

Mediatización del cancionero tradicional chileno: ¿Folklore musical o Música popular?¹

AGUSTIN RUIZ

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

RESUMEN. La publicación "Discografía de Margot Loyola" (1995) es el punto inicial de una inesperada discusión con el Dr. Juan Pablo González, a propósito de su texto "Musicología popular". En éste el autor soslaya dicha discografía por tratarse —según él— de música folklórica y no popular. Esta distinción excluyente reanima la recurrente controversia epistemológica polarizada entre los enfoques orientados a repertorios y géneros, versus los enfoques de proceso, asunto que asoma en este artículo, mediante el análisis de la trayectoria artística de Margot Loyola bajo los parámetros con que González define la música popular, demostrando las correlaciones entre ambas.

I. Presentación

A fines de 1994 me fue encargada la realización de la discografía de Margot Loyola para su publicación en *Revista Musical Chilena*², con motivo del Premio Nacional de Arte que en septiembre de ese mismo año el Gobierno de Chile le concediera a la ilustre folklorista. Años más tarde, se publica el artículo "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y diseños"³, donde el Dr. González señala los lineamientos y alcances de un campo musicológico reciente, que aborda las elaboraciones musicales mediatizadas con propósitos de mercado. En el texto se señala también los obstáculos de este campo, entre los que destaca la escasez de "discografías completas sobre músicos latinoamericanos"⁴, situación endémica que se constata en la escasa información discográfica publicada por la propia industria del ramo. Pese a ello, el autor omite entre sus referencias la discografía antes mencionada.

Llevado de mi decepción — más que de mi curiosidad científica —, quise saber la razón por la cual mi colega omitió justamente un trabajo discográfico cuyo propósito no fue sino hacer un aporte sistemático y documental a

1. Este trabajo fue originalmente leído en el 5º Congreso Rama Latinoamericana - IASPM (International Association for the Study of Popular Music), realizado entre el 20 y 24 de junio de 2004, en Río de Janeiro, Brasil.

2. Ver Ruiz, Agustín. 1995. "Discografía de Margot Loyola". *Revista Musical Chilena*. N° 183. Santiago, pp. 42-58.

3. González, Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y diseños". Separata *Revista Música Chilena*. N° 195. Santiago, pp. 38-64.

4. González. *op. cit.*, p. 55.

posteriores estudios musicológicos. “Lo que ocurre, es que el repertorio de Margot Loyola no es popular-urbano, sino folklórico-rural”, fue en resumidas palabras la respuesta que recibí en una comunicación personal.

Discrepé entonces y ahora con tal argumentación, por lo que me di al ejercicio de someter a análisis el proceso discográfico de Margot Loyola, siguiendo los perfiles que el Dr. González precisa en su artículo para delimitar el campo de estudio de lo que se ha definido como *musicología popular*. Quiero aquí presentar entonces, los alcances de una producción discográfica que, teniendo su sustento en los acervos musicales de la tradición oral chilena, es resultado y a la vez hilo conductor de procesos propios de las sociedades modernas y las estructuras industriales de la producción de arte y entretenimiento.

2. Algunos antecedentes

Antes de la aparición de Margot Loyola en la escena artística y urbana, los medios de comunicación e industria cultural venían promoviendo el desarrollo y mantención de un imaginario-país donde las figuras excluyentes del huaso⁵ y la china —hombre y mujer campesinos de la zona central de Chile— constituían un referente social único e idealizado de nacionalidad, afirmando con ello una noción hegemónica y centralista que establecía en el discurso estético la unificación del ser nacional⁶, sobre la base de una pretendida música criolla, la que en su estereotipo inflexible negaba cualquier elemento musical proveniente de culturas regionales o locales que arriesgara el ideario de unidad geopolítico-cultural.

Chile
CONJUNTO TÍPICO



Las Hermanas Loyola junto al Dúo Rey-Silva, encarnando el emblemático arquetipo nacional del huaso y la china, en 1943, tres años antes que las Loyola incorporaran a su repertorio, las músicas de otras culturas y regiones. (Foto gentileza Fondo Margot Loyola Palacios. PUCV)

5. “El huaso, o guaso, es el jinete criollo chileno. Es nuestro hombre a caballo, que monta, viste y vive según un desarrollo histórico propio y distintivo, acaeciéndose en la zona del país que va desde los valles transversales de Elqui, Limari y Choapa, por el Norte Chico, hasta los de la isla del Laja, llanos de Rere y Mulchén y lomajes de Cañete y Contulmo en el sur, es decir, las líneas de alta y baja frontera indianas”. Ver Cardemil, Alberto, 1999. *El Huaso Chileno*. Editorial Andrés Bello, Santiago, p. 3.

6. Ruiz, Agustín. 2002. “Folklore musical y folklorismo en la producción discográfica chilena del siglo XX”. Ponencia presentada en el 4º Congreso Rama Latinoamericana - IASPM (International Association for the Study of Popular Music). Ciudad de México, México.

El peso de esta senda también marcó parte del trabajo inicial de las hermanas Loyola. Pero el dúo irá incorporando en su repertorio de géneros tradicionales mestizos, piezas y programas de música indígena y luego regional, iniciando en la segunda mitad de la década de 1940, un proceso orientado hacia la interpretación de un repertorio multiétnico que dio inicio a un trabajo discográfico y principalmente escénico sin precedentes. Este proceso se acentuará con la disolución del dúo. Entonces surge Margot como una intérprete multicultural y de la interculturalidad, que en su multifacética *performance* comenzará a representar la diversidad cultural y étnica de Chile. En lo sucesivo, su trabajo escénico y discográfico incidirán profundamente en un cambio de paradigma estético-ideológico, promoviendo las bases para revertir el proceso de hegemonía que representaba la música criolla. En esta nueva etapa se incluyó una gran muestra de expresiones regionales, diversas y heterogéneas entre sí. Estos nuevos productos construyeron sus referencias sobre procesos de documentación en contextos socioculturales y con cultores definidos. Sin embargo, ellos no estuvieron dirigidos al fortalecimiento de dichos contextos de la oralidad, sino que se orientaron al público urbano a partir de plataformas mediales, principalmente vinculadas a la industria discográfica y la actividad radial, y en donde intervinieron propuestas interpretativas muy cercanas al teatro moderno, fijando y cimentando pautas que posteriormente dieron contenido a movimientos políticos de amplia repercusión social.

Presentados estos antecedentes, estimo necesario discutir aquí acerca de los alcances conceptuales implícitos en este proceso discográfico, a la luz de los lineamientos y características con que el Dr. González ha definido el campo disciplinario de la Musicología Popular.

3. Lo popular de una discografía de interpretaciones folklóricas

En los fundamentos de este promisorio campo, González define la música popular urbana como: a) una música mediatizada, en cuanto proceso en que ni artista ni público pueden prescindir del soporte industrial y tecnológico; b) una música masiva, en el presupuesto que ésta obedece a una demanda simultánea y globalizada, dispuesta en procesos suprasociales y supranacionales; c) una música moderna, en atención a sus *feed-back* con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, “desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta”⁷.

7. González. *Op.cit.*, p.38.

a) Lo moderno

El primer aspecto que me parece apropiado analizar, es la visión moderna de la propuesta de Margot Loyola, y el carácter modernizante que logra proyectar en la interpretación del folklore musical.

A muy pocos años de darse a conocer, la Loyola se impondría por sobre todas las cantoras urbanas de música folklórica de la época. Su propuesta estética comenzó a surgir guiada tanto de su talento intuitivo, como de las sugerencias y orientaciones profesionales que recibió de importantes académicos del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile⁸, instancia universitaria a la que tempranamente se vinculó y que sin duda la ayudó a descubrir aquel punto medio en el que situaría su arte: ese lugar ecléctico ubicado entre lo erudito del académico, la tradicional de la cantora de oficio y lo popular del público masivo. Margot Loyola —que hasta ese entonces cantaba a dúo con su hermana Estela— no era la única figura que comenzaba a destacar con una propuesta profesional. Ella coexistió con Esther Soré, la *Negra Linda*, indiscutida y popular figura del cantar criollo y el cine nacional. Con la Soré, la Loyola compartió la rigurosa escuela lírica de Blanca Hauser e incluso aprendió de ella algunos recursos como el maquillaje escénico.

Sin embargo, la propuesta de Margot Loyola comenzó a distinguirse no sólo por sus parámetros técnicos y formales, sino principalmente por una marcada tendencia a la elaboración de un programa musical y coreográfico apoyado tanto en proceso de documentación histórica como etnográfica. Es así como en 1946 y con motivo de celebrarse el centenario de la disciplina del folklore, Margot Loyola y su hermana Estela llegaban al escenario del Teatro Municipal de Santiago presentando un programa que en tres partes abordaba música y danza de la cultura mapuche, la patria nueva y del folklore del siglo XX.⁹ El programa, que estaba caracterizado con vestuarios pertinentes, se sustentaba en los trabajos de investigación del equipo académico del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile, en el que por entonces participaban Pablo Garrido, Carlos Isamitt, Eugenio Pereira Salas, Jorge Urrutia Blondel, Carlos Lavín y Alfonso Letelier.

De este modo, la propuesta de Margot Loyola comenzaba a encarnar el ideario de una *inteligentsia* que se dio por misión “dar a conocer lo más fielmente posible los valores de nuestra música”¹⁰, ideario que la artista fue materializando a partir de una concepción moderna de la representación escénica, en un intento inédito e inicialmente intuitivo en el que finalmente logra llegar al sujeto urbano, masivo y universal¹¹, con un espectáculo documentado y didáctico¹², cuyo sustento coincidía en lo esencial con los postulados de la interpretación dramática de Stanislavski.¹³

11. Entre fines de la década de 1957 y 1961, Margot Loyola realiza dos giras por la Unión Soviética. Sus recitales logran una masiva acogida en un público absolutamente desconocedor del folklore musical chileno. La gira se extiende por diversas repúblicas de la ex URSS y otros países socialistas, como Checoslovaquia, Polonia y Rumania.

12. “Compartiendo ‘elementos del teatro didáctico, con códigos del teatro épico, emparentado este último con la poética de Horacio(…) la que intenta con jugar lo útil con lo agradable, con la intención de estimular al público hacia el conocimiento’”. En Kurapel, Alberto. 1997. *Margot Loyola, la escena infinita del folklore*. FONDART. Santiago. p.118.

13. “Para mí la proyección es lograr revivir aquella emoción que los maestros empíricos y el paisaje dejan en uno”. Ver Ruiz, Agustín. 1995. *op.cit.*, p. 31.

8. El Instituto de Investigaciones Folklóricas de la U. de Chile fue creado el 28 de abril de 1944, mediante el decreto N° 295 del Consejo Universitario. Ver Cáceres Valencia, Jorge. 1998. *La Universidad de Chile y su aporte a la Cultura Tradicional Chilena, 1933-1953*. FONDART. Santiago. pp. 36 y 57.

9. El evento, denominado Festival de Danzas y Cantos Folklóricos comenzó a las 15.00 horas del sábado 24 de agosto de 1946. La primera parte, llamada Música Araucana, contenía seis piezas cantadas recopiladas por Carlos Isamitt; la segunda parte, llamada Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, contenía seis piezas recopiladas entre Alhué y San Carlos y una de autoría de Hnas. Loyola y Leucotón Devia; una tercera parte final de cinco danzas históricas, donde las hermanas Loyola lucen sus dotes de bailarinas acompañadas por los hermanos Arias. Ver Cáceres. *op.cit.*, pp. 92-93.

10. Crítica del diario *El Mercurio*, a haciendo referencia al objetivo de la comisión académica que realizó la selección de temas de la antología discográfica Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, producida por la Universidad de Chile en co-producción con sello VICTOR, Diciembre de 1944, citado en Cáceres Valencia, Jorge. *Op.cit.*, p.85. Otra influencia de terminante fue la de Cristina Miranda, ver en Ruiz, Agustín. 1995. “Conversando con Margot Loyola”. *Revista Musical Chilena*, N° 183, Santiago. pp. 11-41.

En ella el testimonio cultural construido con técnicas positivistas, definitivamente le comenzó a ganar terreno a la ramplonería e idealizada ficción que los creadores urbanos dibujaban la escena campesina. En su propuesta se hace presente una metodología exhaustiva en la recopilación de la música y la danza, basada en técnicas de observación social bastante adelantadas para su época¹⁴, seguida de una cuidadosa elección de los temas y de los detalles interpretativos que definen su *performance*. Ella misma nos recuerda: “En La Unión Soviética realicé dos discos¹⁵ bajo un estricto régimen de trabajo: cuatro personas corregían todos los aspectos estilísticos”.¹⁶ Cuando se trata de la interpretación musical, los cuidados estarán concientemente puestos en el proceso técnico-estilístico conducente a su inconfundible estética, resultado de una correcta interpretación o interpretación *mejorada*. Destacarán entonces, su impostación, coloración, *vibrato*, dicción, temperación y fraseo. Aunque su propuesta tienda a reivindicar los valores de la cultura rural-tradicional y reencontrar en ella las raíces de nuestra identidad y destino sociales, todo su trabajo está orientado a un público y un consumidor urbanos.

14. Principalmente la observación participante.

15. Margot Loyola. URSS. *Mezhdunarodnaya Kniga* [MEK] 1957, LP, OCT-5289-56; y Mar ot Loyola. URSS. *Mezhdunarodnaya Kniga* [MEK] 1961, S. Xp—289-61.

16. Ver Ruiz, Agustín. 1995. *op. cit.*, p. 24.



Parte de los registros fotográficos de estudio que las Hermanas Loyola se hicieron para promover su primer recital de música indígena mapuche. Año 1946.

No es antojado sostener que la música de Margot Loyola tiene en su concepto y propósito artísticos, una profunda raíz positivista, toda vez que su elaboración estética apunta a la construcción de una propuesta universalmente válida, entendiendo que lo universal lo constituyen parámetros que están definidos por la convergencia de ciertas convenciones occidentales y de las que la Loyola se hace parte. Conciente de la necesidad de universalizar su propuesta, ella trasciende a la cultura, aplicando todo cuanto ha estudiado en la academia. No se trata entonces de reproducir sin más una determinada versión original, confinada por el límite de sus códigos al uso local, sino más bien de reelaborar la versión original en una propuesta al alcance comprensivo de otros públicos y consumidores, mediante códigos de una estética etnocéntrica que refiere como universales los parámetros que occidente estima concernientes a todo

el género humano. La sola idea de acomodar fuera de su contexto original y mediante soportes mediales, los segmentos escogidos de una determinada tradición musical, bajo la forma ya de un espectáculo, o bien, de un producto audición didáctica, obedece a una concepción proyeccionista generada por las posturas más positivistas de la disciplina del folklore. En la práctica, la propuesta de la Loyola corresponde a un discurso del centro acerca de la periferia. Esto se vincula directamente con el interés y propósito de trabajo, que sin duda se socializó en un contexto propiamente urbano. A diferencia de una cantora de rodeo o de trillas que interactúa en un contexto eminentemente rural, las dos más grandes figuras del canto tradicional chileno, Margot Loyola y Violeta Parra, eran en lo esencial cantantes populares y urbanas, ya fuera que el escenario fuera el Teatro Municipal o una peña folklórica.

La consolidación del repertorio de Margot Loyola ocurrió entre los años 1943 y 1972, periodo en que la artista plasmó en su discografía la diversidad de su repertorio, manteniendo una popularidad y una vigencia permanentes que se extendieron hasta la década de 1990. Durante las décadas de 1950 y 1960 y como consecuencia de la solidez de su propuesta, le tocó asumir el rol de una imagen pública cuyo modelo contribuyó a inspirar un proceso histórico, en el cual nuevas generaciones de músicos progresistas dedicados a la difusión de la canción folklórica, asociaron el cambio paradigmático que impulsaba la Loyola con la promoción de una renovación estética que acompañara una revolución social.

Con todo lo anterior, sería muy limitante intentar entender lo moderno en Margot Loyola bajo la óptica de un producto de moda, así como tampoco su popularidad se puede comprender como el reflejo de un gusto social por arcaísmos atávicos. Más bien, su modernidad —y aun su propia vigencia— se basa en un pleno ajuste a las tendencias contemporáneas de su época, lo que viene a destacar su permanente preocupación por la actualización de su trabajo y correspondiente con los movimientos sociales contingentes. Si nos ubicamos en el contexto de mediados de 1940, su propuesta guarda, en aquel entonces, más de alguna relación con vanguardias como, por ejemplo, el formalismo, en cuanto que su proceso de reelaboración y desarrollo estético no sólo se sustentan en criterios científicos, como por ejemplo, las técnicas etnográficas, de registro y validación de información, sino que además va dirigido a un contexto urbano, enriqueciendo la cultura de la ciudad¹⁷, pese a que, en buena medida, la Loyola como intérprete levanta en su tematización un discurso que reniega de la urbe contemporánea.

b) Lo masivo

Congruente con la proposición del Dr. Juan Pablo González, no puede soslayarse el aspecto masivo que a través del disco alcanza la música

17. Ver Trotski, León. 1973. *Sobre Arte y Cultura*. Alianza Editorial. España.

tradicional. La progresiva integración de alteridades que el trabajo de la Loyola va a iniciar, ya en el disco, ya en el escenario o en la escuela de formación y perfeccionamiento docente, levantará entre los sectores progresistas y luego en el público general, importantes grados de adhesión a las culturas hasta entonces negadas, ocultamiento sistemático del *establishment* que será asociado con la postergación social. Seguidores de un movimiento de escala continental, el público adepto —y en su calidad de seguidor de una maestra y una causa— comenzará solidarizar con la idea de aunar la integración de todos los folklores y las identidades regionales con la reivindicación de todos los derechos sociales. En este sentido, la interpretación integradora de Margot Loyola —siempre ajena a todo manifiesto político-doctrinario expreso— logra ser masiva conforme a la amplitud del espectro que ella convoca, mismo que comparece en su producción disquera. Y este aspecto no es menor. Antes de la llegada de las Hermanas Loyola al sello VICTOR, la producción discográfica de música folklórica chilena se restringía a cuecas y tonadas, dos caras de una misma moneda que de forma resumida reflejaban un discurso de alteridad referida exclusivamente al sujeto rural de la zona central de Chile, base geográfica del proceso de identidad mestiza que ya en la colonia temprana dio forma a la incipiente nación de Chile.¹⁸

18. El año 1946 las Hermanas Loyola introducen bajo la conducción documental de Carlos Isamitt, repertorios de música mapuche, en un concierto realizado en el teatro Cervantes, con motivo del centenario del término *folklore*. Este hecho, junto a los primeros trabajos de recopilación iniciados por Margot Loyola ese mismo año, serán los inicios de un proceso de construcción de alteridad mucho más diverso y heterogéneo.

Pero los rasgos más evidentes de la dimensión masiva está en su popularidad. Y otra vez nos sirven los casos de Margot Loyola y también de Violeta Parra. La música folklórica en Chile —ya sea, géneros o repertorios— bien puede ser más o menos conocida, según sea el público a considerar. No obstante, a nadie en Chile le ha sido indiferente el nombre de nuestras dos grandes artistas. Aunque de la obra de ambas no se conozca más que un reducido número de canciones —sean ya recopiladas o creadas—, en ambos casos se impone la figura del artista por sobre su obra, rasgo indiscutible de popularidad y que hoy se expresa tanto en memoriales y cierta tendencia de culto a la persona. Después de cincuenta y un años de grabado su primer disco y estando de paso por México, Margot Loyola recibe la noticia de haber sido galardonada por el Gobierno con el Premio Nacional de Arte. La recepción que el pueblo de Santiago le brinda a lo largo del trayecto entre el aeropuerto y su casa es apabullante. Semanas más tarde se vuelve a abrir al folklore el Teatro Municipal de Santiago, después de toda una dictadura de militarismo y eurocentrismo en que la primera sala del país se mantuvo obstinadamente negada a las expresiones populares. El público se manifiesta durante meses celebrando en distintos puntos del país la premiación. Margot Loyola reconoce: “He sentido la autenticidad y generosidad de mi pueblo. Ha habido lágrimas, flores, mucha alegría en el hombre común y en el no común, en los homenajes y no homenajes. Hace pocos días viajaba en un taxi y el chofer me dijo: <Gracias por todo lo que nos ha dado>. Este premio ha tenido una repercusión como nunca la tuvo antes y eso es muy bueno para nuestra música y nuestra identidad”¹⁹. No se puede negar pues, que Margot Loyola

19. Ver Ruiz, Agustín. 1995. *op.cit.*, p. 24

ha entrado en una fase final de canonización, si es que en su caso se puede hablar de proceso terminal, mientras que Violeta Parra ya ha sido santificada, rasgos inconfundibles de popularidad y masividad.

No obstante, detrás de estos procesos ha estado la industria cultural construyendo evocación e incitando —muchas veces bajo la promoción de imágenes antagónicas y alternativas— el incremento del mercado y el consumo.

c) Lo mediático e industrial.

Tempranamente Margot Loyola orientó su carrera artística al desarrollo de una propuesta interpretativa que le permitiera abordar un universo folklórico-musical diverso y geográficamente disperso, propuesta que consolidó en el escenario. Sin embargo, esta consolidación había comenzado ya antes en su trabajo discográfico, iniciado en 1943²⁰, cuando aún integraba el dúo Hermanas Loyola, binomio en que se inicia Margot y que se hizo a la fama en 1938, al ganar el concurso de Radio Pacífico²¹, que promovía el hallazgo y fulguración de nuevas estrellas de la canción en el ámbito nacional.

Hasta entonces, la mayoría de las cantoras no tenían otro horizonte laboral que los boliches y restaurantes. Algunas se establecían con casas de canto o quintas de recreo. Las más afortunadas lograban llegar a la radio y el teatro costumbrista. El trabajo de la Loyola marcará en lo sucesivo un nuevo derrotero para los artistas del canto tradicional. “Sin duda, el ejemplo de ellas (de las Hermanas Loyola) interesó a las hermanas Parra, especialmente a Violeta, a quien se le escuchó decir: <seremos como las Loyola pero las superaremos>”²². A partir de entonces los intérpretes de la canción folklórica chilena apuntarán con especial énfasis a la reivindicación de su actividad a través de los procesos mediáticos, tales como la radio, el disco y, posteriormente, la televisión. En este sentido, y más allá de la *santidad* de sus fuentes repertoriales y del rigor de sus metodologías, las actividades musicales de la Loyola y la Parra cobran su mayor proyección en los recursos mediáticos a los que pueden ellas acceder: La propia Violeta Parra dirigió un programa de radio donde reproducía el mundo campesino, trayendo a la mano una serie de recursos tecnológicos dispuestos para su recreación sonora²³. Por su parte, Margot Loyola dirigió un programa en Televisión Nacional de Chile durante el periodo de la Unidad Popular.

No se puede negar que ambas folkloristas trabajan con materiales recogidos de la tradición oral, pero no menos cierto es que a partir de entonces dichas expresiones irán trasladando cada vez más su enfoque a los medios y soportes tecnológicos. Margot Loyola, provista de una vigorosa propuesta interpretativa y secunda por una rigurosa técnica vocal, triunfa en el disco y en la década de 1950 pasa a ser artista exclusiva de RCA. Por su parte, Violeta Parra,

20. Ver Cáceres Valencia, Jorge. 1998. *La Universidad de Chile y su Aporte a la Cultura Tradicional Chilena: 1933-1953*. FONDART, Santiago, pp. 81-88.

21. Mayores antecedentes biográficos, ver Ruiz, Agustín. 1995. *op.cit.*, pp. 29-30.

22. Sáez, Fernando. 1999. *La Vida Intranquila. Violeta Parra. Biografía Esencial*. Editorial Sudamericana. Santiago de Chile, p. 47.

23. *Canta Violeta Parra*. Radio Chilena. 1954 (enero-septiembre). Santiago. Ver Sáez, Fernando. 1999. *op.cit.* p. 67 y sig. 76.

dueña de un indiscutible genio creador y gran talento para la ejecución instrumental — aunque menos afortunada en sus recursos para la interpretación vocal — firma contrato con Odeón, filial de EMI y competencia mundial de RCA. En resumidas cuentas, entre las décadas de 1950 y 1960, las dos figuras más descollantes de la canción folklórica chilena trabajan para empresas transnacionales e imperialistas. Nada más lejos de los procesos de la cultura folklórica y, en cambio, qué cercanía con la concepción moderna del arte y la producción cultural.



MARGOT LOYOLA
graba exclusivamente para:
DISCOS RCA VICTOR



Margot Loyola
artista exclusiva
RCA VICTOR

Dos imágenes de una misma faceta. En 1950 Margot Loyola inicia una carrera de solista. La transnacional RCA la contratará como artista exclusiva por casi dos décadas. En el volante de la izquierda el sello la promociona bajo la apariencia de una estrella internacional, destacando los innegables atributos de su belleza física. En el otro volante, el sello promueve una estampa típica de cantora con que la artista recorre España, Francia, Checoslovaquia, Rumania, Polonia y gran parte de la Unión Soviética entre los años 1957 y 1962. (Foto Gentileza Fondo Margot Loyola. PUCV)

De forma correspondiente, tanto la discografía de Margot Loyola como la de Violeta Parra alcanzaron su mayor significado entre el público urbano, y en el público rural fue cobrando relevancia en la medida que éste fue incorporándose al uso de los medios masivos de comunicación: la radio, la televisión y el casete.

Por otro lado, no es nueva la estrategia de la industria discográfica que vincula parte de su producción con expresiones de la música local y, principalmente, con artistas del medio²⁴. En su afán de crear o administrar mercados definidos por las expectativas de imaginarios colectivos específicos, los sellos desarrollan constructos étnicitarios²⁵. Margot Loyola y Violeta Parra, por ejemplo, definen sobre un mismo universo musical, procesos creativos y artísticos sustentados en el disco, pero muy diferenciados entre sí, por lo que las discografías de ambas no serán productos homologables. Luego, y tras sus respectivas figuras se constituirán públicos consumidores alternativos, más o menos convergentes, constituidos sobre la base a sus propias distinciones y selectividades en torno a las estéticas e ideologías que la industria cultural refiere de sus artistas consagradas.

24. Ver Astica, Juan et al. 1997. *Los Discos 78 de la Música Popular Chilena*. FONDART. Santiago; Ruiz, Agustín. 1996. *Del Fonógrafo al DAT. Catálogo Discográfico de Música Tradicional Chilena*. Manuscrito; Ruiz, Agustín. 1995. *op.cit.*

25. Ver Cámara, Enrique. 2003. *Etnomusicología*. Ediciones del ICCMU. Madrid, pp. 324

¿Qué es, entonces, lo que los folkloristas hoy claman a las autoridades gubernamentales? ¿Cuál es el sentido de sus reivindicaciones? Principalmente, lo que se demanda son ciertas garantías, bajo la forma de disposición legislativa, para la obligatoriedad de programación folklórica en las radios y porcentajes mínimos de contratos en los canales de televisión. Los propios artistas del rubro reconocen que los mejores tiempos de la música folklórica fueron los años en que por ley los espectáculos de los establecimientos nocturnos debían cerrar con grupos de música chilena, situación que tuvo su fin con el inicio de la dictadura militar. Sean cuales fuesen los fundamentos de los intérpretes del folklore musical, los folkloristas, al igual que cualquier otro músico puesto en el circuito de la grabación comercial, esperan lo mismo que todos: que su música se difunda y consuma masivamente.

4. Breve conclusión.

El análisis de los anteriores casos no quiere sino mostrar un enfoque para abordar la música popular en cuanto proceso, independientemente de la temática que en ella se desarrolle. No es, por tanto, el género musical lo que está en cuestión al momento de definir qué es lo que entendemos por música popular, como tampoco el mayor o menor grado de recursos provenientes del lenguaje musical académico o docto occidental. De hecho, mucho de estos recursos ya han sido puestos al servicio de la música popular.

En cambio, lo que sí parece pertinente considerar son las interacciones sociales que una determinada música comporta, en atención a los medios y soportes que a dicha interacción le son imprescindibles. Entendiendo que la música no es sino estructura y síntesis de sistemas sociales que hacen música y que, en cuanto tal, deben sus existencias a las músicas que hacen, no es posible entonces prescindir de la dimensión social a la que tal producción está referida. Esta condición parece irrenunciable para definir cuándo la música es popular o cuándo no lo es. No será determinante entonces, precisar tanto qué tipos de músicas son o pueden ser populares, sino más bien qué tipos de experiencias sociales ocurren en torno a determinadas músicas. No hay que olvidar que la definición de este campo disciplinario opera sobre una dimensión social. La canción es folklórica en cuanto su proceso de oralidad es estructural para su realización. Por el contrario, cuando dichas expresiones son llevadas de un proceso oral a otro medial, y en esa operación son transformadas para sus nuevos soportes y propósitos —en este caso comercial—, entonces estamos frente a un proceso de música popular.

Por estas razones estimo pertinente en un contexto como el latinoamericano, incluir las discografías de *música folklórica* como parte del análisis de la musicología popular.

Bibliografía

- Astica, Juan et al. 1997. *Los Discos 78 de la Música Popular Chilena*. FONDART. Santiago.
- Cáceres Valencia, Jorge. 1998. *La Universidad de Chile y su Aporte a la Cultura Tradicional Chilena: 1933-1953*. FONDART. Santiago, pp. 81-88.
- Cámara, Enrique. 2003. *Etnomusicología*. Ediciones del ICCMU. Madrid.
- Cardemil, Alberto. 1999. *El Huaso Chileno*. Editorial Andrés Bello. Santiago.
- González, Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y diseños". *Separata Revista Música Chilena*, N° 195. Santiago, pp. 38-64
- Kurapel, Alberto. 1997. *Margot Loyola, la escena infinita del folklore*. FONDART, Santiago.
- Ruiz, Agustín. 1995a. "Conversando con Margot Loyola". *Revista Musical Chilena*, N° 183. Santiago, pp. 11-41
- _____. 1995b. "Discografía de Margot Loyola". *Revista Musical Chilena*, N° 183. Santiago, pp. 42-58.
- _____. 2002. "Folklore musical y folclorismo en la producción discográfica chilena del siglo XX". Ponencia presentada en el 4° Congreso Rama Latinoamericana - IASPM (International Association for the Study of Popular Music). Ciudad de México. México.
- Sáez, Fernando. 1999. *La Vida Intranquila. Violeta Parra, Biografía Esencial*. Editorial Sudamericana. Santiago de Chile.
- Trotsky, León. 2002. *Sobre Arte y Cultura*. Alianza Editorial. España.

