unidad nacional que querían

proyectar a nivel internacional.<sup>85</sup> De esta forma fueron transformándose en ícono de la música folklórica chilena en el exterior, realizaron numerosas giras oficiales en nombre del Gobierno y adquirieron rápidamente el nombre de “artistas de exportación”. Se puede desprender de este grupo, que funcionaba más como un elemento de marketing que como un verdadero grupo folklórico o de proyección folklórica, ya que no poseían investigación y más bien adecuaba sonidos y letras de acuerdo con lo que podía gustarle al público, basado en el folklore.

Ya por el año 1975 habiendo demostrado total fidelidad al Régimen, Benjamín Mackenna, uno de los principales integrantes del grupo, se integra al gobierno militar desde la asesoría, comienza a trabajar en la Secretaría Nacional de la Juventud, en el área cultural y luego en 1977 comenzó sus labores como secretario de Relaciones Culturales. Mackenna, jugando rol doble, de artista nacional y de asesor, se transformó por esos años en una de las caras más visibles del folklore nacionalista que respaldaba el Régimen, además su visibilidad en todos los medios y eventos culturales le sirvió para mantenerse vigente en el acontecer cultural del país.

Durante la dictadura, otro de los grupos que marcaron la imagen folklórica de Chile desde la danza, y que dentro de este período se profesionalizó y se estableció como institución fue el *Ballet Folklórico Nacional de Chile* (Bafona).<sup>86</sup> Dicha agrupación, tras una serie de transformaciones, jugó un rol clave en la promoción de las danzas folklóricas a través de la puesta en escena a parte de la década de 1980.

A través de los distintos organismos, la dictadura logró crear una serie de mecanismos para promover su ideología política, resaltando, sobre todo, un folklore asociado al espectáculo que sirviera no sólo para la proyección de un ideal, sino también como un producto de fácil circulación en el mercado.

A modo de cierre, se puede afirmar entonces que la disciplina del folklore logró desarrollarse de manera estable en Chile. Independientemente del proyecto político, el folklore gozó de su flexibilidad para adaptarse a las nuevas demandas del Estado, transformándose en un verdadero

---

<sup>85</sup> Lógicamente en el mundial de fútbol de 1974, aún si el gobierno quería proyectar una imagen de paz en el país, los resultados fueron otros de corte más negativo y que no fueron cubiertos por la prensa nacional, los futbolistas tenían prohibido dar entrevistas a la prensa extranjera y los manifestantes aprovecharon la ocasión para demostrar su descontento con la situación en Chile, como por ejemplo en el primer partido contra Alemania federal, abundaron los lienzos en contra de la sangrienta dictadura y organizaciones tildaban que la participación de Chile en dicho mundial era una forma de legitimar la dictadura. En el partido contra Australia abundaban los cánticos de los asistentes que repetían “Chile sí, Junta no”, durante el segundo tiempo de dicho partido un grupo de manifestantes aprovechando la cobertura en vivo a todo el mundo, entró a la cancha con una bandera de Chile como forma de protesta (Bley, s/n, 2014).

<sup>86</sup> Un análisis completo sobre el desarrollo histórico del Bafona, así como su funcionamiento y su alcance social, se puede consultar en el quinto capítulo.

instrumento para la sistematización de la tradición nacional. A diferencia de los procesos que vivió la disciplina en Europa o Norteamérica, los cuestionamientos hacia los investigadores chilenos fueron prácticamente nulos con respecto a su actuar durante la dictadura. La falta de crítica al respecto – y que recién comienza a ser tematizada – puede considerarse también como el motivo principal del descenso de la disciplina, por cuanto no actualizó sus temáticas, tampoco desarrolló teorías críticas al respecto como en Estados Unidos o en la Alemania federal, quedando prácticamente obsoleta en términos de investigación.<sup>87</sup> No obstante, la rama asociada a la música, la danza y al espectáculo se mantiene vigente, siendo probablemente esta, una de las mayores victorias del folklore.

---

<sup>87</sup> La mayoría de las temáticas son, como en gran parte del mundo, ahora estudiadas por la antropología, sociología, historia, literatura, música, entre otras.

### III. Danzas y bailes tradicionales en Chile

#### 1. Consideraciones en torno a la historia de la danza en Chile

Al entender el baile como una forma de expresión inherente al ser humano, desarrollada a partir de movimientos en donde confluyen y se conjugan elementos como: creencias religiosas y culturales, aspectos de la vida cotidiana, formas de comprender el mundo y de aprehender la naturaleza, entre otras cosas, se desprende que es un arte, un medio que ha estado presente desde los orígenes del hombre, tal como ya en la cultura griega se observaba la relevancia de la danza a través de su musa Terpsícore y como en la cultura de occidente se desarrolló el valor de la danza en primera instancia como hecho social y luego, en segunda, como un arte escénico propiamente tal y una herramienta pedagógica.

Con el desarrollo y el interés de promover la danza, es que comenzaron a surgir las academias de ballet, instituciones formales para el aprendizaje de este arte, lo que permitió el proceso de formalización e institucionalización de esta forma de expresión a través de estructura y técnica académica.<sup>88</sup> A partir de esta formalización – principalmente con la creación de la *Académie Royale de Danse* como hito histórico – surge una danza institucionalizada y profesional, asociada a una serie de patrones de movimientos y técnicas rigurosas. Sin embargo, la práctica anterior de expresarse a través de movimientos rítmicos con sentido, pero sin una necesaria rigurosidad, se mantiene y se cultiva en paralelo, dando paso a lo que se conoce como bailes populares o bailes folklóricos.<sup>89</sup>

Ambas formas de expresión se pueden encontrar en Chile, no obstante, valdría realizar dos aclaraciones: la primera es que claramente el fenómeno de los bailes es anterior a la creación de los ballets: la segunda es que los académicos han diseccionado su trabajo al analizar desde la danza académica el ballet, mientras que desde la musicología y antropología los bailes populares, logrando poco vínculo entre ambos. Al ser la danza un arte relativamente nuevo en

---

<sup>88</sup> El Ballet en su estructura actual y como institución surge durante el reinado de Louis XIV, quien además de ser de haber sido educado y formado en danza, creó las instancias para promover la danza en la sociedad, dentro de las medidas tomadas surge por ejemplo la creación por decreto de la *Académie Royale de Danse* en París ya en el año 1661, hito también con el que la danza se institucionaliza y su práctica se masifica progresivamente en la población, dejando de ser una actividad totalmente exclusiva de la aristocracia.

<sup>89</sup> Se hace la distinción entre los conceptos de danza y de baile para diferenciar el modo en que estos se practican y las funciones que cumplen. La danza se asocia a la visión profesional e institucionalizada promovida por ballets, mientras que el baile se comprende como una forma rítmica de expresión, que no contempla una técnica académica en su estructura y ejecución.

el país, explica que no existe abundante investigación al respecto. Las primeras publicaciones de artículos surgen a partir de 1961, por lo que es difícil reconstruir los pasajes de su historia. Por otro lado, las investigaciones relacionadas a los bailes populares, que, si bien datan de mayor antigüedad, se inician recién con el trabajo académico a partir de 1900 y solo corresponden a listados de bailes, desconociendo elementos para su reconstrucción histórica – tema que se tratará con mayor profundidad más adelante –.

La historia de danza en Chile debe entonces comprenderse como un espacio nuevo en la investigación. De toda evidencia, son los registros históricos que dan cuenta de esta práctica social, a través de crónicas y notas en la prensa es que se deja entrever el desarrollo del baile social a la formación de un cuerpo de ballet nacional. Al respecto, los trabajos más importantes, y que servirán para la configuración histórica de la danza institucionalizada en Chile son los artículos de Andréa Haas (1945), Yolanda Montecinos (1961, 1962), Malucha Solari (1961), Octavio Cintolesi (1961), así como también el trabajo de María José Cifuentes (2007). Las etapas que se distinguen en estos trabajos – y que interesan para una reconstrucción histórica de la danza – son a grandes rasgos: 1. los orígenes coloniales, 2. las compañías pioneras, 3. la llegada de coreógrafos europeos y la consolidación de la danza académica, 4. el cuerpo de ballet estable y la expansión de compañías independientes.

### ***1.1. Los orígenes coloniales***

Yolanda Montecinos, en su historia del Ballet en Chile (1961) reconoce una primera etapa en donde sitúa los antecedentes que dan los argumentos para distinguir una *prehistoria* del ballet formal en Chile. Para este caso, se comprenderá como el inicio del trabajo en danza que será fortalecido en los años posteriores, aún si los verdaderos orígenes de la danza no tienen una data específica – y como ya se ha expresado anteriormente, son parte inherente del hombre –, esta primera etapa sirve para situar el estado de la danza en un momento histórico y su posterior desarrollo.

Montecinos aclara que es durante el período de la Colonia (1600 – 1810) que se sientan los orígenes de manifestaciones asociadas a bailes populares y de salón con particular importancia dentro de la vida cívica. La autora plantea esta época como clave, ya que fue el momento en que se presentaron en la sociedad dos corrientes particulares. Por un lado, las prácticas religiosas araucanas, y por otro las de los conquistadores españoles. En la convivencia estas comenzaron a entrelazarse dando

origen a ceremonias las de la celebración del Corpus Christi, los bailes de los catimbaos y de las cofradías de chinos, alféreces de Quillota, Olmué, Andacollo e Isla de Chiloé, ya en el siglo XVIII y que, en algunos casos, se mantienen hasta nuestros días (Montecinos, 1961, p.9).

La llegada de bailes españoles fue frecuente debido al proceso de colonización. Sin embargo, con el tiempo comenzaron a llegar bailes del Perú, que, al ser Virreinato, gozaba de mayor actividad, como también de Argentina y del Virreinato del Río de la Plata. La práctica de estos nuevos bailes pasó a ser parte clave de la vida social chilena. Utilizada como medio de expresión y también de diversión, esta práctica se transformó en elemento clave en festividades y eventos colectivos tanto en un ambiente cotidiano – por ejemplo, ferias y sitios de esparcimiento –, como en lugares más selectos como en salones, donde la aristocracia celebraba sus reuniones.

Los bailes de esta época se pueden también desglosar de acuerdo con el lugar donde se practicaban. Los bailes populares, de carácter picaresco, eran practicados por mestizos, indios y esclavos negros, algunos ejemplos de estos eran, fandangos coloniales, bolero, cachucha, revoltosa, cachupina, cuando y zamacueca (Pereira Salas, 1938; Montecinos, 1961). Algunos de los bailes llegados del Perú fueron prohibidos por la iglesia católica por ser considerados como lascivos e inapropiados para la sociedad, como fue el caso de la zapatera. Mientras que los bailes de salón, practicados por la aristocracia criolla, eran en su mayoría europeos y de complejidad en su ejecución, tales como el paspié, minué, gavota, cuadrilla y el vals. Con la llegada del Ejército Libertador en 1818, también llegaron desde Argentina bailes como la sajuriana, el pericón o pericon, el cielito, y la perdiz (Vega, 1936; Zubicueta, 1898).<sup>90</sup>

Los bailes de salón practicados por la aristocracia, importados desde Europa, eran parte importante de eventos sociales del país, por lo que no sólo correspondía a una mera diversión, sino también a un ejercicio político. Estos, al ser complicados en su presentación y ejecución, necesitaban ser enseñados por maestros de danzas que daban las pautas y técnicas corporales para las coreografías, no obstante, en Chile no existían personas preparadas y formadas para tal labor, por lo que, en la mayoría de los casos los maestros llegaban directamente de Europa. Tal era la relevancia de practicar dichos bailes y contar con maestros que los transmitieran, que en 1839 el político e intelectual José Joaquín de Mora propuso la creación de una escuela de baile, con el objetivo de profesionalizar la danza.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Un análisis más completo a respecto se hará en el apartado sobre los estudios relacionados a la danza tradicional.

<sup>91</sup> La información sobre la propuesta de José Joaquín de Mora al Gobierno surge del artículo de Montecinos (1961), sin embargo, tal como señala Cifuentes (2007), hay una incongruencia en las fechas, ya que de Mora había sido

## ***1.2. Compañías pioneras***

Con el Ejército Libertador llegaron pues a Chile diversas danzas y prácticas sociales desde Argentina, que reforzaron las influencias llegadas de España y Perú. De esta forma, la sociedad chilena se encontró en medio de transformaciones culturales y también políticas motivo del proceso de independencia. Los bailes de salón europeos acompañaban los eventos de la aristocracia criolla, mientras que, para el común de la sociedad, los bailes picarescos eran el “alma” de las fiestas.

La llegada de los maestros europeos de baile para atender las necesidades de la sociedad aristocrática chilena acompañó también la llegada de la Independencia, el país comenzó a reconfigurarse desde las aristas políticas, sociales e intelectuales para fortificar la ideología de la nueva nación. Finalizado el proceso de Independencia política. La nueva República surgió en Chile el movimiento de intelectuales liberales, que inspirados en la Revolución Francesa y en la Independencia de Estados Unidos, buscaban modernizar el país a través de sus influencias filosóficas y políticas traídas de Europa, algunos de los actores de esta *Generación del '42* fueron el jurista venezolano, nacionalizado chileno, Andrés Bello (1781 – 1865), los historiadores Diego Barros Arana (1830 – 1907) y Benjamín Vicuña Mackenna (1831 – 1886), el abogado José Victorino Lastarria (1817 -1888) y el argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811 – 1888). Las ideas promovidas por estos intelectuales a través de la literatura y su presencia en el área pedagógica despertaron rápidamente el interés de los jóvenes, suscitando un grandioso espacio para la literatura y las artes, elementos vitales en la vida cultural del momento. En este contexto, el ballet entre los años 1850 y 1862 gozó de un gran apogeo, recibiendo la visita de cuatro compañías europeas (Montecinos, 1961, p.11), en Santiago las presentaciones se realizaban en el Teatro Principal, hasta la inauguración del Teatro Municipal de Santiago, bajo la presidencia de Manuel Montt (1851 – 1861), el 17 de septiembre de 1857.<sup>92</sup>

La primera compañía en llegar al país fue la llamada “Compagnie de Monsieur Ponçot”, en enero de 1850. Esta se presentó en el Teatro Victoria de Valparaíso y luego en el Teatro Principal de Santiago, la compañía francesa de ballet romántico causó gran entusiasmo en las

---

expulsado del país en 1931. Lamentablemente no existe mayor documentación o información sobre esta propuesta, por lo que no se sabe de qué se trataba en su totalidad, tampoco se sabe si se llevó a cabo o no, probablemente la respuesta es negativa. Sin embargo, si se considera como válida la información, habría sido este el primer intento de profesionalizar y hacer de la danza un arte escénico en el país.

<sup>92</sup> Los trabajos de construcción del Teatro Municipal comenzaron en 1853 bajo el diseño del arquitecto francés Claude François Brunet de Baines, dentro de los colaboradores de la obra, también participó el arquitecto Charles Garnier, creador de la Ópera de París. Para su inauguración en 1857, se contrató a una compañía italiana para representar la pieza *Ermani* de Giuseppe Verdi (Teatro Municipal de Santiago, s/f, p.5).

juventudes de la época, siendo no sólo éxito de taquilla, sino que también motivo de querellas por parte de la iglesia católica, puesto que la vestimenta de las bailarinas “atentaba a la moral” (Montecinos, 1961, p.12). Las presentaciones más llamativas que realizó la compañía fueron *Giselle* (Gautier), estrenada el 18 de diciembre de 1850 y *La Sílfi*de (Nourrit- Schneitzhoeffer), el éxito mantuvo a la compañía en el programa de temporada del teatro hasta 1851.

Luego de las presentaciones de la compañía de Monsieur Ponçot en el país, pasaron seis años con pocas visitas extranjeras y funciones esporádicas, hasta 1857, cuando llegó la compañía de la familia francesa Roussets, que ya gozaba de reconocimiento en Europa y Norteamérica. Esta compañía se presentó en diversas ciudades con obras como *Giselle* y la *Sílfi*de, con un gran desprendimiento en gastos “por orquesta, maquinistas, pintores, utileros, comparsas, velas, fuegos artificiales y policías acompañantes” (Centro DAE s/n). Según la información del Teatro Municipal de Santiago, también en 1857, el coreógrafo de la compañía habría realizado las primeras clases de Ballet en Chile y hubo en el escenario bailarinas chilenas.<sup>93</sup>

Con la inauguración del Teatro Municipal de Santiago, otros artistas llegaron al país, como la compañía Corby – compuesta por el matrimonio francés Thierry-Bernardetti – y Aurélia Dimier, bailarina de la compañía de M. Ponçot, que en su paso por Chile en 1850 había ganado fama y admiración en el público nacional.

Las visitas que estas primeras compañías realizaron en Chile proporcionaron en la sociedad nacional un primer acercamiento al arte del ballet. El interés y entusiasmo que se desarrolló a partir de las presentaciones sirvió además para la creación de espacios satisfactorios para la puesta en escena, como fue el caso del Teatro Municipal. A partir de entonces comenzaron a implementarse nuevas medidas para el fortalecimiento y desarrollo del ballet en el país, otorgando las condiciones ideales para la visita de nuevos coreógrafos y compañías, como también propiciar un lento pero significativo inicio a la creación de espacios formales para la enseñanza.

### ***1.3. La llegada de coreógrafos europeos y la consolidación de la danza académica***

Al llegar 1900, la ópera ganaba en las preferencias artísticas de la sociedad chilena, pasando el ballet a un segundo plano. Sin embargo, el arte renace a partir de 1917 con la visita de la

---

<sup>93</sup> La información ha sido obtenida del Centro de Documentación en Artes Escénicas del Teatro Municipal, sin embargo, en la poca bibliografía existente al respecto, no se encuentra información frente a este hecho.

bailarina clásica-romántica rusa Anna Pávlova<sup>94</sup>, quien volvió al país en 1918 y 1920. Durante este período Pávlova realizó sus presentaciones en el Teatro Municipal de Santiago, en Valparaíso, Talca y Concepción, frente a un público inexperto en temas de danza, pero al cual logró cautivar sin mayor esmero (Montecinos, 1961, p.18). Algunas de las obras más alabadas fue la *Muerte del Cisne*, compuesta especialmente por Michel Fokine para ella en 1905 y *Giselle*, obra emblemática donde ya era primera bailarina en su paso por el Ballet Imperial Mariinsky.

El paso de Pávlova por Chile resulta de gran importancia para la historia de la danza, no sólo por ser una de las bailarinas más destacadas en la historia del ballet, sino porque fomentó el interés por la danza en la sociedad chilena, propiciando en gran medida las condiciones necesarias para la formalización del ballet.

En 1920, uno de los bailarines de la compañía de Pávlova, Jan Kawesky llegó a establecerse en Chile. Con su formación como bailarín clásico y el prestigio que traía consigo haber sido parte de la compañía de Pávlova, comenzó a dar clases de ballet clásico en Santiago, fundando su propia academia en 1921, en donde trabajó hasta su muerte. Sus pupilas provenían de la clase alta santiaguina, lo que transformó a sus clases como un sello de renombre en la formación de jóvenes, y, por ende, un arte de elite en la sociedad. Al trabajo hecho en Santiago, se sumó la labor de la bailarina Doreen Young – formada en Londres en la academia de la bailarina clásica rusa Serafina Astafieva – en Viña del Mar. Kawesky y Young poseían influencias parecidas, asociadas al trabajo de los ballets rusos, por lo que trabajan netamente la danza clásica.

A esta sociedad ya internalizada en la danza clásica, llegó a Chile en 1928 la bailarina suiza Andrée Haas (1908 – 1981), considerada como la pionera de la danza moderna en el país. Haas llegó al país contratada por el Conservatorio Nacional de Música para impartir clases de rítmica,

---

<sup>94</sup> Anna Pávlova (1881 – 1931) fue una de las bailarinas más destacadas del siglo XX, se formó en la Escuela del Ballet Imperial bajo Marius Petipa, sin embargo, se afilió temprano a las ideas del coreógrafo ruso Michel Fokine – considero como el fundador del ballet moderno –. Participó de los ballets rusos de Serguéi Diáguilev, con quien realizó giras por Europa, logrando la consolidación de su talento como bailarina. A partir de 1912 se radicó en Londres, donde formó su propia compañía, con la que realizó presentaciones no sólo en Europa, sino que también en Estados Unidos y Latinoamérica. Para mayor información bibliográfica consultar Pritchard y Hamilton (2012).

trajo al país una nueva forma de practicar la danza gracias a su formación con Dalcroze<sup>95</sup> en Ginebra y Mary Wigman<sup>96</sup> en Dresde.

La llegada de Haas coincide con la serie de reformas educativas y académicas que el país ponía en marcha entre los años 1928 y 1940, el Conservatorio Nacional de Música, institución dependiente de la Dirección General de Enseñanza Artística, debido a la disolución del organismo anterior, cambió su dependencia a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en el año 1929, año de su constitución como facultad académica. Durante este periodo, Haas se dedicaba a las clases de educación rítmica en el Conservatorio y en el Instituto de Educación Física e impartía clases de danza en su academia – bajo el sistema Dalcroze – Wigman –, en donde trabajaba con la bailarina chilena Elsa Martín, también formada por Wigman. Con las alumnas realizaron presentaciones en el Teatro Municipal y se comenzaba a vislumbrar así la formación de un posible cuerpo de ballet. Los primeros indicios de la creación de un ballet estable y nacional comenzaron a darse a fines de 1930 con la contratación de bailarines del Teatro Colón de Buenos Aires por parte de la dirección del Teatro Nacional<sup>97</sup> en 1939, pero la iniciativa sólo perduró una temporada hasta 1940 (Haas, 1945 (2002), p.31).

En 1940, dentro de las reformas académicas que ya estaba experimentando la Universidad de Chile, se creó el Instituto de Extensión Musical, para promover y fomentar el trabajo musical del país. Las principales tareas iniciales, aparte promover la investigación, fue constituir la Orquesta Sinfónica de Chile – que vendría a reemplazar a la ya desaparecida Orquesta Sinfónica Nacional –, inaugurada el 7 de enero de 1941 en el Teatro Municipal. (Santa Cruz, 1960, p.29-31), y la creación de una Escuela de Danza, que se concretaría en 1941, en donde Haas, en su

---

<sup>95</sup> Émile Jacques-Dalcroze (1865 – 1950) músico y compositor suizo, desarrolló, en la búsqueda de una forma de crear un aprendizaje completo para músicos, un método de enseñanza de la música a través de la experiencia del movimiento. Este modelo se basa en tres elementos principales, el movimiento (eurhythmics), el solfeo y la improvisación para lograr una experiencia sensorial y musical. Trabajó en el Conservatorio de Ginebra, en 1911 fundó su primer instituto en Hellerau, Dresde, que fue abonado en 1914 por la guerra. En 1918 fundó la *London school of Dalcroze eurhythmics* y en 1919 el Instituto *Jaques-Dalcroze* en Ginebra y París, instituciones que pronto tuvieron sedes en las grandes ciudades europeas y en Estados Unidos (Mead, 1996; Huschka, 2000, p.45).

<sup>96</sup> Mary Wigman (1886 – 1973) bailarina y coreógrafa alemana, ícono del movimiento expresionista alemán *Ausdruckstanz* y considerada como una de las figuras más importantes de la danza moderna. Se formó con Dalcroze y luego con Rudolf von Laban – coreógrafo y creador del sistema de notación Laban – de quien también fue su asistente. En 1920 funda su propia escuela de danza moderna en Dresde, con el objetivo de enseñar la nueva danza expresionista y contando con colaboradores de toda Europa. En Estados Unidos se funda durante el año 1931 la *New York Wigman School*, institución pionera de la danza expresionista en dicho país, llegando a contar con más de 1.500 estudiantes. Para mayor información sobre la vida y obra de Wigman consultar Müller (1986).

<sup>97</sup> La información sobre la iniciativa de crear un ballet nacional surge del artículo de Haas (1945) sobre la *Escuela de Danza*, lamentablemente no existe mayor información al respecto que permitiera profundizar en este punto. Los bailarines eran Arturo Pikieris (solista del Teatro Colón) y Karmena Pikieris (sin registro, probablemente su esposa). Con respecto al contratante, es probable que Haas se refiera al Teatro Municipal, ya que en Chile el Teatro Nacional es una compañía de teatro fundada en 1941 bajo el nombre de Teatro Experimental y recién a partir de 1974 utiliza el nombre de Nacional, por lo que no coincide con la información de la autora – además de que el trabajo de la compañía es de teatro y no coincide con la danza –.

calidad de académica de la Universidad de Chile, insistió y acompañó todo el proceso fundacional de la Escuela.

El método de trabajo de Haas y Martin, sumado al del bailarín chileno Ignacio del Pedregal – también formado por Wigman, con una beca del Gobierno de Chile –, tenía indiscutiblemente una raíz en el movimiento expresionista alemán (*Ausdruckstanz*), que se introdujo de lleno en la sociedad chilena, disminuyendo el interés por la danza clásica-romántica practicada años atrás. Este entusiasmo se reflejó en su totalidad con la positiva recepción que tuvo la visita del Ballet Jooss, considerada como uno hito más importante en la historia del ballet nacional.

El Ballet de Kurt Jooss<sup>98</sup>, reconocido a nivel internacional luego de haber obtenido el primer lugar en el Concours de Chorégraphie en 1932 realizado en París con su obra *La Mesa Verde*, llegó a Chile en 1940 como parte de su gira por Sudamérica. En Chile no había trabajos coreográficos que se igualaran a lo que hacía Jooss – fuera de los intentos de Haas-Martin-Del Pedregal –, sin embargo, su nombre era ya conocido a través de referencias de intelectuales en tránsito por Europa, y su presentación, pese a ser algo “desconocido”, resultó ser un éxito, por lo que tuvo que extender la cantidad de presentaciones y alargar su temporada en el país de manera imprevista (Haas, 1945 (2002), p.31).

Luego del éxito de la compañía en el país y gracias a los esfuerzos de Andrée Haas por formar una escuela de danza, el Instituto de Extensión Musical contrató en 1941 a tres de los bailarines de Jooss para crear y dirigir tal proyecto. Ernst Uthoff, asumió como director, Lola Botka como primera bailarina y Rudolf Pescht como primer bailarín, además de desempeñarse cada uno en la docencia. Las gestiones para la naciente Escuela de Danza comenzaron en mayo de 1941 y la primera clase se dictó en octubre del mismo año (Montecinos, 1962, p.17). Paralelo al trabajo en la Escuela de Danza, Uthoff inició la preparación para formar un cuerpo de ballet con un grupo de estudiantes considerados como más avanzados. La primera presentación de este cuerpo de ballet se realizó en 1942, contando con reconocidos bailarines nacionales en la actualidad como Malucha Solari y Patricio Bunster, entre otros.

---

<sup>98</sup> Kurt Jooss (1901 – 1979) coreógrafo y pedagogo alemán, discípulo de Rudolf von Laban, es, junto al bailarín Sigurd Leeder, fundador de la Folkwangschule. Luego de ser reconocido internacionalmente con *La Mesa Verde*, deja Alemania en 1933, al negarse a trabajar sin sus bailarines de origen judíos, para fundar en 1934, junto a Leeder una nueva escuela de danza en Davon, Inglaterra. Realizó giras por Europa y el continente americano, que lo trajeron a Chile en 1941. Donde también fue profesor y coreógrafo invitado en 1947-1948. A partir de 1949 retomó su trabajo en la Folkwangschule, teniendo a estudiantes de todo el mundo y formando a grandes bailarinas como Pina Bausch y Susanne Linke.

A partir de 1943, tanto la Escuela como el Grupo de Ballet se empezaban a consolidar, contando con gran número de matrículas y un cuerpo de bailarines en condiciones para realizar presentaciones acordes a un espectáculo de alto nivel. Es en este momento que se formaliza el trabajo de la danza en el país. Lográndose, al fin, sustentar la danza con artistas nacionales, cimentando las bases del ballet chileno. En 1945 el conjunto adoptó oficialmente el nombre de Ballet Nacional Chileno (BANACH) y realizó su primera gira nacional, que, debido al éxito, se consagró como una actividad a realizar año a año, mientras que en 1956 tuvo lugar la primera gira internacional, visitando Argentina y Uruguay.

El Ballet Nacional Chileno, dependiente del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (hoy Centro de Extensión Artística y Cultural) es la primera agrupación profesional del país en trabajar la danza, debido a la escuela expresionista de sus fundadores es que se caracteriza también por ser un ballet de danza contemporánea con grandes influencias del expresionismo alemán, siendo Chile quizás uno de los lugares más representativos en practicar el legado de la obra de Jooss. Las presentaciones del conjunto se desarrollaron hasta 1957 en el Teatro Municipal de Santiago – momento en que el municipio canceló con el contrato con el interés de formar una propia compañía –, luego continuaron las presentaciones en el Teatro Victoria de Santiago. A fines de 1980 se renovó el ex Teatro Bustamante y con el nombre de Teatro Universidad de Chile reabrió sus puertas dando albergue a todos los conjuntos artísticos de la casa de estudios, incluido el BANACH, hasta el día de hoy.

El desalojo que vivió el BANACH del Teatro Municipal apuntaba al interés del municipio de formar su propio conjunto de ballet clásico. Mientras el Ballet Nacional gozaba de estabilidad y reconocimiento en el país, la danza clásica trabajaba en paralelo desde 1949 con la llegada del bailarín ucraniano Vadim Sulima, formado con Marius Petipa y heredero de la tradición clásica rusa, llegó al país para dar clases de danza clásica en la Escuela de Danza. Sin embargo, el trabajo no prosperó ya que aceptó un contrato con la Municipalidad de Santiago para formar una academia de danza clásica y el Ballet Clásico Nacional. Las primeras presentaciones comenzaron en 1952, no obstante, en 1957 el Ballet se disolvió (Cifuentes, 2007, p.94-95). El trabajo de esta agrupación fue literalmente breve, pero de gran importancia, ya que se trató de la primera iniciativa sustancial en el ámbito de la danza clásica – disciplina que a diferencia de la danza contemporánea del BANACH no era muy fomentada – dando un espacio a bailarines y coreógrafos que quisieran experimentar otra forma de bailar.

Luego del trabajo de Sulima, llegó a Chile en 1958 desde Zagreb el bailarín y coreógrafo chileno Octavio Cintolesi, egresado de la primera generación de la Escuela de Danza y ex integrante

del Ballet Nacional, contratado por la Municipalidad de Santiago para ejercer en el Teatro Municipal, ello en vista de formar un conjunto estable.

Bajo la gestión de Cintolesi, en 1959 surgió de una “necesidad impostergable” el Ballet de Arte Moderno (BAM) (Cintolesi, 1961 (2002), p.60). Las características de este cuerpo, a diferencia del BANCH, es que buscaba volver a la tradición clásica del ballet – poco practicada en Chile debido a la fuerte influencia del expresionismo – y a partir de ello avocarse a una creación moderna y americana. Cintolesi al respecto comenta

Como base, y sin que aún supiésemos donde los íbamos a representar, montamos tres ballets de distintos estilos e intenciones. Con uno de ellos, nos remontábamos a la tradición, el segundo representaba el camino intermedio hacia las expresiones actuales del ballet, y el tercero era la representación íntegra de una forma moderna (1961 (2002) p. 60).

El coreógrafo da diversas pistas de lo que debería ser un ballet en Chile, sin poner en tela de juicio el trabajo realizado por el BANCH, alude a los elementos ya mencionados anteriormente para explicar las necesidades que presenta el país y también la creación de este nuevo conjunto. La creación de piezas “americanas” pasa entonces a ser parte constitutiva de los lineamientos del BAM, aquí Cintolesi añade

Ahora, en cuanto a americanos, no creemos en la simple fábula criollista ni el poncho y la guitarra. En cambio, como raza nueva que está despertando a su realidad y hacia el logro de sus realizaciones, sí creemos que nuestro quehacer artístico tendrá que representar la grandiosidad de nuestra naturaleza y su colorido, así como la inherente rebeldía sagacidad y actitud libertaria del hombre americano (Cintolesi, 1961 (2002), p.64).

Luego de un año, las puestas en escena de esta nueva agrupación habían ya logrado cautivar al público en Santiago, dando paso a la progresiva consolidación de la institución como también creando un espacio formal para la danza clásica en el país. Ello se tradujo en el interés y atracción que el país ejerció en coreógrafos y bailarines de todo el mundo, como por ejemplo Alfred Rodrigues (Royal Opera House), Alexander Tmsky (Stanislavski and Nemirovich-Danchenko Academy y Bolshoi Ballet), Peter van Dyk (Opera de París), Elsa-Marianne von Rosen (Casa de Concierto de Estocolmo), entre otros (Cintolesi, 1999 s/n). A partir de 1965, el conjunto cambió su nombre a Ballet Municipal de Santiago, ocasión en que también pasó a depender de la Corporación Cultural de Santiago. A pesar de la prosperidad, Cintolesi dejó su

cargo en 1966 y emigró a Europa.<sup>99</sup> Con su partida, el Ballet Municipal requirió una reestructuración, transformándose en una institución de línea netamente de ballet clásico, dejando a un lado la corriente a moderna y las perspectivas que Cintolesi había plasmado en el BAM.

Considerando los antecedentes sobre la fundación de la Escuela de Danza, además de cuerpos estables de danza como el Ballet Nacional de Chile y el Ballet Municipal de Santiago (ex Arte Moderno), puede afirmarse que durante los años 1950 la actividad dancística logró desarrollarse y formalizarse de manera inédita, teniendo como resultado la creación estable de un espacio para la enseñanza y la práctica de la danza, la formación de profesionales que destacarían en el extranjero, como también ser escenario para reconocidos artistas internacionales. Debido a tal desarrollo es que también se puede afirmar que en esta etapa ya se puede hablar de una institucionalización de la danza en Chile.

#### ***1.4. El cuerpo de ballet estable y la expansión de compañías independientes***

Tal como se puede apreciar, con la consolidación del Ballet Nacional Chileno junto a la creación y fortificación del Ballet Municipal de Santiago, el país cuenta con dos organismos académicos claves para el desarrollo del arte. A medida que estas instituciones, junto a la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, fueron fortaleciendo la calidad de sus artistas y de sus puestas en escena, comenzaron también a ofrecer un espacio para generar creaciones de los propios bailarines del elenco. A partir de entonces, el trabajo ya no sólo se limitaba a reproducir o adaptar piezas europeas, sino que además se incrementaba la idea de un arte nacional, propiamente chileno, de tal modo que se llevaron a escena piezas como *Umbral del Sueño* (1951) de Malucha Solari con música de Juan Orrego Salas, *Milagro en la Alameda* (1957) de Ernst Uthoff con música de Héctor Carvajal y Josef Bayer, *Calauacán* (1959) de Patricio Bunster con música de Carlos Chávez, *El Grito* (1963) de Octavio Cintolesi y música de José Arturo Giolito.

De esta forma, estas representaciones constituyen las primeras en añadir elementos culturales del país a la danza, por ello también es que se consideran como los primeros intentos en torno a la creación de una “danza nacional”. Si bien se perseguía la creación de un ballet chileno –

---

<sup>99</sup> Luego de llegar a París, Cintolesi trabajó para diversas compañías (Hamburgo, Zúrich, Florencia, Ginebra) hasta 1973, momento en que asume como director del Ballet de la Opera de Bonn. Para el coreógrafo esta fue una de las etapas más creativas de su carrera, luego de su paso por Zagreb y los primeros años del BAM (Cintolesi, 1999 s/n), sin embargo, a principios de 1980 regresa al país para reincorporarse a las labores del Ballet Municipal de Santiago.

fuera este de carácter asociado a la danza clásica, moderna o experimental –, una de las grandes críticas es la realizada por Daniel Quiroga (1961) en donde evalúa el lugar de la música chilena dentro del ballet, como también la falta de trabajo conjunto entre músicos y coreógrafos. Para la época (1961), además de las obras mencionadas anteriormente, se pueden añadir otras que han tenido fragmentos de música chilena, tales como *Caupolicán* (1948) de Uthoff y Remigio Acevedo, *Las Tres Pascualas* (1949) de Vadim Sulima y Remigio Acevedo, *La Noche de San Juan* (1953) de Sulima y Salvador Candiani, sin embargo, en un contexto general, la presencia musical chilena no abundaba en la creación dancística, tampoco el trabajo entre compositores y coreógrafos, lo que dificultaba la visión de un verdadero arte nacional.

Pese a este tipo de críticas, la labor de los ballets fue evaluada positivamente, lo que abrió el paso a la creación de nuevos tipos de ballets, iniciativas e instituciones del rubro, dentro de ellas el Ballet Folklórico Aucamán<sup>100</sup> (más tarde conocido como BAFONA) fundado a mediados de 1960 por estudiantes de Educación Física y que prosperó gracias al constante apoyo de Patricio Bunster siendo director del Departamento de Danza y del BANCH<sup>101</sup>, lo que permitió más tarde ser parte del Ministerio de Educación. También por esta fecha surgió el Ballet de Cámara (1966), la Escuela Coreográfica Nacional y el Ballet Juvenil del Ministerio de Educación (1969) de Malucha Solari. Con la creación de estas entidades y con fondos estatales, Solari perseguía la idea de llevar la danza a todos los sectores del país, por otro lado, el Ballet Aucamán buscaba algo parecido, pero en relación a los bailes populares. Este pensamiento acompañaba no sólo a Solari y a los estudiantes de Aucamán, sino que era respaldado por un gran grupo de bailarines, estudiantes y coreógrafos de la Universidad de Chile, la propuesta de masificar la danza, junto a otras ideologías referente al arte, además de diversos intereses sociales abrieron una rama paralela al trabajo que desarrollaban los ballets, el de las compañías independientes.

En 1970 como resultado del trabajo de Joan Turner<sup>102</sup> y Alfonso Unanue, se creó el Ballet Popular, considerado como la primera compañía independiente. El Ballet Popular surgió luego

---

<sup>100</sup> Sobre más información sobre el trabajo del BAFONA, consultar el capítulo final.

<sup>101</sup> Patricio Bunster celebraba la iniciativa y propuesta de este Ballet Folklórico, a la fecha inexistente en el país, sólo se contaba con referentes en México, Cuba y la Unión Soviética. Motivo por el que también puso a disposición salas de ensayo de la Universidad de Chile para este grupo, que en un principio no contaba con apoyo financiero de ninguna institución.

<sup>102</sup> Joan Turner (1927 -), conocida también como Joan Jara, fue alumna de Sigurd Leeder y formó parte del Ballet Jooss en Londres, con el que realizó giras por gran parte de Europa. A través del Ballet Jooss conoció a Alfonso Unanue y a Patricio Bunster, con quien contrajo matrimonio y viajó a Chile para formar parte del Ballet Nacional Chileno y dar clases en la Escuela de Danza. Años más tarde, luego de separarse de Bunster, conoció al cantautor Víctor Jara. Se retiró del Ballet y comenzó a realizar trabajos con distintas comunidades, forma en que nace el Ballet Popular, apoyó desde la danza a la candidatura y al gobierno de Salvador Allende. En los primeros instantes de la Dictadura Militar, Víctor Jara fue torturado y asesinado, Turner quedó viuda y por recomendaciones de amigos y la embajada británica debió partir en exilio a Inglaterra. A partir de 1983 comenzó a volver a Chile por

que a Joan Turner y Alfonso Unanue le cortaran el financiamiento para su taller de danza en la Municipalidad de Las Condes. Los coreógrafos gracias a la ayuda de Patricio Bunster, quien les facilitó salas de ensayo de la Universidad de Chile, lograron continuar con las clases en un nuevo lugar. A partir de ese momento comenzaron a llamarse Ballet Popular, y se cataloga efectivamente como la primera compañía independiente del país, puesto que su trabajo fue totalmente autónomo y no contó con la ayuda ni financiamiento de ninguna institución – contrario a los casos de los ballets ligados a la Universidad de Chile o la Municipalidad de Santiago –, el objetivo de esta compañía era llevar la danza a la comunidad y que no sólo fuera algo profesional, sino que también de los sectores populares bajo el lema de que la danza era para todos.

El Ballet Popular surgió en el año de la proclamación de Salvador Allende como candidato presidencial y desde su creación se alineó con la propuesta de la Unidad Popular. Junto a Víctor Jara participaron activamente en la campaña presidencial. A través de giras y presentaciones por todo el país se consagraron como un emblema cultural de la llamada “Unidad Popular”. A diferencia de los ya consolidados ballets, la facilidad de esta compañía, que mantenía el carácter expresionista, era que en sus presentaciones mantenían sus vestimentas comunes y sin grandes escenografías, por lo que podía dar un espectáculo en cualquier espacio. Turner al respecto manifiesta “El ballet popular estaba con ese espíritu de la Unidad Popular, de congregación social, todos querían participar creando, en la música, la danza, el teatro” (Pérez García, 2012 s/p,) esta idea es la que también lleva a crear escuelas satélites en diversas poblaciones de Santiago, con el objetivo de llevar la enseñanza de la danza a niños socialmente segregados.

Con la irrupción de la dictadura militar, la danza, sufrió no solamente pérdidas por la partida en exilio de los bailarines – principalmente de la Universidad de Chile –, sino también fue víctima del apagón cultural que afectó de manera unánime a la cultura y a las artes. Luego del asesinato a Víctor Jara, Joan Turner viajó a Londres en exilio y el Ballet Popular desapareció por completo. Mismo destino sufrieron otros artistas políticos como Patricio Bunster, quien partió a la República Democrática Alemana<sup>103</sup>, su cargo en el Ballet Nacional lo asumió Nora Arriagada.

---

petición de su hija Manuela, ambas realizan gestiones en Naciones Unidas para que Patricio Bunster pudiese volver al país, acción que se concretó en 1985, juntos fundaron el Centro de Danza Espiral. Sin embargo, el trabajo más reconocido de Joan Jara a nivel internacional ha sido su activismo en contra la Dictadura de Augusto Pinochet. En 1993 creó la Fundación Víctor Jara, que tiene por objetivo mantener vivo el legado del cantautor asesinado.

<sup>103</sup> Al llegar a la RDA en 1973, Bunster se instaló en Rostock donde fue también director del Teatro Lautaro dependiente del Volkstheater Rostock, trabajó como coreógrafo en Rostock, Chemnitz, Berlín, Weimar y Dresden. A partir de 1974 comenzó a trabajar como docente de danza moderna y coreografía en la Escuela Palucca de

Naturalmente, durante los primeros años de la dictadura militar, el panorama de la danza estuvo truncado. A mediados de 1970 se reconfiguró el trabajo del BANCH, dentro de la Universidad de Chile, también el trabajo del BAFONA a nivel ministerial, por otra parte, el Ballet Municipal (ex BAM) se encontraba desde principios de 1970 deteriorado y prácticamente paralizado.

El fenómeno de la danza independiente en Chile, que se inició con el Ballet Popular de Joan Turner, buscaba mostrar una danza social capaz de representar la realidad chilena y la contingencia del momento. Si bien en los primeros años de la dictadura este tipo de danza estuvo “callada”, a fines de 1970 este tipo de danza comenzó a consolidarse como manifestación experimental de inspiración social y con ello surgieron diversas compañías a lo en el país, tales como *Agrupación de Danza Mobile* (1976) dirigido por Hernán Baldrich, *Grupo Danza el Centro* (1978) dirigido por Gregorio Fassler, *Vértice* (1979) de Ingeborg Krusell, *Grupo Calle* (1982) – más tarde llamado *Compañía Teatro del Cuerpo*, dirigido por Vicky Larraín, *Grupo Tedat* (1982) dirigido por Germán Silva, *Grupo Andanzas* (1982) dirigido por Nelson Avilés, *Compañía de Danza Calaucán* (1983) dirigido por Manuela Bunster y Joan Turner, *Centro de Danza Espiral* (1985) fundado por Joan Turner y Patricio Bunster tras regresar del exilio.

Desde una manera abstracta del movimiento, estas compañías presentaron a través de la danza una nueva forma de comunicar su descontento frente a la realidad que vive Chile. Acudieron a elementos que los censores culturales no vinculaban a la danza, dando por resultando una danza vanguardista, en donde, Macarena Rubio (2014) describe que

Se recurrió a la abstracción, posibilitada por las nuevas tendencias traídas desde Estados Unidos, muy por encima de la comprensión de la que eran capaces los censores culturales del régimen. También a las danzas Barrocas y del Renacimiento. Imperó la experimentación y el pequeño formato (p.26).

En este sentido, los vejámenes de la dictadura no pasaron desapercibidos en bailarines y coreógrafos, quienes buscaron manifestarse por medio de piezas coreográficas frente a lo que acontecía en el país, algunas de las piezas célebres en este contexto fueron *A pesar de todo...* homenaje de Patricio Bunster a Víctor Jara y a las víctimas de la dictadura, creada durante su exilio en la RDA (1974) y presentada a su regreso a Chile con el Grupo Espiral. *In Memoriam* (1986), de Vicky Larraín y el Grupo Calle, dedicada a las víctimas del caso Degollados en 1985 por la dictadura.

---

Dresden, en la Theaterhochschule de Leipzig y en la Akademie der Künste de la RDA. (Giersdorf, 2014, p. 243-249; Emmerling, 2013, p.92-93)

De esta forma, la danza independiente sirve en tiempo de dictadura como un medio de expresión, en la mayoría de los casos, en contra de la situación del país, pero de una forma “maquillada” con una fórmula difícil de descifrar para los agentes culturales del régimen, a través del cuerpo y del movimiento, lo que le permitió subsistir y mantenerse en un mundo paralelo al de las agrupaciones “grandes” como el Ballet del Teatro Municipal y el Ballet Nacional Chileno.

En un contexto de represión brutal, la danza independiente sirvió también como una herramienta de protesta, como ya lo hubiera hecho antes por ejemplo el movimiento de la Nueva Canción Chilena. Los cuerpos y el movimiento sirvieron para transmitir mensajes de preocupación y descontento en la sociedad en plena dictadura, las piezas de danza fueron presentadas en todas partes del país, también en las poblaciones abandonadas y en las periferias de la ciudad, ya que uno de los objetivos principales no era sólo expresar el momento social, sino además hacer partícipe a la comunidad, llevándole y enseñando el arte de la danza donde el arte de las elites no llegaba.

Es así como podría afirmarse que, pese a la situación política y social que vivió Chile durante las décadas de 1970 y 1980, la danza chilena vivió uno de sus momentos de mayor creatividad y desarrollo, logró fortalecerse y establecerse, además de experimentar con la propia realidad del país. Esto tuvo como resultado el surgimiento de una danza chilena, que tomó influencias de Europa y Estados Unidos, pero para llevarlo al contexto nacional, es decir, los escenarios a partir de los años 1970 ya no sólo presentaron reproducciones de las grandes obras maestras del ballet clásico, sino que también para la danza hecha en el país a partir de vivencias sociales propias.

La danza en su proceso de maduración en Chile comenzaría a consolidarse totalmente a partir de los años 1990. Sin embargo, la investigación en danza es escasa, como ya se mencionaba antes, sólo se encuentran artículos aislados que permiten una reconstrucción de lo que ha sido este arte en el país. Por otro lado, la investigación que llevan bailarines y coreógrafos para la puesta en escena de sus obras corresponde a un proceso creativo individual que resulta difícil de analizar fuera de contexto de cada obra. La investigación en danza en Chile es un área que recién a partir de los años 2000 comienza a ser explorada, sin embargo, es muy poca la literatura al respecto, por ello esta escueta reconstrucción histórica sólo busca contextualizar el estado del arte de una forma global, de un arte que se desarrolló en paralelo al Folklore como disciplina y que ambos en conjunto son claves para analizar y comprender en qué contexto se desarrollaron también los bailes folklóricos en el país.

## 2. Estudios referentes a las danzas tradicionales: Algunos ejemplos

Tal como ya se ha observado, al ser la danza una disciplina relativamente nueva en Chile, las investigaciones son escasas y se relacionan principalmente a la danza como arte y como actividad social. El rol – o la clasificación – de los bailes folklóricos o tradicionales ha sido, por tanto, objeto de estudio del Folklore. Sin embargo, aún dentro de esta disciplina, como también de la musicología, los trabajos investigativos sobre bailes tradicionales no son muchos: la mayoría corresponde a una recopilación de bailes y en algunos casos a la clasificación según su geografía, forma en la que se practica, festividades en donde aparece, entre otros criterios. Con el fin de poder observar objetivamente el desarrollo de los bailes tradicionales chilenos durante el siglo XX, se examinarán a continuación los trabajos más significativos referentes al tema.

A mediados del siglo XIX surgen los primeros antecedentes que dan cuenta sobre los bailes practicados en Chile, documentados en crónicas de viajeros europeos tras su paso por el país, en notas de periódicos, como también en novelas históricas de la época<sup>104</sup>. Estos documentos, al ser prácticamente la única fuente, conforman la base fundamental para comprender el desarrollo social y político de los bailes en Chile.

### 2.1. Los bailes en Chile: primeros antecedentes y clasificaciones

Uno de los trabajos más significativos de esta época son las memorias del compositor y político chileno José Zapiola (1802 – 1885). A través del relato sobre la vida social del país, Zapiola menciona las actividades culturales que frecuenta realizar la sociedad chilena, entre ellas lo que se baila, haciendo una revisión completa sobre los bailes llegados al país que el recuerda. A diferencia de crónicas viajeras o de las novelas costumbristas, que relatan algunos bailes, Zapiola presenta una serie de bailes atribuyéndoles un año aproximado de llegada, como también un origen.

Al ser el baile inseparable de la música, Zapiola (1872) sostiene que había bailes que no conoció, pero sí supo de su existencia, tales como *el paspié* y *el rigodón*, lo que da por entender que se dejaron de practicar a principios de 1800. Luego, hace una revisión sobre los bailes en uso, que clasifica como *serios*, atribuyendo a los aristocráticos, los de *chicoteo*, de carácter picaresco, y los *intermedios* de estos dos grupos.

---

<sup>104</sup> Este tipo de documentos son también base fundamental para el estudio de las tradiciones chilenas en manos del folklore, motivo por el que Manuel Dannemann (1960) atribuye a los autores de estos escritos ser los *iniciadores* del folklore chileno. Para una mayor comprensión al respecto consultar el apartado sobre el folklore en Chile.

A modo de síntesis, se presenta el siguiente diagrama elaborado en base a los bailes descritos por el autor y correspondiendo a las categorías antes mencionadas.

### Bailes practicados en Chile según Zapiola (1872)

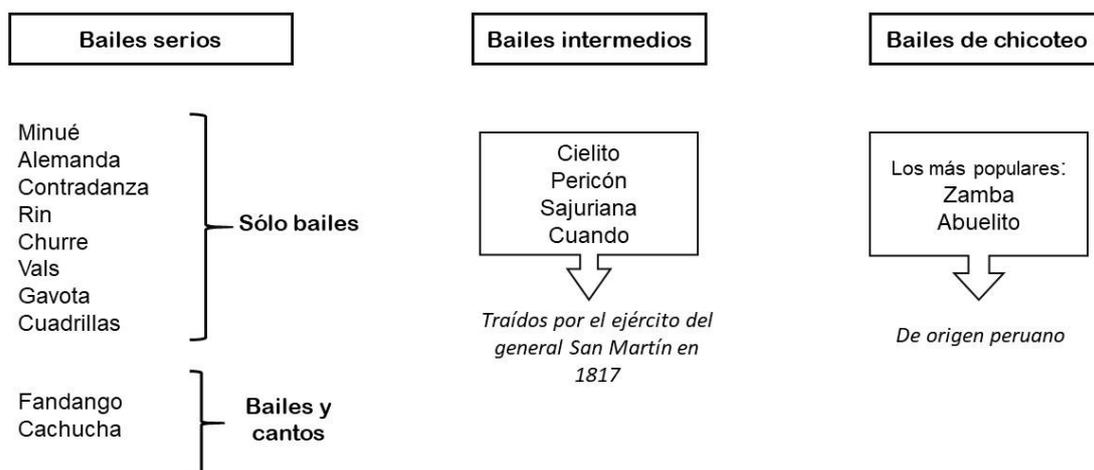


Ilustración 1: Esquema representativo de los bailes practicados en Chile según José Zapiola (1872)

Es necesario poner en relieve algunos elementos de este diagrama: el primero, es que para la época que Zapiola sitúa los bailes, todo el acontecer político y social se situaba en Lima, al ser Perú un Virreinato, por lo que gran parte de los bailes, según crónica, habrían llegado a Chile desde el país vecino. Sin embargo, los bailes de *chicoteo*, como llama Zapiola, se reconocen como netamente peruano. La *Zamba*, se considera como una de las derivaciones de la *Zamacueca*, al igual que lo serían más tarde *Marinera* y la *Cueca*, con el Ejército libertador de San Martín llegó a Argentina, donde también se transformó en parte de los bailes tradicionales del país<sup>105</sup>. Sobre el baile *Abuelito*, si bien, no existe mayor referencia, se podría pensar que Zapiola se refiere al baile que en la actualidad es conocido como *Los Abuelitos de Quipán*<sup>106</sup> en

<sup>105</sup> A partir de 1974 el musicólogo Juan de los Santos Amores propuso un proyecto de Ley a la Cámara de Diputados de Argentina para declarar la Zamba como baile nacional de la Argentina, fundamentando que era la danza que representa por excelencia la tradición folklórica argentina. No obstante, el proyecto quedó en el olvido y pese a que se han hecho esfuerzos por declarar la Zamba como baile nacional, estos no han prosperado (H. Cámara de Diputados, 2007, N° Expediente 2419-D-2007).

<sup>106</sup> Baile religioso practicado como homenaje en las ceremonias festivas de la Virgen del Carmen (14 - 16 de julio), desde 2001 Patrimonio Cultural de Canta bajo la consigna de que, esta hermosa y señorial Danza Folklórica “Los Abuelitos de Quipán” nace en la época de la Colonia, como muestra de expresión de la personalidad de los españoles que visitaban y habitaban allá, encierra toda una simbología que fusiona las culturas inca y castiza, en una danza que describe el natural proceso de la niñez a la ancianidad, y que a la vez fue concebida como

Perú, sin embargo, al no poseer mayor información sobre la composición del baile y la ocasión en que se practicaba, puede ser sólo un alcance de nombres.

Por otro lado, en la categoría de bailes *serios*, el autor no asigna un origen a los bailes, como lo hizo con los de *chicoteo* y los *intermedios*. Los bailes de esta categoría, al ser de origen europeo y al contar con una estructura coreográfica, eran los favoritos en los salones de baile y de la aristocracia chilena (Zapiola, 1872, p. 44-45).

Los bailes categorizados como *serios*, importados desde Europa, ocupaban un rol clave en los eventos sociales y políticos del país, eran enseñados por los maestros de danza que llegaban al país, lo que les otorgaba además un grado de exclusividad y un prestigio social. De estos, el *minué*<sup>107</sup>, baile de origen francés, es considerado como uno de los bailes más importantes en la sociedad chilena de Zapiola, ya que era un verdadero símbolo de la aristocracia nacional, el más practicado también en reuniones de la sociedad chilena, que también eran una forma de hacer política. El compositor lo describe como el baile principal de todo encuentro, señalando en sus memorias,

Viene por fin el aristocrático y ceremonioso minué, que tantas veces tocamos para hacer bailar a otros. Por su misma índole no se exigía ser joven para ejecutarlo, y era de rigurosa etiqueta dar principio con él a todo sarao, chico o grande (Zapiola, 1872, p.44).

Zapiola agrega finalmente, que el minué se bailó por última vez en Santiago en 1834, en el marco del *gran baile nacional*, ofrecido por el presidente José Joaquín Prieto<sup>108</sup>, a partir de este momento pocas veces se volvió a ver en los salones de la ciudad y del país.

---

un tributo a la fe católica, sin dejar de lado las creencias religiosas andinas (Diario Oficial el Peruano, 2001, Ordenanza Regional N° 24-2015-CR-RL).

Según esta información, de situar el origen del baile en la Colonia, podría pensarse que efectivamente corresponde al baile señalado por Zapiola, ya que por fechas podría coincidir, no obstante, la interrogante queda abierta al no poder encontrar archivos con respecto a este baile en Chile.

<sup>107</sup> Danza barroca aristocrática, de origen francés, se introdujo a la corte francesa de Luis XIV por medio del compositor y coreógrafo Jean-Baptiste Lully (1632-1687). A partir de mediados de 1600 fue el baile predilecto tanto en la corte francesa, como la inglesa. Es un baile de figuras, pausado, con un ritmo de  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{3}{8}$ , ejecutado por parejas. Eric McKee (2011) con respecto a la estructura musical del baile puntualiza que

La música del minué plasma el poder y autoridad político, social e histórico de la danza del minué y de los participantes aristocráticos. La música en tercios personifica la elegancia natural y una noble simplicidad expuesta por los bailarines en los salones de baile (p. 58).

Para el caso de Chile, según el relato de Zapiola, se bailaba en ritmo de  $\frac{3}{4}$ , normalmente entre una o dos parejas.

<sup>108</sup> Zapiola explica que, en el gran baile nacional, las parejas integradas por el mismo presidente Prieto y el ministro de guerra, no supieron bailar de acuerdo a la música, el presidente culpó a la orquesta – en que Zapiola tocaba. A partir de este evento, el baile dejó de ser practicado.

Al igual que el minué, la gavota<sup>109</sup>, también fue un baile practicado la década de 1820. Zapiola señala que el baile estuvo muy de moda, pero poco a poco desapareció de los salones la estructura de la danza “principiaba con una especie de minué y en seguida pasaba a un aire vivo de dos tiempos, en que los bailarines ejecutaban movimientos vistosos y difíciles con los pies” (p.44). Sobre los demás bailes categorizados como serios, no entrega mayor información. A lo que se podría agregar brevemente que el *rin* y la *cuadrilla* poseen también origen francés. La *alemanda*, popular en Francia, España e Inglaterra, es uno de los pocos bailes barrocos que se le atribuye un origen germano. Finalmente, el *fandango* y la *cachucha*, de origen andaluz, llegaron al país por medio del Batallón de Talavera.<sup>110</sup>

Si bien el trabajo de Zapiola consiste en descripciones de bailes obtenidas de sus memorias y vivencias, es también uno de los primeros trabajos que representa las danzas practicadas en Chile y, por tanto, servirá como primera pista histórica de la danza nacional. Con la llegada del siglo XX, comienzan a surgir nuevas publicaciones y se inicia también la “división” entre la danza clásica y la tradicional o popular.

A principios de 1900, si bien la ópera había ganado un gran espacio en la sociedad chilena, la danza seguía siendo un pilar fundamental en la formación social de la élite. En este contexto es que surgen los primeros tratados de danza en el país, publicaciones que tienen por objetivo instruir y enseñar coreografías de los bailes a ser practicados en los salones, agregando consejos y datos sobre los pasos, la expresión facial y corporal, etc.

Al respecto, uno de los trabajos más significativos es el *Tratado de Baile* publicado por Alfredo Franco Zubicueta (1908) ya que permite tener un conocimiento sobre los bailes que se practicaban en la sociedad hacia principios del siglo XX, ver la continuidad de algunos bailes que Zapiola en sus memorias ya había relatado, como también el ingreso de nuevos ritmos al país. Además, al tratarse de un libro publicado y comercializado, se considera como material educativo y que sirvió para llegar a grupos de la sociedad que no tenían el acceso a un maestro de danza, es decir, para masificar de una forma u otra la práctica de los bailes.

En este manual de bailes, el autor no sólo da las indicaciones de como bailar, sino que también y principalmente da pistas de cómo comportarse en la sociedad – a través del baile – ya que “con el baile se consigue, pues a la par que el desarrollo físico, el cultivo de la inteligencia y de

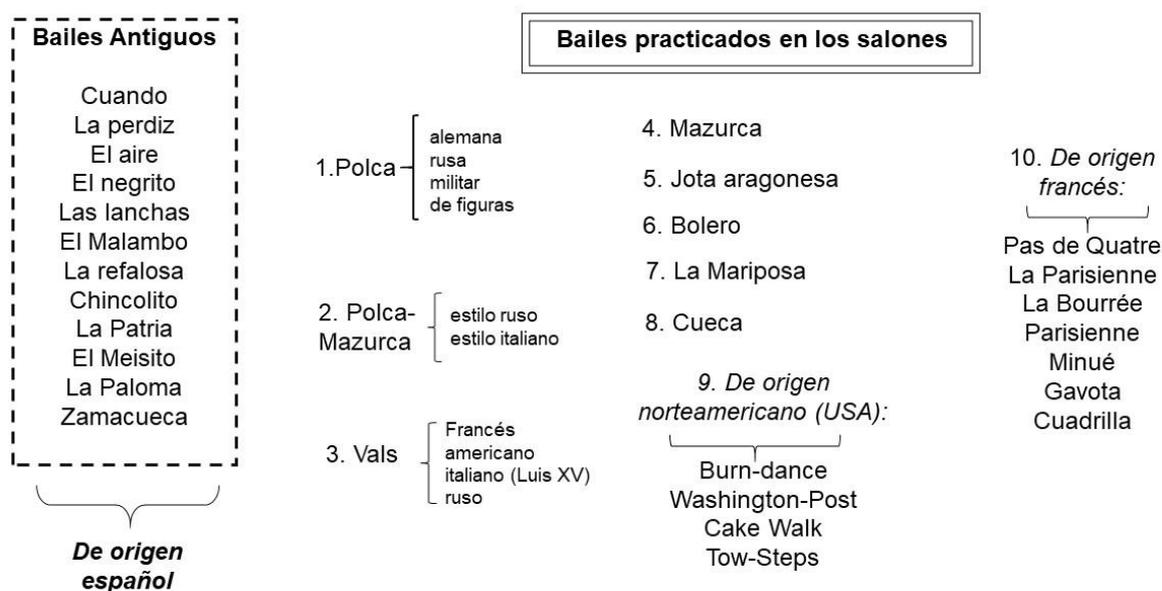
---

<sup>109</sup> La gavota, baile en pareja de origen francés al igual que el minué, fue introducida en la corte francesa también por Jean-Baptiste Lully.

<sup>110</sup> Regimiento de infantería español activo entre 1813 y 1824 para combatir los procesos de emancipación de Argentina, Perú y Chile.

la buena moral y costumbres para todos los actos sociales” (Zubicueta, 1908, p.V). En su trabajo, incluye los bailes practicados en los salones de bailes del país, agregando el origen del baile, la partitura de la música que lo acompaña, además de una coreología con los pasos principales y posibles variantes. Para tener una visión general de los bailes que se practicaban en Chile según Zubicueta, se presenta, a modo de esquema, la siguiente tabla con los bailes descritos por el autor.

### Bailes practicados en Chile según A. F. Zubicueta (1908)



*Ilustración 2: Esquema representativo de los bailes practicados en Chile según Alfredo Franco Zubicueta (1908)*

Como se puede apreciar, Zubicueta mantiene preferencia por dos grupos de bailes: los franceses considerados como clásicos y obligatorios para un “buen ciudadano”, y la nueva moda que estaba llegando al país, lo de origen norteamericano, que traían un nuevo ritmo a los salones. Los bailes tales como el *Cuando*, la *Perdiz*, el *Aire*, etc., ya descritos anteriormente por Zapiola, son considerados por el autor como antiguos, aún se bailan en el país, pero ya no corresponden a la nueva sociedad, que ha hecho adelantos en cuanto a la forma de danzar, advirtiéndolo que

Por lo jeneral los bailes antiguos eran mui ajitados, más tarde los saltos i brincos, i muecas se transformaron en movimientos de cuerpo un poco más rítmicos, aunque siempre ajitados; luego después al ritmo le siguió la mímica que acompañada de un poco de cadencia, que se fue convirtiendo en compás, los bailes llegaron a ser solamente mui vivos, i por último andando el tiempo se ha

convertido tal como lo vemos hoy, esto es, con compas, ritmo, elegancia compostura i lentitud (Zubicueta, 1908, p.18).

Si bien agrega ritmos a algunos de ellos, no se detiene en mayores explicaciones: a todos les atribuye un origen español.

Otro de los puntos significativos que se desprenden de esta publicación es desde ya la diferencia entre la Zamacueca y la Cueca, si bien la discusión y análisis en torno a la Cueca se profundizará más adelante, valdría aquí sólo remarcar en dos elementos. El primero es, que ya a fecha (1900), se consideraba a la Zamacueca como un baile antiguo que, en palabras de Zubicueta, “simplemente la danzaban nuestros abuelos (...) aun hoi dia son nuestros huasos los que la bailan mejor relativamente, aunque es de notar que es casi su único baile, porque es casualidad que dancen otro baile” (p.18), más información no ofrece al respecto, mientras que la Cueca si es incluida en su manual de danzas, catalogada como “alegre i festiva danza chilena que hace las delicias de nuestro pueblo” (p.126). A través de este breve comentario, se puede desprender que ya a comienzos del siglo XX comienza a ocuparse el concepto de Cueca y se busca diferenciar de la Zamacueca.

Por otro lado, el autor es claro en diferenciar la Cueca, a nivel social, a pesar de otorgarle un aire nacional, también reconoce la existencia de dos tipos de ejecución: la aristocrática, que posee un arreglo coreográfico y la popular, que es de carácter espontáneo. Consecuentemente, Zubicueta se concentra en explicar y ofrecer una coreografía de la Cueca aristocrática para ser bailada en salones.

El hecho de que en esta publicación se marque una diferencia entre los bailes antiguos y los nuevos, como también exista una predominancia de bailes “puramente” europeos o norteamericanos, tiene estrecha relación con el desarrollo social en el que se encuentra el país.

El tratado de baile publicado por el maestro de danza Alfredo Franco Zubicueta, no sólo se comprende como material pedagógico para transmitir y enseñar una variedad de danzas. Por el contrario, se podría reconocer también como una herramienta instructiva sobre cómo comportarse en esta nueva sociedad chilena civilizada, ya que, en palabras del autor, “el baile es un arte que ha sabido conquistarse un puesto avanzado entre los conocimientos de la jente civilizada de delicada educación debidos a sus múltiples buenas cualidades” (1908, p.V). Coincidiendo con esta premisa, antes de llegar a los bailes, el autor se detiene en un capítulo exclusivamente para dar una pauta de comportamientos ad-hoc con un buen ser social, agregando que “El rol que desempeña el baile en las relaciones sociales es importantísimo, por

lo tanto, todo contertulio debe esmerarse en usar una completa i amabilísima conducta en todos los actos i momentos de las recepciones, aunque fueren familiares” (p.26). De esta forma, se puede comprender el baile como una actividad de la aristocracia y la oligarquía, pero también como un instrumento formalizador de ciertos sectores de la sociedad en un periodo en que los discursos e ideas sobre el desarrollo y progreso se mantenían vigentes, no sólo a nivel político sino también a nivel social visto desde la necesidad de ser un país igual y con los mismos estándares de Europa. Motivo por el que la gente debía “educarse” para privilegiar una cultura, un cierto refinamiento, por encima del lado “rústico”.

Si bien el libro de Zubicueta es, en este sentido, un espejo de la sociedad chilena – o mejor dicho capitalina – de principios del siglo XX, también hay que recordar que paralelamente existía en el país otra sociedad periférica y regional, que fue el objeto de estudio de la Sociedad del Folklore Chileno, dirigida por Rodolfo Lenz.

Dos años más tarde del tratado de Zubicueta, en 1910, aparece en la Revista de la Sociedad del Folklore un artículo sobre la fiesta de Andacollo<sup>111</sup> y sus danzas de Ricardo Latcham, en donde el autor introduce que “aparte de su aspecto relijioso, esta fiesta presenta un gran interés, por la supervivencia de algunas curiosas costumbres indijenas, probablemente prehistóricas; las que el celo cristiano no ha logrado desterrar, sino simplemente modificar en algún grado” (p.197), luego de hacer una descripción geográfica de la zona y de los orígenes de la fiesta, el autor se dedica a los bailes practicados durante esta festividad, que corresponden a los realizados por los *turbantes*, los *danzantes* y los *chinos*. Estos bailes se realizan una vez que la figura de la virgen ha salido del templo y son una muestra de veneración o agradecimiento por favores concebidos. A pesar de que el autor ofrece una descripción completa de los grupos, en cuanto a número, vestimenta y organización, se revisará a continuación sólo las características de los bailes.

Los *turbantes* son, según Latcham, los menos numerosos, la forma de bailar es fría y monótona: “consiste en un cambio de lugar que van haciendo alternativamente los individuos que componen el baile, después de ciertas ceremonias” (Latcham, 1910, p.216), los integrantes

---

<sup>111</sup> La fiesta de Andacollo se realiza en homenaje a la Virgen del Rosario – o Nuestra Señora del Rosario de Andacollo – en la localidad del mismo nombre, ubicada en la IV Región de Coquimbo. La festividad tiene su origen en el siglo XVII y es una de las fiestas más antiguas y populares del país. En palabras de Latcham (1910) es “una de las fiestas relijiosas mas renombradas, i a la vez mas interesantes, de las que se celebran en Chile” (p.198).

además de bailar tocan instrumentos tales como acordeón, triángulo, pitos, címbalo, guitarras. La melodía, al igual que la danza, es considerada por el autor monótona.

El segundo grupo más numeroso es el de los *danzantes*, la banda es similar a la de los turbantes, sin embargo, la música es más alegre. “El baile consiste en un continuo i ligero zapateo, variado con saltos mas o menos pronunciados, jirando el cuerpo en el aire. Al mismo tiempo del baile tocan sus instrumentos i cantan con voces descompasadas unos versos a la Virgen” (Latcham, 1910, p.217).

El último grupo – y el más numeroso – corresponde a los *chinos*.<sup>112</sup> Latcham estima que estos “son los mas interesantes i su modo de bailar parece ser mas arcaico i menos modificado que los otros” (p.217), este baile – catalogado desde 2014 como Patrimonio Cultural Inmaterial por la Unesco – es descrito como un baile raro en su ejecución, que

Consiste en unos saltos desmedidos, jeneralmente de un pié al otro, con dobladuras del cuerpo é inclinaciones de cabeza. Los saltos son lentos i acompasados, i con cada salto dan un soplido al instrumento como marcando el compas. Estos saltos i flexiones de cuerpo se continúan por horas enteras, i uno no sabe cuál admirar mas, la agilidad, flexibilidad i soltura del danzante o su notable resistencia contra la fatiga (Latcham, 1910, p.218-219).

Esta descripción presentada por Ricardo Latcham sobre la fiesta de Andacollo, junto a la reseña histórica de Juan Ramón Ramírez (1873) son los primeros trabajos completos sobre esta festividad chilena, que permite considerar hasta hoy como documento esencial para entender el desarrollo que ha tenido tal fiesta.

Aquí, lo que resulta interesante es que, si bien la sociedad estaba en sintonía con las novedades que llegaban de Europa, los intelectuales de la Universidad de Chile se estaban interesando por las formas de vivir de la gente “común”, más allá del acontecer en la academia o de los salones sociales santiaguinos, esto lo plasmó no sólo Latcham con su publicación sobre Andacollo, sino que pertenecía a la línea de investigación que estaban siguiendo los estudiantes y colegas de Rodolfo Lenz. El interés por el pueblo araucano también tuvo su lugar por esta época, en 1911 se publicó en el segundo volumen de la revista de la Sociedad un estudio de Eulogio Robles

---

<sup>112</sup>A diferencia de los turbantes y de los danzantes, los chinos – que en lenguaje coloquial significaba indio – eran o se decían ser descendientes de los antiguos indígenas, quienes, en algún momento, según cuenta la leyenda, tuvieron la posesión de la Virgen. Estos poseen un carácter especial ya que “gozan del respeto i veneración que les dá la antigüedad de su raza y los recuerdos históricos de las tradiciones populares” (Ramírez, 1873, p.40).

Rodríguez sobre el *Ñeicurehuen*, ceremonia y danza que se realiza cuando una machi está enferma.

El *Ñeicurehuen* es una danza especial ya que es sólo cuando una machi está enferma y necesita de la ayuda de sus pares. Robles Rodríguez (1911) explica que cuando un mapuche común está enfermo se realiza un machitún, sin embargo, cuando la machi está enferma, la situación se vuelve más compleja y se debe realizar esta ceremonia, en la que participan entre cuatro a seis machis, incluida la enferma, además de una ayudante, llamada *Yeilcultrun*. En el *Ñeicurehuen*, que en castellano significa *remecer el rehue*, las machis realizan cantos y danzas con el cultrún, la machi enferma también participa de la danza y al finalizar, luego de largas horas, se realiza una fiesta para celebrar la ceremonia. Tomando en cuenta que el autor describe una ceremonia observada por él, y que estas en la mayoría de los casos son distintas, no se presentarán aquí más detalles para evitar un análisis subjetivo y posiblemente erróneo.

En 1914, dentro de las publicaciones de la Sociedad, aparece la obra *Comentarios del pueblo araucano II: la gimnasia nacional (juegos, ejercicios y bailes)* de Manuel Manquilef, hijo de lonko mapuche, profesor normalista de castellano y mapudungún, escritor y político.

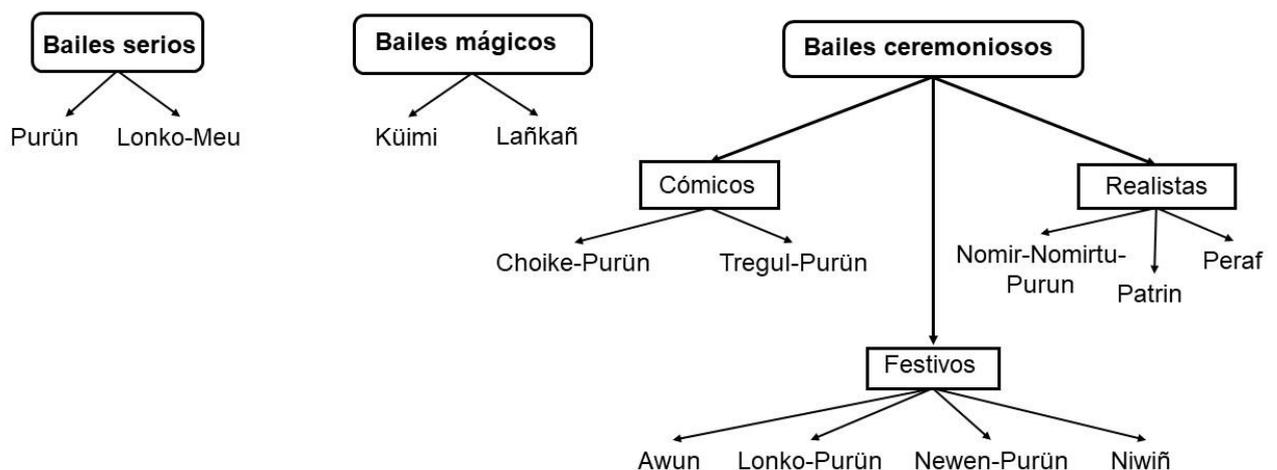
La publicación de Manquilef, que cuenta con un prefacio de Rodolfo Lenz sobre el arte de la traducción, posee un gran valor para la investigación en torno a las tradiciones nacionales, pero sobre todo las tradiciones del pueblo Mapuche, ya que es la primera obra que, por un lado, es escrita por un araucano y, por otro lado, está en ambos idiomas (castellano y mapudungún). En este trabajo, Manquilef se dedica a describir las actividades formativas y de tiempo libre de los araucanos, tales como juegos formativos y preparativos para la vida adulta en niños y jóvenes, ejercicios para la guerra, como también los bailes que practican. Para cada uno de los casos el autor describe no sólo la práctica, sino que también se detiene en explicar la importancia de tal actividad en su pueblo. A través de la completa información que otorga, permite no sólo conocer los bailes y juegos, sino también conocer la historia de las costumbres que tenían los araucanos.

Reconociendo que “la forma mas vehemente con que el mapuche manifiesta su regocijo es por medio del baile, el canto i la música” (1914, p.166), Manquilef propone tres grupos en los que clasifica su selección de bailes, esto porque los propósitos y formas de bailar de cada uno de estos grupos son diferentes, además de poseer también otros significados. La clasificación se compone de los *bailes serios*, que se dan en fiestas sociales o domésticas, los *bailes mágicos*, que corresponden principalmente a los practicados por la machi y su ayudante, y los *bailes ceremoniosos*, que se caracterizan por tener mayor destreza en los movimientos y que requieren

de mayor preparación física y sensorial en relación a los grupos anteriores. Dentro del grupo de bailes ceremoniosos se encuentran los *bailes festivos*, que se caracterizan por ser alegres y representar alguna expresión del pueblo Araucano, pero a la vez es parte de un acto solemne, los *bailes cómicos*, son representaciones pantomímicas de movimientos de las aves (avestruz y queltehue) y corresponden a la diversión y alegría de las fiestas, finalmente se encuentran aquí los *bailes realistas*, que según el autor, gozan de poca aceptación en el pueblo Araucano ya que son vistos como el resultado de la civilización, al respecto no da mayores detalles y no los describe, pues sabe de su existencia pero no los conoce y también desconoce el significado de estos.

De acuerdo a los grupos propuestos por Manquilef, se presenta, a modo general, el siguiente esquema que representa los bailes recopilados por el autor.

### **Bailes del pueblo araucano (Manuel Manquilef, 1914)**



*Ilustración 3: Esquema representativo de los bailes del pueblo araucano según Manuel Manquilef (1914)*

Manquilef completa su descripción de bailes desarrollando la reflexión sobre la importancia que tiene el idioma y el sentido de cada baile en la vida de los mapuches que, si bien las ceremonias y actos festivos son atractivos para los investigadores, se cometen errores al desconocerse la variedad de significados que pueda tener una palabra o al tratar de describir un baile luego de verlo en una ceremonia.

Llega, en muchas ocasiones, el imparcial admirador a hacer una descripción de tal o cual baile sin especificar la razón por qué se danza en tal o cual dirección.

En otros casos se confunde el nombre de un baile por la designación general. Todo se debe al desconocimiento del idioma i a la ignorancia de los intérpretes. En lenguas tan distintas como son la de nuestra cuestion querer que un nombre verdaderamente refleje el sentimiento indio es pedir un absurdo al que pésimamente traduce un idioma (Manquilef, 1914, p.181).

En esta crítica también incluye el trabajo de Eulogio Robles Ramírez, que no le resta valor, pero si considera que tiene carencias al tratar con los bailes de las machis.

A partir de estos ejemplos, se puede entonces observar que a principios del siglo XX ya se comenzaban a realizar las primeras investigaciones en danza desde los diversos ámbitos. Se podría extraer que el interés se centraba, por un lado, en los bailes de salón a través de un compendio como material pedagógico para la sociedad; por otro lado, desde la naciente disciplina del Folklore, el interés se refleja en el estudio de festividades religiosas – en este caso Andacollo – y los ritos que le acompañan, pero también en las prácticas de los pueblos originarios, en este caso del pueblo Mapuche. Todos estos trabajos, aún si describen realidades diferentes, tienen en común el rescate de ver el baile como una forma de expresión de la sociedad, que no sólo sirve como un elemento de diversión o tiempo libre, por el contrario, contribuye a comprender la estructura y funcionamiento de la sociedad. Desde las distintas perspectivas ofrecen un panorama de lo que el país estaba bailando y a través del baile, se dejan de manifiesto los intereses, las costumbres y creencias que poseían los distintos grupos existentes el país.

Gracias a estas publicaciones, entre 1900 y 1914, se puede desarrollar una idea de lo que eran los intereses de los investigadores y pedagogos de la época. Sin embargo, a partir de 1914 no se registrarán mayores trabajos referentes a la danza ni a los bailes, a excepción de breves descripciones sobre festividades publicadas en la Sociedad de Folklore, da la impresión que durante los años 1915 y mediados de 1930 los intereses de los investigadores radicaron en otras áreas. Este proceso se podría explicar según el desarrollo histórico de la Universidad de Chile, para el caso de los bailes, influiría probablemente el cese de trabajos de la Sociedad del Folklore, además del Folklore musical como nuevo producto de la industria disquera, etc., para el caso de la danza clásica, como se ha expuesto anteriormente, Chile recién comenzaba a familiarizarse con esta disciplina.

### 2.1.1. 1930 – 1950: Configurando desde la Academia los bailes populares chilenos

A partir de 1930, con las reformas en marcha de la Universidad de Chile, comenzó también a revivir el interés por el estudio de las tradiciones, de aquí una de las primeras publicaciones data de 1938 y corresponde al historiador Eugenio Pereira Salas. El trabajo *Danzas y Cantos Populares de la Patria Vieja*, busca, a través de la recolección de distintas fuentes, dar un panorama social de los bailes que se practicaban en Chile durante el periodo de la Patria Vieja (1810 – 1814), en él recolecta, además de los trabajos de Zapiola y Zubicueta, cartas, artículos y comentarios, principalmente de viajeros que describen las fiestas y actos sociales que presencian durante su estadía por el país.<sup>113</sup>

A partir de los relatos recolectados, Pereira Salas procura armar un panorama dancístico de la época con énfasis en los bailes de tierra<sup>114</sup>, que es acompañado por una breve descripción de los bailes, según la opinión y los comentarios realizados por los autores en cuestión, además de incluir letras de canciones según la ocasión, en algunos casos. De este trabajo, se pueden extraer los bailes presentados en la siguiente tabla.

---

<sup>113</sup> Si bien Eugenio Pereira Salas utiliza en su título el período de la Patria Vieja (1810 – 1814), a lo largo del texto se puede advertir que la mayoría de los relatos recolectados corresponden a un período posterior, ya que la mayoría se encuentran con data 1820 en adelante, solo algunos ejemplos se encuentran dentro de lo que sería catalogado por la historia como Patria Vieja.

<sup>114</sup> Para el autor los bailes de tierra se comprenden como el arte coreográfico criollo, influenciado por la herencia española y el flujo entre Perú y Argentina con Chile. Son principalmente bailes practicados en el campo de la zona central del país (Pereira Salas, 1938, p.58).

### **Bailes practicados en Chile según Pereira Salas (1938)**

Bailes que llegaron desde Perú o con ascendencia peruana	Bailes a partir de la llegada de San Martín	Otros bailes
Huachambé/ Wachambe Siquimiriquí/ Ziquimiriquí Gallinazo Agua nieve Cuando Pericón Zapatera Zamba Llanto Olitas/ Olas Chocolate Torito Fandango	Cielito Sajuriana Pericón/ Pericono La perdíz Aire/ los aires	Bolero Minuet Gavota Gigue inglesa Vals alemán Mazurka Polka Cuadrilla francesa

*Ilustración 4: Esquema representativo de los bailes practicados en Chile según Eugenio Pereira Salas (1938)*

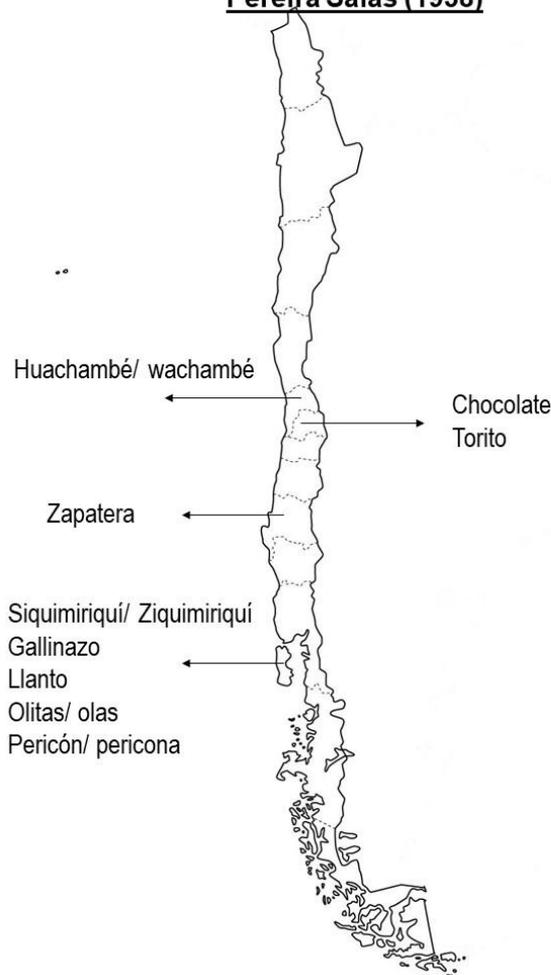
Tal como se puede apreciar, parte de los bailes son los ya comentados por Zapiola y Zubicueta, sin embargo, se pueden también encontrar bailes “nuevos”, tales como el huachambé, siquimiriquí y el gallinazo. Estos bailes, en palabras del autor, corresponden a bailes del campo que tienen en su nombre un origen indígena y suelen practicarse en festividades como trillas, fiestas de la vendimia, etc. Otra de las informaciones que mantiene es, siguiendo el trabajo de Zapiola, la clasificación de los bailes recolectados según sus orígenes de acuerdo a los tránsitos entre Perú y Chile, como entre Argentina y Chile.

Una de las informaciones importantes que otorga este trabajo es que, gracias a los relatos recolectados y citados, Pereira Salas consigue también situar algunos de los bailes según su zona geográfica, es decir, logra establecer en donde estos bailes son practicados con una cierta frecuencia. Pese a que este análisis no lo obtiene con todos los bailes mencionados, es de gran valor, puesto que permite situar un panorama inédito de los bailes y su práctica fuera de la capital. En base a la información obtenida por el autor, se ha elaborado la siguiente imagen<sup>115</sup> para contextualizar geográficamente los bailes en cuestión.

---

<sup>115</sup> El mapa aquí representado corresponde a una división territorial actual (2017) de Chile. Pese a que el último cambio en la administración política y geográfica se dio durante el año 2007, esto no altera el resultado de los bailes descritos por Pereira Salas en 1938 para situarlos en un mapa actual.

**Mapa de bailes según ubicación geográfica – Eugenio  
Pereira Salas (1938)**



*Ilustración 5: Proyección geográfica según la ubicación de algunos bailes en Chile según Eugenio Pereira Salas (1938)*

La importancia que grafica este mapa radica en que la mayoría de los bailes localizados por Pereira Salas se encuentran en el archipiélago de Chiloé. Bien se ha tenido conocimiento que gran parte de los bailes eran practicados en las grandes ciudades como Santiago, Valparaíso y Concepción y sus alrededores, sin embargo, en la mayoría de las descripciones, los bailes correspondían a los ya denominados de salón, como también a los llegados con el Ejército de San Martín. A través de esta representación se ilustra como los bailes también llegaron a regiones más alejadas del centro político y social de Chile. De la investigación de Eugenio Pereira Salas se desprenden entonces dos elementos claves: el primero tiene relación con la expansión que tuvieron los bailes llegados desde Perú – sean de origen peruano o español – a las zonas más sureñas del país. Esto demuestra que no sólo en las grandes ciudades existía un desarrollo en la práctica de bailes, sino que también en las provincias.

Aún si de este esquema sólo se puede tomar el caso de Chiloé, este sirve como ejemplo para demostrar que las regiones también estaban practicando y desarrollando el baile. La literatura de la época deja en evidencia que estas prácticas no fueron estudiadas en su momento, lo que impide ofrecer hoy un panorama certero y más amplio, pese a ello, ciertamente se podría suponer el desarrollo fue – en menor o mayor medida – similar.

El segundo punto a considerar de este trabajo, es la relevancia que Pereira Salas otorga a los llamados bailes de tierra en esta investigación, su trabajo se fundamenta principalmente en encontrar este tipo de prácticas en los relatos estudiados, dándole poco interés e importancia a los bailes de salón. Esto se puede comprender desde dos aspectos, por un lado, está la perspectiva que tenían los académicos de la Universidad de Chile frente a esta temática<sup>116</sup>, es decir la pregunta y el interés de lo popular, además de la limitación del campo de estudio de las tradiciones, que para los años 1940 ya apuntaba a una visión un tanto elitista-academicista con fascinación en realzar una tradición occidental “españolizada”. Por otra parte, siguiendo la línea de investigación folklórica de la época, la asociación con lo popular estaba directamente ligado al sustrato campesino (el pueblo), alejado tanto de lo indígena (primitivo), como de la sociedad culta (civilización). Bajo esta perspectiva, los bailes de salón, continuando el tratado de Zubicueta, corresponderían a la sociedad culta y civilizada, por ende, no corresponden al grupo de lo popular.

Eugenio Pereira Salas fue uno de los primeros investigadores que se dedicó al estudio de las tradiciones y lo *popular* luego del trabajo realizado por la Sociedad Chilena del Folklore, haciendo renacer un interés dentro de la Universidad de Chile por estudiar las tradiciones nacionales a partir de 1940. En 1941 publicó *Los orígenes del arte musical en Chile*, un nuevo trabajo en torno a la música criolla y la danza, que continúa el trabajo ya realizado en 1938, pero ahondando en los orígenes de las prácticas nacionales.

Sobre el folklore musical chileno en, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Pereira Salas se propone refutar las teorías que atribuyen posibles orígenes indígenas y/o africanos a las prácticas nacionales, realzando de una manera u otra, el elemento español – llegado por tránsito desde Perú o Argentina – como la gran influencia para Chile. Así afirma, tomando como ejemplo las festividades de la Virgen de Andacollo o la procesión de San Pedro en Valparaíso, entre otras, que “se ha descartado también el factor indígena como determinante en su gestación. La tradición aborigen, como hemos podido comprobar a lo largo de este libro, ha corrido

---

<sup>116</sup> Un desarrollo completo al respecto se ha desarrollado en la segunda parte del capítulo II, relacionada al desarrollo histórico de los estudios del folklore en Chile.

paralela criolla, manteniéndose en un hermetismo religioso de misterio y cofradía” (Pereira Salas, 1941, p.170).

Con respecto a un posible origen africano es aún más tajante en establecer que es “menos probable atribuir al escasísimo porcentaje africano de nuestra población, el origen de las danzas del país” (p.170). Frente a este panorama plantea que “Descartadas dos posibles vías de investigación, debemos proseguir por el único camino expedito y buscar en las olas sucesivas de la influencia peninsular, transformadas por el alma criolla, el origen histórico de la música popular en Chile” (p.171).

Con tales afirmaciones y reafirmando la teoría de Carlos Vega<sup>117</sup>, se encarga de desconocer cualquier posible influencia que no sea española dentro de las tradiciones del país y en base a esta hispanización<sup>118</sup> configura una historia de la danza y de la música chilena. De aquí se desprenden tres categorías históricas en las que encasilla las danzas populares chilenas: Las danzas ceremoniales, las coloniales y las de la Patria Vieja.

Las danzas ceremoniales corresponden, tal como señala su nombre, a bailes que se practicaban en festividades cívicas y religiosas. Como primeras danzas, naturalmente con raíces hispánicas, reconoce la danza de la *tarasca*, de *los gigantes o cabezudos* y de los *catimbaos*, bailes sencillos según palabras del autor, sin mayor descripción sobre su estructura coreográfica, que fueron modificándose en la medida que se adaptaron al nuevo contexto social y geográfico en el que se desarrollaban.

Para ahondar en las danzas ceremoniales, Pereira Salas recurre a las festividades religiosas más antiguas e importantes del país y partir de ello, describe los bailes practicados en tales ceremonias. La primera corresponde a la Fiesta de la Cruz de Mayo<sup>119</sup>, que se remonta a los tiempos de la conquista y se celebra en distintas zonas del país. De aquí desprende los *bailes chinos*, practicados por habitantes de la zona de Pedegua y Petorca en la V Región de Valparaíso, pero sin dar mayores detalles sobre su práctica. La investigación continúa con la

---

<sup>117</sup> El trabajo de Pereira Salas apunta a ser un equivalente de la investigación *Danzas y canciones argentinas realizada* por Carlos Vega en 1936, quien siguiendo su teoría del folklore, como la tradición del pueblo (primitivo – pueblo – civilización) propone un origen europeo en las tradiciones argentinas, eliminando toda posibilidad indígena o africano en las raíces criollas.

<sup>118</sup> Si bien en el trabajo de 1938 Pereira Salas ya demuestra una tendencia a lo español como gran influencia en la formación de las danzas y cantos nacionales, es recién en esta publicación que hace latente esta necesidad de comprobar que el origen hispano es más fuerte y coherente que cualquier otro en la sociedad chilena.

<sup>119</sup> La Fiesta de la Cruz de Mayo (o fiesta de las cruces) se celebra tanto en España como en distintos países de Latinoamérica, tales como Perú, Ecuador, México, Guatemala, por nombrar algunos, el día 3 de mayo. A la mayoría de los países llegó con los conquistadores españoles y logró arraigarse, formando parte de las tradiciones populares más importantes de Latinoamérica y España.

descripción de la Fiesta de Andacollo, festividad ya descrita en 1910 por Ricardo Latcham y catalogada como la más típica del país en palabras de Pereira Salas, de aquí describe la *marcha*, bailes parecido a la resbalosa y a las lanchas, como también los bailes de las cofradías correspondientes a los *turbantes*, *danzantes* y *chinos*; la descripción de estos bailes es similar a la realizada por Latcham, Pereira Salas no propone algo nuevo al respecto, sólo agrega partituras correspondientes a la música que acompaña el bailes y una que otra nota de prensa sobre el rol de estas cofradías.

Dentro de la Zona Central del país, continúa describiendo la Procesión del Pelicano de Quillota (V Región), descrita por el historiador Benjamín Vicuña Mackenna, de donde extrae nuevamente los *chinos*, pero agregando que “ejecutan unas complicadísimas las danzas de los judíos, similares a las ya descritas” (Pereira Salas, 1941, p.184). Al no tener mayor descripción del baile, cuesta deducir a que se refiere con esta afirmación, y se desprenden dos posibilidades: que llame *danza de los judíos* a la forma de bailar de una cofradía específica de chinos, o bien utiliza el concepto de chino como sinónimo de indio y le atribuye un tipo de baile. Al no conocer la coreografía de esta *danza de los judíos*, no se puede afirmar que corresponda a un tipo de baile, como tampoco se puede saber si es un sinónimo de la época para los bailes chinos – aunque esta opción sería poco probable. Finalmente, Pereira Salas relata la fiesta de Corpus Christi celebrada en la localidad de Olmué (V Región) en donde los *bailes chinos* también están presentes con su “baile absolutamente original y pagano, en el cual uno cree distinguir a veces pasos de vals o cueca y movimientos con los brazos que evocan ciertas danzas salvajes” (1941, p.185).

Si bien la descripción más concreta la realiza en ceremonias con escenario en la Zona Central de Chile, también describe las festividades realizadas en el Archipiélago de Chiloé, al sur de Santiago. Aquí nombra la Fiesta de la Candelaria, la Purísima Concepción de Achao, San Miguel de Calbuco, entre otras, que tienen sus orígenes en los tiempos de los misioneros jesuitas que llegaron al sur de Chile. Sin embargo, sólo ofrece información en cuanto a los cantos y oraciones de tales ceremonias, sin detallar la existencia de posibles bailes. Sobre posibles bailes en otras zonas del país no se ofrece información.

A los bailes anteriormente descritos, de acuerdo a la festividad en que se practican y principalmente atendiendo a la zona centro, el autor atribuye un origen anterior o durante la conquista española – marcando una diferencia entre las tradiciones indias y españolas. Estos, gracias a su arraigo en el territorio nacional, lograron mantenerse vivos e intactos durante el periodo colonial y más.

Luego de la descripción anterior, Pereira Salas continua con las *danzas coloniales*, de donde se desprenden sólo dos orígenes: el español, correspondiente a las danzas típicas españolas y conservadas en un estado “íntacto”; y el criollo, resultado de una transformación cultural y geográfica (sea este de Chile, Perú o Argentina) de los bailes llegados de Europa, ignorando absolutamente la posibilidad indígena. Agrega también un ítem dedicado a las danzas aristocráticas.

De los bailes españoles “puros” distingue: el *fandango* y la *seguidilla* (conocida en Chile como *sirilla*) que se practicaron con gran fervor en Chiloé, *zapateo* o *zapateado* definido como “danza voluptuosa oriental que pasó a España con los árabes” (Pereira Salas, 1941, p.211), el *bolero* y la *tirana*.

Dentro de los bailes aristocráticos, se limita sólo a mencionar la *contradanza de origen español* – diferenciando de las versiones francesas e inglesas – que llegó a Chile desde Perú, donde era el baile por excelencia en las actividades virreinales. Y el *minué* que llegó directamente a Chile desde Francia durante el siglo XVIII por medio de los marinos.

Finalmente, la última categoría perteneciente a los bailes criollos, se mencionan la *gayumba*, el *retambo*, el *cachupino* y el *zambapálo*, que llegaron a España desde las Indias y tenían un origen indígena. En este punto, el autor en su relato se desvía y no deja en claro si estos bailes efectivamente llegaron a Chile o sólo se practicaron en España. Sin embargo, vuelve a retomar en este apartado la vigencia y práctica del *fandango* y la *tirana*. Haciendo una lectura de esto, se deduciría que estos bailes se practicaron tanto en su estado “puro” español, como también fueron transformados en Chile de acuerdo a las formas de recreación criolla.

En referencia a la categoría que considera los *bailes de la Patria Vieja*, el autor ofrece la información ya otorgada en su publicación de 1938, pero con otras categorías. A modo de introducción, comienza señalando que los bailes de tierras llegan a este período con un grado de madurez, es decir, los bailes expuestos anteriormente – principalmente los coloniales – ya se encuentran enraizados en la sociedad chilena. En base a ello, manifiesta las siguientes categorías: *bailes serios (aristocráticos)*, *bailes coloniales*, *bailes de chicoteo* y *los bailes de tierra*. Al ser la mayoría de bailes los mismos presentados anteriormente, no se detallarán aquí nuevamente, sin embargo, cabe aquí recordar el significado que el autor le otorga a cada categoría: los *bailes serios* corresponden principalmente a los bailes de salón (Minué, Vals, Paspíe, etc.), los *bailes coloniales* conciernen a los llamados previamente criollos (Fandango,

Bolero, etc.) y los *bailes de chicoteo* mantienen su definición y categorización propuesta por Zapiola.

En último lugar se encuentran *los bailes de tierra* que para Pereira Salas están vinculados al campo. Estos se desarrollan y tienen lugar dentro del paisaje ideal romántico del campo chileno – asociado a la zona central del país –, son naturalmente bailes criollos practicados en festividades nacionales tales como la trilla o la vendimia, siendo parte del elemento “típico” folklórico. De estos, el autor distingue que “sólo las plantas fuertes, las de más cultivo y arraigo, conquistan nuevos terrenos y florecen con la gracia de lo autóctono, sea en salones aristocráticos, en las humildes ramadas, o en los campos de Marte de las celebraciones cívicas” (Pereira Salas, 1941, p. 257) rescatando principalmente dos: *La Zamacueca* y *El Cuando*, ambos bailes de orígenes europeos, según el autor, pero enraizados en la cultura nacional y practicados por diversos grupos sociales.

Finalmente, cabe destacar la gran recolección de material extraído de cuadernos de viajes, memorias y artículo de periódicos, que facilitan un acercamiento a lo que es la historia de los bailes “no formales” en Chile. Gracias a estos antecedentes reunidos por Pereira Salas se puede completar sustancialmente la base histórica ya suscitada por Zapiola en los años 1800 y además integra nuevos elementos para la investigación dancística, principalmente en la asociación al folklore. Cabe la necesidad, sin embargo, de reconocer que estos trabajos atienden a una visión del folklore de orden académico, dando respuesta a una teoría clara en torno al *pueblo* asociado al campo, además de contar con una limitación en relación a los orígenes de las tradiciones, por la necesidad de conformar una imagen del país “europeizada”. En virtud de ello, se considera que la investigación probablemente ignoró una gran cantidad de prácticas al no calificar dentro de los estándares del historiador, o bien enalteció otras para remarcar los orígenes de la sociedad criolla chilena.

De toda esta evidencia, Eugenio Pereira Salas no fue el único investigador que manifestó interés por los bailes y tradiciones coloniales. Su labor de recolección y descripción de pasajes históricos en torno a las tradiciones chilenas ha servido para que otros investigadores se inmergieran en esta misma actividad en la búsqueda de nuevos elementos. Este entusiasmo se vio manifestado en el trabajo desarrollado por los académicos y docentes fundadores del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, tales como Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel y Vicente Salas Viu, entre otros. No obstante, la mayoría de los trabajos e investigaciones se centraron de lleno en el área musical – principalmente en la historia y los orígenes del arte musical en Chile, la música indígena y la recolección y creación de

composiciones – mientras que la investigación en torno a la danza no fue abordada con el mismo interés. De lo anterior se concibe que la investigación relacionada a la danza se situó principalmente en los *bailes de tierra*, los bailes religiosos y uno que otro ejemplo de bailes en Chiloé.

En relación con el interés por los bailes criollos y de carácter paralelo a la publicación de Pereira Salas, en 1941 la concertista Australia Acuña publica en los Anales de la Universidad de Chile un artículo sobre los bailes coloniales. A modo de introducción, comienza la autora manifestando que

Los bailes coloniales se bailaban como la cueca, formando bis a bis cada pareja por separado, aunque bailaran varias parejas simultáneamente. Todos tenían su zapateo o «escobillado», como le llamaban antiguamente. Eran finos y de gracia exquisita, llenos de reverencias y atención damas, quienes las aceptaban y contestaban según era el caso, y según se lo dictasen sus inclinaciones, de modo que la mímica, discretamente empleada, era indispensable (Acuña, 1941, p. 163).

Como se puede desprender de esta introducción, una de las primeras observaciones que surge es la categoría del baile en parejas. Si bien gran parte de los bailes recolectados a la fecha eran en parejas, también los existían en tríos, cuartetos, en grupos de mujeres y/o hombres, lo que muestra desde un principio la atención de Acuña sobre los bailes, que se dirigía principalmente a los bailes de salón practicados en la zona central de Chile.

En su texto sólo describe tres bailes: el *Aire*, catalogado como un baile vivo y liviano, en donde hay un juego cantado y bailado entre el hombre y la mujer al compás de vals, con zapateos al terminar cada estrofa. La *resbalosa o refalosa*, considerado como baile de chicoteo, ya que “*en el chicoteo reside toda la importancia del baile*” (Acuña, 1941, p.164), este baile de pañuelo se compone de tres partes: la estrofa, la preparación al zapateo y el zapateo (chicoteo) como tal, en donde aumentan paulatinamente las destrezas coreográficas, la música está a cargo de cantoras y para el zapateo (o chicoteo) se anima a la pareja a través de palmadas y también de pequeños golpes rítmicos en el instrumento (normalmente guitarra o piano).

Finalmente, el *Cuando* “danza majestuosa, ondulante y de carácter amoroso por excelencia” (Acuña, 1941, p.164) era practicado en saraos y tertulias, servía también para fiestas de compromisos. Por la composición e importancia social era bailado sólo por una pareja a la vez, raramente lo bailaban simultáneamente varias parejas. El nombre del baile se debe a que cada estrofa finaliza con la pregunta ¿cuándo, cuándo, mi vida, cuándo?.

Australia Acuña acompaña estos bailes junto a una pequeña recolección de canciones y partituras, a modo de ejemplo, para la práctica de estos. Pese a que este trabajo es breve y ofrece una descripción de pocos bailes, sirve para demostrar el interés que rodeaba a la academia durante los años 1940.<sup>120</sup> Acuña, quien además era concertista y profesora de música, muestra a partir de estos tres ejemplos lo que reconoce como bailes tradicionales desde una visión académica, en donde sólo considera bailes de salón y de parejas, sino también – como se ha expresado – son bailes practicado principalmente en la zona central del país por grupos criollos de la sociedad.

Con ello, se distingue que la perspectiva del enfoque desarrollado por Pereira Salas no es única y que probablemente correspondía a los intereses generales de una época. Sin embargo, es sin lugar a dudas este periodo en donde se sientan las bases académicas para abordar los bailes tradicionales y su investigación, que están cargadas por una atracción hacia los orígenes hispanos y mestizos y que se reproducirá en los años posteriores.

Este interés por los bailes caracterizados según un origen criollo o hispano, se dio no sólo en la investigación, sino que también en los ritmos musicales que a partir de la década de 1920 comenzaron a ser difundidos a través de los medios masivos de comunicación y de la industria discográfica<sup>121</sup>, dando paso al folklore como ritmo musical y no sólo como disciplina académica. Este folklore musical, que a partir de 1950 se conoce como música típica, se dio en un momento histórico y social marcado por la migración campo-ciudad principalmente de la zona central del país. La gente que transitaba entre estos dos escenarios fue la clave para el desarrollo de este género musical, puesto que “traían repertorio, géneros, bailes, formas de

---

<sup>120</sup> Valdría recordar que fue durante la década de 1940 que se reinició el auge por los estudios del folklore desde la academia, momento en que se comienza a configurar la investigación formalizada sobre las tradiciones nacionales. Juan Pablo González (2011) establece que en este periodo se comenzó a discernir el trabajo de los investigadores (desde la Universidad de Chile), diferenciando entre tres tipos de folklore, correspondientes, según el autor, a

el histórico o rescatado, el tradicional o vigente y el moderno o de autor. Los dos primeros fueron los promovidos por dicha institucionalidad. El folklore moderno será llamado *música típica* a partir de los años cincuenta, experimentando un fuerte desarrollo en manos de una industria musical cada vez más gravitante. El folklore histórico, en cambio, tenía menos visibilidad social, surgiendo del rescate realizado por los folkloristas de la memoria de sus cultores y también de los archivos literarios (p. 939).

<sup>121</sup> Santiago Aránguiz manifiesta que la industria musical chilena respondía y producía de acuerdo a la necesidad de los consumidores y que su consolidación

ocurrida hacia fines de la década de 1920 y principios de la siguiente, fue posible gracias a la robusta presencia de una industria discográfica cada vez más consolidada y a la profesionalización del trabajo radial, con la consiguiente regulación laboral, contratación de técnicos, perfeccionamiento de músicos, libretistas y locutores (Aránguiz, 2006, p.76).

interpretación y usos folk, que servirán de sustento para la construcción de los emblemas sonoros de la nación” (González, 2011, p.938).

La industria musical supo aprovechar esta instancia para promover la música típica – entendida como una forma de interpretación urbana de la música rural – a través de distintos espacios tales como boîtes, mercados, quintas de recreo, etc., siendo también la radio una herramienta poderosa para la transmisión. De gran significancia fue el rol que jugaron los cuartetos<sup>122</sup> compuestos por hombres – aunque con el paso de los años se integró la figura femenina – que personificando al huaso chileno compusieron un cancionero que, basado en la tradición oral, tomaba al campo chileno, su geografía y sus costumbres, como temática principal de sus composiciones.

En este sentido, se puede observar que la fascinación por la zona central de Chile y el renacer del folklore no sólo correspondía a la investigación académica, sino que también aparecía como un nicho descubierto y explotado por la industria, lo que permitió un mayor acercamiento por parte de la sociedad hacia un ritmo y un imaginario de la cultura nacional que tenía como núcleo el campo chileno y la figura del huaso. En este contexto también se explica que los bailes mayormente tratados durante este periodo responden a ciertas características asociadas, por un lado, al rescate de la tradición nacional (criolla e hispana), como también a la zona geográfica de su práctica, y por otro lado según su rol en el acompañamiento musical (interpretado por los grupos en boga).

No obstante, este atractivo por las tradiciones nacionales que, si bien en un principio tenían una clara preferencia, como se ha dejado ver, se fue desarrollando fructíferamente en diversos sectores. Así, el interés musical por las tradiciones permitió en los años posteriores el desarrollo del Neofolklore y la Nueva Canción Chilena. Mientras que, a nivel de investigación, ya desde una perspectiva didáctica, se originó la proyección folklórica.

De los investigadores relacionados a la proyección folklórica, expuestos en el capítulo anterior, surgió la mayor recolección e información sobre los bailes tradicionales. Se observa que el trabajo que comenzó a desarrollarse a partir de 1950, a diferencia del de Pereira Salas, aborda los bailes como un objeto de estudio etnográfico y también como un material pedagógico, por lo que detalla toda información adquirida para situar al lector en el escenario que se practica el baile en cuestión. Por este motivo, se puede afirmar que es a partir de este momento que la

---

<sup>122</sup> La creación de los cuartetos se podría considerar como uno de los mejores aciertos de la época para la industria musical, ya que esta producción logró gran cantidad de consumidores en distintos grupos sociales, tanto urbanos como rurales.

investigación en danzas tradicionales se formaliza y se trabaja no sólo desde la academia, sino desde la perspectiva de cualquier actor que se sienta ligado al tema.

### 2.1.2. 1950 – 1990: El apogeo de la investigación y recolección de bailes

Con la serie de reformas que vivió la Universidad de Chile a partir de 1940, que permitieron generar espacios para la investigación tanto en música, danza y folklore, acompañado al apogeo de la industria musical, el país comenzó a disfrutar a partir de 1950 de un interés paulatino en todo lo que tendría que ver con las tradiciones nacionales. Este interés, como ya ha quedado demostrado en el capítulo anterior, no sólo se dirigía a la música, sino a la tradición oral en general. Así, comenzaron a ofrecerse cursos de folklore en distintas universidades para académicos interesados, pero también talleres para personas aficionadas.

Se podría decir que este hecho es probablemente el que enciende el interés por conservar los bailes, tanto por académicos, como por coleccionistas o interesados en la materia. A partir de 1960, se deja ver en la investigación, que aumenta el material relacionado a los bailes practicados en el territorio nacional, manteniendo una constante hasta la década de 1990.

Uno de los trabajos más significativos de esta época es *danzas folklóricas de Chile* de Emilia Garnham, publicado en 1961. Garnham, dedicada a la pedagogía, realiza en este trabajo una selección de bailes, principalmente de la zona central del país, pero también con algunos ejemplos de norte y sur. Lo más innovador de esta investigación, es que la autora no sólo considera los bailes, sino que añade simbologías e instrucciones coreográficas, partituras rítmicas para acompañar el baile, además de agregar observaciones orientadas a maestros y profesionales de la enseñanza a modo de metodologías, con el objetivo de transmitir el baile en contextos pedagógicos, o bien para la presentación de bailes en contextos de espectáculo. El libro se presenta como una herramienta didáctica diseñada especialmente para la enseñanza, lo que permite catalogarlo como el primer trabajo que busca ser un material pedagógico para los bailes tradicionales.<sup>123</sup>

Uno de los objetivos que persiguió el trabajo de Garnham se desprende, por un lado, de su preocupación por una negación cultural que se traduce en el abandono de la práctica en las instituciones educacionales, primando el interés por la danza clásica, como afirma

---

<sup>123</sup> Si bien antes ya existían algunos tratados y manuales de bailes, como se ha presentado con anterioridad, vale destacar que los trabajos se basaban principalmente en bailes de salón. Por ello, el trabajo de Garnham se puede considerar como el primero para los bailes tradicionales, que resultó ser también uno de los primeros esfuerzos para formalizar los bailes tradicionales de acuerdo a los formatos de la danza clásica.

Tenemos una preferencia muy marcada por la práctica de la danza clásica, acompañada casi siempre con una música que corresponde a un carácter muy distinto del nuestro, valiosa madurez e importante como espejo de comparación para nuestra cultura, pero jamás medio animador de ésta (Garnham, 1961, p.12).

Otras de las necesidades que guían el trabajo son los elementos sociales y psicológicos que se pueden entregar a partir de un baile, esto, entremezclado con una creencia por *salvaguardar el alma nacional*, aseguran una sensibilización de la persona por medio de la práctica enseñanza-aprendizaje, tanto para el maestro como estudiante.

Garnham comprende su trabajo como el resultado de años de labor docente y afirma que la enseñanza de bailes tradicionales no es únicamente transmisión y aprendizaje de una “expresión ancestral”. Agrega que, aún si es lo principal, por medio de la enseñanza y práctica de los *bailes nacionales*<sup>124</sup>, también se pueden transmitir otros valores y experiencias – asociadas a lo nacional – en la medida que una persona puede experimentar la espontaneidad del movimiento. Al respecto manifiesta

Esta cruzada de Arte Colectivo Nacional debe extenderse por conducto de las escuelas y a través de todo medio de difusión, para que el pueblo recupere sus auténticos valores culturales, se posea del sentimiento de lo suyo, y no continúe sustituyéndolo por interpretaciones de lo que corresponde a otras nacionalidades, con diferente idiosincrasia (Garnham, 1961, p.15).

Pese a que la orientación de este trabajo se sustenta en una base salvaguardista en torno a una visión nacionalista de la cueca como el principal baile de Chile, este posee dos elementos que lo hacen interesante como objeto de discusión. Por un lado, tal como ya se ha manifestado, Garnham detecta ya la diferencia entre la danza clásica y el baile tradicional, que funcionan como polos opuestos, pese a tener una base en común. Por otro lado, entrega una visión pedagógica que concibe al baile como una manifestación lúdica y emocional, más allá de una mera coreografía. Este último punto es, sin lugar a dudas, una revelación para la época y resulta ser precisamente un punto de conexión entre la investigación y el trabajo práctico, ya que se aleja en parte de la visión academicista y busca a través de una práctica lúdica inculcar elementos de la cultura en las escuelas.

---

<sup>124</sup> La autora habla principalmente sobre la cueca como el gran baile nacional de Chile, pero también habla de otros que serán presentados en las siguientes páginas.

En base a ello, su recopilación ofrece en un primer instante ejercicios para preparar el baile, a modo de precalentamiento físico, como también observaciones que el profesor debe tener en cuenta al momento de iniciar la enseñanza. Y en lo que respecta a los bailes, se ajusta principalmente a tres elementos, en primer lugar, la danza y una breve descripción de esta, en segundo, la coreografía y la música, y finalmente ofrece alternativas coreográficas para aplicar en las escuelas a modo de fantasías<sup>125</sup>, añadiendo una descripción – a modo de recomendación para la ejecución – de elementos adicionales como vestuario, accesorios, dichos y refranes, como también de la mímica, entre otras cosas.

Con esta configuración, el primer baile rescatado corresponde a la *Cueca*, el baile nacional,<sup>126</sup> entregando una serie de informaciones según los apartados ya expuestos, y finalmente con propuestas de fantasías para aplicar en la escuela. Para la autora, al ser este el baile nacional por excelencia, es el que principalmente requiere de una rigurosa enseñanza, por lo que dedica gran parte del libro para detallar cada paso, tanto de hombre como de mujer en el baile, además de ofrecer distintas alternativas coreográficas para su puesta en escena en grupos escolares.

A este baile le siguen los “otros” bailes chilenos, a considerar son: la *Refalosa*, el *Cuando*, el *Aire*, y la *Pascua Chilena*, que no es un baile como tal, sino que un acto teatralizado inspirado en la navidad en un ambiente primaveral de la zona central de Chile. Como se puede apreciar aquí, los bailes seleccionados corresponden todos a prácticas de la zona centro del país – con una especial admiración por el campo chileno.

Un tercer apartado lo componen las danzas araucanas, entre las que se nombran el *Puelpurún*, *Choique purún*, *Treguil purún*, *Loncomeo*, *Ñuin*, *Ñihuín*, que al involucrar un rito o estar ligadas a un acontecer especial dentro de la cosmovisión araucana, Garnham no las describe desde su práctica, sino que ofrece directamente fantasías coreográficas inspiradas en estos bailes y a algunos hechos específicos, tales como la adoración a la tierra y otras ceremonias, para ser ejecutados principalmente por niños en rondas.

Finalmente, otorga propuestas coreográficas para bailes de varones inspirados en la fiesta de *Andacollo* y la *Tirana*.

---

<sup>125</sup> Las fantasías se entenderán como creaciones coreográficas basadas en un baile en particular, pero adaptado a una escenificación, por ejemplo, para actos escolares, en donde se conserva la música, pero se altera en baile de acuerdo a las necesidades del maestro (número de niños, edad, tipo de espectáculo, etc.)

<sup>126</sup> Emilia Garnham dedica gran parte de su publicación a expresarse sobre las riquezas del baile nacional, la cueca, aún si para la época (1961) el baile aún no era declarado como tal por ley. Más detalles referentes a la cueca se analizarán en el siguiente apartado, por ello no se profundiza aquí en mayores referencias.

Con estos bailes, la configuración de danzas chilenas según Garnham se representaría como tal:

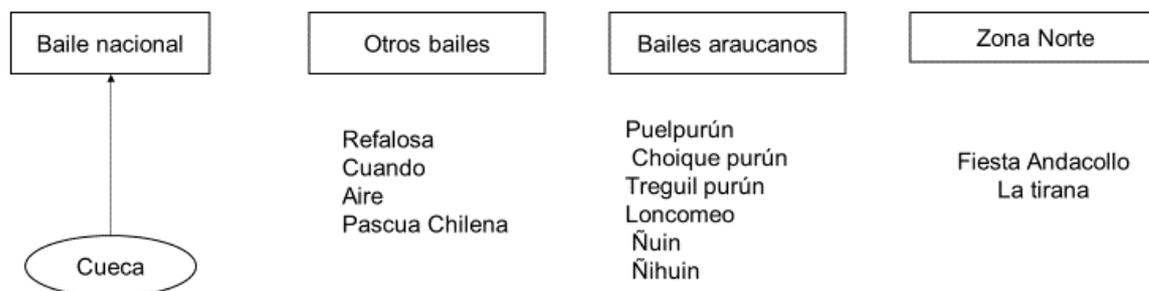


Ilustración 6: Bailes considerados por Emilia Garnham para su enseñanza en la escuela (1961)

Al ser esta obra pensada también para su aplicación en la escuela, es probable que Garnham haya hecho una selección orientándose a las prácticas más usuales que se daban durante los años 1950-1960, y pese a que no entra en mayores detalles con respecto a los bailes que no corresponden a la zona centro, su trabajo es un primer esfuerzo de incluir todas las prácticas dentro de un trabajo y bajo el rótulo de “chileno”, demostrando que hay un avance en la visión de los bailes, que lentamente incluye prácticas desasociadas a Santiago y sus regiones aledañas. Siendo ella misma quien distingue la problemática y asegurando, por ejemplo, con respecto a los bailes araucanos

Sería de gran provecho que las autoridades educacionales enviaran a las regiones del sur de nuestro país a una comisión preparada en todas las ramas del arte, para poder recoger lo que aún resta de la cultura de nuestros antepasados, en vías de extinción por las influencias de costumbres ajenas a su manera de ser (Garnham, 1961, p.113).

Sin embargo, al presentar este trabajo por un lado coreografías claras con respecto a algunos bailes, y fantasías para otros, hace pensar que el trabajo representa un primer ejemplo legible de lo que podría catalogarse como folklorismo, al ser una práctica inspirada en una manifestación cultural, pero alterada para ser dirigidas a un público en específico y orientada para la escenografía.

A este respecto, pese a destacar los esfuerzos de este estudio por concebir la danza como una manifestación libre y entendiendo que la publicación está orientada a la práctica pedagógica, la problemática que encierra es que para las fantasías y creaciones coreográficas no se entrega mayores detalles con respecto a los elementos que componen la teatralización, creando

voluntaria o involuntariamente una reproducción ficticia de una práctica real, que probablemente luego de una puesta en escena, incita a los maestros de escuela a reproducirla constantemente o utilizarla como base para futuras creaciones.

La investigación de Emilia Garnham, respaldada también por su trabajo como maestra de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, encontró rápidamente una gran audiencia, siendo material fijo de estudio tanto para la investigación, como para metodología pedagógica. Siendo así una fuente frecuente en los trabajos posteriores relacionados a los bailes nacionales.

El temor por el sentimiento de “pérdida” de las tradiciones nacionales, que plantea Garnham, resulta ser un fenómeno recurrente hacia 1960 y tal como ya se ha presentado el desarrollo de la disciplina del folklore, a través de la bibliografía se permite ver un revivir del interés por recolectar y estudiar los fenómenos relacionados a la tradición nacional, como ya había sucedido a principios de 1900 con Rodolfo Lenz. En este contexto, en 1962 Raquel Barros presenta *La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza*, trabajo que llega a reforzar por un lado la propuesta de Garnham, pero que también entrega las directrices y consideradores tanto para investigar, como enseñar la danza.

Barros, basándose en las investigaciones de Eugenio Pereria Salas, Carlos Lavín, Juan Uribe, y otros investigadores de la Universidad de Chile, y tomando como referencia las propuestas de Australia Acuña y Emilia Garnham, elabora su propia configuración de bailes chilenos, distinguiendo en primer lugar la dificultad del material que, por una parte resulta confuso al tratarse en la mayoría de los casos de anotaciones sin mayores detalles en cuanto a la práctica coreográfica, mientras que por otra la falta de información adicional complica armar una visión global de lo bailado en el país. Al respecto, Raquel Barros establece que

Hasta el momento no encontramos en nuestro país un texto que estudie las danzas desde un punto de vista integral, en el cual se incluyan clasificaciones de ellas, notaciones musicales y coreográficas de cada una; fotografías o dibujos de historia; analogía con otras danzas; distinción entre lo invariable obligado y lo variable individual u ocasional, distinción indispensable, a nuestro juicio, tratándose de manifestaciones folklóricas (Barros, 1962, p.61).

Pese a que Barros destaca que, para la época, gracias a las Escuelas de Temporadas y principalmente su propio trabajo y al de Margot Loyola – y su fomento de los grupos de difusión

folklórica<sup>127</sup> – ha aumentado el repertorio de bailes nacionales, la problemática se sitúa en que gran parte de estos trabajos no se inscriben en una perspectiva periódica constante o bien son realizados por aficionados, lo que no permite comprobar “la autenticidad de la información”, siendo precisamente esto lo que habría que mejorar, con el propósito de tener un plan ajustado a la realidad dancística del país.

Con el objetivo de contribuir a una categorización óptima y accesible, Barros propone dos clasificaciones para distintos tipos de danza. Por un lado, las *danzas vigentes*, en donde establece las categorías según sea su tipo de práctica en ceremoniales-festivas, según su grado de antigüedad, y por otro según la constelación humana (número de personas que participan del baile), los bailes recolectados se encuentran detalladamente en las ilustraciones 7 y 8, tal como los propone la autora.

Otra clasificación que propone consiste en un esquema según el grado de *difusión actual* (hacia 1960), estableciendo en él las categorías de folklore activo y pasivo, con subcategorías de nacional-regional, y su vestigio, tal como se puede apreciar en la ilustración 9.

**Proyecto de clasificación de las danzas chilenas vigentes**

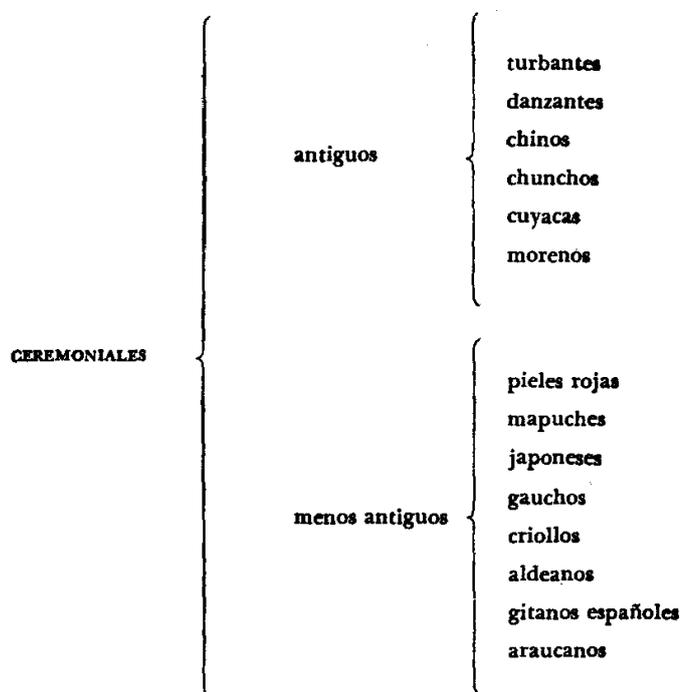


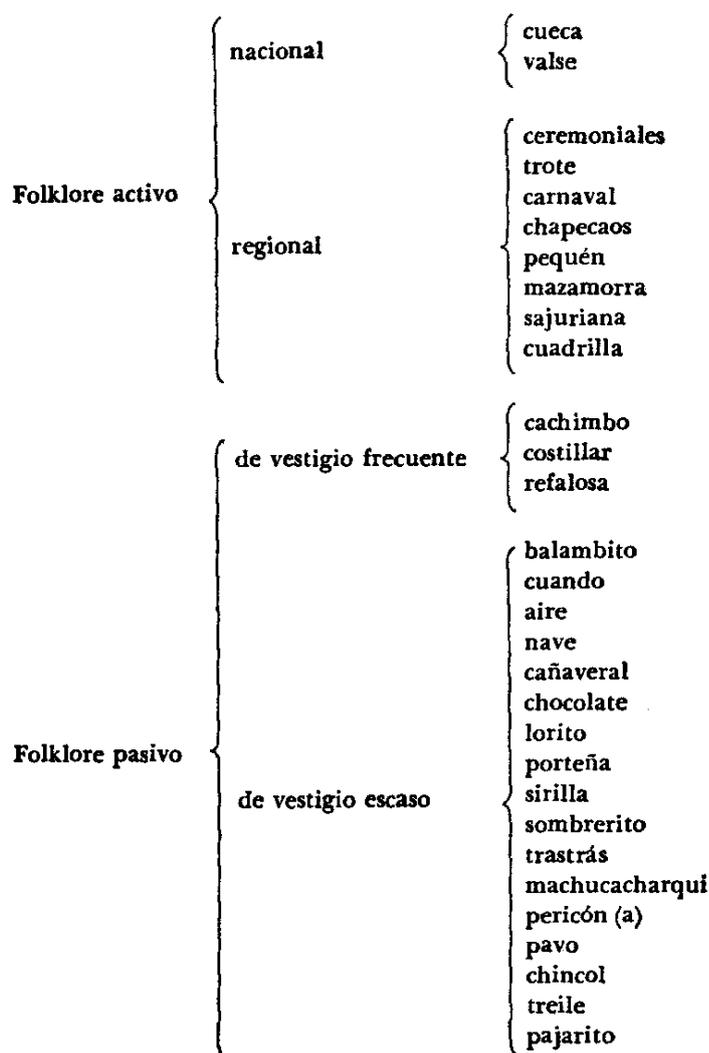
Ilustración 7: Barros, Raquel (1962). *La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza. En Revista Musical Chilena* 15 (79). p. 125

<sup>127</sup> Vale recordar que para los años 1960 ya se encuentran constituidos los primeros conjuntos de música y danza folklórica, tales como Cuncumén (apoyado por Margot Loyola) y la Agrupación Folklórica de Chile (fundado por Raquel Barros). El Ballet Folklórico Nacional de Chile también está en proceso de creación. Mayor información al respecto consultar el apartado 3.2 sobre el folklore de proyección del segundo capítulo.

<b>FESTIVAS</b>	}	de pareja	}	1 persona	}	tolhuaca o contagatullo			
				Nº variable (1 o más, danza de destreza)	}	aguilucho costillar chapecao (c/botella)			
				tomada	independiente	}	valse		
					interdependiente	}	balambito cuando		
				suelta	}	independiente ( :1 pareja)	}	aire busca tu vida o aire cachimbo cañaveral chocolate cueca lanchas lorito pequén o fraile portefía refalosa sajuriana o zapateado sirilla sombbrero trastrás o trastrasera	
							rotativa	}	cueca del balance o vaivén
							independiente (dos parejas o múltiples)	}	machucacharqui mazamorra cuadrilla pericón (a)
								}	chapecao jote calladito peuco
								}	trote o huayno pavo huaras o carnaval chicoteo
							de tres	}	chapecao jote calladito peuco
de grupo	}	trote o huayno pavo huaras o carnaval chicoteo							
sin clasificación por falta de datos	}	chincol treile pajarito							

Ilustración 8: Barros, Raquel (1962). La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza. En Revista Musical Chilena 15 (79). p. 126

*Clasificación de las danzas, de acuerdo al grado de difusión actual*



*Ilustración 9: Barros, Raquel (1962). La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza. En Revista Musical Chilena 15 (79). p. 127*

La exposición que Barros presenta como resultado de tales clasificaciones, podría comprenderse como un conjunto concreto proposiciones y lecturas reunidos tras la publicación de su artículo *Los problemas de la investigación del folklore musical chileno*<sup>128</sup> publicado en coautoría con Manuel Dannemann en 1960. Si bien ambas clasificaciones ofrecen una clara lectura, la autora no da mayores detalles sobre los bailes clasificados en cuanto a nociones de historia, posible origen y ubicación geográfica. Por ende, la clasificación se percibe como una

<sup>128</sup> A grandes rasgos, la problemática que Barros y Dannemann distinguen en la investigación del folklore chileno es la categorización de un elemento como *hecho folklórico* y también la metodología con que se trabaja sobre tal hecho. Para mejorar esta situación, crean un plan de trabajo, con una serie de métodos para cada etapa en la que el investigador se encuentre – tales como: *elección y delimitación del tema, causas y desarrollo de la creación, recreación y propagación del hecho, descripción orgánica del material recogido, análisis con fines interpretativos funcionales*, entre otros puntos (Barros y Dannemann, 1960, p.100).

enumeración de bailes practicados en el territorio chileno, de acuerdo a distintos factores, sirviendo principalmente para tener una visión global de las danzas del país.

Al distinguir parte de este problema, Barros propone una serie de claves<sup>129</sup> para perfeccionar y formalizar los trabajos con temáticas dancísticas que, de ellos destacan los últimos puntos:

5. Como aspiración, la publicación de un libro de danzas chilenas que contengan una exposición integral de la materia, más el uso de un *script* adecuado al folklore;
6. Inclusión en publicación de danzas chilenas y su forma de enseñanza, como se hace en la mayoría de los países, y
7. Organización de concursos regionales y nacionales de canciones y danzas, con intérpretes genuinos, lo que aumentaría grandemente el conocimiento de ellas (Barros, 1962, p.69).

Dichos puntos son acogidos favorablemente por los académicos, principalmente por Manuel Dannemann, como también por la comunidad pedagógica que presenta sus esfuerzos en promover el folklore chileno a través de la clase de educación física.

Un ejemplo significativo de ello, es la publicación *Cantos y danzas folklóricas de Chile*, realizada en 1965 por el Grupo Folklórico de Profesores 5° sector escolar de Santiago, apoyado por Rolando Alarcón Soto<sup>130</sup> que, siguiendo la línea de los trabajos de Garnham y Barros, se presenta como una guía pedagógica para maestros, principalmente de enseñanza primaria, que ofrece algunas generalidades con respecto ciertos ritmos musicales, los orígenes de las danzas en Chile, clasificación geográfica y la parte principal la constituye una selección de bailes, acompañados (algunos) por una reseña histórica, notación musical, nombre de la persona recopiladora y una explicación coreográfica, parecida a una notación.

---

<sup>129</sup> Estas medidas propuestas por Barros, que persiguen directamente la formalización no sólo de la investigación, sino de la enseñanza bajo ciertas clasificaciones y modalidades, tienen su base en las mismas estrategias utilizadas por la organización de Coros y Danza de España para promover el folklore español, que más adelante, en el apartado sobre el *rol del Estado en la conformación de un baile nacional* será tratado con más detenimiento.

<sup>130</sup> Se podría considerar a Rolando Alarcón como uno de los pilares fundamentales en el desarrollo de la música (y el folklore musical) chilena, Su trayectoria la inició en el conjunto Cuncumén, conjunto que – junto a Silvia Urbina – fundó y dirigió. Cuncumén fue creado a partir de la experiencia de las clases de Margot Loyola en las Escuelas de Temporada. Alarcón dejó el grupo en 1961 para dedicarse a su labor pedagógica en el ámbito del folklore música e iniciar su carrera como solista dentro de la Nueva Canción Chilena, debido a su experticia se dedicó también a apoyar la formación de grupos folklóricos, como fue el caso del grupo de profesores de esta publicación. También participó activamente de la Peña de los Parra y de la Peña Chile ríe y canta. En 1972 fue designado como Asesor del Ministerio de Educación del gobierno de Salvador Allende.

A diferencia de los trabajos anteriores, destaca la estructura pedagógica<sup>131</sup> de esta publicación que contiene una serie de explicaciones básicas, como también los apuntes para la enseñanza de una manera sistematizada en cada paso, que funciona como apoyo al currículo docente.

Una observación que aquí se desprende – y que anteriormente no se había concebido como tal –, es sobre el origen de los bailes: si bien se observa que gran parte de los bailes tiene un origen colonial español, también se plantea la capacidad plástica de estos de transformarse y adecuarse a la realidad chilena.

En esta esquina de América, el chileno acriolló y aquerenció una diversidad de ritmos y melodías, pero al mismo tiempo dio forma y vida propia a sus canciones y danzas, especialmente en la época de afianzamiento de ideas de libertas, y en los albores de una República que había costado muchas vidas y sacrificios (Grupo Folklórico de Profesores 5º sector escolar de Santiago, 1965, p.8).

Esta aseveración resulta de importancia, ya que anteriormente los investigadores daban el origen exclusivo a los bailes según el lugar de donde venían, negando la capacidad de una posible modificación según la práctica regional.<sup>132</sup> En este caso, se deja ver ya una visión más flexible de los bailes y, en consecuencia, más integradora. Este hecho también se refleja en las clasificaciones que ofrece y que serán revisadas a continuación. Si bien las clasificaciones se orientan a la música y danza, en este caso sólo se considerarán las danzas.

Para el caso de la clasificación según la geografía, pese a que los autores no dan una gran enumeración de bailes, bien se encargan de delimitar las zonas entre norte, centro, sur e Isla de Pascua, atribuyendo desde ya una diferencia a las prácticas según su lugar. Lo que permite distinguir que no todos los bailes acontecen en la zona central, dándole igual importancia a las otras localidades del país, además de considerar las prácticas de Isla de Pascua como chilenas también. Permitiendo tener un esquema que, a modo de resumen, se puede apreciar como el siguiente:

---

<sup>131</sup> La estructura pedagógica que se observa en este trabajo deja ver que el trabajo ha sido elaborado como un material de apoyo al currículo del docente. Se percibe que el material está hecho por y para maestros, ya que está concebido con una estructura similar a los materiales de apoyo a los planes y programas del Ministerio de Educación.

<sup>132</sup> Aludiendo principalmente a los trabajos de Eugenio Pereira Salas, Carlos Vega y Manuel Dannemann, se percibe que, aunque en algunos casos distinguieron bailes como “chilenos” la mayoría eran categorizados en su origen como europeo (principalmente español), haciendo resaltar este elemento. Modificaciones o bailes que podrían haber surgido de alguno de estos bailes españoles “originales” no eran considerados en su totalidad, tampoco como bailes folklóricos.

### Clasificación geográfica o regional

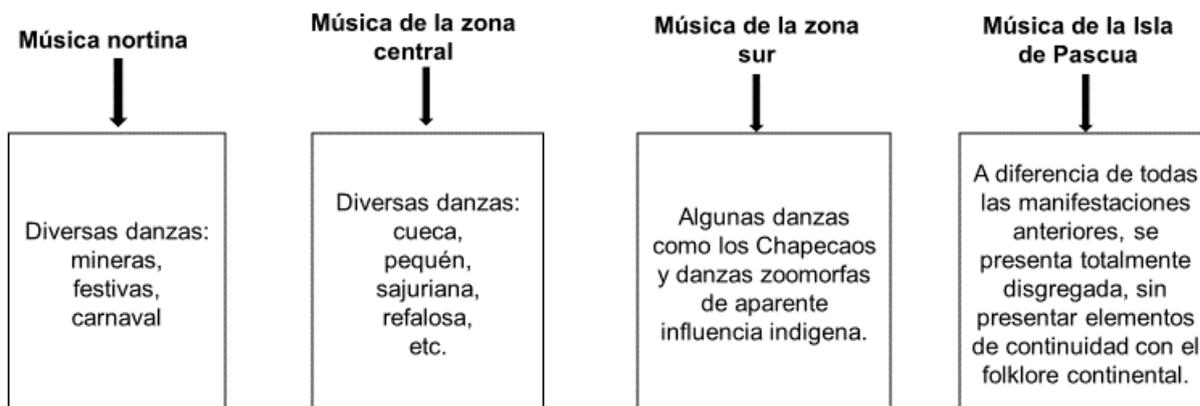


Ilustración 10: Esquema de clasificación geográfica de la música folklórica chilena, extracto de los bailes, según el Grupo Folklórico de Profesores del 5° Sector Escolar de Santiago, 1965.

Otra clasificación que valdría para las danzas tiene relación con la *función según la oportunidad en que se ejecuta*, tales como ceremonias religiosas, fiestas de matrimonio o eventos familiares, fiestas patrióticas, entre otras (Grupo Folklórico de Profesores 5° sector escolar de Santiago, 1965, p.17). Finalmente, hay otras clasificaciones que se presentan de acuerdo tanto al ambiente donde se originan, como al período histórico, pero orientado principalmente a la música, razón por lo que no se profundizará en estos puntos.

Los bailes que este trabajo contempla son: *el sombrerito* (zona central), *la nave* (Chiloé), *la mazamorra* (considerado sureño, bailado en distintas regiones del país), *sirilla* (Chiloé), *el trotecito* (zona nortina), *la trastrasera* (zona sur), *el cielito* (Chiloé y zona central), *sajuriana* (baile en desaparición, bailado en distintas zonas del país), *refalosa* y *chapecao* (practicados distintas regiones). Cada uno contempla la persona o agrupación que lo recopiló, en donde destacan nombres como el de Margot Loyola, Violeta Parra, Gabriela Pizarro, Rolando Alarcón, y el conjunto Cuncumén, entre otros.

Estando en conocimiento que hay muchos trabajos similares, elaborados también por maestros de escuela o recopiladores que buscan aportar elementos para la enseñanza de los bailes en centros educativos y en la formación pedagógica de futuros maestros, al no encontrar mayores diferencias, hacia 1965 se considera este trabajo como uno de los ejemplos más completos en cuanto a material pedagógico disponible.

Durante los años 1960 y 1970 gran parte del trabajo se centra en la recopilación de música y danza, teniendo como grandes referentes a Margot Loyola, Violeta Parra, a los integrantes de grupos como Cuncumén, Rolando Alarcón, Héctor Pávez, Patricia Chavarría, Gabriela Pizarro, entre otros. La mayoría de estos trabajos se centran en una zona específica o en un tipo específico de música o danza, según el interés de cada recopilador. Este material ha fortalecido la investigación desarrollada con anterioridad a esta época y permite tener una visión más grande de todos los posibles bailes practicados en Chile, sobre todo porque busca desprenderse de la visión centralizada del país y se propone rastrear prácticas dancísticas en todos los rincones de Chile.<sup>133</sup>

Otra fuente de recopilación y clasificación se realizó por medio de agrupaciones y conjuntos folklóricos para su teatralización en forma de ballet folklórico, tales como la Agrupación Folklórica de Chile (de Raquel Barros) y el Ballet Aucamán (posteriormente Bafona). Hacia 1980, se sumarán otros conjuntos, principalmente universitarios. No obstante, son pocos los registros públicos de estos trabajos, ya que en la mayoría de los casos solo sirvieron para escenificar un montaje de danza-teatro. Excepciones son algunos materiales pedagógicos elaborados para la transmisión en escuelas.<sup>134</sup>

Desde la investigación académica, siguiendo el hilo del ideal por la formalización de estudio y recopilación, Manuel Dannemann sugiere, a través de una serie de artículos, fórmulas tanto para realizar el trabajo de recopilación, como también clasificaciones generales de Chile en términos folklóricos. Así, por ejemplo, en 1970 publica una *bibliografía del folklore chileno*<sup>135</sup>, en donde a través de distintas clasificaciones, propone una serie de autores y trabajos relacionados a

---

<sup>133</sup> Al ser el objetivo de este apartado la presentación del desarrollo de la investigación en el baile y estructuras de clasificación en un contexto histórico de acuerdo a distintos autores, sólo se han considerado para el análisis los trabajos que buscan presentar una configuración completa del panorama dancístico. Si bien, no se desconoce aquí la existencia de una serie de investigaciones y recopilaciones que tienen su base en los bailes regionales del país, no eran considerados por la academia dentro de un esquema de bailes nacionales, aun cuando fuera reconocida su práctica. Por tal motivo sólo se consideran las propuestas que ofrecen un panorama general bajo la categoría de los nacional.

El valor atribuido a los bailes regionales se concretó de manera visible a partir de 1980 con la puesta en escena del Bafona.

<sup>134</sup> Gran parte del material pedagógico del Bafona comienza recién a circular en los años 2000 de forma masiva, anterior a ello, existía la publicación de folletos informativos según los cuadros presentados. A partir de 1990 algunas agrupaciones como, por ejemplo, el Ballet Folklórico Antumapu, se han esforzado en presentar una investigación que avala la puesta en escena, pero como escapa el periodo de esta investigación, sólo han sido tomados como referencia.

<sup>135</sup> La primera bibliografía aborda trabajos realizados durante los años 1952 a 1965, y en 1979 publica una segunda bibliografía que va desde los años 1966 a 1976.

algunos elementos folklóricos. En 1972 presenta una metodología – y primeros pasos – para la creación de un *Atlas Folklórico de Chile*<sup>136</sup>, que incluye, entre otros apartados, las danzas.

En 1974, tomando como referencia el atlas chileno, Dannemann publica un estudio sobre la música folklórica chilena, en el que, además de hacer énfasis en los distintos tipos de música y diferenciar la música indígena de la folklórica, expone una territorialización, tanto de música como de bailes según los grados de hispanización (de acuerdo a la región), fundamentada en los estudios preliminares de su atlas (1969). A modo de resumen, su división territorial se podría esquematizar de la siguiente manera:

Nombre del área	Ubicación geográfica	Grado de hispanización
<b>I. Área Andina</b>	Desde el límite con el Perú y Bolivia, provincia de Tarapacá, hasta el pueblo de San Pedro de Atacama, provincia de Antofagasta.	II
<b>II. Área Atacameño-Hispana</b>	Desde San Pedro de Atacama hasta la ciudad de Copiapó, provincia de Atacama.	II
<b>III. Área Diaguita-Picunche-Hispana</b>	Desde Copiapó hasta las provincias de Aconcagua y Valparaíso, inclusive.	I
<b>IV. Área Picunche-Hispana</b>	Desde el límite norte de la provincia de Santiago hasta el sur de las provincias de Nuble y Concepción.	I en máximo grado
<b>V. Área Mapuche-Huilliche-Hispana</b>	Desde el límite norte de las provincias de Arauco y Bío-Bío hasta el límite sur de la de Llanquihue.	II
<b>VI. Área Chilota</b>	Provincia de Chiloé	I
<b>VII. Área Patagónico-Hispana</b>	Provincia de Aysén y Magallanes.	II
<b>VIII. Área Antártica</b>	Territorio polar chileno	No mesurable
<b>IX. Área Pascuense</b>	Isla de Pascua	III

Tabla 1: División geográfica de Chile e índices de hispanización, de acuerdo a Manuel Dannemann (1969, 1974)

En lo que respecta la división geográfica, Dannemann utiliza las cartografías del Instituto Geográfico Militar de Chile<sup>137</sup> y completa su división en un ejercicio horizontal de norte a sur.

<sup>136</sup> Para concebir un atlas folklórico chileno, Dannemann se orienta por el trabajo del alemán Matthias Zender, director del Atlas del Folklore en Alemania. Para ello, Dannemann concretó una estadía en Bonn durante el año 1971 para ser personalmente asesorado por Zender, con el objetivo de llevar a cabo un proyecto similar en Chile.

<sup>137</sup> Si bien Chile a nivel geográfico está organizado políticamente por regiones, Dannemann considera que esa división no se condice con un mapa folklórico – debido a las socializaciones de los *hechos folklóricos* –, motivo que le lleva a hacer su propia división.

Esta denomina cada área con un número, agregando nomenclaturas asociadas a “valorar en toda su proyección configuradora, étnica y cultural, la acción presente o pasada de los grupos aborígenes que han ocupado el actual territorio chileno” (Dannemann, 1969, p. 20). Pese a entregar afirmaciones sobre los grupos que habitaban el territorio, según su área geográfica, esta información no demuestra mayor sustento en investigaciones históricas y carece – en gran medida – de las fuentes de información en que se apoya.<sup>138</sup>

Sin embargo, para darle solidez a su clasificación, el autor agrega la categoría asociada al *grado de hispanización* que, siendo para él uno de los índices más importantes a considerar, lo descifra de tal manera

El principio determinante aplicado en la clasificación de áreas es el de hispanización, entendiéndose por tal el grado de participación de los elementos peninsulares en nuestro folklore, en relación con los otros componentes de él, y su mayor o menor presencia viva en grandes zonas de Chile. Con este término conjugamos la dualidad española-lusitana, y su denominación obedece tanto al predominio de la intervención de una de sus ramas, como a la aceptación universal de esta nomenclatura (Dannemann, 1969, p.21).

Esta clasificación parece aún más engorrosa que la anterior, ya que con esta categoría de “hispanización” Dannemann supone un grado de colonialismo, por medio de la inserción de elementos, que, por un lado, no cuenta con un soporte histórico o sociológico, mientras que por otro – probablemente debido al débil sustento – traduce este proceso en una graduación numérica del I al III, siendo el I lo más “hispanizado” y el III la “hispanización menor”.

La problemática que se desprende de este esquema geográfico es principalmente su fundamentación. En primer lugar, resulta imprecisa la categoría asociada a la población indígena, pero aún más inexplicable es categorizar con números procesos de ocupación colonial, cuando es claro que a lo largo de todo el país los procesos fueron distintos y las culturas enfrentadas también fueron diversas. Asegurar un grado de hispanización de acuerdo a los elementos que llegaron desde la península ibérica en este caso supone una homogenización

---

<sup>138</sup> A pesar de contar con una escasa bibliografía con respecto a los habitantes de cada región o los motivos que le llevan a denominar una zona, el fundamento que Dannemann entrega para tales afirmaciones de denominar áreas según su grado “indígena” es ligero. Por ello, la interrogante y crítica que surge es, si efectivamente es necesario categorizar una cartografía por los elementos indígenas cuando no se tienen las herramientas y el sustento necesario. La falta de información con respecto a este tema también se notará en los trabajos posteriores de Dannemann, que siendo su especialidad la zona centro del país, muestra constantemente una visión centralizadora del folklore en Chile.

cultural de las regiones del país. Además, privilegia una visión peninsular, ignorando de manera muy sutil las influencias culturales tanto de los países vecinos, principales puentes culturales entre España y Chile en un primer momento, como también las influencias europeas llegadas con posterioridad.

Con esto, en 1975, teniendo como base las publicaciones mencionadas y el trabajo en conjunto realizado con Raquel Barros, Dannemann publica un artículo sobre la *Situación actual de la música folklórica chilena*. Según el *Atlas del Folklore de Chile*, trabajo que, al igual que el de 1974, se centra principalmente en la música (y danza) presentando un panorama actual de estas manifestaciones que “configuran la imagen acostumbrada de nuestro folklore musical” (1975, p.49), sobre el material expuesto y clasificado, el autor advierte que

Nuestra selección contempla el rubro vigencia en grado fuerte, considerable y mediano, y se remite únicamente a las informaciones que hemos logrado mediante la aplicación de los cuestionarios del Atlas del Folklore de Chile, en los años 1973-1974. de acuerdo con la división exploratoria del territorio chileno, comprendido en las áreas de dicho Atlas (Barros y Dannemann, 1975, p.49).

Con esta información y la división geográfica anterior, la configuración de danzas que Dannemann expone en 1975 se presenta de la siguiente manera gráfica:

Nombre del área	Selección de bailes	Grado de hispanización
<b>I. Área Andina</b>	danzas ceremoniales varias de romería bailes chinos sicuras cuculí cuyana chaya-chaya moquehuana zonzotenero cachimbo cueca huaíno taquirari corrido	II
<b>II. Área Atacameño-Hispana</b>	danzas ceremoniales varias de romería bailes chinos danzas varias de la festividad de San Pedro de Atacama danzas de carnaval corrido cueca	II

<b>III. Área Diaguita-Picunche-Hispana</b>	bailes chinos danzantes turbantes lanchas la danza corrido cueca valse	I
<b>IV. Área Picunche-Hispana</b>	empellejados el calladito corrido cueca valse	I en máximo grado
<b>V. Área Mapuche-Huilliche-Hispana</b>	corrido cueca valse	II
<b>VI. Área Chilota</b>	corrido cueca	I
<b>VII. Área Patagónico-Hispana</b>	corrido cueca	II
<b>VIII. Área Antártica</b>	Carente de música tradicional regional	No mesurable
<b>IX. Área Pascuense</b>	Comprobación engorrosa de música de real carácter folklórico	III

Tabla 2: Clasificación de bailes de acuerdo a división geográfica de Manuel Dannemann, 1975.

De las diversas lecturas que se pueden hacer de esta tabla, una de las más interesantes es, ignorando la división geográfica, la selección propiamente tal de los bailes. Se presentan aquí una serie de bailes que en los trabajos anteriores no se exponen – aunque en algunos casos se sospecha de su existencia – como lo son, por ejemplo, los bailes de la zona norte. A la vez se destaca la presencia de nuevas expresiones, como el corrido.<sup>139</sup> Por otro lado, se observa la notoria desaparición de bailes registrados frecuentemente en los trabajos citados anteriormente, como *el cuando*, *el aire*, *la refalosa*. Surge entonces la incertidumbre si acaso no han sido considerados durante este periodo porque ya no son practicados, o sencillamente porque no han sido catalogados como vigentes según el autor. O incluso porque no cumplen con los estándares para ser catalogados como bailes folklóricos, como se podría creer de los bailes indígenas, como los asociados al pueblo mapuche o a isla de pascua, que en otros trabajos ya habían sido integrados.

<sup>139</sup> Género musical mexicano de gran popularidad en Chile desde su ingreso, en las primeras décadas del siglo XX. Dannemann le atribuye a la gran difusión y práctica de este baile la “extinción” de otros bailes “nacionales” tales como el aire, el cuando e incluso cataloga que la cueca se ha visto dañada por la “folklorización” del corrido en Chile.

Investigaciones contemporáneas al trabajo de Dannemann, o posteriores, como las recopilaciones de Violeta Parra, Margot Loyola, Patricia Chavarría e incluso Raquel Barros muestran, sin embargo, que varios de los bailes “históricos”, aún hacia 1970, seguían practicándose como *la sirilla*, *refalosa*, *mazamorra*, *trastrasera*, *chapecao*, por nombrar algunos. Por ello, la teoría de que los bailes estuvieran “extintos” es difícil de avalar y solo quedaría considerar que, los informantes y recopiladores de Dannemann no consideraron estos bailes, o bien que para el investigador estos no cumplen con los estándares para ser catalogados como folklóricos. De la lectura que se puede hacer de sus trabajos, es plausible que el autor no considerara una serie de bailes, puesto que dentro de su comprensión de “folklore”, muchas prácticas, principalmente las indígenas, no se pueden catalogar como parte de la tradición folklórica de Chile.<sup>140</sup>

Esta visión política de las manifestaciones culturales a entenderse como folklore que considera Manuel Dannemann, pese a los claros contrastes con la realidad, es la que durante la segunda mitad de 1970 y hasta 1990 – e incluso hasta la actualidad, en parte – se mantiene vigente, primando sobre todo la clasificación geográfica al momento de la enseñanza de los bailes en la formación pedagógica.<sup>141</sup>

Para ir finalizando esta revisión sobre el panorama general de las danzas en Chile, el último trabajo a considerar en este apartado son los *Bailes de tierra* (1980) de Margot Loyola.<sup>142</sup> En él, Loyola presenta diez danzas recopiladas entre 1950 y 1978 que catalogará – a diferencia de los bailes de salón – bajo el nombre de *bailes de tierra*, definido por la autora como “nombre genérico de danzas de la familia de ‘Picarescas y Apicaradas’, cuando éstas se popularizaron, llamadas de tierra por su estilo en oposición a las de estrado o salón” (Loyola, 1980, p.13).

Sobre el carácter de esta selección, se asemeja a los trabajos ya presentados anteriormente como apoyo y material pedagógico para la enseñanza, que ha sido motivada según la autora por

---

<sup>140</sup> Para mayor información al respecto consultar las teorías de Folklore, principalmente la visión de Carlos Vega, base fundamental del trabajo de Dannemann, que se encuentra en el capítulo sobre esta temática.

<sup>141</sup> Como se verá en el siguiente capítulo, el material pedagógico se organiza de manera uniforme a partir de la ubicación geográfica, este trabajo es también reforzado por las puestas en escena del Bafona.

<sup>142</sup> Sin desconocer otros trabajos de la autora, los motivos para tomar esta obra se fundan en dos puntos principales: el primero, porque es el primer trabajo de Loyola que, de alguna manera, presenta a modo de selección una recopilación de bailes escritos. Junto a esto, la metodología que ofrece en este trabajo la mantendrá en sus futuras investigaciones, siendo, en cierto sentido, la base para recopilaciones venideras. El segundo punto se relaciona principalmente con la fecha de publicación (1980) que se mantiene dentro del período a trabajar en esta investigación – si bien Loyola se dedicó a la investigación desde la década de 1950 – 1960, estas se vieron reflejadas principalmente en la recopilación musical, presentadas a través de selecciones discográficas y partituras, los resultados de sus trabajos de campo y publicaciones escritas inician con el libro *Bailes de tierra* y a partir de 1990 comienza una mayor producción escrita sobre éstos.

La irreparable pérdida de nuestros “bailes de tierra”, el escaso material didáctico existente acerca de la danza tradicional y, por, sobre todo, las distorsionadas proyecciones que vemos frecuentemente en espectáculos y programas de televisión y que constituyen un verdadero atentado a su autenticidad (Loyola, 1980, p.13).

Con respecto a los diez bailes seleccionados en la zona centro y sur del país, el trabajo destaca ser no sólo una recolección, sino que es en gran medida una reconstrucción musical y coreográfica de manifestaciones en la mayoría de los casos sin vigencia. A diferencia de los trabajos expuestos anteriormente, Loyola presenta los resultados de un trabajo en terreno, muy distinto a las recolecciones pasadas que, en gran parte se guiaban por la bibliografía de época. Pese a guiarse por la información ya existente, la base de su investigación está en lo observado y compartido con poblaciones de distintas regiones del país. Por tal motivo se puede además catalogar como un primer registro efectivo en cuanto a una parte de la realidad dancística del país hacia 1980.

Uno de los determinantes claves en la selección es que el baile aún esté presente de alguna manera en las comunidades y no desaparecido en su totalidad. Loyola es clara en postular que los bailes seleccionados, si bien no se encuentran vigentes en la práctica, aún se mantienen vigentes en la memoria de sus informantes y que en la mayoría de los casos aún se pueden interpretar. No obstante, la dificultad que se presenta es la escasez de registros para la reconstrucción: textos, partituras, danzas, etc. prácticamente no existen, motivo que, según la autora, llevó a observar y anotar de forma reiterada para poder asegurar un cierto grado de verificación y legitimidad.

Con esta información general, Loyola presenta algunas consideraciones generales para la enseñanza de la danza tradicional, relacionados a los estilos, la coreografía, música. Y luego, propone para cada baile información general, otorgando datos sobre la clasificación, explicación del nombre de la danza, ocasión en que se practicaba, alcances geográficos donde se bailaba y su vigencia. Como información específica agrega textos musicales recolectados, coreografía y el acompañamiento musical a través de partitura y finaliza con comentarios y conclusiones para la aplicación.

Para el punto referente a la descripción coreográfica, Margot Loyola propone un material didáctico de fácil lectura siguiendo los ejemplos de la notación coreográfica. Si bien no presenta una notación sistemática como la de Laban o Benesh, crea un sistema propio de dibujos de

suelo, que corresponden a la trayectoria del movimiento del ejecutante. Contando, para esta tarea, con el apoyo y orientación de la bailarina Malucha Solari.

A modo de resumen, los bailes seleccionados presentan información siguiendo los puntos organizados en la ficha a continuación:

<b>Baile</b>	<b>Información general</b>	Clasificación
		Ocasionalidad
		Dispersión geográfica
		Vigencia
	<b>Información específica</b>	Texto
		Coreografía
		Música
		Comentarios/Conclusiones

Tabla 3: Ficha gráfica de los componentes que integra el modelo de recolección de Margot Loyola

En algunos casos se agrega además la etimología del baile, una reseña histórica, si es que se cuenta con ella y un posible origen. Además, para cada partitura musical se enuncia el nombre de quien otorgó la información y el año.

Los bailes seleccionados en este trabajo son *la Cardita y la Porteña*, similares a la cueca, *el Gato, la Jota, la Periconá, el Pequén (o pequeña), la Refalosa, la Sajuriana, la Seguidilla y el Sombrerito*. Al ser considerados todos como picarescos, y tener similitudes en cuanto a su poca vigencia y práctica según zona geográfica, no se presentará aquí mayores detalles, ya que la información es bastante clara y a modo general, no se presta para mayores análisis puntuales.

Por la forma en que se plantea esta obra y por su selección de bailes, se reconoce como parte sustancial del soporte didáctico para la enseñanza hasta el día de hoy, pero también abre una serie de oportunidades con respecto a la investigación. Puesto que el modo en que se estructura la selección y los elementos a considerar para la recopilación son de fácil lectura y conservan la base para entender y practicar un baile – sistema bastante más claro y accesible que el propuesto por Manuel Dannemann. Loyola mantuvo este sistema de trabajo hasta sus últimas investigaciones y, en conjunto con las otras informaciones referentes a música y coreografía, le llamó el *método Loyola-Cádiz*, siendo distintivo de su trayectoria de investigación y sirviendo como ejemplo para futuras investigaciones.

Por otra parte, al tener que reconstruir en cierto sentido los bailes sin vigencia, el trabajo se presenta como una fuente de archivo histórico, material que ha servido no sólo para la conservación por medio de la enseñanza, sino que, para la teatralización y puesta en escena de coreografías y bailes históricos, no sólo a nivel de la danza, también en telenovelas, obras de teatro y cine.

El trabajo en conjunto con Malucha Solari en la realización de los esquemas coreográficos es también una de las primeras señales de posibles investigaciones conjuntas entre danza clásica, musicología y danzas tradicionales en Chile. Margot Loyola busca en la danza clásica las herramientas para la notación de los bailes y a partir de ello desarrolla un propio sistema, que explica detalladamente cada movimiento para que cualquier persona pueda descifrarlo, sin necesidad de tener una formación de bailarín o coreógrafo. Sirviendo tanto a maestros, a conjuntos de folklore, como también a aficionados que se interesen por el tema.

Finalmente, desde un punto de vista pedagógico, el *método Loyola-Cádiz* es uno de los primeros materiales que logra proporcionar de manera clara y esquemática la mayor información posible acerca de un baile, permitiendo que maestros pueda hacer más que una reproducción coreográfica. Con este material se pueden realizar trabajos interdisciplinarios en la escuela, combinando las asignaturas de música, lenguaje y comunicación, historia, educación física, por ejemplo. Si bien los trabajos de Australia Acuña, Emilia Garnham y Raquel Barros también apuntan a lo mismo, es a causa de la escasa información adicional que estos aportan sobre la danza propiamente tal, que aparecen por tanto limitados, no permitiendo en suma un cierto soporte estructural, sociológico e histórico, para concebir con mayor libertad de interpretación la enseñanza de los bailes.

Tomando el trabajo de Loyola como epílogo, se ha podido apreciar hasta aquí el desarrollo de la investigación del folklore dedicada a la documentación y aplicación en la escuela. Como se ha dejado en evidencia, los bailes seleccionados – en su mayoría – se repiten a lo largo las diversas investigaciones, generando el sedimento de una estructura de base y sólida frente a lo que se comprenderá y aceptará como baile tradicional, dejando además un margen muy pequeño para incluir otros bailes que pudiesen ser representativos.<sup>143</sup> Si bien los métodos de recopilación y las formas de presentación varían, el contenido ha sido similar. Esto, sumado a la falta de

---

<sup>143</sup> Aún si el panorama completo en la actualidad contiene bailes regionales y algunos asociados a la comunidad mapuche o rapa nui, el número es menor y sólo se consideran de acuerdo a parámetros escenográficos. Un desarrollo al respecto se puede ver en los siguientes capítulos.

investigación ha producido una estandarización en el material pedagógico<sup>144</sup>, puesto que son estas investigaciones, principalmente las realizadas entre los años 1970 y 1990, las que han tenido mayor alcance en su difusión.

Otro punto a considerar tiene relación, como ya se ha demostrado, con el fuerte énfasis que han manifestado los investigadores en torno a la zona central. Esta fijación geográfica ha repercutido no sólo en la jerarquización de bailes desde una perspectiva general, sino que también ha sido probablemente el factor clave al momento de designar y adoptar un baile nacional, como de favorecerlo en asimilación con los otros.

---

<sup>144</sup> A modo de referencia se presenta en la segunda parte del siguiente capítulo un panorama de cómo se configuran en la actualidad los bailes folklóricos en Chile. Si bien es mucho más amplio de los bailes aquí presentados, sirve para formarse una noción de cómo se ha desarrollado la estructura dancística desde 1990 hasta la fecha.

#### IV.

### La Cueca, el baile nacional

Tras examinar la configuración de bailes expuesta anteriormente, dos son los elementos que llaman la atención y que son claves para comprender la construcción de un baile nacional “ideal”, en el sentido arquetípico del término. En primer lugar, el catastro de bailes practicados en el país se ha realizado principalmente en base a crónicas periodísticas, relatos y memorias de viajeros, así como también a través de géneros narrativos como la novela histórica, en una primera instancia. Y a partir de ello, en segundo lugar, se han iniciado trabajos para esclarecer y concordar una especie de “cartografía” con los bailes practicados en el país desde disciplinas como el folklore, historia y musicología – y que han orientado sus estudios también para desarrollarlos en la praxis, a través de la pedagogía.

Teniendo en cuenta dichos precedentes, es evidente que a lo largo de la historia se ha realizado un trabajo selectivo, tanto de las crónicas y relatos a rescatar a modo de documentos claves, como también de las prácticas que se escogerán y ordenarán según el grado de importancia que otorgue el investigador – que irá a su vez, ligado a los propios intereses académicos e investigativos. Las selecciones presentadas anteriormente son, a nivel general, una muestra de aquello: la comprensión de los bailes nacionales<sup>145</sup>, que incluye o excluye las practicas indígenas, que considera sólo los bailes de salón, que acepta sólo las manifestaciones de la zona central, que reflexiona la opción de “otros” bailes, pero no otorga importancia, que se esfuerza en rescatar lo perdido, etc.

El baile más distinguido y que aparece sistemáticamente, sin excepciones, desde las crónicas históricas hasta el día de hoy es la *zamacueca* o *cueca*. La cueca es por excelencia el baile más nombrado en su asociación con Chile, logrando tener la acepción de baile nacional desde la investigación, la práctica y luego desde la legislación. A continuación, se abordará el fenómeno de este baile para comprender su especificidad y por qué ha logrado tal distinción, además de los procesos – históricos, sociales y políticos – que han acompañado esta manifestación cultural en su construcción como un ideal nacional.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Esta observación se hace considerando los trabajos mencionados en el primer apartado de este capítulo. Claramente a partir de los años 1990, desde la antropología y la sociología, se han realizado estudios más completos en relación a las manifestaciones culturales de todo el territorio chileno y también se ha dado un distanciamiento con el ideal de lo “nacional” como una formula unificada y centralizada, aceptando diferencias regionales que son innegables.

<sup>146</sup> Como se verá a lo largo de este capítulo, es complejo definir la cueca como una manifestación única, ya que presenta diversas variaciones en su ejecución. Teniendo esto en cuenta, se analizará aquí la cueca como un fenómeno holístico y no especificará en una cueca determinada. Por lo que no se considerarán los componentes

## 1. Consideraciones en torno a la historia y origen del baile<sup>147</sup>

La cueca, considerada como uno de los bailes más importante del país, ha estado presente desde el siglo XX en investigaciones que han buscado estructurar su historia, reconstituir sus orígenes como también su importancia y rol dentro de la sociedad chilena y sudamericana. A lo largo de la historia, investigadores como Rodolfo Lenz, Benjamín Vicuña Mackenna, Eugenio Pereira Salas, Carlos Vega, Margot Loyola, por nombrar algunos, han dedicado parte de sus trabajos al análisis de este baile. Luego de varias transformaciones sociales, el interés por esta expresión cultural – que aborda tanto el baile, la música, como la poesía – ha recobrado importancia desde la década de 1990, bajo un “proceso de recuperación de la cultura popular que viene aparejado de un fuerte sentimiento de nostalgia por los músicos de la bohemia antigua (anteriores a la dictadura)” (Spencer, 2017, p.89), lo que también ha despertado un nuevo enfoque en la investigación actual.<sup>148</sup>

Una de las búsquedas constantes de la investigación sobre la zamacueca o su derivada, la cueca radica en sus orígenes, difíciles de establecer con objetividad y de los cuales se pueden bosquejar sólo especulaciones. Sin embargo, de lo que si hay certeza, es que tiene un carácter mestizo, que se ha ido transformando desde sus primeras apariciones hasta el día de hoy.

La historia se reconstruye a partir de la zamacueca o zambacueca, que con los años adoptaría el abreviado de cueca. Uno de los primeros indicios sobre su práctica guarda las memorias de José Zapiola<sup>149</sup>, que han servido principalmente para fijar el inicio de la práctica de la zamacueca en Chile en trabajos posteriores, como los de Carlos Vega, Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro. Zapiola relata que “desde entonces [1823], hasta hace diez o doce años, Lima nos proveía de sus innumerables y variadas zamacuecas, notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros” (1974, p.44).<sup>150</sup>

---

técnicos que constituyen esta expresión (instrumentos musicales, coreografía, letras y arreglos musicales), puesto que, al ser cada variante distinta en su ejecución y debido al grado de improvisación en la práctica, proponer nociones al respecto supondría una estandarización de la expresión.

<sup>147</sup> En el siguiente apartado se presenta un panorama general de la historia del baile y de los orígenes que se le han asociado. Teniendo en cuenta la complejidad que abarca la cueca y las teorías e historias que se forman en torno a ella, aquí sólo se hará una revisión de los antecedentes históricos que han servido para establecer los postulados en torno al origen. Asimismo, se expondrán de manera sucinta las visiones que componen los posibles orígenes del baile, no se entrará en el detalle del análisis lingüístico, como tampoco en la forma musical, ni en las diversas formas coreográficas.

<sup>148</sup> Actualmente diversas son las investigaciones en torno a la cueca, de gran valor son los trabajos de Christian Spencer Espinosa (2007, 2009, 2017), Karen Donoso (2009, 2010, 2011, 2019), Araucaria Rojas (2009, 2011), Micaela Navarrete (2010) y Maximiliano Salinas (2000), que serán abordados a lo largo de este apartado para complementar la investigación.

<sup>149</sup> Recuerdo de treinta años (1974), abordado en el apartado anterior sobre la clasificación de danzas.

<sup>150</sup> Benjamín Vicuña Mackenna (1882) presenta esta cita de la siguiente forma “Al salir yo en mi segundo viaje a la República Argentina, en marzo de 1824, no se conocía ese baile. A mi vuelta, mayo de 1825, ya me encontré

Para esta época – década de 1820 – en que se cimenta la práctica del baile, vale advertir que tanto la sociedad chilena, como de los países vecinos, se encontraba en pleno proceso de afianzamiento de la independencia.<sup>151</sup> Los países estaban totalmente conectados a nivel social y político, lo que significó una gran circulación entre Perú, Chile y Argentina y como efecto de ello se configura la llegada de la zamacueca.

El musicólogo argentino Carlos Vega, asegura que la zamacueca comenzó a ser practicada en Lima hacia el año 1824 y en 1825, tomándose de las memorias de Zapiola, llegó a los salones chilenos, donde declara

llega a Santiago de Chile y en sus *aristocráticos salones*<sup>152</sup> es objeto de cálida recepción: desciende enseguida a los dominios del pueblo, invade todo el territorio de la República y el fervor de un par de generaciones le da la categoría de danza nacional (Vega, 1947, p.2).

Siguiendo a Vega, desde Santiago, hacia 1825, la danza continuaría circulando hacia Argentina por Mendoza, donde surgió una propia variante (mezcla chilena-argentina) que se llamaría *cueca-cuyana*. La popularidad del baile en Chile vuelve a cruzar las fronteras, llegando a Lima a mediados de 1887 una nueva versión de la zamacueca, adaptada por los chilenos y que sería conocida como la *chilena*. Desde Lima, el nuevo baile popular también habría llegado a Bolivia y desde ahí habría continuado su circulación en ruta a la zona de la Rioja en Argentina, siendo uno de los bailes más practicados en Sudamérica hacia finales de 1880, motivo por el que Carlos Vega afirma que es una “danza extraordinaria, la más compleja del mundo en su género, la más profunda y noble de América” (1947, p.46).

Respecto al fenómeno de la zamacueca en Chile, el historiador Benjamín Vicuña Mackenna (1831–1886) afirma que el baile conquistó rápidamente la clase media y tuvo su pleno apogeo dentro de las chinganas<sup>153</sup>, que a decir de Pablo Garrido (1976), hacia 1830 se encontraban en

---

con esta novedad” (p.2, c.6), cita que será tomada también por Eugenio Pereira Salas, Carlos Vega, agregando además la cita antes mencionada como parte del comentario total. Lamentablemente en la edición con que se ha trabajado aquí, la cita como tal, que propone Pereira Salas no aparece, pero no por ello se descarta su veracidad – la información coincide de todas maneras con que el baile llegó a mediados de 1820.

<sup>151</sup> Proceso que en Chile se inició en 1810 y finalizó con la independencia del país en 1818. Proceso similar vivió Argentina durante los años 1810 y 1816, y más tarde Perú que logró en 1821 su independencia.

<sup>152</sup> Cursivas agregadas. Vega relaciona directamente el baile con un origen aristocrático que surge desde los salones de una elite y desciende al bajo pueblo. Esto se puede comprender y fundamentar bien desde su teoría del folklore en donde, como se ha visto anteriormente, el “pueblo” no tiene las herramientas – o está inhabilitado – para la creación y sólo puede reproducir lo que le llega (o baja) de la aristocracia, pues no tiene la creatividad y solo toma y reproduce manifestaciones.

<sup>153</sup> Las chinganas fueron escenarios principales de diversión y esparcimiento social en Chile durante el siglo XIX y parte del XX, que se expandieron por toda la zona central. Si bien estaban asociadas a los sectores populares, su acceso era abierto para todo público, lo que generaba un gran flujo de personas de diferentes estratos sociales. A

plena decadencia y gracias a *Las Petorquinas* y la zamacueca recuperaron valor y frecuencia social.

Las petorquinas<sup>154</sup>, tres hermanas cantoras oriundas de Petorca, llegaron a Santiago a continuar con su exitosa carrera de fondas y chinganas interpretando cuecas. Tal fue el éxito de estas hermanas que tuvieron incluso la oportunidad de irrumpir en el teatro durante 1830, donde en medio de la obra *el Barbero de Sevilla* (Rossini) interpretaron cuecas. Con la conquista y fama que lograron de esta presentación, las hermanas Pinilla repitieron la hazaña a fines de 1830 en Valparaíso, Talca e incluso Lima (Garrido, 1976, p.70-73). Zapiola, admirando el trabajo de las cantoras, agrega que

Las Petorquinas realizaron en el arte una revolución más trascendental que la que ocasionaron en Italia, los sabios emigrados de Constantinopla. La capital se cubrió de chinganas desde San Diego hasta San Lázaro y en la calle de Duarte, en sus dos primeras cuadras, era escasa la casa que no tuviera ese destino (Zapiola, 1974, 42).

En este contexto, se puede afirmar que la zamacueca, hacía mediados de 1800, era reconocida y practicada en gran parte de la sociedad, desde el campo a la ciudad, desde chinganas a salones de baile, desde el bajo pueblo a la aristocracia. Así también lo describe Domingo Faustino Sarmiento en un artículo presentado al *Mercurio* a propósito de una presentación en el teatro donde Carmen Pinilla, una de Las Petorquinas, participó

¿Por qué no había de presentarse en el teatro? ¡A fuera los estirados criticones! [...] La sambacueca es el solaz del pueblo llano, llano porque no tiene el triste en qué se le ataje un grano de arena. Después de las duras tareas diarias a que la necesidad lo condena, lo aguarda en la chingana con los brazos abiertos la sambacueca su amiga: [...] La sambacueca es el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad, lo único que hay verdaderamente popular. Baila el pobre como el rico; la dama como la fregona; el roto como el caballero, con la diferencia sólo del modo; los rústicos la bailan con un poco de naturalidad, lo que llamamos a todo trapo; pero así lo hacen todo: cuando se ríen lo hacen a

---

nivel político también tuvieron gran importancia al igual que el baile, como se verá más adelante. los relatos en que se sustenta este trabajo fijan a la chingana, como también los salones aristocráticos como las plataformas principales donde la cueca tuvo su mayor circulación.

<sup>154</sup> Tránsito, Tadea y Carmen Pinilla, originarias de Pedegua, pueblo ubicado en la V Región de Valparaíso.

carcajadas, si lloran aturden, si murmuran desuellan, si se enojan matan: las jentes cultas se andan con más tiento para todo (Sarmiento, 1842, p. 2-3).

El éxito del baile se propagó por todo el territorio nacional y tal como ya se ha mencionado, logró también cruzar las fronteras, logrando introducirse con gran aceptación en los países vecinos<sup>155</sup> bajo el rótulo de *chilena*. Consiguiendo de esta forma, a nivel nacional, ser más que un baile: pasó a ser un “bien público” que, con sus diferencias, perteneció a toda clase social y se instaló también como una temática política, siendo un fenómeno complejo que iba más allá de la mera diversión. A nivel regional, el baile pasaba ya a representar parte de una identificación que, de una u otra manera, se asociaba con Chile. Estos dos factores significaron que la zamacueca, independiente de su cuestionado origen, había logrado insertarse de manera transversal en la sociedad chilena como un elemento cultural que ya vehiculaba un sentimiento de pertenencia a lo nacional.

El baile comenzó también a movilizarse entre la esfera social y política, siendo practicado tanto en eventos comunes, en chinganas y salones, como en ceremonias diplomáticas, como por ejemplo en el acto oficial del gobierno para celebrar la Batalla de Yungay<sup>156</sup>, hecho que también le proporcionó el reconocimiento estatal y en adelante pasó a estar presente en cada ceremonia o festividad nacional.

El triunfo de Yungay también trajo consigo una serie de transformaciones sociales y culturales<sup>157</sup> que implicaron cambios en los gustos de una sociedad influenciada por Europa, presentando una posible amenaza a la zamacueca y su práctica social. No obstante, fue este período (a partir de 1850) también en que el Estado trabajaba en la construcción de una nación y una identidad asociada a esta, promoviendo una serie de efemérides y símbolos patrios para la conformación de una cultura nacional, en donde naturalmente, no podía faltar la zamacueca como el baile por excelencia.

---

<sup>155</sup> Christian Spencer (2007) afirma que, al pasar el medio siglo, la práctica de la zamacueca se podía visibilizar en una buena parte de Sudamérica: en Argentina, Bolivia, Chile, Perú principalmente – y en menor grado en países como Uruguay, Paraguay México (norte y sur) y en el sur de California (p.159).

<sup>156</sup> La Batalla de Yungay (1939) fue el enfrentamiento bélico que dio fin a la guerra entre Chile y la Confederación Peruano-Boliviana, donde Chile salió vencedor. Las celebraciones de este triunfo fueron numerosas como se pueden ver en la prensa y en las novelas históricas, en el marco de las glorificaciones al ejército, José Zapiola compuso el Himno de Yungay, una de las canciones más populares durante el siglo XIX.

<sup>157</sup> En palabras del Ejército de Chile

Chile emergió como una nación respetable por su organización interna, su unidad nacional y su situación privilegiada a orillas del Océano Pacífico. El General Manuel Bulnes fue elegido Presidente de la República y durante su administración a partir de 1841 hasta 1851 surgió el movimiento literario y económico más importante del siglo. El país creció con velocidad y adquirió prestigio por su constante desarrollo en todos los campos de la actividad nacional (archivo, Guerra Contra la Confederación, s/f).

De esta forma y teniendo a las chinganas<sup>158</sup> como escenario predilecto para la práctica, expansión y masificación de la zamacueca, la población se apropió del baile considerado como un objeto genuino de la chilenidad y un elemento de la identidad nacional, gracias al aparato ideológico del Estado, pero también a la fuerte presencia en la narrativa y artes visuales.<sup>159</sup>

Sin embargo, es hacia 1870, en que según Spencer “las variantes regionales de zamacueca comienzan a independizarse, desarrollando estilos, repertorios y coreografías más afines a las tradiciones musicales de los países sur andinos en cuestión” (Spencer, 2007, p.172), tal fue el caso de Perú, en donde la variación adoptó el nombre de *marinera*, después de la Guerra del Pacífico.<sup>160</sup>

En Chile en tanto, el baile lentamente perdía de popularidad en los salones aristocráticos, situación que hacia fines de la década de 1870 terminó por completarse, desapareciendo total o parcialmente de los salones de la capital, dando fin, en parte, a los años de apogeo de la zamacueca como baile nacional. A pesar de ello, el baile no desapareció, manteniendo su práctica principalmente en los sectores periféricos de Santiago y en regiones distintas a la Metropolitana, pero claramente no era ya un elemento vivo en la sociedad chilena.

---

<sup>158</sup> André Bresson se refiere a las chinganas como el éxito de la fiesta, donde la gente, indistintamente de su clase va a bailar y con respecto a la zamacueca añade que “pues aun cuando esta danza ha sido exiliada de los salones, toda chilena, por aristocrática que sea, le conserva en el fondo del corazón una preferencia inconfesada” (citado en Vega, 1947, p.35).

<sup>159</sup> Diversas notas de prensa, principalmente del Mercurio dan cuenta del baile, también comienza a aparecer en novelas históricas como las de Blest Gana, al caso de la pintura se pueden ver reproducciones en dibujos del viajero alemán Paul Treutler (1822–1887), las pinturas del artista francés Ernest Charton Thiessen de Treville (1816–1877), las escenas dibujadas por Juan Mauricio Rugendas para el Atlas de la Historia Física y Política de Claude Gay (1854), o las pinturas del artista chileno Manuel Antonio Caro (1835–1904), la obra de este último, *La Zamacueca* (1871) se ha logrado consagrar como un símbolo propio de identidad nacional en la historia de la pintura nacional. Esta obra se inscribe en la línea de la corriente costumbrista y ruralista que buscan exaltar el alma popular y los vínculos entre los individuos y el paisaje. La Zamacueca de Manuel Antonio Caro alcanzó una popularidad remarcable gracias a las reproducciones que se realizaron de este cuadro y que se comercializaron a través de tarjetas postales, cromos publicitarios (calendarios, afiches, imágenes de colección), grabados y litografías. Esta pintura presenta una composición escenográfica en donde destaca la espontaneidad de los personajes, el movimiento y la narración de una fiesta típica vernacular. Dieciséis personajes y un perro dan vida a la escena; comidas, bebidas, guirlandas y una gran bandera chilena completan el cuadro. La obra fue adquirida por el Estado en 1872 y actualmente forma parte del depósito de la Embajada de Chile en Inglaterra.

<sup>160</sup> Según Carlos Vega (1947) y Pablo Garrido (1979) la zamacueca bailada en Perú adoptó el nombre de chilena según la circulación mencionada anteriormente. Con los efectos de la Guerra del Pacífico (1879–1884) – y la derrota de Perú – se adoptó el nombre de marinera como un ejercicio patriótico para alejarse de Chile, por una parte, y por otra, como una forma de honrar a los marinos y la marina peruana. Quien comenzó con el nuevo nombre fue Abelardo Gamarra “El Tunante”, por medio de una publicación en un periódico de la época, más tarde confesaría que

una vez declarada la Guerra entre Perú y Chile, creímos impropio mantener en boca del pueblo y en sus momentos de expansión semejante título [chilena]; y sin acuerdo de ningún consejo de Ministros, y después de meditar en el presente título, resolvimos sustituir el nombre de *chilena* por *marinera*; en tanto porque en aquel entonces la marinera peruana llamaba la atención del mundo entero (...) Marinera le pusimos, y marinera se quedó (Gamarra, citado en Garrido, 1979, p.62).

De este modo, con un pasado “glorioso”, pero con una práctica en extinción, la zamacueca comenzó a ser parte de las memorias y recuerdos de un agitado siglo, que había logrado consolidar al país como nación y a formar a una sociedad europeizada, que mostraba significativamente sus influencias en la vida cultural e intelectual de Chile.

Con el cambio de siglo, el baile sufrió transformaciones, dejando la zamacueca en el pasado y dándole vida a la cueca.<sup>161</sup> Con este nuevo nombre, la cueca enfrentó el cambio de siglo y también abrió un nuevo horizonte en su existencia y devenir como manifestación cultural. El siglo XX con los estudios del folklore y con el desarrollo de las nuevas tecnologías, cambió el enfoque del baile: se perdió el interés por la historiografía del baile y se



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Ilustración 11: Clase de Zamacueca (1908). En Boote, Arturo (1861-1936). Photographe. [Recueil. Vues, types et moeurs d'Argentine et du Chili]. 1890-1900. Archivo: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.*

fortaleció la necesidad de encontrarle un origen en el sentido antropológico a la cueca, desde la zamacueca. Con la ayuda de las memorias de viajeros, crónicas y el material existente en donde figurara la zamacueca – o cueca – comenzó, por una parte, la búsqueda por el origen de este baile emblemático mientras que, por otra, también comenzó una comercialización y masificación por parte de la industria musical. Yendo aún más lejos, también se inició una pugna demagógica sobre la pertenencia del baile.

Los orígenes de la cueca son, como sucede con gran parte de los bailes, con certeza desconocidos. Sin embargo, existen diferentes investigaciones y corrientes que, examinando las fuentes y registros existente, han buscado desde temprano dar una respuesta. De ellas se distinguen principalmente tres, un origen africano, uno mestizo (español) y finalmente uno indígena.

---

<sup>161</sup> Según Pablo Garrido (1976) “La vulgarización del nominativo cueca imparte en Chile sólo a instancias de la Revolución de 1891” (p.43). No hay consenso frente a la interrogante si la cueca y la zamacueca son el mismo baile o bien, la primera es una variante de la zamacueca – tampoco existen las fuentes necesarias para determinar este aspecto. Es por otro lado un proceso normal que el baile se haya ido modificando con el pasar de los años y que la cueca no sea exactamente el mismo baile de la zamacueca, como también la cueca misma ha sufrido sus modificaciones.

En plena Guerra del Pacífico, el historiador y político Benjamín Vicuña Mackenna abrió el debate en 1882<sup>162</sup> sobre los orígenes de la zamacueca – o cueca – afirmando que esta sería de origen africano y que habría llegado al país, siguiendo el relato de Zapiola, por medio del Batallón N°4. En su artículo La Zamacueca y la Zanguaraña, reflexiona:

¿la zamacueca es peruana? ¿la zamacueca es chilena? (...) la zamacueca no es chilena ni peruana (...) La zamba-cueca es, como muchos de nuestros bailes populares, del país de los negros, de la África tropical, tierra por excelencia de las danzas sensuales y gentiles. Trajéronla a Chile, primero al Perú, a fines del siglo pasado (XVIII), los negros esclavos que por esta tierra pasaban vía Los Andes, Quillota y Valparaíso, a los valles de Lima en viaje desde los valles de Guinea (citado en Garrido, 1979, p.37).

Para elaborar esta tesis, Vicuña Mackenna se toma de los relatos del mercachifle francés Jullien Mellet, de quien asegura vio bailar por primera vez la zamacueca en 1813 en la zona central del país. El baile en cuestión, descrito por Mellet y traducido por Vicuña Mackenna,

Se ejecuta al son de la guitarra y el canto. Los hombres se colocan frente a frente de las mujeres, y los espectadores forman un círculo a su derredor, los cuales cantan y palmorean las manos mientras los bailarines, con los brazos un poco levantados, saltan, se dan vuelta, hacen movimientos atrás y adelante, se acercan los unos a los otros y retroceden en cadencia hasta que el sonido del instrumento o el tono de la voz les indique que vuelvan a juntarse (Vicuña Mackenna, citado en Garrido, 1979, p.37).

Junto a esta descripción, el historiador afirma que el baile es de origen africano y sostiene que probablemente la mayoría de los bailes tales como el aire, el pericón, etc. también tengan una raíz africana. Sin embargo, la información que Vicuña Mackenna no considera totalmente, es que el baile descrito por Mellet no era precisamente la cueca; En palabras de Mellet es

una danza muy animada y lasciva que se baila mucho y que se llama *lariarte*, nombre derivado de los indios de la provincia: ha sido introducida por los negros de la Guinea y los españoles la bailan en casi todos los establecimientos (citado en Garrido, 1979, p. 126)

---

<sup>162</sup> El artículo original La Zamacueca y la Zanguaraña (juicio crítico sobre esta cuestión internacional) fue publicado por primera vez en el Mercurio de Valparaíso (1882), de acuerdo a Pablo Garrido (1979) el artículo para la época no presentó mayor interés, probablemente por el proceso de Guerra. Sin embargo, el artículo se reprodujo en 1909 en la Revista Selecta, fuente que permitió una difusión más amplia de este texto.

De esta forma, Vicuña Mackenna fundó los orígenes de la zamacueca en el lariato africano de Mellet<sup>163</sup>, al considerar con su análisis que en este baile se reconocen las mismas formas coreográficas y musicales que presentaba la zamacueca. En síntesis, según esta visión, la zamacueca no sería otra cosa que un baile africano adaptado por los chilenos<sup>164</sup> – principalmente de la zona central – y que su práctica logró ascender desde las chinganas hasta los estrados más altos de la sociedad, es decir, “la zamacueca, aunque sin su nombre, se hizo mestiza, es decir, quillotana, porteña y petorquina, chilena en una palabra” (Vicuña Mackenna, 1882, citado en Garrido, 1979, p.37).

De esta teoría, la primera en profundizar en los orígenes del baile, derivaron también los trabajos posteriores de Carlos Vega y Eugenio Pereira Salas, sin embargo, con otro enfoque. El musicólogo Pablo Garrido (1964, 1979) analizó la teoría de Vicuña Mackenna y se concentró particularmente en el elemento negro<sup>165</sup> del baile afirmando, al igual que el historiador, que el baile llegó en 1823 desde Perú a Chile. Agregó más detalles al relato de Vicuña Mackenna fortaleciendo esta teoría, por ejemplo, que el Batallón N°4 del Ejército Libertador, canal por el cual se supone que se transmitió el baile, se componía – probablemente – de los músicos negros que anteriormente habían formado el Batallón N°7 y 8, agrega también detalles del origen mulato de José Bernardo Alcedo, músico mayor y subteniente del Batallón N°4. A estos detalles, Garrido (1976) también considera el origen mulato de las petorquinas, quienes a su vez habían aprendido el arte de una mulata limeña llamada la Monona.

El historiador Maximiliano Salinas, en un análisis sobre la historia social de la música en Chile, refuerza la teoría de Garrido, agregando que

La paganía africana latente en el pueblo chileno habría tenido allí un cauce de expresión viva, jubilosa, libertaria, que más que nada se expresaría entre las

---

<sup>163</sup> En su investigación, Pablo Garrido (1979), se dedica también a indagar sobre el origen del lariato, baile que, según sus estudios no aparece en otras memorias o reseñas, dando cuenta que este nombre ha sido inventado por el viajero francés y que en verdad la práctica observada corresponde a la calenda, ya descrita anteriormente por Antoine Joseph de Pemetty (1770) en su paso por Montevideo, que a la vez había sido descrito por Jean-Baptiste Labat (1722) en Martinique. Resultando que, en palabras de Garrido, el trabajo de Mellet constituyó un plagio.

<sup>164</sup> Benjamín Vicuña Mackenna, intelectual nacionalista y americanista, trabajó duramente en la consolidación del Estado chileno y por medio de sus publicaciones se dedicó a construir un relato sobre la gloriosa historia de Chile. Con sus ideas de progreso y crecimiento, consideraba al araucano como “bruto indomable, enemigo de la civilización porque sólo adora todos los vicios en que vive sumergido, la ociosidad, la embriaguez, la mentira, la traición y todo ese conjunto de abominaciones que constituyen la vida del salvaje” (Vicuña Mackenna, 1865, p.5). Por ello, resultaría curioso que Vicuña Mackenna no tuviera problemas en adjudicar un factor negro a uno de los bailes más populares en el Chile de la época, lo que también hace interesante esta teoría que hacía aquella época, naturalmente, iba en contra de la corriente.

<sup>165</sup> Interesante es que, en su trabajo, Garrido (1979) presenta también las cifras y porcentajes de la población negra en el país que demuestran, contrario a lo pensado, que la población africana en Chile no fue tan menor como se estima, siendo suficientemente grande como para haber influenciado la cultura nacional, hecho que ha sido constantemente ignorado.

clases populares. Los ancestros africanos, que son tan bailarines como los vivos, resucitarían con los ritmos mulatos (Salinas, 2000, p.68).

Si bien es claro que la población negra en Chile fue minoritaria en relación a otros países del continente y que ésta no ocupa grandes espacios en los relatos de viajeros – salvo al referirse a los batallones de guerra –, es evidente que influyó las prácticas musicales y dancísticas del país como lo muestran investigaciones recientes.<sup>166</sup> Este fenómeno de omitir o ignorar esta influencia negra – que al caso de Perú es reconocido – puede encontrar también su explicación en la definición mestiza que se plantea también el proyecto nacionalista chileno. Este consideraba sólo el lado indígena, araucano, recordado como el guerrero de los poemas épicos, y lo europeo, como símbolo de la cultura “ilustrada”, donde evidentemente no había espacio para la negritud, puesto que tampoco aportaba a la idea de progreso<sup>167</sup>, por el contrario, aparecía en oposición.

Desde esta visión, con la que se busca construir el ideal de una nación mestiza, surge también en la investigación la promoción de un origen mestizo de la cueca que, rescatando elementos de los relatos de Zapiola y Vicuña Mackenna, construye un nuevo paradigma alejado de posibles influencias africanas y orienta los orígenes hacia la península ibérica.

Dentro de los estudios del folklore en Chile, se puede observar cómo se forma una corriente de investigadores hispanistas que, tal como dice el nombre, comprenden y sitúan las tradiciones del país en un origen español. Así, por ejemplo, lo deja impreso Samuel Claro y Fernando González (1994) al citar al compositor Pedro Humberto Allende, quien declara

El origen de la música popular criolla de Chile, hay que buscarlo en los colonizadores solamente, ya que la música indígena no ha influido en absoluto en su formación. El arte popular español procede del Oriente, en Chile, en los

---

<sup>166</sup>Pocas son las investigaciones que se han hecho en torno a la influencia negra en la música chilena. Maximiliano Salinas (2000) en su artículo *¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturales populares en Chile, siglos XVI y XX*, aborda parte de esta temática desde los sectores populares y la formalización de las élites ilustradas. Víctor Rondón (2014) en su trabajo *Música y negritud en Chile: de la ausencia presente a la presencia ausente*, presenta la problemática constante en torno a la invisibilización del elemento negro en la producción histórica y musicológica en Chile.

<sup>167</sup>Algunas impresiones sobre este tema se pueden ver, por ejemplo, en las reflexiones del científico Eduard Poeppig tras su paso por Chile (1826–1829), en donde valora la poca presencia negra como ventaja para el progreso del país, como también se muestra categórico en señalar que el mestizaje europeo-africano presente en Sudamérica no tiene nada de positivo y puede ser “causa para la decadencia de pueblos completos” (Poeppig, 1960, p.163; Rondón, 2014, p.60). Por otra parte, el médico Nicolás Palacios, en su libro *Raza chilena* (1904) afirma que los esclavos en Chile no sobrevivieron a las condiciones climáticas de Chile y que pocas son las familias con sangre negra.

ritmos y en algunos giros melódicos, se reconoce también su origen oriental (Allende, 1930, citado en Claro, 1994, p.73).

La opinión de Allende no es exclusiva ni original y parece coincidir con la visión que tienen los investigadores de la Universidad de Chile, como por ejemplo la del músico español Vicente Salas Viu, quien al referirse a la música popular expresa

Una de las mayores sorpresas que esperan al español que llega a cualesquiera de los países de la América del Sur o la Central es comprobar cómo en ellos se hallan vivas costumbres, formas de expresión y sentir arraigadamente española, que incluso en la propia España han sido medio olvidadas. Por predispuesto que se venga a encontrar un sedimento español en la formación de estos pueblos, la realidad sobrepasa todas las expectativas (citado en Acevedo, 1953 (2014), p.40).

Bajo esta premisa y considerando los esfuerzos por resaltar un origen “directo”, diversos investigadores han orientado sus trabajos hacia el lado “español” del baile, tal como Pedro Humberto Allende<sup>168</sup> (1930) o más tarde Samuel Claro (1994), quienes otorgaron un origen mestizo-(arábigo)andaluz al baile.

La teoría de Allende, reforzada por Claro, se fundamenta en los orígenes árabes de las tradiciones andaluzas, que más tarde llegarían al país en el periodo de la colonia, tal como lo justifica Claro

Los orígenes de la chilena o cueca tradicional se encuentran en la tradición oral recibida del pueblo árabe-andaluz que acompañó al conquistador en su paso al Nuevo Mundo, la que mantiene la herencia poético-musical árabe llegada a la Península Ibérica a partir de la dinastía de los Omeya, en el siglo VIII (Claro, 1994, p.21).

Allende, en un recorrido histórico, fija los orígenes de la cueca en el *zéjel*, considerado como el canto popular de los musulmanes hispánicos, de donde deriva también la *pertenera* y la *jota* y en la *zambra*, fiesta morisca donde se extrae el origen tanto de baile, como del nombre (zambra → zamacueca). Añade, además que, a diferencia de otros bailes hispanos, como el cuando, la

---

<sup>168</sup> Pedro Humberto Allende (1885–1959) fue uno de los compositores más importantes del país, siendo también una figura clave en el nacionalismo musical chileno del siglo XX. Sus intereses se centraron en el folklore chileno y araucano y sus composiciones también se basan en un Chile criollo. Estas han servido posteriormente para la creación de un paradigma de música chilena. En 1945 recibió el Premio Nacional de Arte, siendo el primer músico en ser condecorado con este galardón.

refalosa o la sajuriana, la cueca ha sido aceptada y modificada a la cultura chilena, mientras que los otros bailes fueron practicados tal como llegaron de España, motivo por el cual es también un baile propio y especial – y mestizo –, que tiene sus orígenes españoles (árabigo-andaluz), pero se ha enraizado en Chile.

Samuel Claro profundiza en la teoría de Allende, adhiriendo al origen mestizo-andaluz del baile bajo la premisa demográfica que los otros grupos sociales no eran representantes de una cultura “nacional”, formulando que “el mestizaje es claramente hispánico, en particular en Chile donde la población indígena estuvo siempre en guerra, culturalmente no se adaptó y donde predominaron los elementos hispánicos arábigos-andaluces” (Claro, 1994, p.30) La población africana no es considerada en Claro y la población indígena es minorizada en cuanto a sus “capacidades culturales” y la capacidad de transmitirlos.<sup>169</sup>

Claro concentra su trabajo no sólo en la historia y en los orígenes andaluces de la cueca, sino que en todo lo que involucra esta manifestación: la poesía árabe, las formas poético-musicales, la coreografía y el entorno en que se desarrolla – que involucra, según el autor – una conexión con el cosmos, ya que el baile tiene un sentido cósmico, constantemente ignorado, en palabras del músico. Afirmando que “la cueca no es un brote, no es un renuevo ni ramaje del viejo tronco andaluz, sino que la obra maestra del canto de los árabes, que sin revoques de ninguna especie fue trasplantado enteramente al suelo de América” (1994, p.80).

Eugenio Pereira Salas, en línea con los trabajos de Zapiola y Vicuña Mackenna, también acepta un origen mestizo-hispánico del baile, sin embargo, es también cauteloso en mantener las tres raíces del baile, postulando

los tratadistas – pocos en realidad – están de acuerdo en el origen extranjero de la cueca; sólo hay diferencias en cuanto al país, o la región, el pueblo o la raza que la haya engendrado. Tres teorías son dignas de mencionarse: la que sostiene su origen indígena; la que la atribuye al elemento negro, y la que afirma su origen español (1941, p.268).

---

<sup>169</sup> En su introducción, Claro señala que la herencia musical chilena venida de España es una tradición que “se ha mantenido principalmente por medio del mestizaje racial y cultural que caracteriza al continente, especialmente por la vía paterna” (1994, p.21).

Pese a esta mención, Pereira Salas, cultivó en su trabajo la última variante, de origen español. Probablemente de acuerdo a las corrientes hispanistas<sup>170</sup> promovidas en aquel entonces en la Universidad de Chile, a las que él también se adscribía.

Los esfuerzos por promover una visión hispanista del baile, supone que estos tienen estrecha relación con la necesidad de exaltar esta identidad chilena mestiza europeizada. Esto también podría justificarse con el trabajo cultural y diplomático que hizo España en Chile a partir de 1948 a través del Instituto Chileno de Cultura Hispánica (IchCH), dependiente del Instituto de Cultura Hispánica (ICH) español, que tenía objetivo mayor la promoción de un pensamiento hispanista (conservador y también religioso) arraigado a la realidad nacional chilena. En esta institución<sup>171</sup> participaron diversos investigadores tanto de la Universidad de Chile como de la Universidad Católica, hecho que permite, de manera directa o indirecta, asociar a la concepción del baile nacional y el pensamiento de inspiración hispanista.

Finalmente, otra versión de los orígenes mestizos del baile, la otorga el musicólogo argentino Carlos Vega, quien dedicó una parte considerable de su investigación a la cueca. Vega, teniendo varios puntos en común con Pereira Salas, afirma que el origen de la cueca es mestizo-peruano y no español en primera instancia, al igual que lo afirmarían otros investigadores, principalmente chilenos. Por ejemplo, Vega fundaba su teoría en la explicación que Lima era el centro de producción cultural por excelencia de Sudamérica y desde ahí circulaba toda manifestación a los países vecinos. Tomando de las reseñas del músico alemán Albert Friedenthal<sup>172</sup>, Vega postula que la cueca se origina del fandango andaluz, sin embargo, en Lima se transformó y por eso lo que ha llegado a Chile ya es un baile mestizo-peruano-español.

A diferencia de los postulados sobre el origen negro de la cueca, se puede ver aquí la necesidad por rescatar el origen blanco del baile asociado a Europa, que encuentra in-situ su cuna para

---

<sup>170</sup> La hispanidad, a la que aquí se refiere, es al pensamiento filosófico, religioso y espiritualista surgido durante la primera mitad del siglo XX en España, que buscaba definir la identidad nacional española. Desde esta corriente, se tendió a considerar el subcontinente americano y las ex colonias Africanas como una extensión de la propia identidad española que, por la historia, hacía compartir una cultura, una lengua, un arte, unas tradiciones y, sobre todo, una religión en común. (de Maetzú, 1941). A partir de este pensamiento, se creó bajo la dictadura de Franco un modelo basado en una “cultura tradicional” de fuerte inspiración castellana, católica, rural e imperialista (Boyd, 1997) que se proyectó en América y África a través de la política exterior manobrada por España.

<sup>171</sup> Un trato más profundo sobre la relevancia de este instituto y de sus investigadores se continuará en el apartado sobre la cueca en dictadura, como también en el próximo capítulo.

<sup>172</sup> Friedenthal postula que

La zamacueca es una danza derivada del fandango... El fandango, como bien es sabido, es una danza de seis por ocho, y original del sur de España. De allí fue trasplantada a las colonias, donde se perpetuó, a veces en su forma incontaminada, a veces en una variante. El fandango – en sus diversos tipos, incluyendo danzas de naturaleza alegre – es una característica sobresaliente de la vida latino-americana (...) La principal variación es la zamacueca: es la danza nacional del vulgo chileno (1912, p.4, citado en Garrido, 1979, p.47).

desarrollarse en una versión mestiza que incluye lo representativo de ambas culturas. La relación del baile con una raíz española ha sido, sin lugar a dudas, la más promovida de las tres variantes.

Finalmente, una última raíz ha de asociarse al lado indígena chileno. Si bien para muchos bailes la asociación indígena es evidente y clara, para el caso de la cueca es una de las versiones menos explorada y promovida, motivo por el que hay escasas fuentes que apuntan a este posible origen.

Uno de los primeros en otorgarle un origen indígena a este baile fue el español Pedro Sañudo, quien define la zamacueca como

el baile popular de Chile y de todo el Pacífico se acompaña con una música muy bella y muy animada, que, como todas las de América, tiene un marcado sentimentalismo que sobresale en sus notas. La zamacueca no sólo es el baile del hijo del pueblo. Apenas hay familia en el Pacífico, y muy principalmente en Chile, que no lo baile (1886, p.43).

Sañudo reflexiona en primer lugar sobre Chile, considerado por él como “la tierra clásica americana de la cultura y distinción” (1886, p.44) y de ello destaca también la nobleza de la zamacueca, que a sus ojos se constituye como un baile noble sin elementos grotescos<sup>173</sup>, que con la sutil delicadeza que poseía, no tenía similitudes con ningún otro baile, siendo así “uno de los bailes más originales, no sólo de América, sino del mundo; no se parece a ninguno, y tiene, si acaso, en su parte ceremoniosa, algo de los primitivos araucanos, esos bizarros ascendientes de Chile” (1886, p.45).

Pese a que el autor establece una pequeña similitud de la zamacueca con el zortzico vasco, baile de montaña practicado en las cercanías de San Sebastián, puesto que “algo de semejanza tiene también el carácter guipuzcoano y el chileno” (Sañudo, 1886, p.45), el hincapié en un posible origen araucano lo hace desde una admiración a Alonso de Ercilla y su obra la Araucana.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup>A diferencia de otros viajeros y cronistas que catalogaban el baile como grotesco y lascivo, como por ejemplo Max Radiguet o Jullien Mellet.

<sup>174</sup>Sañudo muestra gran interés y admiración por la obra de Ercilla, la belleza de la Araucana se traduce en una admiración al pueblo araucano, que según el autor

el valeroso Ercilla se inspirase y cantase sus glorias (...) en que el poeta tendiera el vuelo de su brillante imaginación allá por la región donde el cóndor tiende sus alas, rey del aire, que acaricia en sus giros las altas cumbres de los Andes (1886, p.45).

esta admiración a la naturaleza, las montañas es lo que lleva su asociación a Guipúzcoa, provincia montañosa ubicada en el país vasco. Que, a imagen del autor tiene similitudes con Chile, al encontrarse también entre cordones montañosos como los pirineos y el Atlántico.

Emilia Garnham (1961), férrea defensora de la cueca y de la importancia de transmitir el baile desde la pedagogía, propone un origen indígena al baile desde la cultura diaguita – situada en la IV Región de Coquimbo –. Según Garnham, el baile proviene de manifestaciones autóctonas que con el tiempo se transformaron en baile, hasta llegar a ser la cueca como se conoce y se baila en el país, asegurando y defendiendo un origen netamente chileno del baile. En conversación con Antonio Acevedo respecto a los orígenes y la investigación del baile, manifestó: “dicen que la cueca no es chilena, y los aseguras chilenos a través de investigaciones hechas por extranjeros; no se avergüenzan de no haber sabido investigar ni defender nuestra única danza” (Acevedo, 1953 (1994), p.73).

Garnham, sin embargo, más que centrarse netamente en un origen geográfico del baile, centra sus creencias desde la idiosincrasia del país que se refleja a través del baile, manifestando que el origen da lo mismo, lo que verdaderamente importa es el grado de chilenidad que transmite el baile

La cueca guarda, en sí, el ritmo de la chilenidad que nos singulariza como un valor definido entre los pueblos civilizados. Para mí es una divisa que llevamos con nosotros, una marca, una luz que se desborda de todos nuestros gestos y, en suma, de nuestra manera de ser (Acevedo, 1953 (1994), p.73).

Por tal motivo, la autora tampoco se centra en especificar más su relato en cuanto a los orígenes, quedando solamente en la posibilidad que el baile hubiese surgido en la actual IV región, luego de un proceso de transformaciones diaguitas.

Finalmente, una última mirada un tanto extravagante hacia los posibles orígenes araucano del baile, la presenta el personaje Lonko Kilapán<sup>175</sup>, quien considera que todo elemento de la cueca,

---

<sup>175</sup> Existen dos personajes con este nombre: En la historia de Chile, la figura de Lonko Quilapán corresponde a José Santos Quilapán, el último toqui que guio la guerra contra Chile, conocida como Pacificación de la Araucanía (186–1883). El segundo Lonko Kilapán, y a quien se refiere este trabajo, es el nombre que adoptó y legalizó César Navarrete, maestro de escuela para la asignatura de artes en Talca, durante la década de 1970. Poca información hay sobre esta persona, quien se apropió de los títulos de: historiador oficial de la raza chiliche, miembro de número de la Sociedad Científica de Chile (de la Sociedad de Escritores), Presidente de la Confederación Araucana, Presidente de la Academia de la Lengua Araucana, Decano de la Escuela de Parapsicología de Buenos Aires, Delegado en Chile del Museo Etnográfico de Argentina, miembro de número del Centro de Amigos del Patrimonio Cultural de Chile, información difícil de comprobar, como también la existencia de algunas de estas instituciones. La obsesión de Quilapán con el pueblo araucano se fundamenta en su teoría que los araucanos son descendientes directos de los griegos, que lograron llegar a Chile en su estado más puro y que incluso lograron superarlos en cuanto a “raza”. Así, da origen araucano (de ancestralidad griega) a todo símbolo patrio chileno, no sólo la danza, también de figuras importantes, como Bernardo O’Higgins, creando también una serie de elementos asociados al lenguaje (schilidugu) y la cosmovisión araucana.

desde la música hasta el baile, es araucano y son los investigadores chilenos quienes han buscado darle un origen extranjero al baile.

Kilapán (1995) postula que todas las teorías que sitúan el baile en otro país (Vicuña Mackenna, Vega, Garrido, etc.) están equivocadas y fundamenta los orígenes araucanos a partir de los bailes *Aschau kai Aschaualk Purun* y el *Weische Purun*, estableciendo que “la cueca nació y creció como potranca chúcara, galopando al son de la libertad, sin que nadie le diera un nombre, el que llega con la amansa” (p.21) agregando “los araucanos mantienen intacta la tradición bailando la cueca al compás del kultrún y los tres pies distintos que por algo se bailan en honor a los tres colores de la bandera, que no son iguales” (p.55).

Kilapán en sus esfuerzos de fundar un origen puro y araucano al baile nacional, mezcla también elementos de la lingüística, la numerología y filosofía de los araucanos, según su concepción, con elementos militares chilenos y tradiciones antiguas griegas, hecho que, más allá de producir desinformación, demuestra más bien una palabrería sin verdadero sustento y que pareciera ser producto de su imaginación al trabajar sin fundamentos.

En realidad, considerar la apreciación de Kilapán como una verdadera teoría resulta imposible ya que, a diferencia de todos los otros trabajos seleccionados, este carece de método y de elementos empíricos, sin embargo, se ha tomado en este apartado por dos motivos: el primero es demostrar los grados de charlatanería que se pueden encontrar al buscar atribuir un origen a un “elemento nacional” o “folklórico”; el segundo se fundamenta en que, curiosamente la teoría de Kilapán en cuanto a los orígenes araucanos tanto de la cueca, como de O’ Higgins, fueron promovidos por el régimen militar a través de material pedagógico y educativo en las escuelas, esto, con el propósito de resucitar la identidad nacional chilena mestiza que poseía “lo mejor de los españoles y de los araucanos”, buscando también resaltar el origen guerrero araucano de las fuerzas armadas de Chile, para enaltecerlas como ejemplo de la nación.

Finalmente, y como se ha podido apreciar, se distingue claramente que el baile siempre ha tenido opiniones divergentes en lo que concierne a sus orígenes, marcando como fuerte tres posibles vías – africana, mestiza-española e indígena –. Estas visiones han estado marcadas principalmente por un ideal de identidad nacional y se han regido no sólo por el momento histórico en que se han realizado, sino también, a veces de manera subyacente, por las ideologías políticas que caracterizan a los investigadores que se han dedicado a estudiar esta área.

Resulta difícil el ejercicio de definir y dar origen a una expresión, como lo es en este caso el baile. A pesar de ello es claro que la cueca, como manifestación social, es un baile mestizo que, a través de procesos y transformaciones culturales, probablemente tenga algo de todos los orígenes asignados, pero al tener ya sus propios cimientos en las culturas chilenas, resulta difícil destacar una influencia por sobre la otra. Motivo por el que los orígenes o las influencias que se le quieran atribuir al baile quedarán a merced de la lectura e interpretación que de ésta se realice.

## **2. Desarrollo sociopolítico del baile**

“Su identidad – la de la cueca – es una sola: chilena. No hubo zamacuecas ni cuecas ni en el África ni en España, por consiguiente, no nos vino de afuera. Es pues, el símbolo más puro de nuestra identidad”. Con estas palabras Pablo Garrido (1976, p.103) culmina su libro sobre la biografía de la cueca, dejando en claro que, independiente del origen que se le atribuya al baile, su práctica y desarrollo en la sociedad chilena lo han hecho ser un elemento distintivo de ella y, por consiguiente, de la nación.

Como la literatura ha establecido, la cueca llegó a Chile durante el periodo de construcción de un Estado republicano y de alguna forma u otra, acompañó todo el proceso político y social que el país vivió desde distintos escenarios, fuera en contextos oficiales, salones, teatros, chinganas, fiestas familiares, motivo por el que probablemente logró arraigarse en todas las esferas de la sociedad y sobrevivir a todo cambio histórico, reinventándose y permaneciendo hasta el día de hoy.

Desde sus inicios, la cueca ha demostrado moverse en distintos ámbitos, siendo más que un baile, una manifestación social y política. Como ha quedado demostrado, la cueca no es el único baile del país; ha convivido con muchos otros bailes que, probablemente según la región donde se practican, son un referente mucho más grande para la comunidad que la cueca. Sin embargo, este baile es el que se predomina y gana importancia no sólo en la prensa y las crónicas de viajeros, sino también en la investigación, la política y el mercado musical, motivo por el que posiblemente también ha logrado imponerse como baile nacional.

Para abordar este fenómeno, se revisarán a continuación los escenarios en que ha sido bailada y que han llevado a atribuirle el carácter de nacional, así como también las divergencias que ha generado.

## ***2.1. La consolidación de la República y la necesidad de un proyecto nacional***

Pese a ser uno e indivisible el baile, una de las primeras disputas – al igual que en la investigación sobre el origen – consiste en definir a quién le pertenece el relato identitario: ¿a la élite o a los *populares*?, donde se bailó primero y qué baile efectivamente encaja con el ideal nacional.

Se pueden rememorar, por ejemplo, algunas observaciones como la de Max Radiguet (1856), que tras su paso por Chile describe el baile

Así, la zamacueca, danza graciosa y coqueta, se ha visto relegada a las clases bajas de la sociedad; las pocas damas del gran mundo que aún saben bailarla, desaprueban este talento y a duras penas puede uno convencerlas de lo contrario. (...) Cuando baila la zamacueca, la mujer del pueblo lo hace con ardor sin igual. Sus movimientos son vivos y alegres, algunas veces desiguales como el vuelo de las mariposas, algunas veces regulares como las oscilaciones del péndulo. (...) Esta danza en la mujer de sociedad no tiene nada que pueda tacharle la moral más severa; en ella sólo se ven pasos cadenciosos, artísticos, una desenvoltura plena” (citado en Garrido, 1976, p.46).

Del recuerdo del viajero francés que estuvo en Chile durante los años 1841–1845, se desprende que la cueca era posiblemente bailada tanto por la “clase alta” como por la “baja”, sin embargo, por la sutil descripción da a entender que el baile jugaba con conductas no apropiadas para “una persona de sociedad”<sup>176</sup>, motivo por el que era más común de verlo en las clases populares.

Algo similar opinaba Vicuña Mackenna (1882), quien al atribuirle directamente el origen negro al baile, asume su carácter popular: “se encumbró de esta manera la danza negra de la chingana a los estrados”: Un lugar en donde la cueca se desarrolló alcanzando su máximo esplendor fueron las chinganas, que calificadas como una “fiesta de gente ordinaria con baile y música” (Corominas, 1992, citado en Salinas, 2000, p.64) y no estando exentas de problemas<sup>177</sup>, fueron el punto de encuentro para quien quisiera bailar la cueca y otros bailes “de chicoteo”.

La chingana era un lugar de recreación y esparcimiento asociado principalmente al sector “popular”, aunque sin restricciones sociales. Era un sitio abierto a la comunidad en el cual,

---

<sup>176</sup> “La danza aumenta el ardor; el atractivo del placer prevalece sobre los prejuicios de lo absurdo” (Radiguet, 1955, p.233).

<sup>177</sup> En 1829 Manuel Vicuña, obispo de Santiago, declaró la cueca como una manifestación pecaminosa e hizo todos los esfuerzos para prohibir las chinganas, acción que logró en 1838 (en Aconcagua) bajo el mando de José Joaquín Prieto y que celebró con un tedeum (Pereira Salas, 1941, p.280).

asociando música, baile, comidas y bebidas, la gente se reunía para compartir, siendo un verdadero centro social y cultural que se extendía por todas las regiones del país.<sup>178</sup> Salinas agrega

La chingana fue comúnmente un establecimiento regido por mujeres solas, y las elites urbanas le negaron en los hechos la existencia llevándola a la ilegalidad sobre todo en el siglo XIX. Fue visto como un espacio de libertad política, cultural, lingüística y corporal intolerable (2000, p.64).

Al igual que la cueca, la chingana estaba presente en la sociedad, pero con una existencia un tanto marginal, instrumentalizada, en cierta medida, por la aristocracia y su ideal de ciudadano europeizado, que por un lado consideraba su existencia pintoresca, pero no la veía necesariamente con buenos ojos. Pese a ello, las chinganas ganaron popularidad en la clase política y aristocrática,<sup>179</sup> convirtiéndose en una verdadera y curiosa contradicción para la “conducta moral” del país.



Ilustración 12: Una Chingana. En Gay, Claudio (1854). Atlas de la historia física y política de Chile. Paris: Imprenta E. Thunot. Colección: Biblioteca Nacional de Chile.

Este hecho se fortaleció cuando las Petorquinas, cantoras de chinganas de la V Región, llegaron a Santiago a cantar no sólo en las chinganas urbanas, también los espacios reservados para la elite, como fue, por ejemplo, la presentación en el Teatro Municipal durante la ópera del

---

<sup>178</sup> La chingana – de manera similar a la fonda o la ramada – designa un lugar provisorio para las celebraciones. Esta sirve como lugar de venta de comida y de bebida, así como lugar de baile. Todo el pueblo se reúne aquí para festejar. En principio las chinganas eran construidas con materiales naturales, como ramas de palmeras y techo de cañas. Desde el siglo XIX la existencia de las chinganas comenzó a regirse por la licencia que autoriza su apertura y funcionamiento, durante un tiempo determinado.

Las representaciones que existen de las chinganas, sean estas de inspiración romántica, naturalista o realista, coinciden en mostrar una realidad desprovista de idealización. Cada artista inscribe los elementos con exactitud etnográfica y se esfuerza por no omitir ningún detalle. En regla general, las representaciones en cuestión incluyen los siguientes elementos: despliegue de personajes en acción, llenos de confianza y energía; botellas y comida; banderas chilenas y guirlandas de papel. Las imágenes inspiran un ambiente ruidoso, en donde todas las generaciones conviven y diferentes personajes coexisten: trabajadores, soldados, campesinos, políticos.

La chingana se inscribe entonces como una fiesta tradicional, testimonio de sociabilidad, en ruptura con la cotidianidad del trabajo. Aquí prevalece el deseo de encontrarse en comunidad y festejar, comulgando con la gastronomía; el baile y el canto juegan un rol sociocultural: la comunidad afirma sus vínculos, expresa su unidad y su identidad.

<sup>179</sup> A partir de 1824 se “legalizaron” las chinganas, pero también principalmente se reglamentó su funcionamiento estableciendo por ejemplo los lugares donde podían situarse (no en sectores céntricos), los horarios y el contar con una patrulla que controlara el “orden y la decencia” (Boletín de las leyes i decretos del gobierno, 1824, p.244-247)

Barbero de Sevilla, en 1830. Este evento, que cautivó al público asistente y a políticos como Domingo Faustino Sarmiento, partidario de la modificación de una obra europea con elementos locales – motivo que produjo la inclusión de cuecas en piezas de teatro –, demostró que el baile podía adaptarse y ser adaptado por diversos públicos, promoviendo así su práctica. Pero a su vez, legitimó la “mala” reputación de la chingana, a través del “ambiente chinganero” que habría sido reproducido en diversas esferas de la sociedad, como afirma Andrés Bello (1832)

Se ha restablecido con tal entusiasmo el gusto por las chinganas, o más propiamente, burdeles autorizados, que parece que se intentase reducir a la capital de Chile a una grande aldea...Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos de la tierna joven...Estos recintos han degenerado en escuelas de relajación general (p.4, citado en Garrido, 1979, p.187).

La mirada moralista de Andrés Bello era compartida por gran parte de la elite política (pipiolos y pelucones)<sup>180</sup>, que veía en la chingana, y en la permisividad de su ambiente festivo, un lugar vicioso, un verdadero eje de corrupción para una sociedad que necesitaba ser educada de acuerdo a parámetros “civilizadores”<sup>181</sup>; por ende, se proponía la prohibición de estos “sitios comunes”. Hay que agregar, sin embargo, que, desde la legislación reguladora de 1824, las chinganas habían, progresivamente, modificado su funcionamiento y, en cierto sentido, experimentaban también un declive en su forma original. En cambio, lo que sí se había propagado en todo ámbito era el otro ambiente chinganero que se transmitía en los salones y fondas considerados “de mejor reputación”.

Un personaje controversial en este proceso fue Diego Portales (1793–1837) quien, conocido por su afición a la zamacueca, la diversión y el ambiente chinganero, promovía por una parte las celebraciones “del pueblo”, pero a la vez regulando el funcionamiento de las chinganas populares. Así por ejemplo es conocida y frecuentemente reproducida su frase “no cambio la cueca ni por la presidencia de la República” (Claro, 2004; Garrido, 1976; Acevedo 1953) y la frecuencia con la que visitaba chinganas y lugares de diversión. Pero también vale recalcar que, en 1836, Portales endureció la ley de 1824 intentando prohibir las chinganas, con el argumento

---

<sup>180</sup> Karen Donoso (2009) establece frente a este punto que, si bien ambos grupos veían en la chingana un problema, los pipiolos (liberales) adoptan a través de la prohibición un rol educativo al respecto, con el objetivo de reconvertir al bajo pueblo en un “hombre nuevo”. Mientras que los pelucones (conservadores) desde su visión moralista no buscó “educar” al pueblo, sino que utilizó directamente “medidas autoritarias para restaurar el orden social” (p.103-107).

<sup>181</sup> Es en esta perspectiva que a principios de la Independencia se habían prohibido las corridas de toro y las peleas de gallos. Las carreras de caballo y el rodeo a la chilena permanecieron en la práctica, pero suscritos a un marco legal.

de “los pueblos no deben aumentar sus propios arbitrios a expensas de la moralidad de ellos mismos” (BLDG, 1841, citado en Peralta, 2007, p.158).

La paradoja que refleja Portales representa de forma clara tanto la visión de la elite con respecto a la visión del ideal nacional, como también el rol controlador y manipulador desde la clase y la cultura hegemónica hacia el resto de la sociedad. En la misma línea, con respecto a la música, Salinas afirma que “para las elites ilustradas, la música debía cumplir un rol moralista que comprobaban casi inexistente en el país” (2000, p.55). Es decir, tanto la cueca, como su escenario predilecto, la chingana presentaban un problema (y probablemente un desprecio) para la aristocracia conservadora.

Con esta problemática, surge entonces la interrogante de cómo un baile de estas características, practicado en estos sitios y asociado a una imagen ciertamente en dicotomía al digno ideal de la nación consiguió instaurarse como baile nacional en Chile.

La irrupción de la cueca más allá del teatro como espacio “de buena costumbre”, tomó también la esfera pública a finales de 1840, con el triunfo de la Batalla de Yungay, momento en que la cueca vivió su mejor hora y obtuvo su “carta de ciudadanía”, en palabras de Pereira Salas. A partir de este momento se pudo apreciar la cueca en eventos políticos como ceremonias oficiales, conmemoraciones, visitas de diplomáticos extranjeros, y probablemente es también este el momento en que se inicia la formalización de la danza, asociada a un ideal nacional y del *pueblo*, pero dirigida desde la clase hegemónica como una forma de “tradición inventada” siguiendo la lectura de Hobsbawm (1983).

La necesidad de crear un Estado y una imagen asociada a este, en donde el interés por el pueblo es el eje central – exento de manifestaciones grotescas del bajo pueblo –, la elite fue forjando mecanismos para amoldar sus intereses en la creación de un ideal nacional y toda su asociación correspondiente para transmitir al resto de la sociedad. Los esfuerzos por crear una identidad nacional, que a la vez educara a los miembros de la comunidad para que se asociaran y sintieran identificados con el proyecto político, estaba también estrechamente ligado con una serie de medidas orientadas al orden y la civilización.

Así, por ejemplo, se regulan y disminuyen las fiestas oficiales (Peralta, 2007), mientras que los esfuerzos por restringir las chinganas durante las décadas de 1820 y 1830 en Santiago, tuvieron un vuelco durante la década de 1870. En 1872 Benjamín Vicuña Mackenna, en su rol de intendente de Santiago, inauguró la Fonda Popular, que tenía como objetivo cumplir la misma

función de las chinganas (baile, música y diversión), pero de una manera civilizada, en donde el pueblo pudiese disfrutar, pero guardando un cierto orden moral y de convivencia.

Con este tipo de medidas, las chinganas fueron desplazadas cada vez más del centro urbano, hasta cumplir con el objetivo político: su desaparición. Por su parte, la cueca también se fue perfilando hacia este ideal nacional, visto desde la aristocracia. La apropiación de la manifestación del pueblo, por parte de la clase hegemónica – que alcanzó el carácter de representación del alma nacional por excelencia – derivó también en dos prácticas, tal como describe Ignacio Domeyko: “la bailan aquí todas las clases sociales, tanto en los salones más elegantes, como en la choza del campesino; la diferencia consiste sólo en la manera más o menos conveniente y en la gracia de los bailarines” (24.09.1838, citado en Garrido, 1979, p. 199). Similar visión ofrece ya en el siglo XX Alfredo Franco Zubicueta al decir:

Alegre i festiva danza chilena que hace las delicias de nuestro pueblo. Este baile tiene dos formas en su ejecución, la una aristocrática i popular la otra; las dos conservan el aire nacional que les es característico, i es danzada con acompañamiento de canto. La cueca de salón está arreglada coreográficamente i la popular conserva más o menos exacta su forma original de viveza i animación bastante pronunciada (1908, p. 126).

Es decir, una cueca “aristocrática” y otra “popular”, que distintas en su ejecución mantenían la raíz de ser una “manifestación del pueblo”. A partir de aquí se iniciarían también las admiraciones y definiciones del baile, ya no considerándose como algo lascivo y vulgar, sino como algo propiamente nacional, portador de un férreo sentido de pertenencia.

Resulta difícil saber por qué la cueca fue el baile seleccionado por los investigadores y políticos para enaltecer el proyecto nacionalista, y de igual complejidad resulta fijar el momento definitivo en que la cueca comenzó a ser utilizada como un mecanismo uniformador de la cultura e identidad nacional. No obstante, por lo que muestra la historia y la literatura de mediados del siglo XIX, se puede creer que en la cueca se encontró el relato perfecto de una “raíz popular” para construir un imaginario de nación y chilenidad desde el baile.

Así, por ejemplo, lo demuestra el escrito de Sarmiento (1842)

la sambacueca, nacida entre el pueblo, y elevándose con él a una categoría, a un personaje, que destierra de los bailes (...) a toda esa caterva de insulsas monerías sin sentido, sin placer, sin verdadero encanto, para apoderarse ella sola de la

escena, reanimar los espíritus y dominarlo todo. ¿Y por qué no? ¿Quién osaría disputarle el lugar que el sufragio universal le ha dado? (s/n).

quien otorga un énfasis especial en la categoría pueblo dejando ver, de manera intrínseca, la necesidad de adoptar el baile como algo propio para contribuir desde esta arista al proyecto nacional – distanciándose de influencias “extranjeras”, pero también aportando desde el eje civilizador, al ser este un baile apto para la práctica en todo lugar, transformándose en “una vía para afianzar o expresar la cohesión social y la identidad y para estructurar las relaciones sociales” (Hobsbawm, 1983 [2001], p.3).

Con esto, se deja ver que el baile, durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, a través de un proceso de adopción por parte de las élites políticas sirvió como un elemento que articuló y fomentó el discurso asociado a la nación y gracias al relato que se le otorgó, vinculado a la identidad local, la cueca – por su imaginario y su representatividad – logró imponerse en todos los estratos sociales como componente genuino de la tradición chilena. Sin embargo, más allá del relato nacionalista que acompaña su práctica, la cueca también demuestra – como se ha presentado anteriormente – que no existe en una sola variante y que en su estructura y coreografía puede representar al “pueblo” de diferentes maneras, sea esta desde una visión “aristocrática” asociada al personaje del huaso, o a una popular, vinculada al roto.<sup>182</sup>

La generación de arquetipos (o también llamados “tipos populares”) asociados a una identidad que acompañan la génesis nacionalista es también fenómeno clave de los proyectos políticos aplicados a la construcción del Estado. Para el caso de Chile, la pugna entre el roto y el huaso, entre lo popular y lo aristocrático se puede analizar a partir de distintos discursos y proyectos, pero también desde manifestaciones, como lo es en este caso la cueca.<sup>183</sup>

Desde la práctica, la historia deja ver que el baile perdía popularidad al comenzar el siglo XX, disminuyendo su práctica, por ende, esto debido probablemente a dos factores: el primero relacionado a la segregación y regularización de las chinganas como espacios comunes, y el segundo, debido a la llegada de nuevos bailes a los salones del país y a la atracción de las modas

---

<sup>182</sup> Sobre las características que se les atribuyen a estos personajes consultar el primer capítulo

<sup>183</sup> Como se ha manifestado en el primer capítulo, huaso y roto coexisten en la sociedad chilena y si bien ambos apuntan a representar una chilenidad, sus asociaciones a tipos determinados sociales generan también un conflicto. Este conflicto puede analizarse desde diversas perspectivas, ya que en sí describe una personalidad y una psicología del chileno. En este sentido, el trabajo no busca ahondar en los detalles psicológicos de ambos personajes, como tampoco en los detalles de sus formas de vida, aquí solo se consideran como representantes de la cueca según sea el estilo.

y estilos europeizados de las élites chilenas, que más tarde impulsarían dicha influencia también a otros sectores de la sociedad.

No obstante, la cueca logró mantenerse vigente no sólo desde el discurso, sino principalmente desde la investigación, a partir del siglo XX y gracias a la formalización de los estudios del Folklore. La cueca tuvo aquí un lugar privilegiado como material de estudio, donde se promovieron los intereses por detallar su origen, pero siempre apuntando a la necesidad de hacerla ver como algo propio, en acuerdo a los intereses intelectuales, obteniendo como resultados los trabajos mencionados con anterioridad.

## ***2.2. La llegada del siglo XX y las nuevas perspectivas***

Como se ha visto en el capítulo anterior, a partir de 1920 el folklore deja progresivamente de ser asociado a la institucionalidad académica. Gracias a la industria musical adquiere una relación directa con ritmos musicales promovidos para una cultura de masas; mismo proceso vivió también la cueca que, si bien su práctica había disminuido, aún en algunos sectores, principalmente en el campo y periferia, seguía siendo parte de los eventos sociales. Este hecho, ligado a la migración campo-ciudad, fueron los elementos claves para resucitar la cueca en la ciudad por parte de la acción ejercida por industria disquera.

Gracias a las investigaciones folklóricas, orientadas una visión elitista y al trabajo de la industria musical que buscaba la creación de un producto masivo, la promoción de la cueca, a partir de 1930, se alejaba bastante de la que habrían practicado y popularizado las hermanas Pinilla en las chinganas del siglo pasado, siendo este nuevo modelo un ejemplo del proceso de hegemonización instaurado por las acciones normativas de Diego Portales y Benjamín Vicuña.

A partir de mediados de 1920 comenzaron a surgir los grupos musicales de música típica<sup>184</sup> en la zona urbana del país, conformados en la mayoría de los casos por cuartetos masculinos<sup>185</sup> que, con voces trabajadas académicamente, se dedicaban a la interpretación de un cancionero compuesto principalmente por cuecas y tonadas relacionadas a la zona central del país.

---

<sup>184</sup> Como música típica se comprende al movimiento que busca la incorporación del folklore en la música urbana promovido durante el siglo XX, en donde un sector de la población urbana busca representar símbolos propios de la identidad chilena por medio de su relación con el campo, pero no en la calidad de campesinos, sino de dueños de fundos, patrones o inmigrantes. (González, 1995, p.14)

<sup>185</sup> Interesante es que con el cambio de siglo el rol en la interpretación también se invierte. Si antes la animación de las fiestas e interpretación de las cuecas estaba a cargo de las cantoras, a partir de la conformación de los cuartetos pasó a ser una tarea masculina – que más tarde también incluiría a mujeres, pero se comprendió como de hombres en una primera instancia –, para mayor información sobre este consultar a Becerra (2010). *'De la chingana a la picá'. La mujer popular y los espacios de la fiesta en Chile.*

El género musical de estos grupos consistía en la recreación de una manera idílica la vida del campo, asociado a la zona central del país. De esta forma, comenzó a promoverse y masificarse este ritmo musical considerado como parte fundamental del folklore nacional. Dentro de los primeros grupos de este tipo, destacan “Los Guasos de Chincolco” (1921) y “Los cuatro huasos” (1927). Cabe destacar que estas agrupaciones, en la mayoría de los casos provenían de provincia (principalmente la V Región de Valparaíso), sin embargo, no eran campesinos que se dedicaran a las tareas agrícolas ganaderas, por ende, tampoco pertenecían al grupo que decían representar.<sup>186</sup>

Estos grupos musicales iniciaron una campaña que no sólo incluía la música, sino que también producía consigo una serie de elementos para una promoción y mercantilización sofisticada del huaso como personaje, en donde se presentaba su forma de ser, sus gustos, sus talentos, entre otros. Este ritmo y estereotipo musical tuvo buena recepción en la audiencia, logrando reproducir su éxito en nuevas agrupaciones como “Los huasos quincheros” “Los cuatro cuartos”, por nombrar los emblemáticos, que pasaron a formar más tarde el movimiento del *Neofolklore*.

Estas formaciones fueron altamente potenciadas tanto por la industria disquera como las de diversión, logrando llegar a todo grupo de la sociedad y buscando forjar un sentido de pertenencia, aprovechando también la situación social que vivía el país con la migración y movilización campo-ciudad. Esta música – y cueca – gozó de éxito también por juego de la industria de suscitar un interés por mantener vivas las tradiciones campesinas de los que se encontraban en la ciudad alejados de sus familias, y por otro lado de proponer sobre lo mismo un ritmo estilizado como sello de la urbanización de estos “campesinos” forjando la creación de una nueva identidad con raíz campesina, pero adaptada a la modernidad a través de la figura del huaso como un símbolo nacional.

Las cuecas interpretadas por estos grupos también sirvieron para promover una coreografía estilizada que acompañaba la composición musical, dejando atrás los movimientos obscenos que tan frecuentemente se leían en las crónicas, motivo por el que el baile se adaptó para ser bailado en todo lugar y con para todo tipo de personas. Es decir, a través del trabajo de la industria y sus creaciones musicales se dio paso al proceso de formalización de esta manifestación que suponía contener en el baile y la música el alma nacional – aunque sólo

---

<sup>186</sup> Los músicos a cargo de los cuartetos no eran “huasos” propiamente tal, en el sentido de ser hombres campesinos que trabajaban la tierra, sino que adoptaron la figura del personaje para la representación del proyecto de la industria disquera.

reflejara una zona y sector del país y de la sociedad, que más tarde sería también fomentado desde el Estado a través de diversas instituciones y políticas.

Esta cueca industrializada llegó a convivir con la “otra” cueca, la marginal y que nunca desapareció, la cueca de chingana del siglo XIX. Esta cueca, la ruidosa y obscena, logró sobrevivir el cambio de siglo en las sombras de la civilización, es decir, en espacios segregados e ignorados a propósito por la élite, pero con una gran vida urbana, tales como los burdeles y casas de remolienda – o casas de niñas –, las fondas – espacios más estructurados que las chinganas, pero que cumplían el mismo objetivo, como también espacios claves de la ciudad, como lo eran el mercado, el matadero, la estación central de trenes, etc.

Esta cueca, la chilena<sup>187</sup>, que probablemente era desconocida para un grupo de la sociedad que escuchaba y disfrutaba gracias a la industria disquera, gozaba de gran vitalidad en los sectores asociados a los barrios pobres tanto en Santiago como Valparaíso, siendo un elemento fijo en la vida cotidiana, aquí se nutrió y cultivó la cueca sin cese, que tenía parámetros totalmente distintos a la música ejecutada por los grupos de música típica y que funcionaba como una tradición en ciertos ámbitos, sin corresponder realmente a un interés de masas o a lineamientos específicos de las casas de canto. Este es el motivo que hacía de la cueca chilena algo completamente diferente a la cueca “industrial”.

Hacia los años 1950 esta cueca comenzó a obtener mayor visibilidad y hacia mediados de 1960 se veían los primeros resultados de ello, con la grabación de un disco de “Los Chileneros”, compuesto por Hernán (Nano) Núñez, Luis Araneda (el Baucha), y Raúl Lizama (el Perico). El éxito de este fue considerable; se visibilizó, además, el trabajo de los cantores y comenzaron a surgir más grabaciones, pero también aportando interés y revitalización de los espacios para escuchar cuecas.

Con esta visibilización, a este tipo de cueca se le adjudicó un nuevo apelativo, siendo desde entonces conocida como cueca brava<sup>188</sup> o cueca chora<sup>189</sup>, estableciendo con esta denominación una alegoría a la vida de estos sectores en donde la cueca se cantaba y bailaba. La cueca brava

---

<sup>187</sup> Nombre otorgado por Samuel Claro Valdés (1994)

<sup>188</sup> Catalogada así por Nano Núñez, asociando que esta manifestación audaz es cosa de “bravos” de acuerdo a la forma de enfrentarse a un mundo duro, en donde es difícil la vida.

<sup>189</sup> El agregado de chora se lo otorga Roberto Parra, con la misma alusión de Nano Núñez, entendiendo en este caso que choro se refiere a una persona audaz en los sectores pobres.

o chora<sup>190</sup> se cultivó en los sectores marginales de la ciudad<sup>191</sup> y se presentaba como una tradición paralela a la cueca comercial, que hacia finales de 1950 era promovida por los grupos de Neofolklore como los “Huasos Quincheros”, “los Cuatro Cuartos” o “las Cuatro Brujas” y donde ya pasó a adoptar el nombre de cueca huasa, haciendo referencia a las formas de vestir de sus intérpretes.

Se observa entonces, que a partir de 1960 vuelven a convivir en la ciudad dos tipos cuecas: una formal y de salón, asociada al huaso, y otra marginal y “de calle” asociada al roto, de donde se desprende que la pugna de estos personajes no ha desaparecido desde el siglo pasado y las confrontaciones se mantienen en una tensión que busca por el lado de la clase hegemónica darle virtud al roto, mostrándole la vía del desarrollo, apostando entonces por el canal de la música industrial, promoviendo un tipo cueca estilizada y omitiendo el pasado de la otra “desordenada”, así como también de promover un ideal nacional en torno a la zona centro del país que agrada y seduce a las mismas élites políticas y oligárquicas. Pero por otro lado se enfrenta a un roto que con su *choreza* y *bravura* no acepta el ser dominado y a través de su música y baile se mantiene firme en lo que contempla su oficio y tradición cantora marginal, trascendente, que debe resistir ante la presión y la influencia de la élite.

De esta forma la cueca vive y convive en la ciudad durante los años 1960–1970, desde 1960 habían comenzado también a surgir las peñas, como una especie de reminiscencia a las chinganas del siglo XIX. Bajo estos escenarios se potenció la promoción de diferentes ritmos nacionales, entre ellos también la cueca, respondiendo a que

En la década del 60 se produce una síntesis de propuestas estéticas musicales provenientes del extranjero y también edificadas en el país.<sup>192</sup> Las peñas en ese contexto, emergen como espacios de difusión de artistas excluidos por la

---

<sup>190</sup> Si bien en este trabajo cueca brava y cueca chora se comprenderán como sinónimos, es necesario aclarar que ambas, pese a ser urbanas y desarrollarse en los mismos espacios, presentan también sus diferencias. Mario Rojas (2012) argumenta que “La cueca brava no se identifica con el mundo obrero organizado del modo que parece haberlo hecho la cueca chora en su momento” (p.103), atribuyendo que la cueca brava se relaciona con los oficios a los que pertenecían los cantores, mientras que la cueca chora “tempranamente extendió sus dominios en el mundo de las capas más intelectuales, con una fuerte presencia en la clase media ilustrada” (p.104). Quizás esta explicación serviría también para comprender los apodos de brava y chora, como el resultado de distanciarse la una de la otra.

<sup>191</sup> La importancia del barrio la deja plasmada el músico Julio Alegría al explicar

En este ambiente es donde la cueca chilenera se ha mantenido y, en algunas oportunidades, refugiado. Cantada y tocada en restaurantes de barrios populares, hace la chilenidad de un público que reconoce en ella sus problemas y alegrías cotidianas, su ingenio, su hombría, su amor, su lucha por la subsistencia y la rudeza del medio en que vive (en Rojas, 2012, p.119)

<sup>192</sup> A modo aclaratorio, los autores se refieren con esto a los ritmos llegados principalmente de Estados Unidos y Europa tales como el pop y el rock and roll y al movimiento de la Nueva Ola que buscaba replicar estos ritmos, logrando aceptación masiva en Chile hasta los años 80 aproximadamente.

industria, que privilegia aquella música que multiplica las ganancias económicas (González y Bravo, 2009, p.18).

La cueca circulaba en todos los sectores sociales y adoptaba el ritmo y el baile de quien lo deseara y según como quisiera identificarse, y si bien la pugna de los ritmos se daba en la ciudad, en otras regiones, distintas a la Metropolitana y de Valparaíso, el baile también era practicado por las cantoras que solían animar también eventos tradicionales, como rodeos, trillas, casorios, etc. La cueca nunca desapareció, pero si se transformó y se revisitó, probablemente por este motivo también mantuvo con los años el apodo de ser “el baile nacional” que ya había sido acuñado durante el siglo XIX y que en la historia oficial se mantenía totalmente vigente.

### ***2.3. La Dictadura, la cueca y las cuecas***

Como ya ha quedado demostrado, la cueca llegó a Chile durante el siglo XIX y desde entonces logró asentarse en la sociedad chilena, estando presente en eventos formales e informales, de índole oficial y también de diversión. De aquí que era ya reconocido como el baile nacional que – independiente de las pugnanzas en cuanto a su estilo, interpretación y práctica – la investigación y la praxis coincidían de que esta manifestación era propia de Chile por su historia y desarrollo.

En 1979, el régimen militar decidió formalizar esta idea de “baile nacional”, ampliamente arraigada en el sentimiento colectivo. Fue así como se instruyó por decreto-ley la oficialización del carácter nacional de la cueca. El Decreto Nacional n°23 promulgado en este año instituye que:

Considerando:

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

Decreto:

Artículo 1º.- Declárase a la cueca danza nacional de Chile.

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

Artículo 3º.- El Ministerio de Educación Pública organizará, anualmente, en el mes de Septiembre, un concurso nacional de cueca para alumnos de enseñanza básica y media, cuya organización corresponderá a las respectivas Áreas de Cultura de las Secretarías Regionales Ministeriales (Ministerio Secretaría General de Gobierno, 6.11.1979).

Esta estrategia de la dictadura se puede analizar desde distintas aristas. La principal se comprende en la necesidad de vehicular una “cultura refundada”, para lo que necesitaba establecer patrones y emblemas definidos de la nación; nación que, de acuerdo al régimen militar, venía renaciendo tras el “pasado oscuro” de la Unidad Popular. Si bien más adelante se abordará de una manera más completa el rol del Estado y sus mecanismos en la formalización de esta tradición, cabe aquí remarcar que este decreto-ley opera en cierto sentido como una orientación hacia un determinado grupo social, claramente elitista, ligado al Neofolklore – y sus cuecas huasas – y al hispanismo académico.

Por ende, la cueca que beneficia de un estatus oficial, como era de esperar, corresponde a la visión “señorial” que ya ofrecían los grupos del Neofolklore en su interpretación de cueca huasa. Ignorando, negando y de alguna manera suprimiendo las otras posibilidades de la manifestación cuequera, tales como las cuecas brava y chora, campesina y las practicada en el norte y sur del país.<sup>193</sup>

Esta cueca huasa, promovida por la Federación Nacional de Cueca (Fenac) y con el apoyo de Benjamín Mackenna<sup>194</sup> desde la Secretaría Nacional de Cultura, entraba en total concordancia con los ideales culturales que pretendía promover la dictadura; una cultura autoritaria en donde “El Supremo Gobierno está decidido a reafirmar la identidad de Chile (...) Queremos rescatar una cierta idea de Chile que fluye de nuestra tradición e historia, un elemento esencial de nuestra identidad” (discurso de Augusto Pinochet en el Día de la Juventud, 10.07.1981, en Corporación

---

<sup>193</sup> cuecas nortinas y chilotas, respectivamente.

<sup>194</sup> Benjamín Mackenna, líder del grupo los Huasos Quincheros, fue también secretario de Relaciones Culturales a partir de 1977 durante dos años y férreo defensor de la dictadura, participando también de la campaña por el Si.

de Estudios Nacionales, 1983, p.63). Siendo así, la cueca un emblema más al igual que la bandera, el himno nacional y el escudo de armas.

Gracias a este decreto-ley, la cueca entró con pie firme<sup>195</sup> a formar parte de las estrategias políticas de la dictadura en el ámbito cultural, en donde el folklore – al igual que en otras dictaduras – fue un elemento clave en la formación del ideal nacional. Cumpliendo con los Artículos n°2 y 3, se establecieron una serie de medidas para impulsar y reforzar ideales de cultura nacional de acuerdo a la visión de la Junta Militar, tales como la difusión de material pedagógico y didáctico sobre el baile, imponiendo la práctica del baile en distintas esferas sociales (desde escolares hasta diplomáticos). La creación en 1980 del Decreto n°4002, que impone en su Artículo n°23 para el área de Educación Física la incorporación de los bailes folklóricos nacionales, principalmente la enseñanza de la cueca. Como también el fomento de actividades para potenciar la cueca, tales como festivales y campeonatos nacionales de cueca<sup>196</sup>. Finalmente, en 1989 Pinochet firma el Decreto 54, fijando el 17 de septiembre, en el marco de las celebraciones patrias, como el día nacional de la cueca.<sup>197</sup>

Considerando estos elementos, se puede constatar como la cueca se adhirió al poder oficial o, mejor dicho, como el Estado, a través de una instrumentalización, se apropió del baile para hacerlo – por medio de disposiciones y mandatos legales – un sello distintivo de la identidad nacional, buscando de alguna forma empatizar con la sociedad civil, pero también inculcando una visión del deber y del ser nacional, de acuerdo a los intereses autoritarios y neoliberales<sup>198</sup> que perseguía la dictadura.

Con esta oficialización, el baile se alinea también con las Fuerzas Armadas como parte del mito histórico y funcionalista de patria que se promovía, de modo que “se radicaliza la relación, en

---

<sup>195</sup> La cueca entra con pie firme fue el título de un artículo publicado en El Mercurio (s/a, 1981, C5), donde se señalaban las medidas para potenciar el baile.

<sup>196</sup> Varios son los eventos relacionados a la cueca que comienzan a forjarse o potenciarse a partir de 1980, por ejemplo, el Campeonato Nacional de Cueca en Arica, que ya llevaba desarrollándose desde fines de 1960, pero adquirió gran protagonismo (y subvención) con la creación del decreto – para diversos musicólogos y músicos, tales como Mario Rojas y Daniel Muñoz, la elección de Arica como “capital de la cueca” no fue al azar, sino que también corresponde a una jugada política de soberanía y territorialidad por el pasado conflictivo con Perú y Bolivia, recordando que Arica, Iquique y Antofagasta fueron anexados a Chile en 1929 –.

<sup>197</sup> Las consideraciones para establecer el día nacional de la cueca, son prácticamente las mismas justificaciones fijadas en el decreto sobre su oficialización, agregando además los puntos “4° Que el aprender a bailarla es un deber de todo hijo de esta tierra nuestra y 5° Que se declaró Danza Nacional de Chile mediante el Decreto No. 23 del 18 de Septiembre de 1979 del Ministerio Secretaría General de Gobierno” (Ministerio Secretaría General De Gobierno, 28.10.1989).

<sup>198</sup> Claramente la fijación de la cueca como danza nacional también estaba fijada a una idea de la cultura de consumo, asociada a la industria discográfica y los medios de comunicación masiva, considerando que el mercado, en este caso cultural, era “el complemento ideal de una sociedad disciplinaria” (Moulián, 2002, p.49, haciendo referencia al trabajo de Brunner).

tanto se suma el elemento militar a la esencia de lo nacional, representando la identidad en el mismo nivel de otros símbolos” (Rojas, 2009, p.57). Los huasos y su cueca ganaban gran protagonismo en eventos oficiales y en medios de comunicación masiva como periódicos y televisión, con el objetivo de presentar una chilenidad íntegra, asociada a la “música del valle central porque es allí donde nació Chile. Es allí donde se forjó la independencia y donde nuestros próceres inculcaron el patriotismo” (Benjamín Mackenna en entrevista de 1977, citado en Leiva, 23.06.2018).

Pese a la gran campaña llevada a cabo por el área cultural y educacional del régimen de Augusto Pinochet para imponer la “panteización” de la cueca huasa, considerada como “la cueca oficial”, las medidas no fueron suficientemente persuasivas para desvalorar o modificar las “otras” cuecas, las bailadas por la colectividad. Hubo, de manera manifiesta, una convivencia entre la cueca y las cuecas.

Las cuecas urbanas (bravas, choras, porteñas) poseían ya en su larga historia un vínculo sociocultural con la marginalidad y la exclusión. Durante la dictadura la situación se mantuvo similar, reduciendo su práctica a los lugares y barrios en donde se gestó – las fondas, la Vega, el Matadero, Estación Central, etc. –, en palabras de González Marabolí “Esta gente no se junta con los de la Federación de la Cueca, ni con los conjuntos de nombre mapuche que forman los profesores y políticos” (Claro Valdés, 1994, p. 163). La tradición se mantuvo aislada en sus lugares de origen; sin embargo, los cantores reconocen que con el Golpe de Estado se vio afectada la práctica en las peñas, uno de los escenarios predilectos para la práctica de la cueca y del folklore. Muchas fueron censuradas; en otros casos sus dueños tuvieron que partir al exilio y las que se mantuvieron en funcionamiento estaban constantemente bajo vigilancia. De todas maneras, la práctica se mantuvo como una tradición paralela en la periferia de los centros del país, hecho que en palabras de Rubí Carreño (2003) se traduce en “una práctica política y estética surgida desde las clases populares que cumple la función de hacer presente una pulsión de vida en momentos de crisis y disidencia ciudadana” (p.55).

Aparte de esta cueca urbana, que ya contaba en sí con una historia propia, la cueca como baile nacional – entendido así desde antes de 1979 – adoptó también un rol político, sirviendo como una herramienta de protesta y resistencia en contra de la situación política y los vejámenes

sociales que estaban ocurriendo en el país, surgiendo así, por ejemplo, una cueca de contenido político<sup>199</sup>, la cueca sola y la performativa cueca “homosexual”.

### 2.3.1. *La cueca sola*

Un año antes de decretar la cueca como danza nacional, el 8 de marzo de 1978, en la conmemoración del día de la mujer, se bailó por primera vez en el Teatro Caupolicán de Santiago la “cueca sola”, baile-protesta del conjunto folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

La Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, fundada oficialmente en 1975, pero en función desde 1974, congregaba a personas – en gran parte mujeres – que buscaban dar con el paradero de alguno de sus familiares detenidos por la dictadura, y cuyo destino permanecía desconocido. Para visibilizar el problema de los detenidos desaparecidos crearon diversas formas de manifestación, entre las cuales surgió a manos del conjunto folklórico (formado en 1976) esta cueca, inédita y altamente simbólica, ya que su gran característica era que, siendo un baile de pareja, la mujer lo bailaba sola con una fotografía de su familiar desaparecido en el pecho. Transformándose no sólo en un sutil acto de protesta contra el régimen, sino también como una forma de impedir el olvido y la impunidad, conservando en la memoria colectiva los crímenes y abusos ocurridos, así como el dolor del destino desconocido de un familiar, ya que

precisamente nace para dar a conocer que la mujer había quedado sola, sin su compañero para bailarla. Nuestra danza nacional, danza de amor, danza en pareja, había sido...rota, puesto que el hombre o la mujer, no estaban para bailarla juntos. Y así se hizo, se empezó a bailar y a cantar (Victoria Díaz, en Navarrete, 2010, p.114).

La situación de los detenidos desaparecidos no era algo desconocido en la sociedad, sin embargo, la cueca bailada e interpretada en el Teatro Caupolicán, compuesta por Gala Torres logró sensibilizar en lo más profundo a los espectadores, lo que sirvió para que “a través de ella, la gente del pueblo comenzó a tomar conciencia de los horrores de la dictadura, lo que hacíamos le llegaba a la gente que se hacía parte de lo que presentábamos” (Marta Rocco, en León, 08.02.2019, s/n).

---

<sup>199</sup> Rojas (2009) propone al respecto la idea de una *cueca militante*. Aquí músicos afiliados a partidos políticos tales como el Comunista (PC) o Socialista (PS) utilizan la cueca como herramienta de denuncia y protesta frente al régimen militar. En esta cueca, la importancia radica en sus letras dedicadas, por ejemplo, a los mineros, al día del trabajador, a los sindicatos, entre otras temáticas. Los principales exponentes fueron Héctor Pavéz, Gabriel Pizarro, Patricia Chavarría y Roberto Parra (p.62-64).

De esta manera, la cueca compuesta por Gala Torres<sup>200</sup> en 1978 se transformó en un verdadero himno frente a la posición de la Junta de Gobierno y sus Fuerzas Armadas que – estas últimas, hasta el día de hoy, incluso – ignoró la petición sobre el derecho de saber dónde y que ocurrió con los familiares desaparecidos, que

En la literalidad del hecho, no sólo deja al descubierto la desaparición de su compañero de baile –el padre, el esposo, el hijo, la hija, el hermano y la hermana–, sino que también pone en evidencia el importante rol social que cumple la mujer, quien a pesar de todo sigue en pie, enfrentando la «presunción» impuesta desde el oficialismo, haciéndose cargo, además, de sus hogares, de los hijos y de su dolor. (Ponce y Mura, 2014, p.138)

El baile<sup>201</sup>, en donde las mujeres visten de luto una falda negra y una blusa blanca, pasó a ser uno de los actos más persuasivos, siendo bailado en todo contexto público, en la calle o en manifestaciones, para denunciar de manera pacífica la desdicha y angustia por sus familiares. La cueca, como se presenta en este caso – y también en las formas de cueca urbana –, si bien no entraba en la categoría de “baile nacional”, podía beneficiarse del prestigio de dicha danza, puesto que ya era considerada como tal, en el decir del conjunto folklórico “nuestro símbolo es la cueca sola, por ser danza nacional y como testimonio de la ausencia del compañero detenido desaparecido” (grabación clandestina, citada en Rojas, 2009, p.60). Por ello se podría desprender que incluso aquí la oficialización actuó de una forma “sutil” frente a la represión de las manifestaciones sociales ligadas al ideal de una identidad nacional, real o fantaseada.

---

<sup>200</sup>Mi vida en un tiempo fui dichosa / Mi vida apacible eran mis días / Mi vida más llegó la desventura / Mi vida perdí lo que más quería / Me pregunto constante ¿dónde te tienen? / y nadie me responde / Y tú no vienes, mi alma larga es la ausencia / y por toda la tierra pido conciencia / Sin ti prenda querida triste es la vida (Torres, 1978).

<sup>201</sup> En la mayoría de las puestas en escena, antes de bailar, las mujeres se presentaban desde su parentesco con el familiar desaparecido, luego se procedía a un brindis, a modo de conmemoración y festividad, para luego proceder al baile en sí.

La cueca sola funcionó no sólo como un acto de protesta, también fue una expresión de solidaridad y por sobre todo, una forma de establecer una conexión simbólica con el familiar desaparecido. Victoria Díaz, una de las fundadoras del conjunto folklórico e hija de Víctor Díaz, señaló en una oportunidad que “cuando bailo...es como si estuviera bailando con él (su padre). Pero es triste también, porque él no está...Pinochet quiso adueñarse de todo, pero no pudo adueñarse de la cueca, porque es una danza que está en el alma del pueblo” (Rojas, 2012, p.117).

En este sentido, pese a que la cueca más emblemática de este tipo ha sido la compuesta por Torres, que relata la soledad y el despojo de un ser querido, existen también otras cuecas de la agrupación con respecto a otras temáticas, como por ejemplo a la huelga de hambre de 1978, a los emblemas patrios, como el copihue, la flor considerada nacional.<sup>202</sup> Además de diversas composiciones de variados músicos como Violeta Parra o Pedro Yáñez que componen el repertorio, configurando de esta manera la cueca como un acto de denuncia constante y no sólo personalizado al caso de los familiares desaparecidos. Díaz agrega al respecto

no estamos solamente, cantando o denunciando por el problema personal, por el problema individual, estamos trabajando, denunciando, cantando, para que ojalá nuestro país (no) vuelva a vivir una situación tan dramática como es que una persona por el solo hecho de pensar distinto, haya pasado a la condición de no saber si es un ser humano al que yo tengo por familiar, tendré la posibilidad de darle una sepultura, si lo podré encontrar... (Díaz, en Navarrete, 2010, p.114)



*Ilustración 13: Cueca sola. Ceremonia de celebración del año de los Derechos Humanos en la Vicaría de la Solidaridad, Santiago de Chile, 1978. Fotografía: Luis Navarro. Fondo: RedCSur*

<sup>202</sup> Declarado como “flor nacional de Chile” a través del Decreto n°62, promulgado por el Ministerio del Interior el 24 de febrero de 1977. En él se detalla que

1. Que el copihue, “Lapageria Rosea”, ha sido considerada por la tradición tanto oral como escrita, la flor simbólica de la nacionalidad chilena, proyectándose así, incluso, en el ámbito internacional.
2. La necesidad y conveniencia de que nuestro país oficialice tal tradición y constituya esta flor en una expresión más de nuestra unidad nacional (Ministerio del Interior, Decreto 62: Declara al copihue flor nacional, 24 de febrero de 1977).

La cueca sola se transformó en una de las manifestaciones más visibles de la Agrupación de Detenidos Desaparecidos, ya que lograba cautivar, con una danza, a una sociedad dividida políticamente. Este baile en su práctica representaba todos los vejámenes de la dictadura y con una sensibilidad que imposiblemente podría haber dejado a alguien indiferente frente a esta denuncia.

La cueca sola, sin embargo, sobrevivió la dictadura, el período de transición y se practica aún en la actualidad a través de un colectivo que lleva el mismo nombre<sup>203</sup> y mantiene intacta la misma performance para denunciar y protestar tanto por los hechos históricos en cuanto a los detenidos desaparecidos, como también frente a problemáticas actuales.

### 2.3.2. *Las Yeguas del Apocalipsis y la Conquista de América*

El impacto que tuvo la cueca sola como una forma de protesta sirvió como ejemplo para que artistas se “tomaran” el baile nacional y lo utilizaran como una (de las tantas) herramienta de protesta.<sup>204</sup> Tal fue el caso del colectivo las Yeguas del Apocalipsis, fundado en 1987 por los artistas Pedro Lemebel (1952–2015) y Francisco Casas (1959 –).

El dúo formado por Lemebel y Casas tuvo su período de apogeo durante la dictadura y su objetivo principal era a través de las intervenciones, happenings y acciones artísticas tematizar los problemas de derechos humanos, el dúo se alineo así con agrupaciones de este tipo y de franca oposición al régimen militar. La importancia que alcanzó este colectivo se presenta principalmente en su lucha por la reivindicación de las comunidades homosexuales durante este período, manifiesto que hasta el día de hoy resulta ser un símbolo referencial para organizaciones de lesbianas, gays, bisexuales y transexuales, como también de artistas de diferentes áreas.

Para esta investigación se pone en relieve la intervención La Conquista de América, realizada en dependencias de la Comisión Chilena de Derechos Humanos en Santiago el día 12 de octubre de 1989. Tomando el ejemplo de la cueca sola de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, Lemebel y Casas, con pantalones negros y el torso desnudo, se dispusieron a

---

<sup>203</sup> El colectivo cueca sola manteniendo la forma performativa actualmente se manifiesta, a través del baile, en contra de las violencias en sentido general, considerando la violencia de género, de abuso en contra de los pueblos indígenas, de derechos humanos, como también la necesidad de mantener en la memoria los casos de impunidad y desigualdad en Chile.

<sup>204</sup> Si bien la danza independiente a través de distintos grupos y personas a la fecha también ya utilizaba la herramienta coreográfica como una forma de protesta y superando todo obstáculo censor, se tomará el caso de las Yeguas del Apocalipsis como ejemplo para el caso de la cueca. Para mayor información sobre el rol de la danza independiente en tiempos de dictadura consultar el apartado sobre el cuerpo de ballet estable y las compañías independientes planteado en el capítulo anterior.

bailar una cueca en frente de un cartel con la declaración de los derechos humanos y afiches de la Agrupación de Detenidos Desaparecidos, sobre una plataforma blanca que tenía pintado los límites de un mapa de Sudamérica cubierto con trozos de vidrios y de botellas de Coca-Cola. En la prensa el evento fue descrito

Francisco Casas y Pedro Mardones [Lemebel] se pararon sobre el mapa y caminaron despacio sobre él, pisando y presionando fuerte los vidrios rotos (...) A cada paso se sentía el ruido de los vidrios que reventaban bajo sus plantas. (...) Alzaron el pañuelo y comenzaron al bailar una cueca sobre los vidrios. Una cueca con todas sus figuras – el ocho, los semicírculos, las vueltas – que fue tomando vigor paso a paso y el mapa de América se va poniendo cada vez más rojo (Brescia, 1989, p.27).

Esta performance, desarrollada el día 12 de octubre – de efeméride que conmemora el día de la raza en Hispanoamérica – evoca con el simbolismo de la cueca sola dos procesos históricos: por un lado, a través del trazado del mapa, pone en evidencia el colonialismo español y la conquista del continente. Por el otro, los trozos de vidrios con la simbología de Coca-Cola representaron el imperialismo norteamericano – principalmente lo que ellos consideran como la entrega del país en manos de Pinochet al sistema neoliberal – y su inmersión dentro de las dictaduras fascistas del siglo XX. La intervención, con el sangrado que dejaron los pies en su desplazamiento sobre vidrios, buscaba evidenciar las matanzas ocurridas en el continente desde la colonia hasta la dictadura. Al respecto, Casas reflexionaba “pensé en los muertos y caídos, en mucha sangre sobre América” (Brescia, 1989, p.27).

Si bien esta intervención – como todas las del colectivo – fue única, respondiendo a las características



Ilustración 14: *Las Yeguas del Apocalipsis, La Conquista de América*, 1989. Fotografía: Paz Errázuriz. Archivo: *Yeguas del Apocalipsis*.

efímeras y base de la performance,<sup>205</sup> sirve, al igual que la cueca sola para dejar en evidencia la

<sup>205</sup> Parte clave de la performance radica en su reproductividad, no hay dos iguales – tampoco se busca reproducir un acto – ya que atentaría contra este principio, en ese sentido Peggy Phelan propone que “la única vida de la performance está en el presente (...) En la medida que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, traiciona y aminora la promesa de su propia ontología” (1993, citada en Barros, 2017, s/n). El grado

capacidad que posee en baile desde su performatividad como una herramienta política, que responde no sólo a los intereses del Estado desde su oficialidad, sino que también a la ciudadanía corporalizada en un baile.

En este sentido, se puede desprender de todas estas manifestaciones, que el baile nacional, al poseer tal nomenclatura no puede constituir una práctica exclusiva y uniformada – aunque se intente –, pues no tiene una pertenencia exclusiva, en este caso estatal. Por el contrario, al tener sus raíces en el llamado “territorio nacional”, el baile es propiedad de todo ciudadano. Frente a eso, la danza puede transformarse en una manifestación coreopolítica, puesto que, a través de la coreografía se busca una reinvención social en cuanto “moviliza o auxilia una toma de acción en los vacíos siempre presentes” (Lepecki, 2011, p.56), que en este caso se articula como una manifestación de denuncia y en contra de los crímenes e impunidad de la dictadura cívico-militar.

Además, demuestra que un baile folklórico, considerado constantemente como una herramienta política utilizada por el Estado, también puede configurarse como una herramienta política de protesta – aun si no es frecuente – utilizando y correspondiendo con los rasgos ontológicos de la performativa ocupada en la danza y el teatro. Es decir, la apropiación del baile con fines políticos puede ser utilizada en una doble vía entre la oficialidad y la ciudadanía, o bien entre las clases hegemónicas y las subalternas.

Estas premisas sobre la cueca dejan de manifiesto la importancia del baile en todas las esferas sociales y políticas, presentándose no sólo como una simple manifestación cultural, sino que como un verdadero espacio de pugnas y desigualdades históricas, que ha corporalizado las fisuras del país hasta el día de hoy, en que el baile parece estar más presente que nunca en la sociedad urbana de Chile.<sup>206</sup>

Aún si este apartado se ha concentrado principalmente en el eje problemático del baile y sus prácticas de carácter más urbano, una última consideración consistiría en mencionar que estos no son las únicas variantes que tiene la cueca. No hay que omitir la existencia de otras variantes y orientaciones de este baile, que se diferencian tanto por su zona geográfica – a mencionar por

---

de “exclusividad” o efímero en la obra de las Yeguas del Apocalipsis, encaja y responde totalmente al rasgo ontológico de la performance.

<sup>206</sup> A partir de mediados de 1990 y del 2000 la cueca urbana se ha tomado la ciudad, teniendo un renacer en su práctica e interés frente a un público joven. Episodio que abre también un nuevo capítulo en la historia de la cueca. Buenas lecturas sobre este fenómeno las hacen Christian Spencer (2017), Mario Rojas (2012), Daniel Muñoz y Pablo Padilla (2008), como también Karen Donoso, Araucaria Rojas y Luis Castro (2011).

ejemplo la cueca nortina, la campesina<sup>207</sup> y la cueca chilota, practicadas en el norte, centro y sur (isla de Chiloé) del país respectivamente –. O por su forma, en donde se encuentran las cuecas valseadas, pícaras, largas, etc., que varían tanto en su coreografía, música, letras, como también en el contexto en que se bailan.

Aunque sin considerar los detalles de estas cuecas, ya su sola presencia demuestra la complejidad del baile; puesto que no es solo un baile, sino un fenómeno cultural que en su densidad aborda diversas esferas de modo que, en palabras de Margot Loyola “la cueca representa el sentir de los chilenos y hay tantas cuecas como chilenos, porque es la gran danza de la diversidad” (en Zamorano, 2013, s/n).

### **3. Las existencias de la(s) cueca(s)**

La complejidad estilística mencionada anteriormente, sumada a la trayectoria propiamente tal de la cueca, ha dejado en evidencia los distintos factores de análisis que se pueden hacer de esta manifestación cultural considerada a partir de su trayectoria, transformación y variantes. Como ya se ha expuesto, se puede ver que a menudo la investigación insiste en centrarse en la búsqueda de los orígenes, los trazados históricos y las pugnas sociopolíticas que acompaña el baile.

La lectura inherente de estos trabajos, desarrollados en el apartado anterior, evidencian de manera subyacente que, por su diversidad, la cueca es a la vez “las cuecas”; por otro lado, la cueca no es necesariamente la cueca. Este teorema se desprende de la consideración del baile como uno solo, de la aceptación de todas sus variantes, como también de la práctica que asume cada persona de acuerdo a su forma de ser (reconociendo o no las otras variantes).

En este sentido, vale citar lo planteado por Antonio Acevedo

La cueca – como las damas de mala reputación que son llevadas y traídas entre escándalos y avideces y que al fin de apoderan de la historia – ha sido demasiado comentada y juzgada según los diferentes criterios que de ella se han ocupado. Podría decirse que es una hija de nadie (...) aunque la hayan aceptado como un huésped extraño, dueño de alguna simpatía, pero mirándola siempre con algo de reajo (Acevedo, 1953, p.56-57).

---

<sup>207</sup> Aquí es importante distinguir que la cueca campesina y la cueca huasa no son sinónimos. Se podría afirmar que la cueca huasa es una derivación de la cueca campesina, pero se diferencian entre ella tanto en el baile como en la música.

Es decir, este baile huérfano, “guacho”, es de alguna forma de todos (y de nadie) a la vez, ya que al no tener un “origen determinado” no se le puede adjudicar a nadie su propiedad total, surgiendo, sobreviviendo, resurgiendo y reinventándose al filo del tiempo en todos los órdenes sociales. Esto permite demostrar que cuando se habla de cueca, no necesariamente se está hablando de la misma cueca, asumiendo el principio de las *múltiples existencias* propuesto por el musicólogo Felix Hoerburger.

A modo de resumen, Hoerburger (1968) establece que, cuando se habla de baile folklórico – en este caso la cueca – la investigación se refiere en algunas ocasiones a distintas cosas, motivo por el que hay que establecer la primera y la segunda existencia “erstes und zweites Dasein”. La primera existencia del baile se comprende como una actividad de la comunidad<sup>208</sup>; el baile no está fijado de acuerdo a parámetros formales, lo que conlleva también a una transmisión (y práctica) informal y no consensuada, que en definitiva ha logrado sobrevivir.

La segunda existencia en cambio, también puede corresponder a la comunidad, sin embargo, ha sido trabajada por especialistas, lo que significa necesariamente que su práctica está fijada bajo parámetros formales, lo que involucra una enseñanza sistemática – en la mayoría de los casos, por expertos, sean estos profesores, músicos o coreógrafos – y que se traduce en una manifestación cultivada consensualmente como una forma de “resucitar” o “revivir” una práctica abandonada, desaparecida, o marginada.

Ambas prácticas tienen el mismo grado de validez, por ende, ambas poseen la misma legitimidad.<sup>209</sup> Normalmente, el proceso indica que de una primera existencia surge la segunda, que estaría a su vez maniobrada por intereses comerciales y/o políticos – como por ejemplo para reafirmar la idea de una identidad nacional o de comercialización de la industria discográfica, en el caso de la cueca –. No obstante, cabe también destacar que el baile no necesariamente necesita reinventarse en una segunda existencia, presentando dos variantes: su conservación primaria o su desaparición. Por otra parte, una “segunda existencia” puede surgir sin la necesidad de contar con una previa manifestación, como sucede con las representaciones

---

<sup>208</sup> El autor establece que en la primera existencia el baile es parte integral de la comunidad, respondiendo a ritos religiosos, por ejemplo, pero también como un elemento de recreación y diversión (p.30).

<sup>209</sup> Es importante recalcar el grado de la validez de las existencias un baile, pues la investigación del siglo XIX y XX se ha centrado constantemente en la necesidad de establecer el origen para, de esta manera, catalogarlo como algo genuino, exclusivo o único, vernáculo, etc. y asumirlo desde ahí como algo auténtico. Aquí, en cambio, se le otorga a (los) baile(s) la misma importancia, independientemente si una versión es más reciente o nueva en relación a otra. Ya que el objetivo de otorgarle existencias no es para centrarse en la antigüedad del baile, por el contrario, es para identificar los nudos históricos que han hecho sobrevivir o revivir la práctica.

escénicas que han sido adaptadas o creadas exclusivamente para el espectáculo<sup>210</sup>, como también las prácticas que han sido diseñadas exclusivamente con fines mercantiles/políticos.

Siguiendo la noción de Hoerburger y analizando el desarrollo histórico específico que presenta la cueca, se puede ver que el baile tiene una primera existencia en el siglo XIX, de acuerdo a las crónicas y relatos históricos, pero también es en el mismo siglo XIX y ya en el XX que se puede apreciar la posibilidad de una segunda existencia en el momento que el baile asoma en lugares formales como el Teatro Municipal o los bailes presidenciales, actividades que ya van apuntando a denominarla como el baile nacional (el componente político). Pero la historia del baile va más allá de una segunda existencia, en donde acaba la descripción de Hoerburger, ya que las vivencias que acompañan al baile durante el siglo XX imposibilitan agruparlas a todas en una segunda existencia.

En esta perspectiva se propone que, siguiendo la línea de Hoerburger, la cueca presenta cuatro existencias de acuerdo a su desarrollo histórico. En base a ello, se presenta aquí una línea de tiempo de la cueca, que ilustra la posibilidad de sus existencias. La estructura de esta línea temporal se basa principalmente en los hitos mencionados en el apartado anterior, estos se ejemplifican a través de nudos que presentan una alteración de la práctica y han sido elaborados de acuerdo a los procesos más significativos que han acompañado al baile dando principal importancia a los momentos políticos y comerciales en que la danza se ha visto involucrada, para desde ahí sugerir la posibilidad de cambios en su composición coreográfica.

Si bien esta herramienta sirve para situar el fenómeno de la cueca en un espacio temporal de acuerdo a las variantes establecidas, este genera también algunas dificultades inherentes al análisis de un baile que comprende diversas variantes por igual. La línea de tiempo se fundamenta y estructura desde el concepto de cueca como genérico y desde allí se detallarán las variantes como posibles existencias paralelas de acuerdo a las investigaciones citadas anteriormente y a las categorías establecidas por Felix Hoerburger (1968) y Andriy Nahachewsky (2001, 2012).

En función de lo expuesto, la cueca y sus existencias hasta 1990 se leerían gráficamente de tal manera:

---

<sup>210</sup> Un análisis más profundo a respecto – y sobre las relaciones con las teorías de Fakelore y Folklorismo – se desarrolla en el quinto capítulo tomando ejemplo el caso del Ballet Folklórico.

## Línea de tiempo de la cueca – según sus existencias (1820 – 1990)

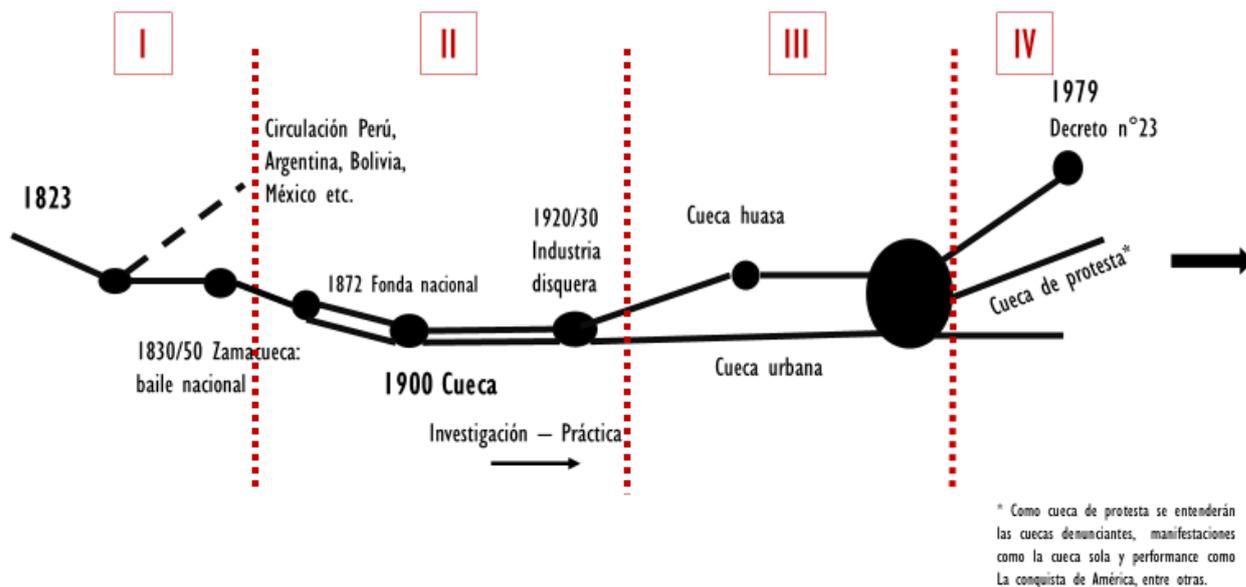


Ilustración 15: Línea de tiempo de la cueca, interpretación en base a las existencias del baile folklórico de Felix Hoerburger (1968).

Como se puede observar, la primera existencia formal de la cueca en Chile se podría situar en la primera mitad del siglo XIX, de acuerdo al relato de José Zapiola y todas las crónicas ulteriores. Dentro de ella, también se podría abarcar la circulación del baile entre los países vecinos. El primer nudo o hito histórico que se podría considerar como apertura para una segunda existencia se fija en la llegada de la cueca al teatro y la presentación de Las Petorquinas; se toma este evento, ya que es, según la crónica, el primer acontecimiento en donde el baile se presenta en un escenario formal, logrando también desde ahí conquistar a la élite y clase política del país.

Durante esta segunda existencia, a partir aproximadamente de 1860, el baile ya era practicado tanto en los salones aristocráticos como en las chinganas populares, presentando ya una de las primeras fisuras en cuanto a la forma de su práctica. Con la regularización de las chinganas – y la posterior inauguración de la Fonda Nacional – comenzaron también los mecanismos para formalizar la práctica y las formas de diversión populares urbanas, siendo probablemente parte de las primeras medidas para normar, de alguna manera u otra, la representación del baile. Por ello también se destacan dos líneas como una forma de demostrar la tradición paralela, es decir, por una parte, se percibe una manifestación oficializada como nacional y que cuenta con el apoyo de la clase política mientras que, por otra, se ve la misma manifestación nacional, pero segregada a los espacios marginales.

En la misma segunda existencia se puede considerar el cambio de siglo y el cambio de nombre de zamacueca a cueca, al baile que, en el gusto de la aristocracia comenzaba declinar a causa de las influencias europeas. En su versión “marginal” este seguía viviendo en los suburbios urbanos, hecho que también comenzó a ser objeto de estudio para la Academia, por medio de la Sociedad del Folklore, cultivándose entonces tanto la práctica aislada y la investigación en búsqueda de los orígenes e historia del baile.

El hecho más significativo que daría fin a la segunda existencia y que abrió el camino para poder definir una tercera existencia es el trabajo realizado por la industria discquera y el mercado musical en Chile. Con esta nueva estrategia, apoyada en las nuevas tecnologías, la cueca se difundió de una manera inédita y a gran escala. Es precisamente en este momento en que también la cueca comenzó a sufrir cambios de acuerdo a los intereses del mercado y se presentó como un producto cultural.

En esta tercera existencia, la industria discquera, con la ayuda de los medios de comunicación (principalmente la radio) logró potenciar un ritmo de música estilizado, asociado al campo y que adoptó el nombre de cueca huasa; por la otra línea, la cueca urbana (brava, chora, porteña) mantuvo su vida periférica – logrando establecer su existencia como una tradición paralela a la música de mercado (y oficial) – y consiguió de igual modo, aunque de manera más tardía, ingresar a la industria discquera, siendo entonces el mercado el eje fundamental de esta existencia, por su poder de expansión y llegada a la población.

Finalmente, se detecta una cuarta existencia concomitante al Golpe Militar, con la implementación del Decreto n°23 que oficializa la cueca como baile nacional. Se cataloga este nudo como el inicio de una cuarta etapa por el grado político ya plasmado en la legislación que se le otorga al baile y también por las contra-respuestas que se generaron a partir de ello. Con la formalización legal del baile, se vuelve a potenciar sólo una manifestación que se ajusta a la ideología del régimen (cueca huasa) y la tradición paralela ya no sólo es la cueca urbana, sino que también se le suman las cuecas de protesta que surgen como forma de denuncia a través de la performativa del baile, produciendo la tensión de tener un baile, pero con distintos significados.

Para concluir, se puede apreciar que la cueca, a partir una reconstrucción parcial según la teoría de Felix Hoerburger, posee cuatro grandes existencias desde sus primeras apariciones bibliográficas hasta el período de dictadura militar. Cada una acontecida por un suceso histórico que fue marcante para su desarrollo hasta el día de hoy, así la primera se distingue con su mera presencia en memorias que lentamente fue perfilando en un discurso oficial, dando paso a una segunda en donde comienza a arraigarse y también formando parte del estudio de las tradiciones

en la Academia, institucionalizando su presencia. La tercera, influenciada principalmente por la acción de difusión de la industria musical, es decir de carácter mercantil. Y finalmente la cuarta, determinada por la apropiación por parte del Estado a través de su oficialización.

Desde el término de la dictadura en 1990, pasando por el período de transición, hasta la actualidad, se abren, sin duda, nuevas posibles existencias caracterizadas por otros factores. Es necesario volver a señalar en que esta es una de las posibilidades de abordar el baile que, pese a distinguir grandes hitos, no considera otros factores específicos como, por ejemplo, las historias propias de cada variante del baile; de estas podrían surgir otras estructuras y posiblemente cada manifestación mostraría en el plano interno una formación adicional de sus existencias.

Lo que se buscó proponer aquí con la esquematización de esta estructura existencial, consiste en demostrar que, si bien es sólo un apelativo, la cueca, son varias las posibilidades de abordar el (o los) baile(s), como también de mostrar de manera gráfica las fisuras (académicas, económicas y políticas) que han provocado una controversia frente a una manifestación etiquetada bajo la designación de *baile nacional*.

#### **4. El rol del Estado en la conformación de un baile nacional**

Con lo presentado a lo largo de este apartado se ha podido dejar en evidencia que baile y política están indiscutiblemente entrelazados y que, en el caso de los bailes considerados como folklóricos, el interés político, principalmente por organismos gubernamentales, es aún mayor, ya que a través de ellos hace circular y se manobra una sinergia de acciones e ideales asociados a una imagen voluntariamente construida.

En esta dirección la elaboración de un baile nacional, contribuye a fortalecer el sentimiento y la visibilidad de una identidad nacional en la comunidad que alberga el baile (la nación), para inculcar un sentido de pertenencia y también como una carta de representación frente a otras naciones. Así “como símbolo de la identidad cultural, los bailes nacionales son seleccionados, estandarizados, representativos e ideologizados” (Nahachewsky, 2012, p.103).

Este proceso, de selección y categorización de bailes bajo el sello de nacional, no es nuevo y ya se puede distinguir como a partir del siglo XIX se cultivó en Europa y desde ahí se desplazó por el mundo bajo la corriente romántica que acompañó los estudios del folklore, con el objetivo de recuperar las tradiciones y antigüedades de los pueblos. Y es ya desde la corriente folklórica como comienza a construirse la idealización – y mitificación – de la imagen campesina como añoranza de la cultura vernácula.

En Chile, tal como se ha podido apreciar a través de los estudios del folklore, como de la potencialización de la cueca, el proceso no fue diferente. Respondiendo a la necesidad de forjar una cultura local propia, la consideración de un baile nacional actúa como un elemento de refuerzo de una identidad cultural, como un elemento unificador y canalizador del sentimiento de pertenencia a una tierra, a una cultura singular, a un proyecto común de civilización. Con el objetivo de distinguirse y diferenciarse de los Estados vecinos, como también de exaltar un cierto orgullo y patriotismo a través de la legitimación política de un baile que se vuelve representativo de la nación.

El control de expresiones culturales por parte del Estado se realizó progresivamente y pudo insertarse en el marco de un proyecto político y pedagógico con la clara intención de uniformizar al pueblo a través de los conceptos de ciudadanía, nación, civilización y progreso, los grandes tópicos de la segunda mitad del siglo XIX. Este proyecto propició la creación de instituciones culturales y apoyó, a través de encargos y concursos, la proliferación de monumentos nacionales.

De esta forma, se puede comprender y hacer una doble lectura la presencia de la zamacueca en 1838, durante en la celebración oficial con motivo de la victoria de la Batalla de Yungay bajo el mandato de José Joaquín Prieto – recordando que sería este el evento que oficializó el baile como nacional en palabras de Pereira Salas (1941, p.278), debido a su aceptación y reconocimiento político – como también los discursos, por ejemplo, de Domingo Faustino Sarmiento al ver la cueca en el teatro por la misma época y catalogarla como un baile que pertenece y une al pueblo chileno.

Estas estrategias para agrupar individuos bajo la idea de la “nación chilena” y proclamar la cueca como baile nacional con un objetivo político se vieron fuertemente reforzadas por las acciones realizadas tanto por el ministro Diego Portales y el intendente Benjamín Vicuña Mackenna, en sus respectivos períodos, al reglamentar el funcionamiento de los lugares que incitaban al vicio, como eran las chinganas y establecer sus propios escenarios para promover una práctica consensuada (como fue el caso de la Fonda Nacional).

Claramente estas determinaciones políticas fueron el inicio de la invención de la tradición nacional en el caso de la cueca, que progresivamente fue siendo modificada con fines ideológicos y más tarde también económicos, respondiendo también a lo propuesto por Kohl en que “las tradiciones culturales no pueden ser fabricadas de cero, ya que hay límites reales para la invención de la tradición (...) puesto que un Estado no puede crear una en su totalidad” (2001, p.32, citado en Nahachewsky, 2012, p.239). Bajo esta premisa entonces, se confirma la

apropiación de una manifestación – la cueca – con la intención de establecer y construir desde ahí una tradición asociada a la nación.

No obstante, pese a distinguirse desde temprano en la historia como se fue forjando la idea de concebir la cueca como baile nacional, es recién con la irrupción de la dictadura militar y la promulgación de su decreto-ley cuando se formalizó la tradición del baile de manera arbitraria, dejando atrás los intentos de representación y pasando bruscamente al ejercicio de estrategias de control y represión, asociadas al totalitarismo propio a cada la dictadura cívico-militar. Si bien ya desde la segunda mitad de 1800 la cueca se utilizaba como un mecanismo de influencia cultural, la fijación del decreto n°23 en 1979 surgió como una tentativa por unificar forzosamente una sociedad en ruptura, como una respuesta autoritaria de represión a la expresión corporal y cultural a través de la regularización de un baile, de una música, de una forma de vestir y expresarse; como una forma de control y uniformización de un país que necesitaba ser refundando para superar su pasado – en palabras del régimen –.

Como se ha indicado en el apartado sobre la disciplina del folklore y también sobre las dificultades de la danza a partir de 1973, durante sus primeros años, la dictadura puso en práctica un violento plan consagrado a la persecución, represión y violencia hacia quienes hubiesen participado del gobierno de la Unidad Popular sin tener en verdad un proyecto concreto sobre como “dirigir” el país.<sup>211</sup> En el ámbito de la cultura, gran parte de los actores políticos fueron exiliados, otros fueron presos políticos y otros asesinados. Quienes no pudieron salir del país al llevaron vidas encubiertas y cesaron de alguna manera sus acciones culturales. Esto significó para Chile el llamado *apagón cultural*, comprendido como la cesación – o la limitación – de la vida cultural y su producción en el país, debido a la represión, a la detención y a la fuga de artistas.

Como una forma de responder a esa crítica y reestructurar al país, el régimen militar se aferró al folklore como una herramienta cultural capaz de dar luces en vista de promover una nueva cultura, refundada, trayendo al presente las tradiciones perdidas, la exaltación de personajes históricos, próceres y héroes, como símbolos patrios, la recuperación de las ideas románticas que daban origen a la patria, entre otras cosas. El folklore, como ya se ha dicho, se adaptó a este

---

<sup>211</sup> Carlos Huneeus (2000) postula al respecto que

La definición institucional en Chile fue postergada debido a que no hubo claridad sobre el perfil del nuevo régimen político, existiendo solamente el consenso inicial de los gobernantes respecto al anticomunismo, que sólo servía para justificar la persecución de los partidos opositores (p.270).

ideal para constituir una nueva cultura nacional, siendo a nivel cultural uno de los mejores aliados del autoritarismo.<sup>212</sup>

La apropiación estatal de un baile que ya llevaba bastantes años con un peso simbólico como expresión nacional no es de sorprender, pues la maniobra buscaba generar en los chilenos escépticos – y por otro lado, reforzar en los adeptos – una simpatía a través del reconocimiento de esta manifestación cultural, como una forma ilustre de valoración del baile por parte del régimen hacia la sociedad, es decir, asumir con ello una deuda histórica con la tradición al oficializarla y consagrarla a través un decreto.

Sin embargo, lo que verdaderamente se dispone es la instrumentalización del baile con fines utilitarios y para así conseguir la anhelada identidad chilena fundada en los ideales patriotas de un régimen cívico-militar. Al decretar un baile como nacional, lo que también se estaba haciendo era rescatar y suprimir selectivamente ciertas partes, de la historia, se trataba de una pre-fabricación de la cultura que sólo contiene una selección de elementos que contribuyeran a tapar las fisuras históricas y sociales, de modo que “este decreto declara y al declarar borra” (Barros, 2017, s/n). Lo que significa la declaración de un sólo un baile es, por un lado, la imposición de una cultura – en este caso la cultura huasa-campesina estilizada (y militarizada) – caracterizada por “sus movimientos coreográficos preestablecidos, música invariable y letras en las que solo se cantan las bellezas del campo” (Carreño, 2013, p.159). Por otro lado, deslegitima los otros bailes, borra aquello que incomoda, jerarquiza, condena y excluye cualquier otra práctica que escape de la representación nacional<sup>213</sup> con el fin de presentar un país unido – o, mejor dicho, uniformado –.

La forma de maniobrar culturalmente de la dictadura se inspiró en gran medida en la dictadura española bajo el régimen de Francisco Franco, a quien Augusto Pinochet admiraba abiertamente. Hacia 1970, el trabajo desarrollado por España para limpiar su imagen y promover una visión hispanista en Latinoamérica se encontraba consolidado; en Chile, a través

---

<sup>212</sup> Aún si ya se ha detallado en el capítulo anterior el desarrollo del folklore, cabe una vez más hacer hincapié en el uso que diversos regímenes autoritarios de la historia contemporánea han hecho de esta signatura, persiguiendo los mismos objetivos: la creación de una identidad cultural asociada a las ideologías detrás de estas formaciones. El folklore se impuso como herramienta educativa y cultural en países como Alemania, Italia, Rumania, Portugal y España, siendo esta última una de las estrategias más bien trabajadas a través de la organización de Coros y Danzas a cargo de la Sección Femenina y, la que de alguna forma Chile se inspiró, un desarrollo mayor se verá en el próximo capítulo sobre el Ballet Folklórico.

<sup>213</sup> El fenómeno de seleccionar esta cueca huasa busca en primer lugar marcar una jerarquía en cuanto a las posibles variantes de cuecas, ya que la decretada es la original y válida, mientras que las otras no guardan la misma consideración. También esta cueca huasa marca el centralismo con el que se buscó dirigir el país, haciendo una vez más hincapié en la zona central del país, es desmedro de las otras regiones que lo constituyen – así, la cueca huasa-militar se impuso a lo largo y ancho del país, ignorando las prácticas propias de cada región como una foma abrasante de fumigación cultural.

del trabajo diplomático del Instituto Chileno de Cultura Hispánica (IchCH), fundado en 1948, y del Círculo Femenino Isabel la Católica, fundado en 1951. Estas organizaciones buscaban a través de actividades educativas y culturales, promover el hispanismo religioso, conservador y nacionalista, teniendo una gran aceptación en intelectuales conservadores y personas de derecha, principalmente de la clase alta.<sup>214</sup>

La dictadura de Pinochet se inspiró y tomó el modelo de Francisco Franco para adecuarlo a la realidad chilena, apelando a los recursos legitimadores como el pensamiento tradicionalista español y al discurso conservador<sup>215</sup>; en este sentido “el régimen buscaba promover una cultura en que los valores del patriotismo, del orden, de la devoción religiosa y del respeto a la autoridad reemplazaran las lealtades de clase y política” (Jara, 2008, p.237), en concordancia con esto y para su legitimación, se enaltecó la imagen hispana y también el pasado histórico – anterior a la Unidad Popular – chileno, designando como gran héroe y modelo cívico a seguir la figura de Diego Portales. Justificando esta legitimación, Enrique Campos Menéndez, artífice cultural del régimen, expresó a través de las publicaciones del Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno

Es meta fundamental de la política cultural del Supremo Gobierno, lograr que la ciudadanía conozca la historia de la Patria y, a su través, el alma nacional, de modo que pueda proyectarse con seguridad hacia el futuro, construyéndolo a partir del presente pero afirmándose en el pasado (...) Como lo señala la Declaración de Principios del Gobierno de Chile, fue la concepción cristiana sobre el hombre y la sociedad ‘la que dio forma a la civilización occidental de la cual formamos parte, y es su progresiva pérdida o desfiguración la que ha provocado, en buena medida, el resquebrajamiento moral que hoy pone en peligro esa misma civilización’. Esa concepción fue el legado fundamental de España. Por ella somos occidentales y cristianos (1974, p.39, citado también en Jara, 2008, p.237).

Bajo esta legitimación nacionalista, la cueca cumplió perfectamente el rol simbólico que se esperaba; por un lado, se igualó dicha estrategia para potenciar bailes nacionales, como ya lo

---

<sup>214</sup> Respecto a la influencia franquista en la dictadura chilena se pueden consultar los textos de Carlos Huneeus (2000), Isabel Jara (2006, 2008), Francesca Grez (2015) y Vanessa Tessada (2013).

<sup>215</sup> En cuanto a las políticas culturales, Carlos Catalán (1988, p.18-22) distingue dos períodos que marcan la dictadura, el primero “refundacional-nacionalista” que comprende el inicio del régimen hasta finalizada la década de 1970, en donde coincidiría totalmente el discurso tradicional español, y el segundo período, que deriva del fracaso del anterior, mantiene la matriz de negar el pasado, busca fortalecer el campo cultural a través de un rol subsidiario con programas de autofinanciamiento a la creación artística-cultural “des-estatizando” la cultura desde una arista totalmente neoliberal.

hacían los Coros y Danzas de Franco<sup>216</sup>, aunque no de manera tan exitosa.<sup>217</sup> Pero también los antecedentes históricos sirvieron de argumento para condecorar al baile como nacional. Al tener la cueca un posible origen andaluz y ser considerado por la investigación como un baile mestizo-hispano, esto le otorgaba aún más legitimación por parte del régimen, puesto que tenía una justificación etnográfica, más allá del simple sentimiento nacional. A esto también se le sumaría el ideal conservador de Diego Portales como fuente de inspiración y su controversial “admiración” por la cueca.

Frente a este escenario, declarar la cueca como baile nacional no significó para el régimen un gran trámite, pues el baile cumplía desde ya con todos los requisitos para merecer tal designación. Sin embargo, como ya se ha dejado manifiesto, no se seleccionaron la(s) cueca(s), sino que se optó por la huasa, conservadora, correspondiente al mito campesino y de mercado, la que además contribuía como producto cultural respondiendo al sistema neoliberal.

El camino de la cueca para ser declarada como danza nacional oficializada, fue desde un principio una idea “formalizante” que no surgió desde una sociedad civil, sino que vino – como era de esperar – de instituciones y actores simpatizantes, que ya tenían también sus propios intereses en reconocer la cueca huasa como oficial. De esta manera, la solicitud hecha por bailarines y músicos representados por la Federación Nacional de Cueca y amparada de alguna manera por Benjamín Mackenna como funcionario de la Secretaría Nacional de Cultura, entró directamente bien en la estructura del régimen y no hubo necesidad de negociar con respecto al tipo de música/baile a formalizar, por el contrario, rápidamente una vez promulgado el decreto, se iniciaron las medidas para potenciar esta cueca militar-huasa y borrar las otras posibles expresiones de lo nacional.<sup>218</sup>

Consensuadamente, una vez promulgada la ley, se inició una serie de maniobras para reforzar y visibilizar no sólo el baile y la música, sino que también el grado de importancia y los honores

---

<sup>216</sup> Si bien se destaca aquí la imagen de los Coros y Danzas por su estrecha relación con Chile. Es importante señalar que esta estrategia de utilización de las danzas para un proyecto autoritario también fue utilizada, por ejemplo, bajo la dictadura comunista de Nicolae Ceaușescu (1965-1989) en Rumania, se utilizó la educación y la danza tradicional para exacerbar el culto a su personalidad. Las grandes paradas o muestras de baile honraban así el nepotismo de quien se hacía llamar el “genio de los cárpatos”. “conductor del destino nacional” o incluso “danubio del pensamiento”. En Portugal, bajo el Estado Novo de Salazar (1933-1968) la danza tradicional también jugó un rol fundamental, en donde bajo una especie de “revival” a través de su práctica en los ranchos folklóricos, se pretendía unificar una imagen corporativista de nación.

<sup>217</sup> La magnitud del trabajo realizado por los Coros y Danzas de Franco fue inalcanzable para el régimen de Pinochet. Sin embargo, gran parte del ideario logró ser aplicado a la forma de tratar las representaciones coreográficas en Chile, como se verá próximamente.

<sup>218</sup> En palabras de González Marabolí “para matar la tradición del pueblo es que se impone esa cueca mansa que no le dice nada al chileno, sino que le causa fastidio, porque saben que sin cultura propia no tendrán valores que defender” (citado en Rojas, 2012, p.156).

que se le debían rendir como país y como sociedad. Para ello, se conceptualizó el baile y se produjo material didáctico para estimular su práctica en todas las esferas sociales con el fin de promoverla e inscribirla como la tradición nacional, de modo que “todos los escolares, los alcaldes y hasta los embajadores y diplomáticos chilenos tienen la obligación de saber bailar cueca” (El Mercurio, 1981, citado en Rojas, 2008, p. 54).

Dentro de los mecanismos más imponentes y de gran efectividad se encuentra el Decreto 4002 del Ministerio de Educación, publicado en 1980, en donde, a través del artículo 23, se generó la obligatoriedad de la enseñanza de la cueca y otros bailes folklóricos en la asignatura de Educación Física, de modo que el estudiante, al cerrar el ciclo pedagógico, estuviese en capacidad de saber “ejecutar danzas folklóricas nacionales. A lo menos una del norte, una del centro, una del sur y la cueca.” (Ministerio de Educación, Art.23, Decreto 4002, 1980). Una situación similar se forjó en el currículo de música, en donde si bien no se explicitaba la obligatoriedad de la cueca, se imponía como objetivo la interpretación, la aplicación y la integración de elementos básicos de la música en repertorios folklóricos, doctos o populares.<sup>219</sup> Para la asignatura de Historia y Geografía, la cueca también se vio indirectamente ligada en los objetivos generales de primer ciclo al establecer el conocimiento de “los símbolos patrios, las efemérides nacionales principales y las figuras más relevantes de la historia patria” (Ministerio de Educación, Art. 23, Decreto 4002, 1980). Con esto, la cueca como baile, manifestación folklórica y símbolo nacional se presentó de manera transversal en los currículos de Educación Física, Música e Historia, representando un contenido obligatorio para profesores de primer y segundo ciclo – contenido que hasta el día de hoy se mantiene como obligatorio –, en donde la cueca (huasa) debe ser abordada desde sus distintas facetas: la coreografía, la música, la historia y sus orígenes.

---

<sup>219</sup> En las exigencias para la asignatura de música, el folklore se presenta transversalmente en los objetivos generales, detallados a continuación.

1.- Comprender y utilizar expresivamente los elementos básicos de la música y sus formas de organización (sonido, ruido, silencio, ritmo, melodía, armonía, forma y recursos expresivos) a través de la interpretación y aplicación integrada de ellos en canciones del repertorio docto, popular y *folklórico*.

2.- Sensibilizarse en forma activa frente al fenómeno musical en sus extractos docto, popular y *folklórico*, como consecuencia de una apreciación analítica progresiva.

3.- Incorporar los elementos ya conocidos en el estudio sistemático de las *manifestaciones folklóricas* nacionales y latinoamericanas, considerando los factores socioculturales que las condicionan (Ministerio de Educación, Art. 23, Decreto 4002, 1980, cursivas añadidas).

Otra prescripción legislativa, años más tarde, en 1989, fue la fijación del Decreto 54, que establece el día 17 de septiembre como el día nacional de la cueca, atribuyendo una vez más la importancia de la tradición y el deber de todo hijo de esta “tierra nuestra”.

Junto a estas instrucciones oficiales, otra de las estrategias para promocionar la danza chilena, principalmente en regiones, e imponerla así por sobre los otros bailes, fue la subvención de campeonatos y festivales dedicados exclusivamente a la cueca. Aquí destacan, por ejemplo, el Campeonato Nacional de Cueca de Arica que, si bien fue fundado en 1968, fue gracias a la aprobación de la ley que recibió un gran apoyo económico y una visibilidad a nivel nacional. La acreditación del certamen se fundamenta en que

Uno de los objetivos del CAMPEONATO NACIONAL DE CUECA, es preservar los valores culturales tradicionales de nuestra Patria. Siendo la Cueca, la única Danza que ha nacido en esta tierra, manteniéndose vigente desde los albores de la Independencia. El Ministerio de Educación y las Municipalidades deben apoyar por disposiciones legales vigentes, la difusión y preservación de la Cueca (Club de Huasos de Arica, 2013, p.1).<sup>220</sup>

La elección de contar precisamente con Arica como sede el campeonato nacional puso en evidencia otra lectura del problema. Más allá de querer preservar la tradición, hecho que no responde solamente a “llevar la cueca a regiones” en un afán descentralizador, por el contrario, esta representa también un acto de soberanía, como indican Mario Rojas (2012) y Daniel Muñoz (2008). Esta decisión fue por sobre todo geopolítica al recordar los conflictos históricos y limítrofes con Perú y Bolivia y como una manera de imponer una chilenidad en un territorio históricamente identificado con “otras” culturas<sup>221</sup>, como “una manera simbólica de «clavar la bandera» en un territorio que alguna vez fue peruano” (Muñoz, 2008, p.32).

Con el establecimiento de este campeonato, comenzaron a surgir iniciativas similares que se sirvieron de la misma estrategia, desarrollándose campeonatos de cueca a lo largo de todo el país y también en comunidades de chilenos en el exterior. Otras iniciativas fomentadas por el régimen fueron festivales y actividades en donde la cueca y el folklore tuvieron un escenario

---

<sup>220</sup> Como se puede observar aquí, el objetivo perseguido por este festival se lee como una de las acciones surgidas luego del decreto-ley, ya que la fundamentación ocupa la misma retórica jurídica del Estado y se comprende como un accionar para preservar la tradición de la cueca. Aquí se ha considerado las bases de 2013, sin embargo, estas se presentan prácticamente inalterables desde los años 1980.

<sup>221</sup> Mario Rojas (2012) reflexionando con respecto al Campeonato de Arica y el de Punta Arenas, los más importantes del país, le atribuye un carácter geopolítico, hablando de una “chilenización de fronteras”, ya que en vez de la cueca “lo natural sería realzar valores y tradiciones culturales propios de las regiones en cuestión: en Arica un festival de danzas andinas y en Punta Arenas uno de tradiciones magallánicas” (p.155).

exclusivo para su difusión, como por ejemplo el Festival del Huaso de Olmué que, si bien ya existía desde 1970, se potenció aún más, o actividades como el Festival Nacional de Folklore en San Bernardo o Abril Cuecas Mil<sup>222</sup>, realizado en la misma comuna y considerado como el evento cuequero más importante de la Región Metropolitana.

Más allá de las críticas que se puedan hacer respecto a estas medidas, es pertinente identificar el problema que trae consigo la creación de un campeonato nacional: la formalización y la profesionalización de una manifestación cultural, que como ya se ha dicho, en sus existencias poseía el carácter de informal.

El campeonato nacional, presentado prácticamente como una actividad deportiva de “alto rendimiento”, estableció desde sus inicios una normativa estricta para los participantes que desearan competir en su certamen. Esta incluyó – e incluye hasta el día de hoy – coreografía, música forma de vestir y mímica tanto para hombres y mujeres, etc., generando una estandarización del baile en su totalidad. Así por ejemplo se lee en sus bases<sup>223</sup>

Estilo de Cueca: En este Campeonato Nacional, se bailará única y exclusivamente Cueca Huasa de 48 compases (con todos sus aperos, espuelas y botas corraleras), por ser la más difundida y representativa desde Arica a la Antártica.

Vestimentas: Las parejas deberán presentarse al evento en forma correcta, con sus vestimentas típicas de Huaso. No se aceptará por ningún motivo modificaciones a las vestimentas que no estén dentro de lo tradicional (Club de Huasos de Arica, p.1).

Las bases del campeonato son estrictas, en cuanto reglamenta desde los zapatos de los bailarines hasta las formas coreográficas a reproducir. Cualquier alteración del protocolo es motivo de descalificación. Este protocolo, que podría parecer coherente a cualquier campeonato, hace del baile un deporte y desde ahí no sólo está normando el baile y la música, sino que también está imponiendo el orden y el respeto a una institucionalidad a través de una serie de medidas representadas en “la pureza” de un baile. Además, como todo concurso, genera una competencia en la que sólo se valida una opción del baile, por lo que quien quiera participar del evento, debe

---

<sup>222</sup> Si bien el primer evento se realizó en 1991, durante el período de la transición a la democracia, aún se considera como una actividad potenciada de acuerdo a los intereses del Estado por promover la tradición cuequera. No obstante, vale destacar que, en esta actividad maratónica, que consiste en 32 horas de cueca, se practican todas las cuecas, presentándose como un escenario cuequero para todos los gustos y formas de la cueca.

<sup>223</sup> Aquí se presentan las bases del año 2018. Sin embargo, al revisar las bases de años anteriores, se constata que estas no han sufrido mayores variaciones en cuanto a sus exigencias, siendo prácticamente las mismas que desde sus inicios en 1968 y las fomentadas a partir de 1980.

aprender esa técnica, dejando a un lado sus propios conocimientos, en donde “el drama que sucede con estos campeonatos de cueca que están matando las cuecas locales. Solamente se baila y se escucha un tipo de cueca” (Chavarría, en Navarrete, 2010, p.110).

Pese a la uniformidad que trajo consigo el primer campeonato de cueca, este consiguió gran éxito en su formato gracias al gran fomento económico y también la capacidad de dirección ministerial, que exigía la enseñanza de la cueca en instituciones formales de educación. Este evento, que representaba además una distracción y un momento festivo, logró imponerse y la vez suscitar la idea de reproducir campeonatos en distintas comunas del país, como forma de seleccionar de todas las regiones los mejores bailarines – y por ende portadores de la tradición – del país. Tal es el alcance de este formato competitivo, que incluso consiguió llegar a tener distintas versiones en el extranjero, gestionado por comunidades chilenas viviendo en el exterior.<sup>224</sup>

Con estas dos medidas abordadas, por un lado, la iniciativa legal y, por otro, las estrategias de difusión y participación, se puede ver claramente el éxito del régimen en imponer una soberanía dancística apropiada a la cultura que éste defiende. Esto implica mucho más de lo meramente visible, pues involucra la formación docente, en la mayoría de los casos sensible y propicia a las manifestaciones culturales. Por tanto, el ejercicio de la cueca oficializada, se reduce a la reproducción coreográfica para el cumplimiento del currículo. Pero también en las comunidades locales surge la disyuntiva sobre la posibilidad de mantener la “cueca propia” o mejor adoptar la cueca de escenario, así se está en concordancia con los tiempos y se genera menos frustración al momento de querer participar en estas actividades de carácter nacional-unificador-borrador.

Otra de las herramientas para comprender este éxito y principalmente como se ha construido el ideario y un patrón de los bailes nacionales, es el fomento a instituciones culturales-educativas dependientes del estado, como por ejemplo el Ballet Folklórico. La existencia de este Ballet permite comprenderlo como parte de la maquinaria para introducir un folclorismo chileno, que atiende a las necesidades políticas y económicas del estado.

Actualmente la mayoría de las estrategias se mantienen y si bien existe una crítica sobre el fenómeno formalizador de las tradiciones, pocos – casi nulos – son los cambios hechos en cuanto al currículo escolar, como la formación docente, manteniendo aún en democracia una

---

<sup>224</sup> Actualmente en la mayoría de los países de Europa y Norteamérica se realizan campeonatos de cueca, organizados por la Confederación de Folklor Chileno en el Exterior (Cofochilex), en ocasiones cuentan también con apoyo financiero de la Dirección para las Comunidades de Chilenos en el Exterior (DICOEX) dependiente del Ministerio del Exterior de Chile. Los campeones de cada país participan a la vez en el Campeonato Mundial (con localidad variante), que incluye incluso a los ganadores del certamen en Chile.

cultura autoritaria en cuanto a la libertad de manifestarse libremente por medio del baile en la escuela.<sup>225</sup> A partir de sus elementos formales, la cueca se enseña y se aprende en la escuela de una manera práctica ignorando el aspecto ideológico, logrando funcionar como una racionalidad práctica que no cuestiona el accionar. Así, el baile genera un sentimiento de unidad y de esfuerzos, en donde el niño que ejecuta debe hacer prueba de disciplina y sociabilidad, ya que el aprendizaje del baile culmina con una representación escenográfica en actos cívicos en la escuela, que son abiertos a los apoderados y a la comunidad escolar.

En consecuencia, se podría afirmar que las ideas de civilización y progreso que formalizaron la cueca en su momento, primero en el siglo XIX y luego en el XX con todo el bagaje ideológico de nacionalismo con los años lograron fortalecerse y mantenerse vivas en los aparatos ideológicos del estado al punto de ingresar el baile en el inconsciente colectivo en plena concordancia simbólica con el lema patrio “por la razón o la fuerza”, forjando la aceptación de la cueca oficial y fustigando toda otra posibilidad de baile.

## **5. Configuración actual de los bailes practicados en Chile**

Si anteriormente se presentaba la trayectoria recorrida por cueca en su formación como danza nacional, surgen también las interrogantes con respecto no sólo a las otras cuecas, sino en general a los otros bailes: ¿qué ha pasado con ellos, que han tenido que sobrevivir en paralelo a la cueca? ¿cómo se han ido modificando la cartografía de bailes? ¿cuáles son los bailes aceptados?, entre muchas otras preguntas.

En primer lugar, es importante precisar que al hablar de “bailes nacionales”, se está haciendo una diferenciación exclusiva y discriminante, puesto que al agregarle el apelativo “nacional” se le otorga un valor político y jurídico, en donde muchas otras manifestaciones no intervienen. Varios fueron los autores que bosquejaron un panorama general de los bailes practicados en Chile, la mayoría de los aquí revisados también evocan la categoría de nacional, motivo por el que fueron seleccionados. En este estudio se pudo observar, sin grandes sorpresas, que la mayoría corresponde a una visión centralizada del país, considerando globalmente sólo bailes vistos en la zona central de Chile.

Con la modificación del currículo de Educación Física en 1980, en donde se incluye la enseñanza de folklore, queda en evidencia que la disciplina del folklore y muy principalmente los bailes, son en sí una gestión del Estado, en cuanto este puede armar y seleccionar una batería

---

<sup>225</sup> La reflexión aquí con respecto a la libertad motriz se refiere a las posibilidades del movimiento dancístico que posee un niño de acuerdo a su cultura local, que en muchas ocasiones no coincide con la oficial. Motivo por el que se le inculca un patrón de movimiento ajeno a su sociabilización.

de manifestaciones culturales consideradas como apropiadas para el país – y que puedan acompañar a la cueca dentro de un imaginario nacional – por medio del Ministerio de Educación.

A partir de ellos, en la formación docente y más allá, en las escuelas, la enseñanza del folklore en Educación Física se estandariza decidiendo qué bailes deben ser transmitidos a través de una coreografía, que en la mayoría de los casos será presentada en un acto para la comunidad escolar, donde las familias observan el multiculturalismo del país por medio de los bailes. Con el objetivo de observar cómo este currículo se fue modificando desde su puesta en marcha en 1980, se buscó el material pedagógico correspondiente, encontrando diversas dificultades. La primera dificultad fue que el currículo propuesto por el Ministerio de Educación sólo incluye los objetivos generales y específicos entregando pautas para la ejecución, pero no aborda ni enlista claramente a qué bailes se está refiriendo.

Un segundo problema, que deriva del anterior, se fundamenta en el sistema de educación chileno, que al ser público-privada se ofrece una plena libertad en cuanto a la ejecución del currículo, sirviendo este sólo como guía y dándole flexibilidad a los establecimientos educacionales para generar planes propios de educación. De aquí entonces, debido a la dificultad de reconfigurar los bailes enseñados en el período en cuestión en la escuela y por la falta de material oficial, es que se ha decidido presentar un panorama de los bailes folklóricos enseñados en la actualidad en Chile, como una forma de ilustrar como la ley ha formalizado los bailes (más allá de la cueca) y cómo se mantiene hasta el día de hoy este esquema de enseñanza del folklore en las escuelas, siendo finalmente una consecuencia del Decreto n°4002 de Educación.

Los bailes que se detallan a continuación corresponden al material obtenido del sitio web EducarChile, un proyecto del Ministerio de Educación y la Fundación Chile, como también en base al resultado de una encuesta realizada a profesores de Educación Física de enseñanza primaria y secundaria en la Región Metropolitana<sup>226</sup> que, si bien no son el reflejo del país, sirven para mostrar como el Ministerio aborda esta temática.

---

<sup>226</sup> La encuesta se realizó vía electrónica entre durante marzo y agosto de 2018, compuesta por preguntas de selección múltiple, preguntas abiertas y mixtas. De las 100 encuestas válidas, los docentes correspondieron a los distintos tipos de instituciones educativas (colegio particular-pagado, particular-subvencionado y municipal), perteneciendo la mayoría a centros particulares-subvencionados, o con doble afiliación. Si bien la encuesta alcanzó también a profesionales de regiones, un 80% corresponde a la Región Metropolitana, motivo por el que se ha considerado aquí ofrecer esta muestra como propia de la región y no totalmente del país, sin embargo, la información otorgada por EducarChile, haría coincidir que no hay diferencias substanciales en cuanto a la selección de bailes.

## Bailes para la escuela – EducarChile (2018)

Zona Norte	Zona Central	Zona Sur	Isla de Pascua
Cachimbo Huachitorito Cueca nortina Carnavalito Trote Diabladas Baile de la Bandera	Cueca Refalosa Sajuriana Mazamorra Sombbrero Pequén	El Costillar La Pericono La Nave Trastrasera Chocolate Sirilla	Sau Sau Ula Ula Tamuraé

*Ilustración 16: Esquema de bailes folklóricos de Chile de norte a sur, elaborado en base al material pedagógico extraído del portal electrónico EducarChile.cl, 2018.*

La tabla presentada muestra una selección geográfica realizada por el portal educativo EducarChile, que entrega además información didáctica sobre los bailes, entrando en un detalle sobre la zona, festividad, vestimenta y forma coreográfica. La lista de los bailes presentados, sin embargo, no corresponden a su totalidad, ya que tanto en la página web, como por la información obtenida de la encuesta y también de entrevistas con docentes, son muchos más los bailes enseñados en la escuela.

A continuación, se presenta una segunda tabla, completada con la información obtenida por la encuesta a profesores, como también por entrevistas, que permiten tener un panorama más amplio sobre los bailes considerados para el área de folklore en el currículo de educación física.

## Bailes para la escuela – de acuerdo a la labor docente (2018)

Zona Norte	Zona Central	Zona Sur	Isla de Pascua	Bailes Mapuches	Otros
Cachimbo Huachitorito Cueca nortina Carnavalito Trote Diabladas Baile de la Bandera Takirari Chunchos Huaynos Cuyacas Bailes chinos Cacharpalla	Cueca Refalosa Sajuriana Mazamorra Sombbrero Pequén Bailes chinos Las lanchas	El Costillar La Periconá La Nave Trastrasera Chocolate Sirilla Zamba-refalosa Rin Vals	Sau Sau Ula Ula Tamuré Hoko Atarita	Choike-Purum Loncomeu Ngillatún (escenificación)	Ranchera Polka Chamamé

*Ilustración 17: Bailes nacionales considerados por profesores de Educación Física para su práctica en la escuela, de acuerdo a sugerencias del MINEDUC y a la malla curricular.*

Como se puede distinguir, actualmente en el área de folklore la lista de bailes en mucho mayor en consideración a los estudios realizados durante los años 1950 hasta 1990. Si bien la visión se ha descentralizado en cuanto se consideran bailes mapuches y una amplia gama de bailes de la zona norte, es posible afirmar que este desarrollo se ha presentado principalmente a partir de la década de 1990 como un elemento unificador y a la vez exótico – a excepción de los bailes Rapa Nui, que siempre han jugado un rol “pintoresco” en la visión oficial –. Además, en la actualidad también se incluyen bailes del repertorio completo de Latinoamérica, como por ejemplo chacareras argentinas, cumbia colombiana, joropo venezolano, por nombrar algunos.

La presentación actual de los bailes en el currículo de educación física, si bien ha tenido un desarrollo que aquí no ha sido abordado – durante el período de 1990 a 2018 – deja en evidencia que la ley, en cuanto normaliza la enseñanza de bailes nacionales o tradicionales, sigue vigente y con el tiempo sólo ha sido potenciada, pero siempre con una visión oficialista sobre las manifestaciones culturales encontradas en el país.<sup>227</sup> Por otro lado, el folklore en la escuela lejos

<sup>227</sup> Las personas que se preparan para ser profesores de educación física en Chile poseen solamente un semestre de folklore, en el que ven rápidamente una gama de bailes a través de su coreografía. Una entrevistada de la Región Metropolitana reflexiona al respecto “sobre la mayoría de los bailes nosotros no tenemos idea, sólo hay que bailarlos y saber hacer puestas en escena de ellos, ¿de la historia nada!, yo sólo conozco la cueca y los otros de la tirana, porque uno conoce la fiesta, pero ni idea si el resto de verdad se baila como nosotros bailamos (ríe), supongo que sí... Igual en el colegio a nadie le importa, sólo quieren ver un show bonito para el 18” (M.S, entrevista realizada el 30 de agosto de 2018).

de estar obsoleto, sigue siendo un pilar fundamental en cuanto transmite la cultura nacional, su vigencia se puede distinguir por ejemplo en el proyecto para modificar la Ley General de Educación (N°20.370) para incluir la enseñanza de la cultura y folklore nacional en los establecimientos educacionales.<sup>228</sup>

Con estos antecedentes se deja en claro que la problemática frente a los bailes tradicionales y su formalización aún es un tema vigente y, de alguna manera, consolidado en la actualidad nacional chilena. A pesar de haber presentado algunas medidas y mecanismos para estos efectos por parte de estado, se presentará en el siguiente capítulo los actores institucionales que han forjado este ideal y que han contribuido a la formalización de la tradición – en este caso dancística – de Chile.

---

Otra entrevistada de la Región de Arica y Parinacota comenta “cuando llega folklore es el dolor de cabeza más grande, acá la mayoría de los niños tienen una tradición super fuerte y hartos pertenecen a cofradías donde sus familias han bailado toda la vida... entonces llega folklore y les tienes que enseñar cueca, bailes de Rapa Nui, de Chiloé, que son cosas tan lejanas para ellos y bueno, se puede y lo pasamos bien, pero es todo falso, porque ellos no se identifican con nada de esas cosas ¡y aquí hay una riqueza enorme! entonces ¿por qué no potenciar lo nuestro?” (D.G., entrevista realizada el 24 de mayo de 2018).

<sup>228</sup> El proyecto de ley “Modifica la ley N°20.370, General de Educación, para incorporar la enseñanza de la cultura y folklore nacional en los establecimientos educacionales” figurado en el boletín N°11773-04 y presentado por los diputados Juan Antonio Coloma y Jaime Bellolio (ambos del partido conservador UDI), propone que “En todo establecimiento educacional se promoverá desde los niveles básicos la educación de la cultura y folklore nacional, como elemento central en la formación de los alumnos” (Cámara de Diputados, boletín N°11773-04, p.3).

## V.

### **La danza tradicional como estrategia de representación: alcances sociales y políticos**

A través de los dos capítulos anteriores se han podido distinguir los procesos y dinámicas históricas tanto del folklore como de la danza en Chile, dos disciplinas que han estado de alguna forma paralelas en su quehacer, pero como se ha expuesto en el capítulo IV, se han mantenido en sinergia por medio del estudio y análisis de las danzas tradicionales.

Folklore y danza también interactúan en cuanto han tenido siempre un factor político adicional. Por un lado, como se ha visto, el Folklore ha estado al servicio de Estados autoritarios, sirviendo como una herramienta de “adiestramiento”, mientras que la danza como arte, según como se analice su práctica, se ha mostrado en contra de tales sistemas y ha desarrollado frecuentemente una crítica política a los sistemas de poderes.<sup>229</sup>

No obstante, como se ha puesto de manifiesto, al introducirse en la problemática de las danzas tradicionales, que actúan entre ambos mundos – Folklore y danza –, el análisis resulta un tanto más complejo, puesto que ambos han sido material de estudio del Folklore, formalizados a través de parámetros de la danza y finalmente utilizados como herramienta pedagógica y de representación política, como también como un producto de consumo.

En base a la información expuesta en los capítulos anteriores, el siguiente apartado busca analizar como danza y folklore se unen dentro de las llamadas danzas tradicionales y como estas, a su vez, funcionan en tanto un simbolismo político y social al servicio de una cultura nacional.

#### **1. Usos simbólicos de la política**

A partir de la necesidad de crear una identidad nacional y a la vez de construir elementos de diferenciación, los Estados-nación han trabajado sobre la base de elementos simbólicos y manifestaciones que bajo el rótulo de cultura para cumplir con este objetivo. Bajo esta lógica también es que el Folklore ha estado desde sus inicios ligado a un orden político desde su

---

<sup>229</sup> Con esta reflexión no se pretende aquí entablar la discusión sobre si el arte es – o debe ser – político. El enfoque se hace pensando principalmente en relación al desarrollo de la danza en Chile desde su formalización y el trabajo realizado por las compañías independientes que, si bien no todas se manifestaron en contra del autoritarismo, fue en la mayoría de los casos una herramienta de protesta; aunque también vale recordar que algunas actuaron de forma neutra o a favor.

concepción romántica de la tradición, lo vernacular y lo propio que contribuyen a la creación, al modelaje y a la proyección del mito nacional.

Es precisamente esta perspectiva romántica la que permite al Folklore acercarse también a los regímenes autoritarios y desde aquí intervenir en lo que es – o debería ser – una cultura, aportando los ingredientes necesarios para darle un corpus a sistemas legítimos o ilegítimos bajo la concepción de cultura.<sup>230</sup>

Como es de suponer, dos interrogantes que surgen de ello son: ¿qué se entiende por cultura? y en ¿qué consiste la política cultural?

En palabras de Antonio Niño (2009) “la política cultural dirigida de forma oficial no es más que una de las vías, de alguna manera forzada, por las que se produce la comunicación intercultural” (p.30). El valor de la política cultural como un poder intangible comienza a ser considerado por varias naciones, en su mayoría europea, principalmente en el período de entreguerras como una herramienta con múltiples propósitos como, por ejemplo

Para proyectar fuera de sus fronteras una *imagen favorable*, susceptible de *reforzar en el exterior las corrientes de simpatía y solidaridad* hacia el país en cuestión, despertar la afinidad de los medios intelectuales extranjeros e ir ganando voluntades entre sus cuadros dirigentes. Para *modular la opinión pública* de otras naciones en idéntico sentido, a través de una impregnación diluida y prolongada que eludiera los inconvenientes inherentes a la propaganda directa. Para *conservar el sentimiento de nacionalidad* entre las colonias de emigrantes (Delgado, 1994, p.270, cursivas añadidas).

A partir de aquí se inicia una nueva forma de relacionarse a nivel de naciones, bajo el apelativo de relaciones culturales, entendiendo a la cultura como un puente más propicio para introducir determinados propósitos con intereses explícitos. Sin embargo, definir la cultura desde el ámbito político se transforma en un ejercicio sinfín, puesto que el concepto ha ido variando según el momento, transformándose también en un “producto cultural”.

Alejada de las acepciones antropológicas, sociológicas o historiográficas, el concepto de cultura en el ámbito de las relaciones culturales “en su uso tradicional, el término se refería exclusivamente a las actividades que se consideraban parte de la formación – cultivo – de la

---

<sup>230</sup> Un claro ejemplo de ello se puede considerar el uso de la tradición romántica durante el régimen del Tercer Reich en Alemania para exaltar una gloria nacional. Un detallado análisis al respecto se puede leer en Lixfeld, H. y Dow, J. (1994). *Folklore and fascism: the Reich Institute for German Volkskunde*. Bloomington: Indiana University Press.

persona y el resultado de su capacidad creativa: la «alta cultura»” (Niño, 2009, p.31), motivo por el que la intervención se dirigía principalmente a temas relacionados con la educación, las artes y el deporte<sup>231</sup> en el extranjero, pero que, dada la magnitud de las intervenciones, algunos resultados también se observaban a nivel interno, en este sentido, volviendo a Antonio Niño, la cultura a la que aluden personeros políticos

se limita, habitualmente, a aquellas creaciones que se consideran los frutos más representativos de una sociedad, los que pueden llegar a adquirir la condición de símbolos nacionales (...) La cultura en la que se interesan las burocracias responsables de la acción exterior de los Estados no tiene, por lo tanto, las connotaciones que adquiere el concepto en sentido antropológico, ni alcanza el amplio significado que le otorgan los historiadores cuando se refieren a ella como el sistema de los valores y significados compartidos por una comunidad, o el conjunto de códigos y reglas que explican el comportamiento social (2009, p.31-32).

Bajo esta premisa, la cultura a la que se refiere la administración es, por tanto, una creación o un producto en donde el Estado interviene de manera directa o indirecta – a través de organizaciones de la sociedad civil – como una estrategia de persuasión para modificar tanto la percepción, como la valoración frente a otro, convirtiéndose, en palabras de Joseph Nye (2004), en una “segunda cara del poder” que ejerce directamente a nivel de representaciones e imaginarios colectivos.

Pese a que el uso de manifestaciones culturales como elementos políticos es probablemente tan antiguo como la política misma, su potenciamiento como estrategia de persuasión durante el período de entreguerras y su positiva recepción en el plano internacional sirvió para que también países como Chile se adentraran en este mecanismo.<sup>232</sup> Si bien la circulación intelectual y

---

<sup>231</sup> Diversos son los trabajos que han abordado las relaciones culturales e intelectuales en Europa y Estados Unidos y sus intervenciones a través de la creación de instituciones para cumplir los objetivos propios. Si bien la bibliografía al respecto es contundente según el país a investigar, se recomiendan los trabajos con informaciones generales de Bruézière, M. (1983). *L'Alliance Française, 1883, 1983. Histoire d'une institution*. Paris: Hachette; Düwell, K. (1976) *Deutschlands Auswärtige Kulturpolitik 1918-1932. Grundlinien und Dokumenten*. Köln: Böhlau Verlag; Abelein, M. (1968), *Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland. Ihre verfassungsgeschichtliche Entwicklung und ihre verfassungsrechtlichen Probleme*. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag; White, A. (1965). *The British Council the first 25 years, 1934-1958. A personal account written for the information of Council staff*. London: The British Council; Harvey, E. (1991). *Relaciones culturales internacionales en Iberoamérica y el mundo*. Madrid: Tecnos; Niño, Antonio (1988) *Cultura y diplomacia: los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931*. Madrid: CSIC; Delgado, Lorenzo (1991) *Acción cultural y política exterior: la configuración de la diplomacia cultural durante el régimen franquista (1936-1945)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

<sup>232</sup> Vale señalar que Chile fue receptor de la mayoría de las políticas culturales de países europeos en sus planes de proyección cultural, desde ahí se explica la temprana colaboración científica con Alemania, la implementación

artística entre Chile y Europa conocía una dinámica activa especialmente desde el siglo XIX, ésta logró afianzarse durante el siglo XX gracias a las diversas acciones políticas y diplomacias culturales.<sup>233</sup> Sin embargo, las estrategias de persuasión cultural, con objetivos directamente ligados al cambio de percepción de la imagen de Chile a nivel nacional e internacional, iniciaron su campaña una vez iniciada la dictadura militar.

Así, por ejemplo, Chile por medio de la fundación en 1976 de la Secretaría de Relaciones Culturales (SRC)<sup>234</sup>, siguió el ejemplo cultural impuesto durante la dictadura de Primo de Rivera y consolidado durante el régimen franquista, a través de su símil español, la Junta de Relaciones Culturales (fundada en 1926), institución que puso la cultura al servicio de la política hasta “la sustitución de una *política cultural de Estado* por una *política cultural del Estado*” (Delgado, 1994, p.274). De esta forma, la administración del régimen militar se apropió del concepto de cultura para implementar una serie de objetivos y estrategias para crear una propia identidad nacional y a través de ella legitimarse en el exterior e imponer orden a nivel interno. La cultura se definió rápidamente ya en 1975<sup>235</sup> como una especie de vertiente espiritual que guiaba a los habitantes del país en su forma de actuar en base a una herencia del “ser nacional”.

Es decir, como una proyección de la nación y a la vez como un elemento regulador de costumbres (y comportamientos), o bien, el conjunto de objetivos para instrumentalizar una política que es capaz de “modificar” los imaginarios colectivos en base a una visión específica – conservadora, nacionalista y militarizada, en este caso –. A partir de esta cultura, entendida como “el corpus de la nación”, se configuró la política cultural, que tenía como objetivo principal

la extensión de conceptos comunes a toda la población, que, al ser asimilados y puestos en práctica, permitan el encuentro interno de todos los habitantes en una labor de creatividad común, cuyo fin es el bienestar mental y la realización espiritual de todos los chilenos, uniendo para ello al culto del pasado con las reivindicaciones de los derechos vitales, que son deber de la vida nueva en su

---

de la Alianza Francesa, como también la estrecha relación con España a través del Centro de Cultura Hispánica, como se ha mencionado anteriormente.

<sup>233</sup> Una visión completa sobre la temática puede revisarse en el trabajo de Dumont, J. (2018). *Diplomatie culturelle et fabrique des identités. Argentine, Brésil, Chili (1919-1946)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

<sup>234</sup> Dependiente de la Secretaría General de Gobierno, hasta 1976 llevaba el nombre de Departamento de Cultural. Mayor información sobre el rol de esta institución se puede ver en Jara, I. (2016). Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaria de relaciones culturales. En *Revista Nuevo Mundo*.

<sup>235</sup> Una visión más completa sobre la noción de cultura y el actuar del folklore en el entendimiento del régimen pinochetista se aborda en tercer apartado del segundo capítulo de este trabajo.

marcha hacia la superación (Oficina de Planificación Nacional, 1979, p.2, citado en Donoso, 2019, p.156).

Si bien este objetivo, que a simple lectura se presenta como algo generalizado, muestra también sus similitudes con la propaganda de guerra, en donde la prioridad estaba en rescatar los valores culturales propios (rol de la mujer, juventud, religión, entre otros), con el propósito de una regeneración nacional.

Con esta perspectiva de la cultura, el folklore, analizado en el segundo capítulo, pasó a ser un componente esencial dentro de las iniciativas y actividades culturales, ya que a través de esta disciplina se podían transmitir todos los ideales políticos que perseguía el régimen, coincidiendo con la visión de folklore que “ha servido para proporcionar signos de identidad a pueblos sojuzgados y para forjar una identidad a pueblos en el fondo no tan diferentes” (Velasco, 1990, p.140), puesto que “más que validar y justificar conductas, instituciones y creencias, algunas formas del Folklore son importantes para aplicar presión y ejercicio de control social” (Raum, 1940, citado en Bascom, 1954, p.345).

Pero no sólo eso, sino que la cultura del Estado dentro de un neoliberalismo emergente se configura también como un producto de consumo<sup>236</sup> que debe ser rentable y donde la empresa privada también puede intervenir, siguiendo el modelo en donde “los gustos de los sectores hegemónicos tienen esta función de “embudo”, desde los cuales se van seleccionando las ofertas externas y suministrando modelos políticos-culturales para administrar las tensiones entre lo propio y lo ajeno” (García Canclini, 1995, p.49). Es decir, una cultura en donde la identidad también se establece de acuerdo a las normas del consumo<sup>237</sup>: una cultura (del Estado) al servicio del consumo. De modo que

la política cultural debe considerar, además, todos aquellos elementos que le permitan actuar concertadamente. Los medios de comunicación social, especialmente la televisión, por su efecto multiplicador inconmensurable; las editoriales, el cine, la literatura, la prensa y la radio, todos ellos son vehículos a

---

<sup>236</sup> Entendiendo aquí consumo, a modo general, como “el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (García Canclini, 1995, p.44).

<sup>237</sup> Es interesante la paradoja de la política cultural del régimen chileno, que por un lado es conservador y le otorga un gran valor a la religión católica, pero que, por otro, convive con el neoliberalismo que, finalmente es la base para actuar, en donde el Estado se desprende en parte de sus deberes, a través de las subvenciones institucionales públicas y privadas para fomentar la creación artística. Una visión más completa sobre el funcionamiento de los organismos gubernamentales y políticas culturales durante la dictadura pinochetista se encuentra en Donoso, K. (2019). *Cultura y dictadura. Cesuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

través de los cuales deberá proyectarse la acción cultural del Gobierno (Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno, 1975, p.39).

Es decir, la cultura nacional se transforma también en una cultura de masas, promovida como un producto a través de diversos medios de difusión masiva, pero con una clara intención de manipulación. Estableciendo la población, según Foucault (2004), como un conjunto de elementos desde donde se pueden observar constantes y regularidades que permiten establecer y predecir eventos, se puede desprender que la cultura bajo el régimen funcionó como un elemento accesorio a la gobernabilidad de la población, en cuanto puede dirigir y guiar a los individuos a través de una interacción de diversas tecnologías de poder y formas de subjetivación, tales como la disciplina, la normalización y la regulación biopolítica.

Con esta perspectiva, se deja ver como la política, desde la administración del Estado, se apropia del concepto de cultura y hace un uso simbólico de esta para crear pautas de referencias dirigidas principalmente para manipular la opinión pública, creando espacios artificiales a través de los que “se puede intensificar un conjunto de impresiones y respuestas, que sirven para condensar y organizar una amplia gama de connotaciones, libres de las irrelevancias, distracciones y calificaciones de la vida cotidiana” (Edelman, 1985, p.97).

Dentro de este enfoque, si bien todas artes se pueden poner al servicio de la cultura del Estado, como se ha demostrado anteriormente, el folklore es una de las disciplinas privilegiadas dentro de los regímenes autoritarios y a través de la danza logra vincular tanto el arte, el fenómeno del espectáculo, la educación, como también fomentar el sentimiento de pertenencia e identidad nacional de una manera sutil por medio de la formalización y profesionalización coreográfica de la tradición popular.

## **2. Bailes tradicionales como herramienta de poder blando**

Considerando la cultura como un agente político y bajo las definiciones que se le dan desde la administración estatal, se puede entonces comprender el concepto de cultura propiamente tal desde el panorama general que propone Pierre Milza (1980), en donde

La cultura, entendida en su sentido más amplio, es decir, la producción, difusión y consumo de objetos simbólicos creados por una sociedad, es ante todo un agente o factor de las relaciones internacionales en la medida en que configura las mentalidades y dirige el sentimiento público. Pero es a la vez también un problema o si se quiere, un terreno de confrontaciones en el que intervienen

varios grupos y fuerzas antagónicas cuya acción opera de manera explícita, o más a menudo de manera indirecta o disimulada (Milza, 1980, p. 366).

Desde esta definición se puede extraer que la danza y el folklore, a través de los bailes tradicionales o folklóricos, entrarían dentro de los objetos simbólicos a los que se refiere Milza y que se configuran como un agente de relaciones políticas, puesto que por medio de estos se puede maniobrar de manera sutil un sentimiento de pertenencia – y, por ende, de identidad –, como también de seleccionar lo que se considerará como “culturalmente” válido.

Si la cultura se ha considerado como una fuente de poder blando, entendiendo este como algo más allá de “la simple persuasión o la capacidad de manejar a las personas con argumentos (...). También es la capacidad de atraer y conducir a la aprobación. En pocas palabras, en términos de comportamiento, el poder blando es un poder atractivo” (Nye, 2004, p.6). El baile tradicional surge como una herramienta para poner en marcha las estrategias de poder, en donde a través de una puesta en escena se pueden combatir impresiones negativas, pero también darle a la gente a través de una *performance* lo que quieren ver, funcionando el Estado a su vez como un “régimen emocional” que en concordancia con William Reddy consistiría en el “conjunto de emociones normadas y rituales, prácticas y ‘emotividades’ oficiales que expresa e inculca [el régimen]; una base necesaria de cualquier régimen político estable” (Reddy, 2001, p.129).

Hacia fines de 1930, momento en que el folklore como disciplina y como producto de consumo musical gozaba de interés en la población, se podía prever que la combinación de estos elementos en una *performance* dancística podría suscitar un interés en cuanto a las relaciones internacionales, pero también internamente a nivel nacional, en cuanto buscaría representar a la nación a través de sus propias costumbres y tradiciones. De este modo, el proceso que articula el baile tradicional como herramienta política de poder blando en un nivel internacional surgió dentro de todo el entramado de las relaciones internacionales, bajo el rótulo de relaciones culturales, ya prácticamente finalizado el periodo de entreguerras, a través de la creación de compañías profesionales de ballet que, distanciándose del ballet clásico, apuesta por llevar a la escena la “tradición de la nación” a través de la danza y que adoptaron el nombre de ballet folklórico.

Así, en 1937, apostando a los intereses de un público que gusta de la música asociada al folklore, Igor Moiseyev fundó la primera compañía a considerarse como ballet folklórico<sup>238</sup> en la Unión

---

<sup>238</sup> Si bien antes de 1937 se incluían bailes tradicionales en el ballet, estas sólo eran piezas pequeñas dentro de las grandes presentaciones, por ello no se consideran como ballet folklórico como tal.

Soviética. Moiseyev, bailarín y coreógrafo del Ballet Bolshoi, tras dirigir la organización del festival de danzas folklóricas de la Unión Soviética en 1936, e inspirado en cierto grado por el estudio de las tradiciones, apostó por llevar los bailes de diversos grupos sociales de la Unión Soviética al escenario, para lo que fundó la *Académica Estatal de Danzas Folklóricas* – también conocida como Compañía Moiseyev – financiada con dinero estatal.

A grandes rasgos, el trabajo de Moiseyev consistió en la recreación de numerosos bailes de la Unión Soviética para presentaciones teatralizadas de forma que, los bailes observados en terreno, fueron modificados coreográficamente según las pautas del ballet ruso, conservando parte de su esencia, pero dinamizando el movimiento de acuerdo a la coreografía, tengo como resultado la confección de piezas de danza-teatro compuesta en suite<sup>239</sup> que suponían o buscaban representar al “pueblo” en el escenario.

El espectáculo ofrecido por la compañía gozó desde su primer momento de un éxito sin precedentes, ya que logró llevar y transportar la danza a los más distintos sectores sociales, creando un sentimiento de cercanía con el espectador nacional y asombro en un plano internacional – el gran mérito se debió también a un grado de distanciamiento con el ballet clásico, que nunca logró tal cercanía por ser considerado como una actividad de la élite –. Pese a tener como gran objetivo el folklore y una representación consensuada de la Unión Soviética, diversos autores convergen en que ni Moiseyev ni el Estado se interesaban verdaderamente en la credibilidad de las piezas, ya que con su propia visión del folklore sólo buscaban un concebir un espectáculo de masas que sirviera para demostrar su apoyo a una representación encarnada del sistema soviético (Shay, 2012, p.68-77), la puesta en escena funcionaba bien de acuerdo al régimen que tenía “la más estricta censura a todo lo que se publicaba e interpretaba, incluyendo todos los sonidos que se tocaban” (Zemtsovsky y Kunanbaeva, 1997, p.5).

A partir de este éxito, la puesta en escena de bailes tradicionales adaptados comenzó a reproducirse con la fundación de compañías de ballets folklóricos en los más diversos países<sup>240</sup> que, gracias a la industria musical, la prensa y las políticas internacionales sirvieron como

---

<sup>239</sup> Vale hacer la aclaración que el concepto de suite en la danza de espectáculo se distancia de su acepción en la música. Para el caso de las compañías de ballet, la suite se comprende como una pieza temática articulada por diversos cuadros coreográficos que la componen en totalidad.

<sup>240</sup> Pese al éxito del fenómeno Moiseyev y la grandiosa puesta en escena que desarrolló, la mayoría de los países de Europa occidental se negaron a crear compañías de acuerdo a sus pautas. Sin embargo, para los otros países de Europa del Este, Latinoamérica y Asia sí fue un gran ejemplo a seguir, como se verá a continuación.

elemento clave en la promoción política y turística del país que representaban,<sup>241</sup> transformándose en “representantes de la nación”.

En Latinoamérica la fórmula del éxito no fue distinta, logrando presentar grandes exponentes, como por ejemplo el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, fundado en 1952 y considerado como el más antiguo del continente, además de ser el más exitoso a nivel mundial, junto al de Moiseyev. Con estos dos emblemas de la tradición escenificada, la fórmula de las compañías de ballet folklórico comenzó a florecer a lo largo de todo el continente, transformándose rápidamente en una extensión de la nación para fines de representación.

Pese a tener varias semejanzas, el trabajo de Moiseyev y el de Hernández presentan varias divergencias<sup>242</sup> tanto en la forma de trabajar, como de comprender el folklore y la danza, no obstante, se tomará a continuación como base las similitudes de estas dos compañías para observar y comprender tanto el perfil, como las funciones que acompaña a un ballet folklórico.

### ***2.1. Estructura y función de los ballets folklóricos***

La fundación de un ballet folklórico apunta directamente a la transmisión de una cultura vernacular a través de una creación artística para ser difundida en un espectáculo de masas, al llevar el calificativo adicional de “nacional” se entiende también que su trabajo está sujeto a la administración del Estado al ser dependiente de algún ministerio – en la mayoría de los casos de Educación o Cultura –, o bien, recibe subvenciones estatales para sus puestas en escena o giras internacionales.<sup>243</sup>

La composición de la compañía se estructura en una gran empresa interdisciplinaria que va desde el director artístico, cargo que, en la mayoría de los casos corresponde a un coreógrafo o profesor de educación física, los bailarines, profesionales o en formación, músicos, equipos de diseño – tanto de escenografía como de vestuario –, equipo técnico, equipo de investigación (etnomusicólogos, antropólogos, historiadores), como también un equipo encargado de la gestión y administración. Entre todos buscan, a través de la danza formalizada, llevar cuadros de la “vida popular” asociados a costumbres y tradiciones regionales al escenario. Para ello, el

---

<sup>241</sup> Una muestra sobre el rol de estas instituciones en el plano turístico en Europa, como también la importancia que se le otorgaba a nivel social se puede ver en Bausinger, H. (1969). Folklorismus in Europa. Eine Umfrage. En *Zeitschrift für Volkskunde* 65. p.1-8.

<sup>242</sup> No es objetivo de este trabajo profundizar en un análisis de ambas compañías, sin embargo, algunos ejemplos que dejan ver sus diferencias se dan en cuanto a la presentación de roles de género, formas de trabajar coreográficamente y en general la creación. Un análisis más completo se puede encontrar en el trabajo de Shay (2012) y para el caso puntual de México en Sevilla (1990).

<sup>243</sup> Un ejemplo de esto es el Ballet de Amalia Hernández, que en sus inicios dependió del Estado mexicano a través del ministerio, sin embargo, en la actualidad es una institución autónoma que goza de subvenciones estatales, como también de privados, para algunas de sus giras y en la prestación de inmuebles.

trabajo performativo se rige por una serie de patrones de movimientos y técnicas rigurosas observadas en el ballet clásico y en el teatro, pero con al menos una esencia “tradicional”.

Al asumir que el trabajo que estas compañías realizan es una puesta en escena que involucra la estilización del movimiento bajo los parámetros de la danza formalizada, vale advertir que lo que se realiza en el escenario es una representación artística de una manifestación cultural, o bien una representación inspirada o basada en un episodio cultural asociado a algún grupo social. De modo que la base de la teatralización ha sido extraída de un fenómeno cultural, para ser expuesto en un espectáculo de masas en un lenguaje universal, que además suscite sentimientos de pertenencia y orgullo, como también de alegría y calidez, es decir, el ballet folklórico es una institución artística y profesional, que por medio de la danza formalizada propone una performance ligada a las tradiciones de la nación y a las teorías del folklore, volviéndose una de las herramientas más útiles “para la expresión de la etnicidad y el nacionalismo a través de la sustitución simbólica del movimiento” (Shay, 2012, p.6).

Las compañías de ballet folklórico se convierten rápidamente en una herramienta accesoria del Estado, ya que a través de un show colorido integran tanto las teorías del folklore academicista – asociado a la élite – como también el sentimiento nacionalista que quiere transmitir la administración, logrando encarnar a la nación a través de la danza. Bajo esta premisa, las compañías y principalmente quienes las dirigen más que ser una institución, son reconocidos como un cuerpo diplomático de la nación, que muestra una suerte de tarjeta postal del país.

Vale también considerar que, al ser estas instituciones dependientes del Estado, el trabajo de puesta en escena lleva consigo un ejercicio de selección – y censura – de lo que verdaderamente vale la pena mostrar a la población y a las otras naciones, de acuerdo a los intereses políticos, pero también de mercado, radicando aquí uno de sus mayores poderes, pero también de abusos en cuanto que

la gestión cultural estatal apoyó y alentó la selección de productos folklóricos, separados de su contexto original, "enriquecidos" y "elevados a un nivel superior", que luego se convirtieron en transmisores de nuevos mensajes políticos y culturales a través de representaciones escénicas (Giurchescu, 1999, p, 43, citado en Shay, 2012, p.3)

Se asume así, que el poder simbólico, distinguido por Edelman, no está en el símbolo mismo, sino en la sociedad, ya que “los símbolos políticos ponen de manifiesto de forma concentrada los significados y emociones particulares que los miembros de un grupo crean y refuerzan entre

sí” (Edelman, 1985, p.11), las compañías de ballet son un vehículo para trabajar a la sociedad por medio de la danza, siendo un retrato de las funciones del folklore<sup>244</sup> descritas por Bascom (1954) y también una institución disciplinaria que funciona simultáneamente como una *anatomía política y mecánica del poder*, en cuanto a través de la disciplina “fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos *dóciles*” (Foucault, 2009, p.160).

## ***2.2. Estrategias coreográficas e investigativas***

Aún si hay diversas formas de trabajar y de desarrollar un concepto performativo en cuanto la teatralización se asemeje a la “realidad” en terreno, ha quedado de manifiesto anteriormente, que uno de los fines más perseguidos por la compañía es en verdad crear un espectáculo “de raíz folklórica” pero no necesariamente igual a lo que pudiese observarse en el trabajo de campo.

Los argumentos frente a este tema son diversos, por ejemplo, ha quedado de manifiesto que Moiseyev no expresa un interés por la tradición pura, sino que en su formación como bailarín y coreógrafo encontró la posibilidad en un campo desértico, del que podía sacar provecho para hacer una nueva propuesta artística inexistente a la fecha.<sup>245</sup>

Para el caso de Amalia Hernández y su trabajo en el Ballet de México, ésta es clara en afirmar que sus objetivos están ligados a la escenificación más que mostrar el reflejo de una manifestación, enfatizando que “desgraciadamente, al trasladar al teatro una expresión popular, se sacrifica parte de su autenticidad para convertirla en espectáculo. Nuestra misión consiste en conservar —pese a cualquier transformación— el verdadero espíritu de México” (Entrevista con Luis Fernández, 1961, s/n).

Considerando esta afirmación, en donde “no importa” lo observado, sino más bien el provecho que se podría sacar al hacer una representación ambientada o basada en un hecho o fenómeno cultural, el trabajo de los ballets folklóricos bajo el prisma del folklore se podría considerar, siguiendo a Gramsci (1935), como algo pintoresco, según la concepción de mundo de la clase hegemónica, para crear un sentido orgánico.

Las compañías de ballet folklórico se posicionan y comprenden como los *embajadores* legítimos del país al que representan, por ende, a través de sus puestas en escena deben

---

<sup>244</sup> Detalladas en profundidad el capítulo II.

<sup>245</sup> De ahí también que la investigación no define el trabajo de Moiseyev como “folklórico” sino como *character dance* o danza de carácter, catalogada como una rama de la danza clásica, en donde se utilizan danzas folklóricas, como también gestos y estilos estereotipados seleccionados para representar la idea de una nacionalidad, ocupación o personaje en particular dentro de un cuadro de danza clásica.

representar a todo un pueblo, un pueblo que lejos de responder a una concepción antropológica o sociológica, se podría comprender como un *sujeto* que no es más que el producto de un engranaje de poder (Foucault, 1987), que se construye a partir de un trabajo estructurador por medio de la organización performativa de formas y movimientos por los que se puede normar un cuadro para la escenificación.

La pregunta por la autenticidad o lo “original” de la puesta en escena se define de una manera desasociada a lo auténtico u original de lo observado en el campo, de manera que lo auténtico tendrá más relación con la capacidad de creación artística del cuadro de danza y su capacidad de generar asombro frente a un público, sea este nacional o internacional. Amalia Hernández frente a la pregunta por la autenticidad expresa que “es imposible traer bailarines de un pueblo a una compañía profesional. Todo debe ser adaptado a los ojos y gustos modernos” (Hernández en Shay, 2002, p.36).

Bajo esta lógica, la estrategia del ballet folklórico se basa por un lado en hacer bailar al pueblo sus danzas, pero que ya han sido modificadas para el espectáculo de masas, por lo que el trabajo no consiste en una recopilación de bailes y manifestaciones o festividades culturales, sino de revivir la pseudo tradición del pueblo. Para ello, se componen las suites coreográficas que representan o bien una región o una festividad determinada, en donde se le muestra al público nacional *su* baile o festividad, que debe mantenerse vivo a través del espectáculo, por un lado, y por otro, al público internacional lo cálido, amable y civilizado que puede ser un país, de modo que se normaliza una performance, en donde “se tiene a sustituir, o al menos a agregar, a las marcas que traducían estatus, privilegios, adscripciones, todo un juego de grados de normalidad que son signos de pertenencias a un cuerpo social homogéneo” (Foucault, 2009, p. 215).

En este sentido, el trabajo coreográfico y la puesta en escena del ballet folklórico que supone mostrar “el auténtico folklore” en donde se contempla a todos los habitantes – y sus culturas – al país por medio de la danza, planta en el escenario a un país conciliado e integrador con su diversidad, genera también una especie de efecto *anestésico* de acuerdo a sus propósitos, dado que

La estética permite una anestesia de la recepción, una visión de la "escena" con placer desinteresado, incluso cuando esa escena es la preparación a través del ritual de toda una sociedad para el sacrificio incuestionable y, en última instancia, la destrucción (Buck-Morss, 1992, p. 38).

Esta anestesia de la recepción al caso de los ballets folklóricos, se puede observar en cuanto el repertorio que trabajan estas compañías profesionales supone representar una diversidad de culturas asociadas a un país, que no es otra cosa que la definición e imposición de determinados bailes de acuerdo a la región representada, lo que genera una homogenización, neutralización y generalización de las prácticas culturales correspondientes a cada grupo o región, como también una visión frivolidada y simplificadora de los grupos sociales que minimiza los problemas o diferencias políticas que pueden existir con el Estado, resultando un producto cultural que es consumido e interiorizado por las propias comunidades – generando así el mayor éxito político de control por medio de una metáfora dominante coreografiada.

Parte de este éxito se debe también a la forma de trabajo de acuerdo a los principios de escenificación propuestos por Andriy Nahachewsky (2012), donde la mayoría de las compañías profesionales se rigen por el tercero<sup>246</sup> de éstos que consiste prácticamente en la creación de un baile folklórico a partir de una manifestación observada asociada a la tradición. Aquí el logro, en palabras del autor, se aprecia en que

El trabajo de danzas del tercer principio conecta las danzas campesinas de clase baja con las tradiciones artísticas de la alta cultura, y por lo tanto puede dotar de un estatus más elevado a ese tipo de danzas. Las danzas del tercer principio han demostrado ser muy populares, ya que atraen a una audiencia mucho mayor de la que tendrían si no se representaran de esta manera (Nahachewsky, 2012, p.220).

Dando plena libertad al coreógrafo para manipular el baile de acuerdo a su proceso de creatividad en la puesta en escena y que está en plena concordancia con los ideales políticos del Estado que los subvenciona, como se ha presentado anteriormente.

El ballet folklórico, como institución artística y nacional, busca poner en escena la tradición del pueblo que dice representar, sin embargo, en un entramado político y estético, lo que se consigue es más bien crear una nueva imagen de acuerdo a los intereses políticos y económicos de un Estado que, por medio de un trabajo estilizado profesionalmente, busca imponer una cultura nacional y homogeneizar a los grupos culturales que la componen. la danza entonces,

---

<sup>246</sup> El primer principio de escenificación consiste en tratar de realizar el baile lo más parecido a su versión original observada en terreno, en donde se busca realizar las mínimas modificaciones para la teatralización. El segundo principio va un paso más allá y busca reproducir de manera estandarizada un baile – sin necesariamente conocerlo en terreno – logrando una asociación con la cultura que representa, pero con objetos generalizados (vestimenta, música, etc.), simplificando las posibles variaciones y alternativas que podría representar el baile. Finalmente, el tercer principio consiste en una creación artística en su totalidad, que toma la raíz folklórica como un material promocional para una puesta en escena más ligada a la danza moderna (Nahachewsky, 2012, p.192-199).

de manera subordinada y a la vez significativa, se transforma en un vehículo de poder blando que busca “unir” a largo plazo a una sociedad a través de la expresión artística, que inculca valores, costumbres y creencias asociadas a un ideal de “ser nacional”.

Teniendo estas consideraciones como base para comprender la forma de los ballets folklóricos, se detallará a continuación el caso chileno en lo que respecta la institucionalidad dancística a través del trabajo realizado por el Ballet Folklórico Nacional.

### **3. Uso e instrumentalización de la danza en Chile: El Ballet Folklórico Nacional**

El Ballet Folklórico Nacional (*Bafona*)<sup>247</sup> surge a mediados de los años 1950 de la mano de estudiantes de educación física de la Universidad de Chile, quienes influenciados por grupos de ballets de la Unión Soviética (principalmente de Igor Moiseyev) y del folklore de proyección que estaba desarrollando Margot Loyola junto a Cuncumén, tomaron la idea de formar un grupo artístico que mezclara el folklore de proyección musical con los bailes. Motivadas por la iniciativa, Margot Loyola y Gabriela Pizarro colaboraron en el proceso de formación del primer grupo que más tarde se transformaría en un verdadero ballet.

En 1965 se logró consolidar un pequeño grupo que llevó como nombre Ballet Folklórico Nacional Aucaman, este grupo comenzó a realizar giras a nivel internacional contando con el apoyo del Ministerio de Educación. La institución logró captar el interés de varias personalidades, entre ellas Amalia Hernández y del coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes, director del Conjunto Folklórico de Cuba, quien a finales de 1960 llegó a Chile a dirigir al elenco para profesionalizar el trabajo.<sup>248</sup>

Durante este período, la formación inicial de Aucaman se dividió y quienes mantuvieron el trabajo con Reyes adoptaron el nombre de Ballet Folklórico Nacional de Chile.<sup>249</sup> Con este nuevo nombre y nueva forma de trabajo, la compañía comenzó a gozar de gran éxito dentro del país y de extraordinario reconocimiento a nivel continental. Con la irrupción del golpe militar en 1973, Rodolfo Reyes fue torturado y gracias a gestiones diplomáticas del gobierno de

---

<sup>247</sup> La información referida a la historia del Ballet ha sido recopilada principalmente del material informativo y pedagógico del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Ministerio de Cultura de Chile sobre el BAFONA.

<sup>248</sup> A modo esquemático, la forma del trabajo coreográfico de Reyes se realizaba entre el primer y segundo principio escénico, es decir, según la creación, buscaba llevar al escenario de la manera más realista las costumbres chilenas, como también – en algunos casos – realizó puestas en escena en base a hechos históricos estandarizando algunos elementos de la cultura que buscaba representar en el escenario.

<sup>249</sup> El trabajo del ballet se desarrolló bajo el techo de la Universidad de Chile y con el apoyo de Patricio Bunster y con asesoría de académicos relacionados al estudio de las tradiciones, como las ya nombradas Margot Loyola, Gabriela Pizarro.

México logró huir del país; otros miembros del elenco tuvieron que abandonar el país en calidad de exiliados.

Desde ese momento y quedando prácticamente sin integrantes, el trabajo continuó en manos de Hiranio Chávez – quien ya era parte del elenco – y en 1976 Raquel Barros dejó su puesto de secretaria en la Universidad de Chile para quedar a cargo del Ballet. Aquí “su gran objetivo fue crear un Departamento de Folclor del Ministerio de Educación, proyecto con el cual el Bafona prácticamente desapareció: se suspendieron las presentaciones y se despidió a la mayoría de los bailarines” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA 2014, p. 32).

De este periodo (1973–1977), la mayoría de las piezas fueron censuradas por su contenido político, mientras que otras tuvieron que cambiar de nombre, para evitar interpretaciones que indujesen a alusiones al socialismo<sup>250</sup>, la última pieza en preparación, que llevaba como tema la matanza de Ranquil<sup>251</sup>, quedó inconclusa. De modo que, en los primeros años de la dictadura militar, el Bafona quedó prácticamente inexistente, sin un verdadero cuerpo y con casi nulas presentaciones, hecho que se explica – o ejemplifica – por el *apagón cultural*<sup>252</sup> que vivió el país.

A partir de 1977, con la creación de la Secretaría de Relaciones Culturales y del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, se desprendió una nueva visión de la cultura y dentro de todas las medidas, una de las mejores estrategias y que calzaba con la visión oficial de cultura a una escala visible, fue la reestructuración del Bafona, institución que pasó a depender del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Su objetivo principal sería la transmisión la cultura nacional en el escenario de manera profesional. Para ello se contrató a Pedro Gajardo, profesor de educación física que le dio una nueva imagen al Bafona, al comenzar su periodo, Gajardo despidió a gran parte del elenco por la apariencia estética y “no rescató ninguna pieza del período de Rodolfo Reyes por considerarlas ‘feas y escolares’” (CNCA, 2014, p.33).

---

<sup>250</sup> Un ejemplo de ello es la pieza “Navidad Salitrera” que pasó a llamarse “Navidad Nortina” en 1973.

<sup>251</sup> La masacre de Ranquil, ocurrida en 1934, fue el resultado del levantamiento de obreros, campesinos e indígenas en la región de la Araucanía, que conllevó, por orden del presidente Arturo Alessandri Palma, a un enfrentamiento armado con policías y militares, dejando más de un centenar de personas muertas. La pieza coreográfica buscaba representar en el escenario la lucha que llevaron obreros, campesinos e indígenas durante el invierno de 1934.

<sup>252</sup> Como ya se ha mencionado anteriormente, si bien desde el lado oficialista se negó que hubiera un apagón cultural, queda a la luz que durante el primer periodo de la Dictadura (1973 – 1976) la violencia autoritaria traducida en persecución, torturas y censuras, produjo un cese en las manifestaciones artísticas y culturales. Luego, de manera supervisada comenzaron a surgir iniciativas y creaciones artísticas, pero respetando la ideología del régimen – es decir, sin una verdadera libertad de expresión (Rivera, 1985; Catalán, y Munizaga, 1986).

El trabajo que efectuó Gajardo fue una verdadera estilización de la música y las tradiciones populares del país, yendo aún un paso más allá de la labor que realizaban los grupos de proyección folklórica, permitiéndole efectivamente una profesionalización del conjunto, en donde él mismo considera que hay un antes y un después del *Bafona*, aclarando que “en cada coreografía hay tres elementos fundamentales: alto porcentaje de raíz folk, sentido del espectáculo y carácter universal; si muestro algo muy localista una persona de otra cultura va a quedar afuera” (Gajardo en *El Clarín*, 27.04.2007, s/n).

De esta forma, el ejercicio de Gajardo, al igual que el de Amalia Hernández en México o el de Igor Moiseyev en la Unión Soviética, consistía en trasladar y transmitir elementos o costumbres asociadas a la cultura nacional, a través de un espectáculo profesional en donde el movimiento ha sido diseñado de acuerdo a lo “observado” en terreno, pero adaptado según los parámetros de la danza clásica y moderna. Es decir, es una representación artística de un elemento cultural que fue modificado de su forma “en terreno” para la exposición, con el objetivo de ofrecer un espectáculo que satisfaga los gustos de la audiencia.

Así, Gajardo es claro en señalar que “[el trabajo del Ballet se caracteriza por tener] un alto porcentaje de raíz folclórica... 75% aproximadamente, un alto sentido del espectáculo y un lenguaje universal, basado en elementos escénicos, teatrales que les permitiera llegar al extranjero” (Gajardo, 1985), afirmando además que

Cada vez que hago una coreografía nueva, todo lo que hago es leer todo respecto a esa cultura. Posteriormente vamos al trabajo in situ, en el lugar mismo y después traemos especialistas en el área. (...) Depende mucho de la cultura, de la dificultad que nos encontremos, hay culturas de las que se desconocen muchas cosas, por ejemplo, sus instrumentos, su vestuario. Entonces muchas veces te lo tienes que imaginar, tratando de no perder la identidad de esta cultura que estamos nosotros en este caso creando” (Gajardo, 2013, s/n).

Esta nueva faceta que le otorgó Gajardo a la compañía, cargada un profesionalismo y ofreciendo un show colorido y amable, logró cautivar a las más diversas audiencias<sup>253</sup> – tal como esperaba el régimen – haciendo sentir a la sociedad parte de una única cultura nacional chilena.

---

<sup>253</sup> El éxito en las presentaciones del *Bafona* y su llegada con la gente, se puede explicar por su sistema itinerante de presentaciones en el territorio nacional e internacional. Desde sus inicios, la compañía se presenta a lo largo de todo el país en los distintos escenarios. Por un lado, en zonas periféricas de la capital, como en regiones, las presentaciones son gratuitas, logrando acceso a todo público – normalmente también a quienes no pagarían una entrada por un show de danza. El otro formato (un poco más exclusivo) es en teatros y escenarios “más exclusivos”;

Potenciar una puesta en escena homogeneizadora de la cultura nacional a través de los bailes fue uno de los mejores aciertos del régimen. Dicha práctica ganó rápidamente una positiva evaluación desde la administración, asegurando que “este elenco ha dignificado nuestro folclore, al darle un nivel de excelencia artística y profesional a su espectáculo, saco al folclore del reducido ámbito de las manifestaciones autóctonas espontáneas y logró concitar el entusiasmo del público chileno y extranjero” (Departamento de Extensión Cultural, 1987, p.67). Es decir, el conjunto lograba representar todos los intereses nacionalistas, además promocionaba de manera atractiva la imagen romántica del chileno tradicional “el huaso”, del arraigamiento a la tierra, etc., transmitiendo de lleno “el alma nacional”, y lo mejor de todo es que funcionaba de manera “autónoma” o “neutra” al no hacer referencias políticas de manera pública.

Por otro lado, también presentaba un show que encajaba perfectamente con el proyecto neoliberal, ya que el Bafona funcionaba como una empresa turística del Estado que vendía un espectáculo ligado a la cultura tradicional, logrando competir incluso en el mercado internacional; de ahí también que su buena evaluación se tradujera en comentarios como lo “Significativo resulta que hoy el folclore sea tan valorado como cualquier expresión de las bellas artes. Grandes empresas, en vez de invitar a una función de ópera en el Municipal, se disputan la presencia del ballet en sus reuniones” (El Arte Recorre Chile, 1988, p. 20).

A partir de este momento, el Bafona<sup>254</sup> logró consolidarse como el representante de la tradición chilena a través de la danza, siendo catalogado como una institución portadora de la identidad nacional. El profesionalismo de sus piezas cautivó a distintas escalas: a nivel social, se llegó a tal grado dentro del territorio nacional, que a partir de 1980 comenzaron a surgir a lo largo de todo el país organizaciones que buscaron replicar el modelo de un ballet folklórico, compuestas

---

en donde se cobra para ver la puesta en escena – aquí el público es otro, principalmente de la clase alta. Finalmente, también están las presentaciones en el exterior, para llegar tanto a chilenos viviendo en el extranjero, como además para mostrar “la cultura nacional” a potenciales turistas, empresarios y políticos, siendo etiquetado como un “embajador cultural” de Chile.

<sup>254</sup> Pese a la favorable imagen que el Bafona estaba construyendo de Chile, es preciso señalar que, en 1987, Pedro Gajardo fue exonerado por comentarios realizados durante una gira por Argentina en contra del régimen militar, siendo totalmente alejado del Bafona, pero no del folclore espectáculo. En mayo del mismo año fundó su propia compañía independiente, el *Ballet Folklórico de Chile* (Bafochi), agrupación que mantiene la misma fórmula de trabajo que ya había impreso en el Bafona y que ganó rápidamente popularidad en el país y en el extranjero. Ambas compañías son, hasta el día de hoy, probablemente las más reconocidas tanto en la sociedad chilena, como en el plano internacional, por lo que gozan no sólo de distinción y valoración positiva en el espectáculo que ofrecen, sino también de poder en cuanto a la selección de lo que se presume es la cultura tradicional y nacional.

por aficionados a los bailes y música “folklórica”, la réplica se expandió aún más, logrando la adopción de trajes y pasos de bailes, considerados como “originales”.

A nivel político, el elenco se transformó en embajador de la cultura chilena, ofreciendo espectáculos en eventos políticos en representación de Chile (cumbres, ferias internacionales, ceremonias de organizaciones gubernamentales, actos deportivos, por nombrar algunos ejemplos), como también haciendo presentaciones en Chile durante visitas oficiales de mandatarios de otras nacionalidades.

Finalmente, a nivel educativo, los investigadores del equipo participaron activamente en la concepción de políticas educativas, como también en la elaboración de material pedagógico sobre los bailes y danza del país, creando un esquema de los bailes nacionales según la versión oficial de gobierno. Además de tener una academia de formación, tanto para bailarines, pero principalmente para maestros de escuela, en materia de folklore.<sup>255</sup>

Con el retorno a la democracia, el Bafona se mantuvo intacto, consolidándose hasta el día de hoy como una institución y empresa cultural dependiente del Estado. Su imagen no se vio alterada con algún tipo de asociación al régimen militar y su labor recibe la admiración de gran parte de la sociedad chilena.

### ***3.1. La tradición inventada – la labor social del Ballet Folklórico y su problemática***

A través de una mirada histórica del Bafona, desde su creación, su potencialización y su consolidación, queda expresamente claro que, pese a ser una institución cultural, al ser dependiente del Estado, simboliza una visión política de representación, que ha sido trabajada bajo parámetros estéticos, en este caso de la danza.

Siguiendo la propuesta de Joann Kealiinohomoku sobre las compañías de danza folklóricas, se podría definir al Bafona también como

una organización patrocinada por el gobierno y compuesta por dotados bailarines, bajo la dirección de un coreógrafo conocido. Este [el coreógrafo] coordina y teatraliza la danza de la primera existencia en piezas de espectáculo

---

<sup>255</sup> Fue gracias al buen desarrollo del Bafona y a lo que lograba transmitir en el escenario, que se creó con fondos del Gobierno una comisión de asesoría permanente, en donde se elaboraban entre otras cosas, unidades pedagógicas para profesores escolares sobre elementos culturales del país (CNCA, 2014, p. 36-37). A través de estas funciones se buscaba crear un carácter educativo de la compañía, pero también cercana a la imagen que el Gobierno quería difundir, ajustada a un perfil más bien “acomodado” del país en donde solo se integraban los elementos pertenecientes a la visión de nación que tenía el régimen.

elegantes y atractivas, con el fin de presentar una amplia gama de expresiones que representan las diferentes regiones del país (Kealiinohomoku, 1972, p.392).

En concordancia con ello, la labor de los ballets folklóricos puede ser analizado desde varias aristas, por ejemplo, siguiendo la teoría de *fakelore*, Gore y Koutsouba son claras en establecer que “cualquier representación de la danza tradicional fuera de su contexto normal no es más que una 'imitación' y puede ser vista como una versión artificial y adulterada de la 'original'” (1992, p.30). Sin embargo, esta afirmación es problemática al analizar el proceso que transmite el baile desde una perspectiva social, ya que surge la interrogante sobre cuál es el original, cuál es el artificial y también en qué momento este baile artificial puede convertirse en una tradición.

Por otro lado, retomando la teoría de Felix Hoerburger<sup>256</sup> (1968), quien sugiere diferenciar los procesos del baile de acuerdo a sus existencias para distinguir entre el baile “original” y el “resurgido”, se catalogaría la puesta en escena de los ballets folklóricos dentro de la segunda existencia, haciendo un claro hincapié en que el baile es transformado para el escenario cumpliendo otra función que la del baile desde su “estado natural” – que correspondería a la primera existencia.

Bajo esta teoría, es importante remarcar la función del coreógrafo y/o formador de bailarines, quien prepara, expone y enseña, ya que la mayoría de los bailarines aprenden sus cuadros y repertorios de un profesor dentro de un espacio formal de enseñanza, sin necesidad de tener contacto con el grupo que buscan representar a través de la danza. Las formas y figuras a catalogar como “nativas”, según Shay no corresponden a las acciones que se pueden observar en terreno, sino que corresponden a los estilos y formas del ballet que se ponen al servicio para una puesta en escena folklórica, de modo que, según el autor “aunque una bailarina provenga del campo, va a adquirir todos los demás estilos que figuran en el repertorio de la compañía” (Shay, 1999, p.32).

De esta forma, el bailarín sólo reproduce una batería de formas y figuras de un baile, del que en la mayoría de los casos desconoce su primera existencia y se forma dentro de la performativa de la segunda existencia, que en muchos casos se crea sin necesariamente tener referencias

---

<sup>256</sup> La teoría de Hoerburger sobre las existencias del baile pueden analizarse de distintas maneras, si bien en este apartado se centra la atención de manera general a la posibilidad de una primera y segunda existencia. En el capítulo anterior se puede revisar otra lectura a su teoría en donde se propone que de un baile pueden generarse más de dos existencias de acuerdo a su proceso histórico-social, como es el caso de la cueca.

reales sobre el baile. Y es precisamente aquí donde se genera un problema de múltiples aristas con respecto a catalogar un baile desde una primera y segunda existencia.

Al caso de los bailes en sí, el problema es similar al *fakelore* y la búsqueda por lo “original”, por lo que resulta difícil detectar en totalidad la primera existencia de un baile y la construcción que se hace a partir de ello. Junto a esto, Nahachewsky (2001) agrega que bajo esta fórmula, no todos los bailes que poseen una primera existencia serán “transformados” a una segunda, mientras que, dentro de la segunda existencia se encuentran dos tipos de bailes, por un lado, los que derivan de una primera (el original), y por otro, los que surgen especialmente para el espectáculo sin necesidad de tener un “antecesor” – es decir, el surgimiento de un baile que desde sus inicios surge como una creación artificial inspirada o pensada en alguna tradición. Lo que nuevamente llevaría a las preguntas acerca de qué es lo original y cuándo lo artificial puede transformarse en tradición.

El otro problema que surge de acuerdo a la teoría de Hoerburger y el análisis de Shay (1999) son las lecturas sobre el rol del bailarín, quien se presenta – de acuerdo a su formación – como una marioneta dentro de un sistema simbólico de representaciones, que cumple con una tarea específica y en su formación ha sido ignorado el proceso de reflexión sobre la importancia y el valor de personificar a un grupo determinado de personas, proceso que se ve dificultado porque en la mayoría de los casos se desconoce al grupo en cuestión y la tarea consiste solamente en reproducir las indicaciones del coreógrafo o director artístico. Si bien este punto es controversial, ya que ataca de manera general la forma de trabajo de las compañías de ballet y considera a los bailarines como reproductores, es también interesante rescatar el rol del bailarín pues, es efectivamente la persona que está transmitiendo el mensaje a través de la danza y quien está generando la conexión con la audiencia y no el coreógrafo.

Desde otra perspectiva, una tercera forma de abordar el problema siguiendo la diferenciación entre la práctica de un baile “en terreno” y la puesta en escena, corresponde a la propuesta de Nahachewsky (1995), quien distingue la práctica a partir de una *danza participativa* y una *danza de presentación*. A modo de resumen, la *danza participativa*, tiene lugar en eventos de la comunidad y suele ser más bien un proceso espontáneo, en donde la clave está en cómo se siente y “disfruta” del baile, mientras que la *danza de presentación* se cataloga como un producto, que es presentado en un espacio formal, que es evaluado por cómo se ve y que genera distancia entre la audiencia y el cuerpo de baile. Si bien ambas categorías se podrían comprender como polos opuestos, el autor es claro en afirmar que poder diferenciar los bailes en sólo dos categorías corresponde a una idealización y, por el contrario, hay más similitudes

entre ambas, por lo que se pueden complementar entre sí como una tipología, con el fin de analizar el proceso que puede desarrollar una danza de acuerdo a sus usos y puesta en práctica, principalmente cuando se quiere estudiar distintos tipos de elencos – amateur, semiprofesional y profesionales –.

Más allá del análisis propio y comparativo que se pueda hacer de cada tipo de institución, este axioma de *danza participativa–de presentación*, puede analizarse también desde el rol educativo que cumple el ballet folklórico, en su labor fuera del escenario, ya que es precisamente en este espacio cuando interactúa con la audiencia de manera cercana. El Bafona, con su gran campaña educativa, comprende como parte de sus principales labores instruir a la sociedad en temas de danza y tradición nacional, que

cubre el ámbito formativo y responde a la demanda de organizaciones locales, colegios, centros culturales y otras entidades con talleres, mediaciones, charlas y clases magistrales, dictadas por integrantes del elenco musical y de danza en los mismos lugares en los cuales se presenta el elenco, además de contar con un espacio de formación estable, con un programa académico y un cuerpo docente, como es la Academia Bafona (Bafona, 2014, p.77).

Demuestra que su trabajo no es sólo *de presentación* y que puede transformarse en un agente clave en la transmisión de una danza, por medio de las actividades formales e informales que realiza siendo más bien un ente de *participación*, al lograr entrar a la comunidad como portador simbólico de la tradición. Con su carácter imponente a través de las vivas y coloridas coreografías, genera el anhelo de reproducir el espectáculo, no obstante, es a través del contacto directo a través de las actividades con la comunidad, tales como talleres, seminarios y conversatorios – en la mayoría de los casos gratuitos – que logra involucrarse de manera afectiva y espontánea con la población, siendo aquí donde se funda mayor parte del éxito en cuanto a la selección y reproducción de la tradición a representar.

Finalmente, otra forma con la cual se podría analizar el fenómeno del ballet folklórico – y que para esta investigación, complementada con los postulados mencionados anteriormente, se considera como la más completa para comprender el problema – es a través de la teoría de folklorismo de Hans Moser (1962) y Hermann Bausinger (1966) desarrollada en profundidad en el capítulo II pero que, de manera sucinta, se comprende como una transformación en donde prácticas de la cultura pasan a ser una parte fundamental del folklore. Este proceso consiste en una folklorización alterada de actividades (que fueron, o se creen ser) antiguas traídas al

presente, pero modificadas de manera flexible y consciente en un entorno que ya no es el “tradicional” para ajustarlas al gusto de la audiencia o consumidor. Es decir, se trata de una transformación con fines comerciales – e ideológicos – de uno o varios elementos de la cultura local para ser transmitido a una cultura de masas, sea esta nacional o internacional. El folklorismus o proceso de folklorización artificial es, en su esencia, un hecho neutral, que no debería catalogarse como positivo o negativo. Sin embargo, el problema que se destaca en el caso de los bailes, radica en el trato y manejo de la práctica en su proceso de transformación, ya que en muchas ocasiones la modificación ignora componentes claves.

Esta modificación que ignora y/o altera elementos, se puede incluso observar, siguiendo a Shay (2002), en que muchos de los movimientos y los pasos presentados no tienen relación con los bailes observados en terreno – teniendo como resultado que la danza folklórica del siglo XX no ha sido más que una caracterización de ideología e intereses (políticos y turísticos), siendo la danza entonces, una “tradicción inventada” que es “el producto de expectativas sobre ciertas representaciones” (Bausinger, 1966, p.68). Un claro ejemplo de ello lo presenta el mismo Bafona en su cuaderno pedagógico:

en el acto “Los yermos” de la obra Arauco, Bafona representa la faena del trigo realizada por las mujeres mapuche, utilizando el tradicional plato de trigo o llepu. La coreografía se inspira y recoge elementos observados durante esta actividad, pero estos se reinterpretan: los movimientos se estilizan y el llepu se rediseña en respuesta a fines estéticos propios del lenguaje coreográfico y de lo que se intenta comunicar. Por tanto, el resultado de esta reinterpretación (en la música, en la danza y en la puesta en escena) es una elaboración del creador y no es, necesariamente, la visión estética de las comunidades (Bafona, 2017, p.32).

Si bien el Bafona se comprende como una representación artística, el problema que surge de su trabajo es la politización del baile (o de una cultura) de grupos determinados de la sociedad – y la alterización que se lleva a cabo para cumplir con tales objetivos, la misma institución es clara en señalar que “en este sentido, es importante distinguir que la representación puede ser más o menos realista, pero siempre es algo distinto a la realidad que representa.” (Bafona, 2017, p.31). No obstante, a través de la danza la institución se transforma oficialmente en la “encarnación de la nación”, promoviendo en la sociedad un nacionalismo integrador, que considera todas las culturas de un país dentro de una pieza de danza.

Este nacionalismo integrador resulta ser una de las herramientas más poderosas que posee una institución cultural de representación como lo es el Bafona, ya que tanto a nivel nacional como internacional asegura considerar todos los grupos sociales a través de sus representaciones, para mostrar empatía, interés y apertura con la comunidad, obteniendo como efecto una asimilación del país al escenario, que se traduce en la presentación de una imagen-país “perfecta”, olvidando o ignorando problemas o crisis sociales, como lo fue por ejemplo durante el periodo de dictadura, o actualmente los conflictos del pueblo mapuche con el estado.

A nivel turístico y político se ha considerado frecuentemente que las danzas folklóricas de espectáculo son una forma de expresión “inocente” apolítica, pero contrariamente, como ya se deduce, las instituciones como el Bafona poseen y utilizan un poder simbólico a través de la promoción de una imagen oficial de lo que debería ser un buen “ser nacional”, en palabras de Bascom (1954) funcionan como un mecanismo que sirve para: realzar un imaginario, validar/desacreditar de elementos culturales, además de ser una herramienta pedagógica y control/ presión social apuntando al buen ciudadano, o en este caso al buen chileno.

Esta imagen oficial, que transmite ideales e imaginarios en la puesta en escena (de manera consciente o subyacente) es también asumida por la población, puesto que “la mayoría de la gente acepta esta fantasía disfrazada de realidad, a través de la pretensión de ser esta una representación auténtica de la herencia cultural del folklore (...) se imaginan a sí mismos siendo como o pareciendo ser esas imágenes representativas” (Shay, 2002, p.30), produciendo una sobria desigualdad, que está presente pero es difícil de identificar a primera vista, puesto que es aceptada y legitimada en contextos nacionales como internacionales.

La aceptación de patrones estéticos y de manifestaciones culturales por medio de la danza institucionalizada, deriva en una apropiación por parte de la sociedad, que tiene como consecuencia una homogeneidad que corresponde a la “imposición de una unidad orgánica a una realidad heterogénea y compleja” (Lechner, 1988, p, 28), ya que

Se asume que las comunidades marginadas que ven a sus miembros dentro del campo de la representación se sentirán más orgullosas de ser parte de dicha comunidad. Y en aquellos que no forman parte de tal comunidad, aumentarán su comprensión de la diversidad y fortaleza de tales comunidades (Phelan, 1993, p.7).

Y desde ahí se pueden extraer y distinguir, siguiendo, en parte, el planteamiento de Amparo Sevilla (1990, p.70-71), los siguientes elementos:

1. La imposición de modelos de belleza, patrones sociales y estéticos más allá del movimiento: como por ejemplo el fomento de marcados roles entre hombres y mujeres en la sociedad. A nivel estético, por medio de la creación de trajes, peinados y maquillajes, con el fin de promover algo “más lindo”.
2. Un proceso de cambio de las expresiones culturales pauteado por los intereses comerciales, a los que las comunidades deben someterse (como atractivo turístico deben reproducir el modelo de ballet) – como también pauteados por políticas culturales (leyes de patrimonio, fomento a la creación patrimonial, etc.)
3. La transmisión de una tradición inventada, que representa sólo a un grupo del país, pero que ha servido para modificar las manifestaciones lúdicas y los bailes mediante la academización, la sistematización y la puesta en escena. Promoviendo en la sociedad la práctica de un baile oficial, alejado de las costumbres propias de cada grupo.

A través de estos elementos se desprende el gran alcance que verdaderamente tiene el Bafona y la industria cultural, pues a través de “hacer bailar al pueblo” han logrado calar en lo más profundo de la sociedad: las tradiciones y la idea de una identidad, sin importar el grupo social o la zona geográfica. Este poder adquirido con ayuda del Estado, de la prensa y de la industria musical, ha servido para que el ballet formalice, por medio de la danza, lo que se comprenderá por tradicional, típico, nacional y por ende impregnar en el inconsciente colectivo lo que es propio de la cultura. Siendo entonces “la danza un símbolo poderoso, que no sólo alude al mundo cambiante, sino que se convierte en un instrumento de cambio” (Giurschescu, 2001, p.110), que puede identificar y recrear una cultura nacional, como a su vez segregar, en palabras de Peggy Phelan, a los “*unmarked*”<sup>257</sup> de la sociedad.

Del Bafona surge no sólo el espectáculo, sino que también las coordenadas pedagógicas sobre qué es lo que vale la pena de transmitir y que no. A través del emotivo y colorido show, la institución se presenta como un ejemplo a seguir – y es aquí, donde finalmente se observa que, si bien la discusión en torno a compañías profesionales de danzas folklóricas se ha basado en lo dancístico y a veces en lo estético, constantemente se ha ignorado u olvidado el rol sociopolítico de estas, como también que uno de los poderes más grandes que posee es el de la representación, ya que esta es “una forma de poder: el poder de describir a otros de manera verbal o coreográficamente. Las estrategias coreográficas de representación logran poner en primer plano algunos de los aspectos más profundos y tácitos de los discursos nacionales”

---

<sup>257</sup> A modo de resumen, Phelan entiende al *unmarked*, como el no identificado, lo no aceptado en la sociedad, pero que siempre está presente como una “configuración de la subjetividad”, que “sin tener un destino en particular, sin límites dictados por su género, puede ser rastreado dentro y a través de una gran área o ámbito” (1993, p.27).

(Shay, 2002, p. 224), principalmente porque desde el ejercicio “la representación está casi siempre del lado del que mira y casi nunca del lado del que se ve” (Phelan, 1993, p.26).

Gracias a la representación coreográfica (folklórica) se ha modificado el panorama dancístico chileno, se ha logrado enaltecer una idea pulcra de “cultura nacional” que, ha sido aceptada y pocas veces cuestionada desde su fondo, ya que el engranaje silencioso que lleva la elaboración de una pieza de danza-teatro es a primera vista menos nocivo de lo que podría ser un enfrentamiento armado. Sin embargo, las consecuencias – señaladas a grandes rasgos anteriormente – terminan siendo un cese en la creatividad popular, de la que tanto ya se admiraban los investigadores del folklore durante el siglo XX.

## **Conclusión:** **la danza como *coreopolicia* de representación**

Esta investigación ha buscado exponer y analizar los factores que influyen en la composición de una tradición asociada a la danza comprendida como un constructo social que, desde su plasticidad, puede ser un elemento producido o manipulado con diversos fines asociados a fortalecer la imagen de un determinado grupo de acuerdo a variados principios, tales como creencias, geografía, edad, género, entre otros aspectos y que en su práctica busca ser también un símbolo de distinción y diferenciación social.

A partir de ello, se observa que el rol de la danza puede contribuir de diversas maneras a la legitimación de un proyecto político y cultural a través de una transmisión estética del movimiento que supone ser el espejo de la sociedad y, por tanto, se transforma en un reflejo de lo que se le atribuye y a la vez se espera de sus integrantes dentro de un proyecto unificador nacional. Desde otra perspectiva, también se reconoce que la misma danza en su capacidad performativa puede ser una herramienta en oposición a una ideología política. No obstante, como se ha demostrado en este trabajo, queda en evidencia que la danza de carácter folklórico o tradicional ha sido constantemente utilizada con fines de legitimación política para fortalecer un ideal asociado a la nación que, para el caso de Chile si bien se intensificó y uniformó durante el período de la dictadura militar, se muestra como un fenómeno iniciado ya a fines del siglo XIX, que ha sido promovido por distintos gobiernos y que se mantiene vigente hasta el día de hoy, marcando la pauta de lo que será reconocido como propio, nacional y tradicional a través de la acción lúdica del baile.

A primera vista, resultaría difícil pensar que un baile folklórico pueda tener alguna implicancia política, puesto que una de las primeras ideas que nacen al presenciarlo o interiorizarlo en la práctica, tiene que ver con un sentido de pertenencia y con una idea de tradición que debe ser salvaguardada, además de servir como un elemento de distinción y diferenciación. Bajo esta lógica, la danza tradicional se presenta como una actividad lúdica y de diversión para quien la observa y ejecuta, siendo una ocupación aparentemente inocente que sólo busca transmitir tradiciones y de paso promover una cultura nacional asociada a la imagen definida de un país.

Al tratar las danzas tradicionales en las escuelas o en presentaciones de asociaciones folklóricas se piensa constantemente que ello no corresponde a un acto político, puesto que la actividad es neutra y no tiene orientaciones ni posturas políticas en el sentido faccioso del término. Sin embargo, al observar el engranaje que conlleva la selección y transmisión de un baile, como se

ha visto en este trabajo, se distingue que la actividad está ligada íntimamente a la política en su profunda dimensión ideológica.

Danza y política no pueden tratarse por separado; están conectadas desde lo más intrínseco de su praxis, aún si efectivamente puede variar la forma en que se representa: toda danza es política – y mucha política es danza – de modo que, siguiendo a Lepecki (2012), se deben entender como actividades co-constitutivas, en el sentido que

el arte no es una actividad humana de tipo estético que, si es necesario y en determinadas circunstancias, también puede adquirir un significado político. El arte es político en sí mismo, porque es una *operación* que contempla y presta los *sentidos* y las *acciones habituales* del hombre *no operativo*, abriéndolos así a nuevos *usos* posibles (Agamben, 2008, p.140-141, también citado en Lepecki, 2012, cursivas añadidas).

Si bien esta observación de Agamben se dirige al sistema de las artes en general, es también una alusión precisa a la danza si se vuelve a pensar en ella como una técnica del cuerpo, que opera a través de un razonamiento práctico, por el que se puede trabajar el *habitus*.

Partiendo entonces desde esta primera noción, que afirma que la danza *es* y *genera* política, su función se puede comprender como la “disposición y manifestación del cuerpo en base a otro cuerpo” (Hewitt, 2005, p.11). Es decir, la sujeción al Estado por parte del sujeto. A partir de ello puede dimensionarse el poder de la danza, que entrelaza diversos factores y actores, dejando abierta la interrogante sobre ¿qué tipo de poder es el que puede ejercer una práctica lúdica o una manifestación artística?

La respuesta se encuentra en la interpretación realizada en el último capítulo de esta investigación, en donde el método ha sido llevar a todos los actores del folklore, política y danza a un hecho concreto como lo es la práctica institucionalizada. En este capítulo se especificó como han funcionado las diversas estructuras sociales en virtud de formar una imagen-país por medio de la danza y como, desde una puesta en escena o unidad pedagógica, cobran sentido años de investigación académica y de intenciones políticas a nivel gubernamental.

Varios puntos de comparación y análisis merecen ser evocados:

El primero tiene relación con los métodos (división y periodización) que prevalecen hasta hoy en la investigación sobre danzas tradicionales o folklóricas y danza clásica (ballet o contemporánea) en Chile. Vale remarcar que si bien en la puesta en escena ambas danzas

(clásica y folklórica) pueden desarrollarse en complementariedad y sin oposición, en el área de la investigación son muy escasos los trabajos que han hecho converger estos dos géneros de danza.<sup>258</sup>

Sin embargo, se puede considerar que esta dinámica corresponde a un proceso relativamente normal del desarrollo de la danza como objeto específico inscrito en una disciplina de investigación. Es importante recalcar que en Chile las publicaciones científicas en esta materia se encuentran en un estado embrionario. Recién a partir del 2000 se observa la aparición constante de una literatura al respecto; ello se inscribe hasta hoy en una paulatina continuidad que propicia a su vez las instancias y espacios para reflexionar en este fenómeno y pensar críticamente la danza desde una perspectiva académica.

Un segundo punto que marca esta investigación es el rol del folklore y la danza como disciplina en concomitancia al plano político. No sólo la danza es política, el folklore como disciplina también ha estado ligado desde su génesis al aparato político. Al recordar que la disciplina se forjó inspirada por ideal romancista, fue este mismo ideal que hizo penetrable su utilización en regímenes autoritarios, presentándose como una disciplina al servicio de la cultura nacional de regímenes y dictaduras. En este sentido es importante remarcar en un proceso visible en Chile referente al folklore y a la danza y que tiene que ver con sus usos y formas en contextos políticos.

Desde su origen, el folklore en Chile, como en todo el mundo, fijó su idea romántica en la recolección y preservación de la tradición popular asociada al pueblo. La discusión en torno a quien era o debería ser el pueblo tuvo variaciones en la interpretación de acuerdo a los investigadores o a los momentos políticos, obteniendo así: un pueblo asociado al mundo campesino; un pueblo ligado a los segregados, es decir el bajo pueblo; un pueblo relacionado a los obreros; un pueblo coligado con una “clase media”, entre otros arquetipos.

Esta forma de comprender el pueblo fue la que forjó las distintas visiones del folklore desde la investigación académica y desde la práctica, lo que permitió que el folklore estuviera siempre presente en el inconsciente colectivo y al servicio de una política nacional de Estado. Así se distingue, por ejemplo, el folklore de Rodolfo Lenz, los estudios de Benjamín Vicuña Mackenna y de Eugenio Pereira Salas, los trabajos de Violeta Parra y Margot Loyola, como también los de Raquel Barros y Manuel Dannemann, entre otros.

---

<sup>258</sup> Los trabajos de Margot Loyola podrían considerarse como los poco que efectivamente logra complementar la documentación de la danza folklórica con herramientas utilizadas en la danza “clásica” a través de la elaboración de notaciones para la enseñanza.

Esto conduce a observar que el folklore ha servido como una herramienta transversal de identificación en Chile, tal como se aprecia en los últimos años de historia del país. El folklore sirvió tanto a la Unidad Popular de Salvador Allende, a través de su proyecto sociocultural forjado por intelectuales y artistas, muchos asociados a la Nueva Canción Chilena, en donde la noción del pueblo obrero ocupaba un rol principal. El folklore sirvió también a la dictadura militar de Augusto Pinochet, cuyo proyecto sociocultural buscaba restaurar y sanar una sociedad chilena infectada por el “cáncer marxista”, y así el elemento folklórico estuvo orientado a volver a la imagen campesina de la zona central del país.

Este desarrollo del folklore, aunque pudiera pensarse, no coincide con el proceso de la danza como herramienta política del Estado en Chile. La danza tradicional como símbolo nacional se utilizó deliberadamente dentro de un proyecto político recién en dictadura. Este hecho, que podría parecer sorprendente, se debe pensar de acuerdo a la historia de la danza en Chile, que guarda relación con los procesos tardíos de consolidación de la práctica en el país.

Como por todo fenómeno de expresión, que se podría afirmar que la danza ha estado presente en Chile desde mucho antes de su independencia. No obstante, los procesos que llevaron a formalizar la danza fueron difusos y discontinuos. Una vez que la danza fue institucionalizada, comenzó el interés de expandir la práctica hacia los bailes tradicionales – que siempre fueron practicados, pero en contextos informales – y fue recién a partir de ese momento, a mediados de los años 1950, que comenzó la promoción del folklore dancístico.

Resulta complejo distinguir la danza folklórica como herramienta política durante la Unidad Popular, ya que si bien se mantuvo la creación artística en el Ballet Folklórico Nacional – que si poseía un repertorio político –, no existe una información formal sobre los intereses gubernamentales de potenciar esta compañía como “embajadores culturales”. Por el contrario, la documentación muestra el rol protagónico de la danza expresionista de la mano de Patricio Bunster y el Ballet Nacional de Chile, como también de Joan Turner y su Ballet Popular, que buscaba llevar y enseñar la danza en general a los sectores más apartados y segregados del país bajo el rótulo de la llevar “cultura para todos”. Esto correspondería también a la visión del proyecto cultural que buscaba romper la idea de un arte elitista<sup>259</sup>, haciendo la danza accesible para toda la sociedad.

---

<sup>259</sup> Una visión completa sobre el proyecto sociocultural de la Unidad Popular se puede encontrar en Martín Bowen (2008).

Situación totalmente distinta a la dictadura, en donde tras el apagón cultural, rápidamente se buscaron las herramientas para producir y potenciar una idea de cultura nacional. Siguiendo los ejemplos de otros regímenes autoritarios, como el de Francisco Franco en España, una buena estrategia fue resucitar una institución cultural como el Ballet Folklórico Nacional, para posicionarlos como portadores de la tradición en el país, como asignarles el rol de embajadores culturales de Chile en el exterior y desde ahí generar diversos decretos de ley para fortalecer el proyecto cultural.

Dicho esto, se puede comprender que fue recién a partir de fines de 1970 que se formalizó la práctica y la enseñanza de la danza tradicional de una manera sistemática, y que en su forma básica sigue manteniéndose hasta el día de hoy a través de las unidades pedagógicas en las escuelas, en la formación docente, como también en la puesta en escena.

Otro punto importante a considerar, más allá del plan oficial y de los mecanismos que ha utilizado el Estado, tiene que ver con las configuraciones que se han hecho de los bailes, como se consigna en el tercer capítulo; dichas orientaciones repercuten en estrategias de instrumentalización como se observan en los capítulos cuatro y cinco. Como se ha dicho, estas clasificaciones de los bailes fueron realizadas a lo largo de la historia por académicos que, de alguna u otra manera, instruían sus trabajos de acuerdo a determinadas líneas de investigación o bien ideologías políticas.

Estas investigaciones, como por ejemplo las de Eugenio Pereira Salas, Margot Loyola, Raquel Barros o Manuel Dannemann estructuraron no sólo un campo investigativo, sino que además sirvieron directamente al Estado para configurar su imagen-país de acuerdo a los bailes aceptados. Lo que trajo como consecuencia directa la falta de diversidad en la práctica dancística, principalmente en establecimientos educacionales que son el primer lugar de conocimiento y legitimación de una identidad nacional forjada a través del baile.

Al comparar estos trabajos que se rotulan como una “base” pedagógica y otras investigaciones que desarrollan puntualmente un baile dentro de una festividad, o el baile como manifestación cultural como parte de una comunidad. Se puede identificar la dicotomía entre el baile que se enseña en la escuela, similar al de la puesta en escena, y el baile que se ejecuta como expresión lúdica que responde a la cultura de un grupo determinado dentro del país.

Bajo esta premisa, se comparte la noción otorgada por Shay (2012) en distinguir la existencia de *tradiciones paralelas*, que apuntan por un lado a la tradición del escenario y la enseñanza institucional, y por otro a la tradición observada en terreno. Con ello se podría hablar de una

*tradición formal*, que ha logrado instaurarse en un plano político y educacional gracias a los trabajos académicos que han servido como argumento y soporte. Mientras que, en paralelo, se observa otra *tradición marginal*, que ha sido en parte segregada de la investigación, pero que tiene un grado de valorización e importancia mucho más grande en la comunidad o en grupos determinados que la tradición formal – que puede verse incluso como ficticia al no corresponder con la forma de vida de vida de los grupos en cuestión –.

A partir de esta *tradición paralela* el Estado puede ejercer su poder simbólico desde la danza, apropiándose y haciendo suyas las manifestaciones culturales, que también permiten la legitimación social a través de la denominación de una danza nacional. Esta denominación supone ser la expresión máxima del país, su reconocimiento y su práctica operan como forma de distinguir e identificar el valor de la nación.

Este proceso de apropiación y legitimación de bailes folklóricos en Chile surge desde la necesidad de crear un proyecto cultural nacional que responda a una visión de Estado, de donde se destacan, siguiendo a Sevilla (1992, p. 15-37 y 195-199), los siguientes puntos:

1. La creación de símbolos que puedan generar un sentimiento de pertenencia transversal en las diferentes clases sociales para generar una identidad nacional que a su vez construya y refuerce una estructura económica y social. Estos símbolos integradores buscan también prevenir y evitar conflictos de clases, al suponer que todos son iguales.
2. La identificación y selección de estos símbolos, que componen la cultura nacional, trae consigo no sólo la apropiación de manifestaciones de las clases dominadas, sino también es un ejercicio de discriminación. La apropiación se encuentra por medio de la selección de prácticas, que luego, a través de otra narrativa, se presentan como “lo nuestro”, en donde también se dice integrar a los grupos sociales históricamente conflictivos “el reflejo de nuestra sangre araucana”, “orgullo de tradición minera”, “la gente humilde que ha levantado la nación”. La discriminación también forma parte de la narrativa a partir de la diferenciación “de tradición extranjera, no es propio”, “corresponde a una moda”, “apenas se conoce”. A partir de aquí surge también una modificación que puede incluso generar y proyectar como inédita una práctica gracias a la etiqueta de “nacional”.
3. Bajo esta lógica, la danza como símbolo patrio, contribuye también a la formación espiritual que permite crear una diferenciación de otras naciones. Por esto se seleccionan bailes a los que se le puedan atribuir diversas cualidades para luego catalogarlos finalmente como “lo más auténtico de Chile” o el “reflejo más fiel del alma nacional”.

En este sentido, se corrobora la analogía realizada sobre Bourdieu y Mauss hecha en el primer capítulo; en cuanto se reafirma que la danza es un capital simbólico del cuerpo, por donde el Estado puede ejercer diversos mecanismos de dominación y violencia simbólica para legitimar un sistema político a través de las técnicas del cuerpo que han sido internalizadas y normalizadas como propias a través de la educación. Si se comprende que el

papel del Estado no es sólo como Antonio Gramsci lo definió, en el negocio de "educar el consentimiento", sino que más bien se hace posible dicho consentimiento, no a través de algún proceso abstracto de "internalización", sino moldeando el afecto apropiado y razonado, dirigiendo los malabarismos afectivos, sirviendo a algunos vínculos afectivos y estableciendo otros, mediante la adjudicación de lo que constituía los sentimientos morales (Stoler, 2008, p.69).

La danza juega aquí un rol fundamental, puesto que como medio de expresión es el vehículo perfecto para crear y moldear un sentimiento de pertenencia y de orgullo nacional. A través de la danza se puede generar el doble vínculo de identificación y afecto de una comunidad con un Estado mediante la práctica consensuada de una expresión preconcebida con fines políticos y sociales, ideológicos, en suma.

Sin embargo, es necesario hacer aquí una distinción fundamental con respecto a la danza que, como técnica del cuerpo, deposita su poder en las propias técnicas que se pueden poner en marcha para desarrollar este "poder virtual", en palabras de Langer, o "poder simbólico" según Bourdieu, ya que en la danza "la adquisición de técnicas enmarca la participación que produce el consentimiento para ser gobernado, las acumulaciones técnicas ocultan efectivamente el control sobre el cuerpo -la coerción- que es el último recurso del Estado para regular la sociedad" (Martin, 1998, p. 156).

Para el caso de esta investigación se reconoce que la técnica más poderosa de la danza es la creación coreográfica, puesto que es la coreografía la que estructura el sistema de movimientos con el fin de transmitir una idea. Así se podría afirmar entonces que la danza es la *actividad* y que la coreografía corresponde a la *forma* que adquiere dicha actividad (Cvejić, 2006), de modo que la coreografía es una realidad *disfrazada de ficción*, puesto que se construye como una forma de manifestar y dejar en evidencia el orden social en el que se constituye. La coreografía, como una técnica de la danza, se podría concebir, de acuerdo con Martin (1998) como

una situación en la que el proceso de producción y su producto – el cuerpo que baila y el baile del cuerpo – están estrechamente unidos a los cuerpos locales y

en la que una afiliación atribuida muy por debajo de los tipos de participación en la esfera pública política prometidos por la ciudadanía sustantiva puede, sin embargo, ser percibida como una forma despolitizadora de profilaxis (p. 178).

Con ello, y según a Hewitt (2005), la coreografía debe ser entendida y analizada más allá de la imagen o metáfora que supone proyectar, puesto que es la materia prima que regula la central expresiva de la función política, que puede, a su vez, manipular los cuerpos en relación a determinados intereses.

Hecha esta aclaración, se puede comprender que en Chile la formalización de una “tradición nacional” se ha estructurado en base a la reproducción de coreografías que presumen sintetizar las manifestaciones culturales encontradas a lo largo y ancho del país. La danza se ha puesto al servicio del Estado a partir de sus coreografías, como herramienta prefabricada de la cultura nacional. Esta aseveración se justifica desde dos perspectivas: en primer lugar, por la forma en que se han investigado las danzas folklóricas, consistiendo, en la mayoría de los casos, en la recopilación de datos sin mayor información al respecto, teniendo como resultado un compendio de pasos y música para la reproducción, una especie de inventario o catálogo que asemeja un *mode d'emploi cultural del cuerpo* (Franko, 2006, p. 38). En segundo lugar, se transpone a la práctica escolar, en donde la unidad pedagógica sólo indica la enseñanza de determinados bailes (coreografías) del país para su reproducción escénica, sin otorgar el espacio para la reflexión y el aprendizaje sobre las circunstancias sociales de la práctica. Con ello se sugieren dos alternativas: la primera, otorgar más flexibilidad al currículo para potenciar la ejecución de bailes de acuerdo a la región donde se desarrolla, con el objetivo de no transgredir la cultura propia del estudiante; en segundo lugar, acompañar la enseñanza de una reflexión que permita pensar la alteridad y la diversidad al interior de un mismo Estado, entregando informaciones adicionales sobre la realidad en que se practica.

El éxito de la puesta en escena del Ballet Folklórico Nacional también reside en la creación coreográfica, es la coreografía acompañada de la narrativa lo que seduce al público y desde ahí se articula la danza folklórica también como un producto para las masas y como herramienta política.

Remitiéndose al rol y a las funciones del Bafona en Chile, aspectos desarrollados en el quinto capítulo, destaca la imagen de una institución cultural financiada con fondos del Estado para su producción artística y labor docente. La función del Bafona, consiste en la fabricación profesional de una puesta en escena de la tradición oficial a través de un conjunto de cuadros coreográficos con temáticas relacionadas al folklore. Estas piezas de danza-teatro son de fácil

acceso al público, puesto que, al ser subvencionados por el Estado, gran parte de las presentaciones son gratuitas y además tiene un gran alcance en diversas regiones del país, como también en las periferias de la Región Metropolitana. Junto a ello, la compañía cuenta además con una academia para la formación de docentes escolares en temas referentes a la producción de piezas de danzas folklóricas, además la labor pedagógica también incluye la publicación de material pedagógico para la comunidad educativa en general, en donde se indican formatos de clases y elementos a considerar para la creación coreográfica. Un último punto de las funciones del Bafona tiene que ver también con su trabajo en el exterior, en donde se presentan como embajadores del país, llevando a escenarios internacionales la imagen festiva y vernacular de Chile.

Considerando esto, se puede afirmar que el Bafona aparece como una herramienta del Estado para inculcar una tradición. En esta institución se encuentra depositado todo el trabajo de los investigadores del folklore; el Bafona propicia así es una forma de leer la historia política del país a través de sus danzas<sup>260</sup>, que han buscado fijar una imagen nacional a través de la articulación de manifestaciones culturales para construir un producto artístico y de mercado.

En este sentido, el Bafona, entendido como un vehículo de expresiones culturales de la nación a través de movimientos concebidos simbólicamente, representa la forma más visible de los intereses políticos que, a través de una valorización exhortada del folklore y de un ideal de nación, buscan estructurar un orden social a través de la elección y filtración de patrones de movimientos que suponen ser inclusivos y transversales. Considerando esto como algo crítico, podría incluso afirmarse que la forma de trabajar del Bafona se logra reducir a un modo de producción coreográfica que, a su vez, percibida como una expresión, está subsumida a este modo de producción, entendiendo que

un modo de producción es una combinación porque es una estructura que impone una serie de elementos en una unidad. En el modo de producción, la forma en que la estructura domina sus elementos determina la forma específica que adopta (Althusser, 2010, p.56).

---

<sup>260</sup> Esta reflexión se hace principalmente considerando el cuerpo como depositario de historia, si se piensa desde la perspectiva que la sociedad habita en el cuerpo y el cuerpo habita en la sociedad. La danza como forma de expresión es el resultado de todo un proceso histórico que ha vivido el cuerpo y le ha sido heredado, por ende, sus movimientos ya están cargados de un carácter social que se ha ido fabricando de acuerdo a procesos políticos y que el sujeto ha internalizado sin prestar una mayor atención a ello. De modo que, si se conoce de alguna forma la historia del país, también se pueden comprender muchas de las formas coreográficas del Bafona, que apuntan en algún grado a procesos de dominación cultural por parte del Estado y de una clase dominante. Si no se conoce la historia, también podría ser un ejercicio preguntarse: ¿porqué o en base a qué se construyen las piezas dancísticas que se presentan dentro y fuera del país?

Los resultados de establecer la puesta en escena del Bafona como un modo de producción coreográfica, traen consigo diversas implicancias, que se podrían incluir también dentro del proceso de sujeción que acompaña su práctica.

Sujeción por parte del bailarín, el cual, por un lado, asume un rol pasivo en la ejecución de un baile, al efectuar la serie de movimientos que conforman la estructura coreográfica, transmitiendo un *Scheingefühl*, o sentimiento aparente, fabricado con anterioridad e internalizado bajo un proceso del *habitus* por medio de un razonamiento práctico. Por otro lado, en la formación dancística el bailarín debe ya responder a una estética – normalmente de mercado – en cuanto debe cumplir con una apariencia e indumentaria, ejecutar de una manera adecuada los movimientos, responder a una disciplina del cuerpo, como también aprehender a internalizar los *Scheingefühle* que debe proyectar en el escenario. Expuesto de esta manera, al realizar a la perfección esta herramienta de la danza, los bailarines se asemejan a lo que podría interpretarse como *dancing machines* (McCarren, 2003), al utilizar el cuerpo de manera equivalente al de una máquina. El cuerpo actúa, así como motor dentro de una lógica mecánica de funcionamiento en la danza, que no mecaniza el movimiento, pero si la forma de reproducirlo generando “una idealización de la destreza performativa del cuerpo” (McCarren, 2003, p.9).

Si bien las técnicas del cuerpo, desarrolladas en la coreografía, constituyen el razonamiento práctico por el que se ejerce una dominación simbólica en la imposición de una cultura nacional, es también pertinente resaltar el rol del bailarín desde su perspectiva como *máquina del baile*, como ejecutor de la estructura dancística, puesto que es precisamente esta imagen la que se transmite potencialmente al espectador. En la función del bailarín como ejecutor descansa el éxito o fracaso de un baile folklórico, así como la puesta en escena como parte del proyecto nacional<sup>261</sup>. Con esta observación, la investigación pretende dejar abierta la reflexión sobre el rol del bailarín comprendido como un elemento importante para el análisis al querer observar críticamente los efectos de una puesta en escena determinada.

De acuerdo a los puntos aquí expuestos, se puede afirmar que danza y política están estrechamente unidas y que, a través de la coreografía, como acto performativo, puede transmitirse una diversidad de información.<sup>262</sup> En Chile esta herramienta ha sido

---

<sup>261</sup> Si bien aquí se destaca el rol del bailarín, no puede olvidarse también el rol del coreógrafo o del maestro de escuela, ya que es un sistema articulado y todos los actores contribuyen al éxito en la imposición de esta estructura. No obstante, se ha querido aquí remarcar su labor, al ser la cara visible del sistema completo al observar la puesta en escena.

<sup>262</sup> Los ejemplos son numerosos en el plano global y van desde la escenificación de las danzas de guerra de la cultura maorí que ilustran la idea nacional de Nueva Zelanda en el extranjero (que incluso se puede apreciar como espectáculo ceremonial en la inauguración de partidos de Rugby) a las representaciones del Dabke, baile folklórico propio de Siria, Líbano, Jordania y Palestina. Este baile actualmente se utiliza tanto en Palestina como en Israel

constantemente utilizada para construir un imaginario respecto a una tradición ligada a un proyecto nacional. Así el folklore como disciplina y el Estado desde su oficialidad han confeccionado una tradición folklórica dancística inventada, por la cual se han querido promover proyectos e ideales políticos asociados a la nación. En esta línea, se concibe en este trabajo que el rol de la oficialidad ha consistido en crear una, en palabras de Lepecki (2012), *coreopolicía* a través de danza folklórica.

Comprendiendo la policía, según Rancière, no como una “una función social, sino una constitución simbólica de lo social” (2008, p.31), es un elemento que ya está definido y construido socialmente, que tiene como objetivo regular y legitimar la reproducción del movimiento individual o colectivo, asegurándose de que el sujeto se mueva y accione como está determinado y como se les ha enseñado (a través del *habitus*, por ejemplo). En este sentido, se comprende que se han utilizado las danzas folklóricas desde una forma *coreopolicial*, en cuanto a través de ellas se puede regular la acción del movimiento, si se considera lo policial como una

ley general inclusiva que determina las formas de participación, determinando primero los modos de percepción en los que se inscriben. (...) es la división del mundo y de los mundos. Esta división debe entenderse en el doble sentido de la palabra: por un lado, lo que separa y excluye, por otro lado, lo que permite la participación (Rancière, 2008, p.31).

La danza folklórica como una acción *coreopolítica* asume entonces la mediación y regularización del *habitus*, por medio de la coreografía de elementos prefabricados socialmente. Es decir, se asegura de que se mantengan los patrones de movimiento y no se altere el orden social por medio del cuerpo.

Con esta interpretación, vale ahora retomar la pregunta realizada al inicio de este apartado sobre el tipo de poder que puede ejercer la danza, sea esta una práctica lúdica o una manifestación artística. La respuesta aquí coincide con la noción de Shay (2002) y también de Sevilla (1992), en que el poder de la danza folklórica reside en su representación, entendida como una forma de empatía corporal.

---

como elemento de reivindicación frente al conflicto de ambos países, presentándose además bajo la categoría de baile nacional. Si bien se mantiene la tradición de bailarlo durante la prima vera en la región y durante festividades, su connotación es ideológica y promueve una idea de afirmación identitaria asociada al folklore frente a los territorios ocupados.

La danza folklórica propone en su coreografía representar diversos grupos sociales, supone asumir la posición de un grupo determinado al prestar atención a sus manifestaciones culturales y reproducirlas. Se forja así una empatía, puesto que los individuos pertenecientes al grupo se consideran integrados y valorados, generándose así un sentido de identificación y reconocimiento patriótico mediante el discurso “integrador”. Así se puede advertir que su reproducción en espacios formales combina dos elementos claves de la sociedad: la tradición nacional y la disciplina de la danza institucionalizada. Con la utilización de la coreografía como herramienta de producción cultural, se construye una estrategia de representación normalmente desconocida o ignorada, pero que resulta ser lo más poderoso, ya que por medio de la estructura coreográfica se transmite de manera no verbal una narrativa ideológica.

En el ejercicio coreográfico se encuentran todas las herramientas de inclusión y exclusión social mediante la selección de elementos que se considerarán para ejecutar un baile, respondiendo al reflejo de una realidad política y social, puesto que “el orden coreográfico determina *quién* tiene la competencia para *qué* actividades y *dónde* y *cómo* estas actividades se llevan a cabo adecuadamente” (Apostolou-Hölscher, 2015, p. 124). El poder de la representación se da en la medida que estas estructuras son masivamente difundidas a través del trabajo pedagógico en la escuela y la labor de una institución cultural financiada por el Estado, que no son mayormente reflexionadas y pasan a ser un patrón de reproducción “inocente”.

No obstante, es precisamente esa imagen “desprovista” de implicancia la que está en juego, puesto que es capaz de transmitir por medio de una iconografía consensual una idea nacional bajo en un contenido “cotidiano”, teniendo la capacidad de “representar, describir y encarnar la esencia de la una identidad que comparten millones de habitantes de un estado-nación determinado” (Shay, 2002, p.228). A partir de esta capacidad empática, el baile genera en la sociedad una aceptación sin lugar al cuestionamiento, y desde ahí puede ejercer los diversos tipos de dominación y manipulación, que demuestran tener una serie de consecuencias – como se deja en evidencia en el quinto capítulo –, que van desde la alteración de una práctica, la producción de mercado, como también la modificación de formas de vida en un grupo social.

Ante esta interpretación, esta investigación ha buscado mostrar las formas y mecanismos de cómo se construyen estas estructuras de poder simbólico a través de la danza, mostrando los actores y la forma en que se ha configurado de alguna manera la estructura que acompaña los bailes folklóricos que hasta hoy son material de trabajo en la escuela y en la escenificación. Este trabajo presenta una pequeña muestra sobre los modos en que se ha articulado una herramienta como los bailes folklóricos como práctica social transversal, pero dependiente de

una clase dominante, con el esfuerzo de abrir e incentivar una reflexión sobre el modo que se reciben y reproducen los bailes tradicionales.

En este sentido, es importante mencionar que las conclusiones que se puedan extraer de esta investigación en ningún momento tienden a interrogar la legitimidad de la creación artística de instituciones como el Bafona, como tampoco la educación relativa a las posibles tradiciones nacionales. Por el contrario, se ha buscado comprender los mecanismos de la valoración y conservación de las manifestaciones culturales chilenas. Sin embargo y frente a los constantes procesos sociopolíticos que se enfrenta el país, parece pertinente analizar la forma en que estos se han estructurado; ello con el objetivo de promover una verdadera integración cultural y generar los espacios en donde puedan convivir todas las manifestaciones dancísticas existentes sin la necesidad de excluir a un grupo o comunidad, suponiendo que este no encaja en el ideario que un determinado proyecto de Estado persigue.

La danza como estrategia política también ofrece los elementos claves para discernir entre lo que, como comunidad, se quiere adoptar y lo que no. Así, retomando la idea introductoria de Serementakis (1994), se espera con este trabajo haber levantado el suficiente polvo para hacer de la danza folklórica también una *coreopolítica* de representación. En donde la danza no sólo sea percibida como un elemento de exhibición, sino que sea aprehendida como una técnica del cuerpo inherente a una cultura que se asocia a Chile y que, desde allí, desarrolle su poder de representación de acuerdo a los intereses de la comunidad.

Si se considera que, desde la Independencia, Chile ha llevado a cabo un proceso de homogenización cultural – y que se ha intensificado con la globalización –, dejando como consecuencia un déficit de espesor cultural, catalogado como un “multiculturalismo mutilado” o una “interculturalidad abortada” (Subercaseaux, 1999). La cueca, como baile nacional, ha contribuido no sólo a fortalecer no sólo una narrativa histórica, sino también desde la racionalidad práctica ha internalizado el proceso homogenizante. No obstante, al concluir esta investigación, se distingue que son precisamente los bailes folklóricos – y no sólo la cueca –, los que pueden intervenir de una manera particular frente a la adaptación y a la transformación cultural que exige la globalización, ya que a través de esta manifestación cultural vehiculan valores y características asociados a lo nacional, enfrentando al pasado y proyectándose al futuro.

Ante este panorama y los desafíos que presenta el siglo XXI, reflexionar por medio de la danza folklórica permitirá “revisar la historia de Chile y valorar lo que realmente nosotros somos y tenemos” (Montecinos, 1998, p.C13). Tener claro los procesos históricos y políticos que han

acompañado el fenómeno de la danza tradicional permitirán distinguir el ejercicio de la *coreopolicia*, pero también tener las herramientas para fomentar una *coreopolítica*. *Coreopolítica* que respeta una visión oficializada de la danza, pero a su vez reconoce y empatiza con el multiculturalismo del paisaje dancístico nacional.

Gabriela Mistral, haciendo alusión al escudo nacional chileno, afirmaba que “algunos héroes nacionales pertenecen a lo que llamaríamos el orden del cóndor; el huemul tiene, paralelamente, los suyos, y el momento es bueno para destacar éstos” (1925, s/n). Como se ha visto en este trabajo, para el caso de los bailes ha funcionado de la misma manera, los bailes nacionales asociados al cóndor coreopolicial han sido fuertemente exhibidos y transmitidos, mientras que los del huemul coreopolítico se han mantenido en el anonimato.

Con esta reflexión final, se pretende generar una discusión en torno a las formas históricas en que se ha tratado la danza folklórica, así mismo, este trabajo espera ser un aporte al desarrollo de nuevas propuestas e investigaciones referentes al tema, en donde hay aún un largo camino que recorrer y muchos desafíos que enfrentar.

## Bibliografía

- Acevedo Hernández, Antonio (1953). *La cueca: orígenes, historia y antología*. Santiago: Nacimiento.
- Acuña Mena, Australia (1941). *Los bailes coloniales*. Santiago: Universidad de Chile.
- Agamben, Giorgio (2008). Arts, Inactivity, Politics. *Politics, Criticism of Contemporary Issues: Serralves International Conferences 2007*. p.131-141.
- Agrupación folklórica de Chile (1962). Función de los grupos de difusión del folclore musical. *Revista Musical Chilena* 16 (79). p. 70-74.
- Aguirre Baztán, Ángel (1992) *Historia de la antropología de España*. Barcelona: Editorial Boixaren.
- Allende, Pedro Humberto (01.01.1935). Música: nuestra música popular. *El Mercurio*. Santiago: Talleres El Mercurio.
- Althusser, Louis (2010). *Materialismus der Begegnung*. Berlin y Zürich: diaphanes.
- Apostolou-Hölscher, Stefan (2015). *Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Appadurai, Arjun (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture and Society* 7. p. 295-310.
- Aránguiz Pinto, Santiago (2006). Historia social de la música popular chilena, 1890-1950. *Revista Musical Chilena* 60 (205). p. 70-85.
- Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno (1975). *Política cultural del Gobierno de Chile*. Santiago: Secretaría General de Gobierno. Departamento Cultural.
- Ballet Folklórico de Chile, BAFOCHI. [www.bafochi.cl](http://www.bafochi.cl) [01.10.2015]
- Ballet Folklórico Nacional, BAFONA. <http://www.cultura.gob.cl/programa/bafona/> [29.09.2015]
- Barros, César (2017). Desaparición, danza, insistencia: variaciones de la cueca sola. En *TRANS-IN-CORPORADOS: construyendo redes para a internacionalização da pesquisa em dança, 2017, Rio de Janeiro*. Campinas: GALOÁ. extraído de <https://proceedings.science/trans-incorporados-2017/papers/desaparicion%2C-danza%2C-insistencia%3A-variaciones-de-la-cueca-sola?lang=en> [10.07.2019]
- Barros, Raquel y Dannemann, Manuel. (1960). Los problemas de la investigación del folclore musical chileno. *Revista Musical Chilena*, 14 (74). p. 82-100.
- Bascom, William (1954). Four Functions of Folklore. En *The Journal of American Folklore*, 67(266). p. 333-349.
- Bausinger, Hermann (1966). *Zur Kritik der Folklorismuskritik*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.

- Bausinger, Hermann (1969). Folklorismus in Europa. Eine Umfrage. *Zeitschrift für Volkskunde* 65. p.1-8.
- Bausinger, Hermann (1987). Kulturelle Identität - Schlagwort und Wirklichkeit. En Hermann Bausinger (ed). *Ausländer – Inländer. Arbeitsmigration und kulturelle Identität*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde. p. 141-159.
- Bausinger, Hermann (1988). Da capo: Folklorismus. En Lehmann, Albrecht y Kuntz, Andreas (eds). *Sichtweisen der Volkskunde. Zur Geschichte und Forschungspraxis einer Disziplin*. Berlin: Reimer. p. 321-328.
- Bausinger, Hermann. (2005). *Volkskultur in der technischen Welt*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Bendix, Regina (1997). *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin press.
- Bendix, Regina (2002). *Desde el fakelore a la política de la cultura. Los contornos cambiantes del folklore americano*. Buenos Aires: Facultad de Filolofia y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fichas de cátedra.
- Beláustegui, María Angelica (2015). *Repertorio Musical de Chile de norte a sur: repertorio tradicional del archivo de Margot Loyola*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Blache, Marta (1983). Conceptualización del Folklore en Hispanoamérica y en la Argentina. *Latin American Research Review*, 18 (3), p. 135-148.
- Bley, Cristóbal (2014). Chile v/s Australia: el Mundial de 1974 y la dictadura. extraído de <http://www.futbolrebelde.org/blog/?p=6183> [10.10.2015]
- Bravo, Gabriela, González, Cristian (2009). *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973 – 1983)*. Santiago: LOM Ediciones.
- Bescia, Maura (17.10.1989). Las “Yeguas del Apocalipsis” en una acción de arte. *Diario La Época*. Santiago: Impresiones y Comunicaciones. p.27.
- Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (2008). *La reproducción*. Madrid: Editorial Popular.
- Bourdieu, Pierre (2016). *La distinción*. Madrid: Taurus. Tercera edición.
- Bowen Silva, Martín (2008). El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. DOI: 10.4000/nuevomundo.13732
- Boyd, Carolyn (2000). *Historia Patria: Politics, History, and National Identity in Spain, 1875-1975*. Princenton: Princeton University Press.

- Brunner, José Joaquín (1981). *La cultura autoritaria*. Santiago: FLACSO.
- Brunvand, Jan (1986). *The Study of American Folklore: An Introduction*. New York: W.W Norton & Co Inc.
- Buck-Morss, Susan (1992). Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. *October*, 62. p. 3-41
- Buckland, Theresa (1983). Definitions of Folk Dance: Some Explorations. *Folk Music Journal*, 4 (4). p.315-332.
- Buckland, Theresa (2006). *Dancing from past to the present: nation, culture, identities*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bunster, Patricio (1961). Perspectivas de un ballet americano. *Revista Musical Chilena*, Número Especial 2002. p. 65-67.
- Burke, Peter (1996). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Butler, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cámara de Diputados de Chile (2018). *Boletín N° 11773-04*, extraído de [https://www.camara.cl/pley/pley\\_detalle.aspx?prmID=12293&prmBoletin=11773-04](https://www.camara.cl/pley/pley_detalle.aspx?prmID=12293&prmBoletin=11773-04) [01.07.2019]
- Caro Baroja, Luis (1985). El movimiento folklórico europeo y sus dimensiones. *Los fundamentos del pensamiento antropológico moderno*. Madrid: CSIC. p. 131-143.
- Carreño, Rubí (2003). *Avenida Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio.
- Carvajal, Fernanda (2009). La convulsión coliza. Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis. *Ramona, Revista de Artes Visuales* 99. Buenos Aires. p. 19-24.
- Catalán, Carlos (1988). *Estado y campo cultural en Chile*. Santiago: FLACSO.
- Catalán, Carlos, Guilisati, Rafael y Munizaga, Giselle (1987). *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973*. Documento de trabajo 65. Santiago: CENECA.
- Catalán, Carlos y Munizaga, Giselle (1986). *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago: CENECA.
- Centeno, Miguel Ángel (2016). Max Weber y el Estado latinoamericano. En Morcillo, Álvaro y Weisz, Eduardo. *Max Weber en Iberoamérica*. México: FCE, CIDE. p. 397-418
- Céspedes, Mario (1958). Entrevista con Violeta Parra en radio Universidad de Concepción. extraído de [http://www.archivochile.com/Cultura\\_Arte\\_Educacion/vp/d/vpde0008.pdf](http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/d/vpde0008.pdf) [08.09.2015]
- Cvejić, Bojana, le Roy, Xavier y Siegmund, Gerald (2006). To end with judgment by way of clarification. En Hochmuth, Martina, Kruschkova, Krassimira y Schöllhammer, Georg (eds). *It*

- takes place when it doesn't – On dance and performance since 1989*. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst. p.49-58.
- Cifuentes, María José (2007). *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Santiago: LOM Ediciones.
- Cintolesi, Octavio (1961). El Ballet de Arte Moderno. *Revista Musical Chilena* 15 (75). p.39-43.
- Cintolesi, Vittorio (2011). *Conversaciones con Octavio Cintolesi*. Santiago: Ediciones Centro DAE: Teatro Municipal de Santiago.
- Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge (1973). *Historia de la música en Chile*. Santiago: Ed. Orbe.
- Claro Valdés, Samuel (1994). *Chilena o cueca tradicional: de acuerdo con las enseñanzas de Fernando González Marabolí*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Concha, Olivia (1995). Violeta Parra, compositora. *Revista Musical Chilena*. 49 (183). p.71-106.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile (2009). *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC)*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Unidad de Estudios y Documentación.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile (2010). *Política de Fomento de la Danza 2010-2015*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile (2012a). *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC)*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Unidad de Estudios y Documentación.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile (2012b). *Catastro de la Danza: Perfiles en el campo nacional de la danza*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Unidad de Estudios y Documentación.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile (2014). *BAFONA. Ballet Folklórico Nacional*. Santiago: Publicaciones Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile (2017). *Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Cristancho, José (2012). *Los conceptos sujeto y subjetivación política. Propedéutica para una reflexión*. Documento de conferencia. DOI: 10.13140/2.1.1342.6560.
- Da Costa Holton, Kimberly (2005). *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dankworth, Linda y David, Ann (2014). *Dance Ethnography and Global Perspectives. Identity, Embodiment and Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dannemann, Manuel (1984). El Folklore como cultura. *Revista Chilena de Humanidades*, Santiago 6. p. 29-36.

- Dannemann, Manuel (1998). *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Dannemann, Manuel (1975). *Teorías del folclore en América Latina*. Caracas: Instituto Iberoamericano de Etnología y Folklore del Centro Multinacional del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA.
- Dannemann, Manuel (2000). Vida y obra de Rodolfo Lenz. *Boletín de Filología de la Universidad de Chile* 38 (1). p. 331-339.
- Daolio, Jocimar, Rigoni, Ana Carolina Capellini, & Roble, Odilon José. (2012). Corporeidade: o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Ponty. En *Pro-Posições*, 23(3). p. 179-193. <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072012000300011> [31.10.2019]
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo (1988). *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1039-1953*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo (1994). El factor cultural en las relaciones internacionales: Una aproximación a su análisis histórico. *Hispania: Revista española de historia*, 54 (186). p.257-278.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo (2003). La política latinoamericana de España en el siglo XX. En *Ayer* (49). p.121-160.
- De la Barra, Eduardo(1984). *Ensayos filológicos americanos: carta al profesor D. Rodolfo Lenz sobre su introducción al estudio del lenguaje vulgar de Chile*. Rosario de Santa Fé: La Capital.
- De Maetzú, Ramiro (1941). *Defensa de la Hispanidad*. Madrid: Gráfica Universal.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Ediciones del Naufragio.
- Dégh, Linda (1984). Uses of Folklore as Expressions of Identity by Hungarians in the Old and New Country. *Journal of Folklore Research* 21 (2/3). p. 187-200.
- Dégh, Linda (1994). *American Folklore and the Mass Media*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Dégh, Linda (1996). What is a Belief Legend?. *Folklore*, 107. p. 33-46.
- Dégh, Linda (2001). *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Diario Oficial el Peruano (2001). *Declaran de Interés Público y de Prioridad Regional la Puesta en Valor y Reconocimiento de la Danza Folklórica "Los Abuelitos de Quipán" como Patrimonio Inmaterial de la Provincia de Canta y del Gobierno Regional de Lima*. Lima: Ordenanza Regional N° 24-2015-CR-RL. extraído de <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/declaran-de-interes-publico-y-de-prioridad-regional-la-pest-ordenanza-no-24-2015-cr-rl-1320343-4/> [20.02.2018]
- Dias Martins, Mônica (2018). Contribuciones de Gramsci a la idea de nación. En Vernik, E. (coord.) *Actualidad de la nación. Materia y memoria de la vida popular*. Buenos Aires: Ediciones UNGS. p. 37-55.
- Díaz, Valeska, Gajardo, Luz, Guzmán, Daniela, Estrada, Natalia, Soto, Marianela (2009). *Recopilación histórica de juegos mapuches: análisis y propuesta didáctica para su aplicación*

- en el sector de Educación Física* (Tesis de pregrado). Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez.
- Donoso Fritz, Karen (2009). 'Fue famosa la chingana...' Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 8 (1). p.87-119.
- Donoso Fritz, Karen (2009). Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990. *Revista Musical Chilena*, 63(212). p. 29-50
- Donoso Fritz, Karen (2019). *Cultura y dictadura. Cesuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Donoso, Karen, Rojas, Araucaria y Castro, Luis (2011). *Por la Güeya del Matadero. Memorias de la cueca centrina*. Santiago: Independiente.
- Donoso, Sebastián (2005). Reforma y política educacional en Chile: 1990-2004. El neoliberalismo en crisis. *Estudios Pedagógicos*, 31. p.113-131.
- Dorson, Richard (1951). The Great Team of English Folklorist. *The Journal of American Folklore* 64 (251). p. 1-10.
- Dorson, Richard (1959). A Theory for American Folklore. *The Journal of American Folklore*, 72(285). p. 197-215.
- Dorson, Richard (1961). Folklore Studies in England. *The Journal of American Folklore* 74 (294). p. 302-12.
- Dorson, Richard (1962). Feklore. *Zeitschrift für Volkskunde* 65. p.56-64.
- Dorson, Richard (1973) Is Folklore a Discipline?. *Folklore* 84 (3). p. 177-205
- Dorson, Richard (1976). *Folklore and Feklore. Essays Toward a Discipline of Folk Studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dorson, Richard (1977). *American Folklore*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dorson, Richard (1982). *Folklore and Folklife: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dundes, Alan (1980). *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dundes, Alan (1993). *Folklore Matters*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Durkheim, Emile (1976). *Educación como Socialización*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Edelman, Murray (1985). *The symbolic uses of politics*. Illinois: University of Illinois Press.
- Edelman, Murray (1988). *Constructing the political spectacle*. Chicago: University of Chicago Press.
- Emmerling, Inga (2013). *Die DDR und Chile (1960-1989): Außenpolitik, Außenhandel und Solidarität*. Berlin: Christoph Links Verlag.
- Errázuriz, Luis (2006). Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976). *Aisthesis* n° 40. p. 67-78.

- Falabella Luco, Soledad (2003). *¿Qué será de Chile en el Cielo? poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago: LOM Ediciones.
- Falcoff, Laura (27.04.2007). Los secretos de un oficio, entrevista con Pedro Gajardo Escobar. *El Clarín*. extraído de <http://edant.clarin.com/diario/2007/04/27/espectaculos/c-01401.htm> [01.10.2015]
- Fernández, José Manuel (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. *Cuadernos De Trabajo Social*, 18.p. 7-31.
- Fernández, José Manuel (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. *Papers: revista de sociología*, 98 (1). p. 33-60.
- Fernández de Castro, Luis (24.12.1961). El Ballet Folklórico emprende nueva gira. *Excélsior, Sección Notas Musicales*. Ciudad de México: Grupo Imagen.
- Fondo de Investigación y Documentación Musical Tradicional Chilena, Margot Loyola Palacios, PUCV (s.f.). Biografía Margot Loyola Palacios. extraído de <http://margotloyola.ucv.cl/biografia/pdf/biografia.pdf> [10.03.2015]
- Foucault, Michel (1994). Das Subjekt und die Macht. En Dreyfus, Hubert y Rabinow, Paul (eds.) *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim: Beltz Athenäum, p. 243–264.
- Foucault, Michel (2006). *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I. - Geschichte der Gouvernementalität I. Vorlesungen am Collège de France 1977/1978*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.
- Franco, Susanne y Nordera, Marina (eds.) (2007). *Dance Discourses. Keywords in dance research*. London y New York: Routledge.
- Franko, Mark (2007). Dance and the Political. En Franco, Susanne y Nordera, Marina (eds.) (2007). *Dance Discourses. Keywords in dance research*. London y New York: Routledge. p.11-28.
- Freidland, LeeEllen (1998). Folk Dance History. En Cohen, Selma. *International Encyclopedia of Dance II*. New York: Oxford University Press. p.29-38.
- Fuentes, Marcelo (2010). Restauración y modernización del folclore chileno. Extraído de [http://margotloyola.ucv.cl/wp-content/uploads/2010/02/Restauracion\\_y\\_modernizacion\\_del\\_folklore.pdf](http://margotloyola.ucv.cl/wp-content/uploads/2010/02/Restauracion_y_modernizacion_del_folklore.pdf) [10.04.2015]
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1999). El consumo cultural: una propuesta teórica. En Sunkel, Guillermo (coord.) *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Garnham, Emilia (1961). *Danzas folklóricas de Chile*. Santiago: Ediciones gráficas nacionales.
- Garrido, Pablo (20.09.1964). Lo negro en nuestra danza nacional. *La Nación*. Santiago.
- Garrido, Pablo (1976). *Biografía de la cueca*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.
- Garrido, Pablo (1979). *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

- Gazmuri, Cristián (2009). *La historiografía chilena (1842-1979) Tomo II*. Santiago: Taurus.
- Geel, María Carolina (30.12.1979). El origen africano de la cueca chilena. *El Mercurio*. Santiago: Talleres El Mercurio, p. E3.
- Giersdorf, Jens Richard (2008). Von der Utopie zum Archiv: Patricio Bunster und die politische Funktion der Choreographie. *Forum Modernes Theater* 23 (1). p. 29-36. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Giersdorf, Jens Richard (2014). *Volkseigene Körper: Ostdeutscher Tanz seit 1945*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gilmore, Samuel (2000). Doing culture work: negotiating tradition and authenticity in filipino folk dance. *Sociological Perspectives*. p. 21-S41.
- Giurchescu, Anca (2001). The Power of Dance and Its Social and Political Uses. *Yearbook for Traditional Music*, 33. p. 109-121.
- Godoy, Álvaro y González, Juan Pablo (eds.) (1995). *Música Popular Chilena, 20 años. 1970 – 1990*. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura.
- Gómez, Galo (1998). *La universidad a través del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio (2004). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
- González, Juan Pablo (2011). Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 187 (751). p. 937-946.
- González, Juan Pablo (2017). *Des/encuentros en la música popular chilena. 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González Quiroz, Germán (1972). Arte y cultura en la vía chilena al socialismo. El discurso cultural y la producción artística en el gobierno de la Unidad Popular. *Monografía–Departamento de Estética. REVISTA RAMONA, Santiago* 55. p. 18-29.
- Grau, Andrée y Wirre-Gore, Georgiana (2006). *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse.
- Grau, Andrée. (2007). Dance, identity, and identification processes in a post-colonial world. En Franco, Susanne y Nordera, Marina (eds). *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*. London: Routledge. P.189-207.
- Grez, Francesca (2015). El hispanismo en las mujeres chilenas. Las influencias franquistas en la Secretaría Nacional de la Mujer, Chile 1973-1989. *Revista Izquierdas*, 25. p.54-75.
- Gutiérrez, Horacio. (2010). Exaltación del mestizo: La invención del Roto Chileno. *Universum (Talca)*, 25(1). p. 122-139.
- Haas, Andrée (1945). La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical. En *Revista Musical Chilena* 1 (7-8). p. 19-26.
- Hanna, Judith (1987). *To dance is human: A theory of nonverbal communication*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hewitt, Andrew (2005). *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham y London: Duke University Press.

- Hoerburger, Felix (1968). Once Again: On the Concept of "Folk Dance". *Journal of the International Folk Music Council* 20. p.30-32.
- Honorable Cámara de Diputados de la Nación (2007). *Proyecto de Ley: declarar a la zamba como danza nacional argentina: inclusión en los programas de enseñanza*. Argentina: N° Expediente 2419-D-2007. extraído de <http://www1.hcdn.gov.ar/proyxml/expediente.asp?fundamentos=si&numexp=2419-D-2007> [10.02.2018]
- Huizinga, Johan (2004 [1938]). *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch.
- Huneus, Carlos (2000). *El régimen de Pinochet*. Santiago: Sudamericana.
- Huschka, Sabine (2000). *Merce Cunningham und der moderne Tanz: Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- Jacobs, Joseph y Nutt, Alfred (1890). Folk-Lore Congress, 1891. *Folklore* 1 (4). p. 507-512.
- Jara, Isabel (2008). La ideología franquista en la legitimación de la dictadura militar chilena. *Revista Complutense de Historia de América* 34. p. 233-253
- Jara, Isabel (2016). Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Revista digital], Questions du temps présent. extraído de <http://nuevomundo.revues.org/68967> [17.03.2016]
- Jara, Joan (2008). *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago: LOM Ediciones.
- Jeggle, Utz (ed.) (1986). *Volkskultur in der Moderne: Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*. Reinbek: Rowohlt-Taschenbuch Verlag
- Jeggle, Utz (1988). Volkskunde im 20. Jahrhundert. En Brednich, Rolf (Ed.): *Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. p. 51-70.
- Jooss/Tanz. Große Vier am Grünen Tisch (06.06.1951). *Der Spiegel*. pp.32-33. extraído de <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29194070.html> [10.09.2017]
- Jordán, Laura y Araucaria Rojas (2009). Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973-1989). *Boletín Música, Revista de música Latinoamericana y Caribeña* 24. p. 70-82.
- Kaepler, Adrienne (2000). Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal* 32 (1). p. 116-125.
- Kaepler, Adrienne (2003). La danza y el concepto de estilo. *Desacatos*, (12). p. 93-104.
- Kealiinohomoku, Joann (1970). An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. *Impulse*, 20. p. 24-33.

- Kealiinohomoku, Joann (1972). Folk Dance. En Dorson, Richard (Ed). *Folklore and Folk-life: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Press. p. 381-404.
- Kealiinohomoku, Joann (2001). The study of dance in culture: A retrospective for a new perspective. *Dance Research Journal*, 33(1). p. 90-91.
- Kilapan, Lonko (1996). *El origen araucano de la cueca*. Santiago: Universitaria.
- Kolb, Alexandra (2006). Dance and Political Conflict: three comparative case studies. *The International Journal of the Arts in Society*, 1 (2). p. 17-21.
- Kolb, Alexandra (ed.) (2011). *Dance and Politics*. Bern: Peter Lang.
- Langer, Susanne K. (1953). *Feeling and Form: A theory of art developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Larroucau Mellado, Andrea (2016). De valiente guerrero a bárbaro sometido. La persistencia del mito araucano en Chile durante el siglo XIX. *Mélanges de la Casa de Velázquez* 46 (2). p. 121-140.
- Latcham, Ricardo (1910). Fiesta de Andacollo i sus danzas. *Revista de la Sociedad de Folklore Chileno*. p. 195-219.
- Le Boulch, Jean (1997). *El movimiento en el desarrollo de la persona*. Barcelona: Paidotribo.
- Le Goff, Jacques y Truong, Nicolas (2006). *Die Geschichte des Körpers im Mittelalter*. Stuttgart: Klett-Cotta-Verlag.
- Lefevre, Henri (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leigh Foster, Susan (2010). Choreographing History. En Carter, Alexandra y O'Shea, Janet (eds). *The Routledge Dance Studies Reader. Second Edition*. London – New York: Routledge. Taylor and Francis.
- Leiva, Jorge (23.06.2018). El adiós del caudillo de Los Huasos Quincheros. En *Revista Culto*. extraído de <http://culto.latercera.com/2018/06/23/adios-del-caudillo-los-huasos-quincheros/> [10.04.2019]
- Lenz, Rodolfo (1894a). Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile: contribución al folklore chileno. *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: Universidad de Chile.
- Lenz, Rodolfo (1894b). *Ensayos Filológicos Americanos I: Introducción al estudio del lenguaje vulgar en Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Lenz, Rodolfo (1909). *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno: fundada en Santiago de Chile el 18 de Julio de 1909*. Santiago: Imp. y Encuadernación Lourdes.
- Lenz, Rodolfo (1940). *El español en Chile*. Buenos Aires: Univ. de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología.
- León, Pilar (08.02.2019). Contar las penas cantando: La cueca sola como símbolo de protesta en dictadura. *Diario UChile*. extraído de <https://radio.uchile.cl/2019/02/08/contar-las-penas-cantando-la-cueca-sola-como-simbolo-de-protesta-en-dictadura/> [01.07.2019]

- Lepecki, André (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge.
- Lepecki, André (2011). Coreopolítica e coreopolítica. En *ILHA Revista de Antropologia* 13 (1). p.41-60.
- Lévi-Strauss, Claude (1979). Introducción a la obra de Marcel Mauss, en Mauss, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos. p. 13-42
- Lombana, Raúl (2013). La teoría sobre las formaciones nacionales y sus límites para la interpretación de la historia latinoamericana. *Perspectivas. Revista de historia, geografía, arte y cultura*, 1 (1). p.151-166.
- Loutzaki, Irene (2001). Folk Dance in Political Rhythms. *Yearbook for Traditional Music*, 33. p. 127-137
- Loyola, Margot (1994). *El cachimbo: danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.
- Loyola, Margot (1980). *Bailes de tierra en Chile*. Valparaíso: Eds. Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Loyola, Margot y Cádiz, Osvaldo (2010). *La cueca: danza de la vida y de la muerte*. Valparaíso: Eds. Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Loyola, Margot y Cádiz, Osvaldo (2014). *50 danzas tradicionales y populares de Chile*. Valparaíso: Eds. Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Lutz, Gerhard (1958). *Volkskunde. Ein Handbuch zur Geschichte ihrer Probleme*. Berlin: E.Schmidt.
- Machado y Álvarez, Antonio (1883). *El Folk-lore andaluz: Revista de cultura tradicional*. Sevilla: O'Donnell 22.
- Mamani, Ariel Hernán (2013). Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973). *Música Popular em Revista*, Campinas 1 (2). p. 121-147.
- Manquilef, Manuel (1914). Comentarios del pueblo Araucano II: La Gimnasia Nacional (juegos, ejercicios i bailes). *Anales de la Universidad de Chile* 134 (1914). p. 75-219.
- Marcilhacy, David (2014). La Hispanidad bajo el franquismo: El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista. En Michonneau, Stéphane y Núñez-Seixas, Xosé (eds.). *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Martí Pérez, Josep (1999). La tradición evocada: Folklore y Folklorismo. En Gómez Pellón, Eloy. Díaz Viana, Luis. Martí, Josep y Azurmendi, Mikel (eds.). *Tradición Oral*. Santander: Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria; Oiartzun: Sendoa. p. 81-107.
- Martin, Randy (1998). *Critical moves: dance studies in theory and politics*. Durham: Duke University Press.
- Massone, Juan Antonio (1988). Una vida dedicada a Chile: Entrevista a Oreste Plath. extraído de <http://www.oresteplath.cl/vida.html> [28.07.2015]
- Mauss, Marcel (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

- McCarren, Felicia (2003). *Dancing Machines. Choreographies of the age of mechanical reproduction*. Stanford: Stanford University Press.
- McClintock, Anne (1991). "No Longer in a Future Heaven": Women and Nationalism in South Africa. En *Transition*, 51. p.104-123
- Mead, Virginia (1996). "More than Mere Movement – Dalcroze Eurhythmics". *Music Educators Journal*, 82 (4). p. 38-41.
- Mena, Rosario (2004). Manuel Dannemann. Maestro del folclor. *Nuestro.cl, el sitio del patrimonio cultural chileno*. extraído de <http://www.nuestro.cl/notas/perfiles/dannemann1.htm> [20.10.2015]
- Merlau-Ponty, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Ministerio de Educación (1987). *Diez años de extensión cultural*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural.
- Ministerio Secretaria General de Gobierno (1979). *División de Organizaciones Civiles. Motor que dinamiza las relaciones entre gobernantes y ciudadanía*. Santiago: La Secretaría.
- Milza Pierre (1980). Cultures et relations internationales. *Relations internationales*, 24. p. 361-379.
- Mistral, Gabriela (11.07.1925). Menos cóndor y más huemul. En Escudero, A. (comp.) (1957). *Recados contando a Chile*. Santiago de Chile: Ed. del Pacífico
- Montecinos, Sonia (21.10.1998). Cóndores y condoritos. *El Mercurio*, C13. Santiago: El Mercurio.
- Montecinos, Yolanda (1961). Historia del ballet en Chile. *Revista Musical Chilena*. 15 (75). p. 9-31.
- Montecinos, Yolanda (1962). El Ballet Nacional Chileno. Perspectiva histórica y humana. *Revista Musical Chilena* 16 (80). p. 9-30.
- Morales, Leonidas (2003). *Violeta Parra: la última canción*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Moser, Hans (1962). Vom Folklorismus in unserer Zeit. *Zeitschrift für Volkskunde* 58 (2). p.177-209.
- Moser, Hans (1964). Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde. *Hessische Blätter für Volkskunde* 55. p. 9-57.
- Moulián, Tomás (2002). *Chile, anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones.
- Müller, Hedwig (1986). *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*. Berlin: Weinheim.
- Muñoz, Daniel y Padilla, Pablo (2008). *Cueca Brava. La fiesta sin fin del roto chileno*. Santiago: RIL editores.
- Nahachewsky, Andriy (1995). Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal*, 27 (1). p. 1-15.
- Nahachewsky, Andriy (2001). Once Again: On the Concept of "Second Existence Folk Dance". *Yearbook for Traditional Music* 33. p. 17-28.

- Nahachewsky, Andriy (2012). *Ukrainian dance: a cross-cultural approach*. Jefferson, N.C: McFarland & Co.
- Navarrete, Micaela y Donoso, Karen (2010). *Y se va la primera!!! Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*. Santiago: LOM Ediciones.
- Nef Novella, Jorge (2017). El Concepto de Estado Subsidiario y la Educación como Bien de Mercado: Un Bosquejo de Análisis Político. *Revista Enfoques Educativos*, 2(2). Consultado de <https://enfoqueseducacionales.uchile.cl/index.php/REE/article/view/47047/49047>. [10.11.2019]
- Nye, Joseph (1990). Soft Power. En *Foreign Policy*, (80), p. 153-17.
- Nye, Joseph (2004). *Soft Power: The means to success in world politics*. New York: Public Affairs.
- Niño, Antonio (2009). Uso y abuso de las relaciones culturales en la política internacional. *Ayer*, (75), p.25-61.
- Núñez Oyarce, Hernán (2005). *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*. Santiago de Chile: FONDART.
- Nutt, Alfred y Gomme, Laurence (1884). Folk-lore Terminology. *The Folk-Lore Journal* (2). p. 311-316.
- Olins, Wally (1989). *Corporate identity*. London: Thames and Hudson.
- Oroz, Rodolfo y Lenz, Rodolfo (1933). Discurso en la Recepción del Dr. Rodolfo Lenz, como Miembro Académico de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: Universidad de Chile.
- Ortiz García, Carmen (1994). Antropología y Folklore. En *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 49 (2). p. 49-68.
- Oviedo, Carmen (1990). *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Parra, Isabel (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay S.A.
- Parra, Violeta (1979). *Cantos Folklóricos Chilenos*. Santiago: Editorial Nacimiento.
- Partsch-Bergsohn, Isa y Bergsohn, Harold (2003). *The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolph Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*. Princeton Book Company.
- Peñaloza P., Carla (2001). En el Nombre de la Memoria, Las Mujeres en la Transmisión del Recuerdo de los Detenidos Desaparecidos. *Cyber Humanitatis*. extraído de <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8870/8702> [10.11.2018]
- Peralta, Paulina (2007). *¡Chile tiene fiesta! El origen del 18 de septiembre (1810-1837)*. Santiago: LOM Ediciones.

- Pereira Salas, Eugenio (1938). *Danzas y cantos populares de la Patria Vieja*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- Pereira Salas, Eugenio (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Pereira Salas, Eugenio (1947). *Juegos y alegrías coloniales en Chile*. Santiago: Zig-Zag.
- Pereira Salas, Eugenio (1952). *Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales – Universidad de Chile.
- Pérez García, Sebastián (2012). Entrevista con Joan Jara. *La Pulenta*. extraído de <http://lapulenta.cl/joan-jara/> [10.09.2017]
- Phelan, Peggy (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London y New York: Routledge.
- Pinto, Julio, Rolando Álvarez y Verónica Valdivia (2006). *Su revolución contra nuestra revolución. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)*, vol. 1. Santiago: LOM Ediciones.
- Ponce, David (1994). "Aprendí del pueblo, pero no soy antiacadémica". En *La Nación. Santiago*, p.26. extraído de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-80151.html> [08.09.2015].
- Ponce, Johan y Mura, Michelle (2014). *Reconstrucción histórica de la Cueca Sola. Desde el imaginario político en Chile (1978 – 1990)*. Tesis para optar al grado académico de Licenciado en Historia y Ciencias Sociales. Santiago: Universidad Arcis.
- Prat Ferrer, Juan José (2006). Sobre el concepto de Folklore. *Oppidum. Cuadernos de Investigación*, 3. Segovia. p. 229-248.
- Prat Ferrer, Juan José (2008). *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
- Pritchard, Jane y Hamilton, Caroline (2012). *Anna Pavlova: Twentieth Century Ballerina*. Booth-Clibbom Editions.
- Quezada Gómez, Rubén (31.01.1988). Oreste Plath: Una vida dedicada al folklore y a la esencia de Chile. *El Mercurio de Valparaíso*, p. 21.
- Quiroga, Daniel (1961). La música chilena y el ballet. *Revista Musical Chilena*, número especial 2002. p. 68-70.
- Radiguet, Max (1856). *Souvenirs de l'Amérique espagnole: Chili-Pérou-Brésil*. París: Michel Lévy Frères.
- Rafkis, Alkis (2000). The official message for Dance Day, 29 April 2000. CID, UNESCO. extraído de <http://www.danceday.cid-portal.org/index.php/previous-messages> [13.09.2019]
- Ramírez, Juan Ramón (1873). *La Virjen de Andacollo: reseña histórica de todo lo que se relaciona con la milagrosa imagen que se venera en aquel pueblo*. La Serena: El Correo del Sábado.
- Ramos Rodillo, Ignacio (2011). Música típica, folklore de proyección y nueva canción chilena versiones de la identidad bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. *Revista Neuma, Universidad de Talca* 4 (2). p. 108-133.
- Rancière, Jacques (2008). *Zehn Thesen zur Politik*. Berlin y Zürich: Diaphanes.

- Real Academia de la lengua Española (2014). Folklore. *Diccionario de la lengua española* (23.ªed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=I9k9xD7>
- Reddy, William (2001). *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. New York: Cambridge University Press.
- Reed, Susan (1998). The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology*, 27. p. 503-532.
- Richard, Nelly (1994). *Insubordinación de los Signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas en crisis*. Santiago: Cuarto Propio.
- Reininghaus, Frieder y Schneider, Katja (2004). *Experimentelles Musik- und Tanztheater*. Lilienthal: Laaber Verlag.
- Rivera, Anny (1983). *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario: Chile 1973-1982*. Santiago, Tesis de grado.
- Robles Ramírez, Eulogio (1911). Costumbres i creencias araucanas: ñeigurehuen, baile de machis. Sociedad del Folklore Chileno. *Anales de la Universidad de Chile* 128. Santiago: Cervantes.
- Rodríguez, Zorobabel (1875). *Diccionario de chilenismos*. Santiago: Imprenta El Independiente.
- Rojas, Araucaria (2009). Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. *Revista Musical Chile* 63 (212). p.51-76.
- Rojas, Ariel y Rojas, Sol (2014). *Historias clandestinas*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rojas, Mario (2012). *El que sea, sae. Crónica personal de la Cueca Brava*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Rondón, Víctor (2014). Música y negritud en Chile: De la ausencia presente a la presencia ausente. *Revista de Música Latinoamericana* 35 (1). p.50-87.
- Royce, Anya (1977). *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rubidge, Sarah (1996). Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts. En Campbell, Patrick (ed). *Analyzing Performance: A Critical Reader*. Manchester y New York: Manchester University Press. p. 219-233.
- Sachs, Kurt (1976 [1937]). *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Hildesheim – New York: Georg Olms Verlag.
- Salas, Filomena (1945). El Instituto de Investigaciones del Folklore Musical. *Revista Musical Chilena* 3 (1). 19-27.
- Salgado Bustillos, Flavio (2014). *La cueca sola: mujeres, memoria y lucha (ni perdón ni olvido)*. Santiago: Ocean Sur.
- Salinas Campos, Maximiliano (2000). ¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX. *Revista Musical Chilena* 54 (193). p. 45-82.

- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio (1999). *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM Ediciones.
- Santa Cruz, Domingo (1947). El Instituto de Investigaciones Musicales. En *Revista Musical Chilena* 2 (17/18). p. 3-8.
- Santa Cruz, Domingo (1960). El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto. En *Revista Musical Chilena* 14 (73). p. 7-38.
- Sañudo Autrán, Pedro (1886). *Narraciones españolas y americanas*. Madrid: Eduardo Mengíbara.
- Sarmiento, Domingo Faustino (19.02.1842) "¡La Sambacueca en el Teatro!!! Beneficio del sr. Jiménez". *El Mercurio*, Valparaíso, XIV/4005. p. 2-3.
- Secretaría de Relaciones Culturales (187 - 1989). *Proyección de la cultura*. Santiago: Secretaría de Relaciones Culturales.
- Secretaría Nacional de Relaciones Culturales (1979-1984). *Informativo RC*. Santiago: Secretaría Nacional de Relaciones Culturales.
- Seremetakis, Nadia (1994). *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Serrano, Sol (1994). *Universidad y nación: Chile en el siglo XIX*. Santiago: Ed. Universitaria.
- Sepúlveda Llanos, Fidel (1996). Gabriela Mistral: aportes a una estética del folklore. *Taller de Letras* Número especial "Gabriela Mistral". Santiago: Instituto de Letras PUC.
- Sevilla, Amparo (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. México, D.F.: INBA.
- Shay, Anthony (1999). Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field". *Dance Research Journal*, 31 (1). p. 29-56.
- Shay, Anthony (2002). *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Solari, Marucha (1961). Ballet Nacional de la Universidad de Chile. *Revista Musical Chilena*, Número Especial 2002. p. 54-59.
- Spencer Espinosa, Christian (2007). Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14 (2). p. 143-176.
- Spencer Espinosa, Christian (2009). Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena. *Trans Revista Transcultural de Música* 13. p. 1-12.
- Spencer Espinosa, Christian (2017). *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Stoler, Ann Laura (2008). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.
- Subercaseaux, Bernardo (1999). Caminos interferidos: de lo político a lo cultural. Reflexiones sobre la identidad nacional. *Estudios públicos*, 73. p.149-164.

- The Folk-Lore Society (1889). Annual Report of the Council. En *The Folk-Lore Journal* 7 (5). p. 357-376.
- Torres Alvarado, Rodrigo. (2008). Zamacueca a toda orquesta Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860). *Revista musical chilena*, 62(209). p. 5-27.
- Torres, Rodrigo (2000). Músicas populares, memoria y nación. En Garcés, Mario, Milos, Pedro, Olguín, Miriam, Pinto, Julio y Urrutia, Miguel (eds.). *Memorias para un nuevo siglo. Chile, mirada a la 2ª mitad del siglo XX*. Santiago: Editorial LOM.
- United States Congress to "preserve and present American Folklife (1976). *Public Law 94-201 – 94th. Congress, H.R. 6673, January 2, 1976. The creation of the American Folklife Center*. extraído de [https://www.loc.gov/folklife/public\\_law.html](https://www.loc.gov/folklife/public_law.html) [30.01.2017]
- Urrutia Blondel, Jorge (1962). Algunas proyecciones del folklore y etnología musicales de Chile. *Revista Musical Chilena* 14 (71). p. 95-107.
- Valéry, Paul (2015 [1936]). *Philosophie de la Danse*. Paris: Editions Allia.
- Vega, Carlos (1936). *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones*. Buenos Aires: Establecimiento Gráfico de Eugenio Ferrero.
- Vega, Carlos (1947). La forma de la cueca chilena. *Revista Musical Chilena*, 3(20-21), p. 7-21.
- Vega, Carlos (1953). *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua: historia - origen - música - poesía – coreografía*. Buenos Aires: Julio Korn.
- Vega, Carlos (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Vega, Carlos (1960). *La Ciencia del Folklore*. Bs. Aires: Editorial Nova.
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1861). Don Diego Portales: juicio histórico. En Lastarria, José Victorino, Vicuña Mackenna, Benjamin y Sotomayor, Ramón (1973). *Portales: juicio histórico*. Santiago: Editorial del Pacífico. p.83-104.
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1865). *Bases del informe presentado al Supremo Gobierno sobre la inmigración extranjera por la Comisión Especial nombrada con ese objeto i redactada por el secretario de ella Don Benjamín Vicuña Mackenna*. Santiago: Imprenta Nacional.
- Vicuña Mackenna, Benjamín (01.08.1882). La Zamacueca y la Zaragüeña, juicio crítico sobre esta cuestión internacional. *El Mercurio de Valparaíso* LV/16.630, p.2, c.6.
- Velasco, Honorio (1990). El folklore y sus paradojas. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 49. p. 123-144.
- Wacquant, Loïc (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Wacquant, Loïc (2012). Desentrañando el habitus. *Astrolabio: Nueva Época* 9. p. 175-182.

Waldman, Gilda (2014). A cuarenta años del golpe militar en Chile. Reflexiones en torno a conmemoraciones y memorias. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 59 (221). p. 243-265.

Winckelmann, Johannes (ed.) (1988). *Max Weber. Gesammelte politische Schriften*. Tübingen: J.C.B. Mohr.

Zamorano, Osvaldo (2013). La cueca larga de Margot Loyola. *Punto Final* 792. extraído de <http://www.puntofinal.cl/792/loyola792.php> [03.04.2015]

Zapiola, José (1974). *Recuerdo de treinta años*. Santiago: Zig-Zag.

Zubicueta, Alfredo Franco (1908). *Tratado de Baile*. Santiago: Imprenta Litografía i Encuadernación La Ilustración.

### **Fuentes audiovisuales:**

Conjunto Folklórico Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (1999). Canto Esperanza [CD-Room]. Santiago: ALCE.

García, Ricardo (1989). *La fuerza de un Pueblo, Vol.1* [CD-Room]. Santiago: Alerce La Otra Música.

Mallet, Marilú (2003). *La cueca sola*. [Documental]. Canadá y Santiago: Independiente.

Parra, Violeta (19.10.1957). *Violeta entrevista a Doña Flor. Anticuecas*. Radio Chilena. extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=jpigdSBTpdk> [08.09.2015]