

La huella del profesorado normalista en la configuración del campo folclórico en Chiloé:

Maestros, cultores y folcloristas

The heritage of normal school graduate teachers in the configuration of the folkloric field in Chiloé. Teachers, cultores and folklorists

por

Cristian Yáñez Aguilar

Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile, Chile

cyanezaguiar@gmail.com

Entre mediados de la década de 1960 y hasta 1980 surgieron conjuntos folclóricos del magisterio en Chiloé. Se inauguró así un período que comenzó a declinar hacia mediados de los años noventa, período en el que estas agrupaciones realizaron una intensa actividad cultural a medio camino entre las ciencias sociales y la proyección artística, reproduciendo un conjunto de conceptos teóricos en torno al folclore que fueron fundamentales para la configuración de este campo cultural en esta provincia del sur de Chile. El objetivo es describir comprensivamente el rol de maestras y maestros normalistas en la configuración del campo cultural del folclore en Chiloé. Desde el punto de vista metodológico hemos trabajado a base de documentación bibliográfica, entrevistas y análisis de registros sonoros y audiovisuales. Este texto tiene como horizonte colaborar en la comprensión de la historia reciente de la música folclórica otorgando una perspectiva crítica y comprensiva.

Palabras clave: conjuntos folclóricos en Chiloé, profesores y folcloristas, proyección folclórica, campo folclórico, cultores.

From the mid-1960s to the 1980s, Teachers' Folkloric groups emerged in Chiloé during a fruitful period that began to decline in the mid-90s. These groups carried out an intense cultural activity based on the social sciences and the artistic projection, reproducing a set of theoretical concepts related to folklore that were fundamental for the configuration of this cultural field in this province of the south of Chile. The objective of this work is to document, through a contextual analysis, the contribution of rural teachers in the configuration of this cultural field by approaching the genres and concepts that guided their actions. From a methodological point of view, we have worked based on bibliographic documentation, interviews and analysis of sounds and audiovisual records. The study has as horizon to collaborate in the understanding of the folkloric music's recent history, providing a critical and comprehensive perspective.

Keywords: Folkloric groups in Chiloé, Teachers and Folklorists, Folkloric Projection, Folkloric Field – Cultore.

1. DISCUSIÓN INICIAL¹

El término “folclore de Chiloé” invoca un conjunto de referentes asociados a un imaginario sonoro y visual ampliamente explotado durante los meses estivales por medio de festivales costumbristas, peñas folclóricas, programas radiales, ferias artesanales y, sobre todo, un repertorio donde predomina una forma de interpretar la música y danza. La circulación de manifestaciones expresivas tipificadas muchas veces acríticamente como folclóricas, tradicionales o auténticamente identitarias, ha favorecido una falta de perspectiva social e histórica en torno a los procesos sociales, económicos, históricos y culturales en que emergió un campo cultural que en Chiloé tuvo un eco más fuerte que en otros territorios de Chile y donde la ejecución de música y danzas en el escenario, así como su recopilación y registro, ha sido central. El objetivo es describir comprensivamente el rol de maestras y maestros normalistas en la configuración del campo cultural del folclore en Chiloé.

Teóricamente seguimos la noción de campo de Pierre Bourdieu para referir a un espacio en que se van configurando agentes y procesos de competencia por la adquisición de un determinado capital simbólico o material:

En términos analíticos, un campo puede definirse como una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Esas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital), cuya disposición comanda el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo, y, al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.) (Bourdieu 2013: s/p).

En relación con su análisis respecto del campo literario francés, esta perspectiva facilitó comprensión de agentes, fuerzas participantes y construcción social de la denominada autonomía de dicho campo. Su abordaje remite necesariamente a un trabajo histórico como el que aquí proponemos: “De hecho, tan solo una auténtica crónica elaborada, podría hacer sentir concretamente que este universo en apariencia anárquico –y deliberadamente libertario–, cosa que también es gracias especialmente a los mecanismos sociales que permiten y propician la autonomía” (Bourdieu 1995: 175). Esta autonomía, sin embargo, se relaciona con elementos económicos, sociales e internos, produciéndose diferenciación de los géneros al mismo tiempo que se unifica el campo. Se produce así una permanente relación entre los elementos externos e internos al propio campo:

Más generalmente, a pesar de ser en amplia medida independientes en su principio, las luchas internas dependen siempre, en sus resultados, de la correspondencia que puedan mantener con las luchas externas, tanto si se trata de luchas externas, tanto si se trata de luchas en el seno del campo del poder como en el seno del campo social en su conjunto (Bourdieu, 1995: 195).

En el proceso de institucionalización cobra sentido tanto el marco institucional como las propias categorías específicas que, como recuerda Bourdieu, son resultado de la autonomización del campo. Si en el caso del campo artístico francés el análisis permite salir de las categorías de percepción universales y atender a los contextos de institucionalización del mismo, aquí proponemos estudiar lo que denominaremos como campo cultural del folclore en Chiloé. Basados en una propuesta de reconstrucción histórica de este campo cultural se busca evitar una posición reificante y autorrefente, para ello se llevó a cabo una estrategia metodológica cualitativa a base de técnicas de documentación bibliográfica, discográfica y entrevistas semiestructuradas a folkloristas, investigadores y comunicadores, así como revisión bibliográfica y hemerográfica. Es así como este trabajo se ubica en el horizonte comprensivo descriptivo que nos aportan las perspectivas acerca de la invención de la tradición

¹ Este documento se originó a partir de los Proyectos de investigación “José Santos Lincoman Inaicheo: Artes, Política e Identidad Williche en Chiloé”, financiado por la Dirección de Investigación y Desarrollo (DID UACH), de la Universidad Austral de Chile (s2014-4), del cual el autor fue coinvestigador y F96414 “Voces de la poética local” financiado por el Fondo de la Música Nacional, Línea Investigación, financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes” (CNCA), 2015.

(Hobsbawm y Renger 2002), para dar cuenta de uno de los agentes configuradores del campo como fue el profesorado normalista de Chiloé.

En Chiloé, el folclore como campo comprende conjuntos folclóricos, fiestas costumbristas, municipios, programas radiales (la llamada “música tradicional chilota” para referir a este repertorio), actores locales conocedores de la tradición oral a veces ajenos a este campo y otros incorporados a él desde la posición de cultores, y entidades públicas o universitarias de extensión y difusión artístico-cultural. Podemos identificar la presencia de un capital donde el “hacer correctamente” o el “saber” que justifica una actividad escénica que todavía tiene un alto valor entre determinados agentes. Así aparecen las negociaciones, encuentros, desencuentros, tensiones y pugnas (Bourdieu 1990), respecto de cuáles son las maneras correctas de representar la cultura tipificada como folclórica o tradicional (una revisión epistemológica y teórica crítica de tales conceptos merece otro trabajo) y los saberes considerados relevantes.

2. UNA MIRADA HISTÓRICA DE LOS CONJUNTOS FOLCLÓRICOS

Los Conjuntos Folclóricos surgieron en Chile como una propuesta artística definida con ese nombre a mediados del siglo XX. Antes, existió la Sociedad del Folklore Chileno fundada en 1909² en el marco del surgimiento de las ciencias sociales en el país. Liderada por Rodolfo Lenz y con la participación de intelectuales como Ramón Laval, Ricardo Latcham, Julio Vicuña Cifuentes, Manuel Manquilef González y otros, se realizaron indagaciones desde una perspectiva etnológica, produciendo publicaciones amparadas en una mirada científica del folclore, como venía sosteniéndose en Europa desde el siglo XIX con la Folklore Society (Ortiz 1989). La perspectiva era científica, marcada por el evolucionismo dominante en la época (Ortiz 1989; Dupey 2008), pero fue clave en la producción de conocimiento acerca de las manifestaciones populares.

A mediados del siglo XX surgieron organismos como el Instituto de Investigaciones Folklóricas y luego el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, que albergaron a estudiosos de las expresiones populares desde una conceptualización anclada en el folclore. En 1944, el Instituto de Investigaciones Folklóricas pasó a depender oficialmente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, siendo su director Eugenio Pereira Salas y su asesor técnico Carlos Lavín. Destacaron intérpretes de música docta que estudiaron manifestaciones de culturas populares y originarias y pusieron en diálogo una actividad de documentación al tiempo que creaban obras musicales donde incorporaron elementos populares y étnicos. De este período, a propósito de Chiloé, resuenan los nombres de Carlos Lavín y Carlos Isamitt, este último vinculado con Margot Loyola y el lonco mapuche *williche* de Chiloé José Santos Lincoman Inaicheo. En 1944 el sello RCA Víctor publicó el álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, en el que se editaron ejemplos musicales que aparecían en el folleto Chile (Barros y Danneman 1960) y que, “agrega una cantidad considerable de nuevas canciones y danzas, todo lo cual es presentado a través de una perspectiva histórica escrita por Eugenio Pereira conjuntamente con notas descriptivas que llegan hasta la organografía popular, y un ‘Análisis Técnico-Musical’ de Jorge Urrutia” (Barros y Danneman 1960: 86). Esta colección se componía de diez discos de 78rpm que se presentaban en un álbum empastado (González, Ohlsen y Rolle 2009). En este disco participaron intérpretes como Las Hermanas Loyola, las Hermanas Acuña, el grupo Los Provincianos, Luis Garrido, entre otros, y aparecieron dos ejecuciones de Sajuriana y Costillar interpretadas por Pepe Icarte e Ismael Navarrete correspondientes a Chiloé³. Le siguieron publicaciones de los sellos discográficos en Chile: “Las desarrolladas por Odeón en los años cincuenta y sesenta, con las series El Folklore de Chile y Fiesta Chilena, serán centrales en la incorporación de repertorio, géneros y recolectores de folklore chileno a la industria nacional” (González, Ohlsen y Rolle 2009: 314).

² En el Programa de la Sociedad del Folklore Chileno presentado por el Dr. Rodolfo Lenz, en su artículo n° 2, sección estatutos señala: “El objeto de esta sociedad será fomentar el estudio del folklore chileno (F. Ch.) i facilitar la publicación de toda especie de trabajos referentes a esta ciencia” (Sociedad del Folklore Chileno 1909: 3).

³ Osvaldo Cádiz 2020, entrevista personal.

González, Ohlsen y Rolle (2009) sostienen que se produjo una implicación entre industria, universidades y el mundo artístico, con presencia sistemática de sellos que grabaron intérpretes del género folklórico, programas radiales que la difundieron además del trabajo universitario de investigación y difusión. Desde lo musical, hacia la segunda década del siglo XX en Chile apareció la llamada “Música Típica”, construyendo una imagen idealizada del huaso y del mundo rural del valle central de Chile mediante agrupaciones que popularizaron un repertorio marcado por la cueca y la tonada (González, Ohlsen y Rolle 2009: 323). La incorporación de repertorio de Chiloé desde fines de la década de 1950 implicó nuevos ritmos y formas expresivas en Santiago de Chile, como ocurrió con Violeta Parra y la Sirilla (González, Ohlsen y Rolle 2009: 340).

Un hito político y de apertura social se vincula con el Gobierno del Frente Popular⁴ liderado por el presidente Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), cuyo gobierno impulsó una perspectiva de Estado expresada en una economía de sustitución de importaciones y un fortalecimiento de lo público. Conviene retener la importancia de una visión de Estado que dialogaba con el profesorado normalista, pese a que este último hundía sus raíces en el siglo XIX. Relevante fue la creación de las Escuelas de Temporada⁵ de la Universidad de Chile, lideradas por la profesora Amanda Labarca (Chávez 2021). La realización de cursos en Santiago y regiones permitió la enseñanza de danzas folclóricas por parte de figuras como Violeta Parra y Margot Loyola.

Fue a la luz de ellas que surgieron algunos “conjuntos folclóricos” que constituyeron un modelo expresivo, entre ellos, Cuncumén⁶, debido a ello aparecieron nombres como Silvia Urbina, Rolando Alarcón, Mariela Ferreira y Víctor Jara, entre otros. A fines del cincuenta nació el Conjunto Folklórico Millaray, dirigido por Gabriela Pizarro y el primero de este tipo que viajó a Chiloé para realizar trabajo de campo, documentar, reconstruir y recopilar antiguas danzas del archipiélago para presentarlas en el escenario. Afirma el escritor Renato Cárdenas que el reconocido folklorista chilote, Amador Cárdenas, recordaba que hacia la década del sesenta vio en Achao al conjunto de Gabriela Pizarro y observó por primera vez que las danzas de Chiloé podían escenificarse en un contexto distinto al de las fiestas locales. Ese hecho influyó para que iniciara la tarea de creación de conjuntos folclóricos⁷.

3. CHILOÉ, LA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE UN CAMPO CULTURAL

El primer libro que refiere al concepto de folclore en Chiloé fue *Chiloé y los chilotes* de Francisco Cavada en 1914, donde se advierte la pretensión científica de la época y se describen algunas danzas. Hacia 1942, el musicólogo argentino Carlos Vega realizó notaciones de bailes en Chiloé durante su viaje por Chile, que incluyó ciudades como Ancud, Valdivia, Temuco, Curacautín, Valle de Lonquimay, Talcahuano, Concepción y Santiago (Vega 1959 en Gómez 1998: 90). Desde las ciencias sociales y su impacto en la discusión musicológica, el carácter evolucionista de esta perspectiva ha sido sistematizado en Reynoso (2006), pero su productividad ayudó a generar un importante archivo y soporte conceptual para elaboraciones teóricas dentro del campo. Desde el Instituto de Investigaciones Musicales destacó Carlos Isamit y su enfoque etnográfico para estudiar música en el territorio mapuche y en las comunidades *williche* al sur de la Isla Grande de Chiloé, donde conoció al lonco y poeta José Santos Lincoman Inaicheo. A mediados del siglo XX, don José Santos realizó viajes a Santiago relacionados

⁴ El Frente Popular se compuso por los partidos Comunista de Chile (PC), Socialista (PS), Radical Social (RS) y democrático, además de organizaciones sociales como la Confederación de Trabajadores de Chile (CTCH), Frente Único Araucano (FUA), Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH).

⁵ El investigador Hiranio Chávez reconoce la relevancia de este proceso con el contexto sociopolítico general vinculado a la Guerra Fría en el cual se enmarcó el desarrollo de las artes y la música en Chile (Hiranio Chávez 2020, entrevista personal).

⁶ Por fuera de las escuelas de temporada es necesario destacar que en 1952 nació la Agrupación Folklórica Chilena Raquel Barros, nombre de la destacada folklorista que realizó trabajo de campo junto con Manuel Dannemann.

⁷ Renato Cárdenas 2020, entrevista personal.

con las reivindicaciones territoriales y conoció a Margot Loyola, con quien generó una relación de amistad e intercambio de saberes que perduró largo tiempo⁸ (Yáñez 2015: 3).

En la década de 1950 Violeta Parra visitó Chiloé y a su regreso a Santiago difundió la Sirilla (González, Ohlsen y Rolle 2009: 339). La icónica artista también trabajó como docente en cursos de la Universidad de Chile en Castro en la década de 1960 y además registró cantos religiosos. Su influencia fue decisiva para que Gabriela Pizarro y el Conjunto Millaray iniciaran sus viajes al territorio. En la revista *Chile ríe y canta* de 1992, Pizarro recordó las palabras de Violeta Parra: “Vengo llegando de Chiloé, fui a Castro a hacer unos cursos y aprendí esto y esto otro...—y me enseñó la Sirilla— Fíjate que las cuecas de allá son así... ustedes deberían ir para allá” (Pizarro 1992: 20). A fines de la década del cincuenta llegó a Chiloé el Conjunto Millaray liderado por Gabriela Pizarro, en el que participaba Héctor Pavez Casanova. A principios de la década de 1960 inició su trabajo de recopilación Margot Loyola junto con Osvaldo Cádiz y a mediados de esa década llegaron investigadores como Héctor Pavez, Hiranio Chávez y otros.

4. CONJUNTOS FOLKLÓRICOS DE CHILOÉ EN EL HORIZONTE DE LA MODERNIZACIÓN

Si las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile se relacionaron con el surgimiento de uno de los primeros conjuntos folclóricos de Santiago que recopilaron música y danzas en Chiloé, la década de los sesenta fue un período marcado por políticas de modernización bajo la égida del desarrollo (Escobar 1999). Se implementaron políticas para modernizar la agricultura que, en el caso de Chiloé, coincidieron con acciones posteriores al Terremoto de 1960 que afectó al sur y a este territorio (Mansilla 2006).

En el Chiloé de aquellos años surgieron las primeras radioemisoras, Pudeto de Ancud en 1959 y Chiloé de Castro en 1962. Comenzaron a generarse las condiciones de una forma de expresión donde lo musical dejaba de ser propio de festividades campesinas en el marco de una sociedad agraria, para expresarse bajo la lógica del espectáculo, un ejecutante grupal y una audiencia, como se comenzó a instalar paulatinamente desde los años sesenta y setenta, pero que se constituyó como tal desde 1980 con la introducción del neoliberalismo durante la dictadura cívico-militar (1973-1990) y los festivales costumbristas.

En los sesenta y junto con los éxitos de la Nueva Ola, la Nueva Canción Chilena, el Neofolclore, el *Rock and Roll*, las cumbias y la música popular mexicana y argentina, por medio de las radioemisoras isleñas comenzó a escucharse la música del género folclórico producida desde Santiago. De a poco suena la música de Cuncumén y Millaray con un repertorio de tradición oral: la periconca, el pavo, tras tras, la nave y creaciones locales como “La huillincana” del músico chonchino Liborio Bórquez. A mediados de la década del sesenta Héctor Pavez Casanova creó el grupo de danzas que llevó su nombre y retornó al territorio chilote. En la segunda mitad de esa década grabó como solista canciones como “El viejo lobo chilote”, “Corazón de escarcha” y la “Cueca larga chilota”. La audiencia radial chilota también comenzó a escuchar composiciones de Violeta Parra, Patricio Manns, Los De Ramón, el Grupo Ancahual y Rolando Alarcón; este último visitó Ancud durante el Festival de la Canción Ancuditana de 1972, del que grabó algunas canciones como “Vámonos para Ancud”, interpretada hoy por agrupaciones chilotas.

La ola modernizadora se expresó en la influencia del Instituto de Desarrollo Agropecuario (INDAP) y las políticas de la Promoción Popular durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970), mecanismo que buscó evitar un proceso revolucionario campesino en el marco de la Guerra Fría. La presencia de funcionarios que a nivel nacional eran parte del trabajo en torno al folclore se irradió regionalmente. En este sentido destacan nombres como los de Jorge Cáceres Valencia y Hugo Cáceres Valencia, Aldo Villalón y Clemente Izurieta, entre otros. Se debe recordar al grupo Ancahual (1962-1974), que en 1964 publicó el disco *Romance chilote*, donde sobresalieron en popularidad composiciones como “La cosecha”, actualmente ejecutada por los conjuntos folclóricos de Chiloé con la misma coreografía aplicada a la Sirilla.

En Chiloé surgieron nombres importantes para la historia musical en el campo del folclore como Amador Cárdenas, quien en la década del sesenta trabajó como funcionario de INDAP en Chiloé, y Heriberto “Pollo” Soto, del Conjunto Folklórico del Magisterio de Ancud fundado en 1964. En esa

⁸ Osvaldo Cádiz 2020, entrevista personal.

década surgió el Conjunto Folklórico de Cogomó, cerca de Ancud, dirigido por Onofre Galindo, que difundió una danza aprendida en el norte de la Isla Grande con el nombre de “Pericono macho”; fue grabada en 1968 para un disco publicado por la Promoción Popular junto con agrupaciones campesinas del país, constituyendo –hasta donde sabemos– el primer registro de un conjunto folclórico de Chiloé en un elepé. En 1969, y dirigido por Amador Cárdenas, nació el conjunto folclórico de Isla Llingua, actual comuna de Quinchao. La agrupación viajó a Santiago para participar de la Feria Internacional de Santiago (FISA), relacionada con las políticas agrarias y desarrollistas del período. Otro grupo dirigido por Cárdenas en Achao durante esa década fue el Conjunto Folklórico Quegnun, que nació en 1967 en la población Abraham Lincoln –barrio construido con donaciones económicas de la Cruz Roja Internacional después del terremoto de 1960– y donde participó Rosario Hueicha, cantautora y artesana proveniente de la isla de Caguach que dos décadas después grabó tres discos en formato *cassette*.

La otra vertiente clave en la reproducción de una forma de conceptualizar y escenificar el denominado folclore de Chiloé tuvo como protagonista al profesorado normalista, en una época donde todavía no arribaban a Chiloé antropólogos culturales ni sociólogos culturalistas de forma masiva.

5. LA ESCUELA NORMAL DE ANCUD Y LOS CONJUNTOS FOLCLÓRICOS EN CHILOÉ

La relación de las escuelas normales con una visión de Estado tiene orígenes en la Europa del período revolucionario francés (Montiel y Torres 2014). Se remontan a la Francia del siglo XVIII donde era “una institución educacional encargada de la formación de profesores o maestros, en ella se aprendería el arte de enseñar e instruir” (Montiel y Torres 2014: 13).

En Chile, las escuelas normales funcionaron entre 1842 y 1974, año en que fueron clausuradas por la dictadura cívico-militar (1973-1990). Desde su creación se inscribieron en el proyecto del Estado-nación: “Había una necesidad en el país, ya que con la consolidación de la República y su organización definitiva se requería de un aparato educacional sólido, integrado y diversificado, con el apoyo activo del Estado Nacional” (Montiel y Torres 2014: 13). Su emergencia se vincula con la primera Escuela Normal de Preceptores (nacida en 1842), que posteriormente fue la Escuela Normal Superior José Abelardo Núñez.

En 1853 se fundó la Escuela Normal de Preceptoras. En 1871 se creó la Escuela Normal de Chillán y en 1874 la Escuela Normal de La Serena, la que funcionó hasta 1878 y fue reabierta en 1890. La Escuela Normal de Valdivia “Camilo Henríquez” nació en 1896; la Escuela Normal Número 2 en 1902; la Escuela Normal de Puerto Montt funcionó entre 1904 y 1927; la Escuela Normal de Copiapó entre 1905 y 1927, siendo reabierta en 1936; la Escuela Normal de Victoria, que funcionó entre 1906 y 1927, y fue reabierta en 1942; la Escuela Normal de San Felipe, entre 1906 y 1927; la Escuela Normal de Curicó, que comenzó a funcionar en 1906; la Escuela Normal de Talca, que funcionó entre 1906 y 1928, y volvió a abrirse en 1942; la Escuela Normal de Limache, que funcionó entre 1906 y 1928; Escuela Normal de Angol, creada en 1908; la Escuela Normal de Ancud, creada en 1930; la Escuela Normal de Antofagasta, creada en 1945; la Escuela Normal de Viña del Mar, creada en 1950; la Escuela Normal Domingo Faustino Sarmiento, que funcionó entre 1960 y 1965; el Curso Normal de Iquique, creado en 1963; la Escuela Normal de La Unión, creada en 1964; la Escuela Normal Vespertina de Santiago, creada en 1965; y la Escuela Normal de Rancagua, que funcionó entre 1968 y 1972 (Montiel y Torres 2014; Pérez 2017).

En 1965 se produjo una Reforma Universitaria y la formación docente dejó de ser exclusiva de las Escuelas Normales siendo asumida por las sedes regionales de la Universidad de Chile y otras universidades que ya existían en diversas ciudades de Chile. Estas instituciones existieron hasta 1973, pues en 1974 se decretó la disolución de todas las escuelas normales y la incorporación de su profesorado, estudiantes, instalaciones, responsabilidades y compromisos, a las sedes de la Universidad de Chile, la Universidad Técnica y la Universidad Austral (Montiel y Torres 2014: 15).

Volvamos a Ancud y su escuela normal. Las primeras décadas del siglo XX expresaban el abandono social en que el Estado de Chile mantenía a las islas de Chiloé (Urbina 2002). Continuar estudios superiores era difícil y –como ha sido costumbre en estas islas– las opciones estaban fuera. Por entonces existía la Escuela Normal de Puerto Montt que sufrió un incendio y las autoridades decidieron reabrirla en Ancud en 1930, dependiente de la Inspección General de Enseñanza Normal de la Universidad de Chile (Montiel y Torres 2014). Maestras y maestros normalistas se transformaron en protagonistas de un movimiento cultural que venía irradiándose desde la Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile.

En los años sesenta surgió el conjunto folclórico de estudiantes de la Escuela Normal de Ancud dirigido por Nora Montiel, la docente de Educación Física de la institución, quien lideró una línea de especialización en folclore e irradió su influencia en ciudades vecinas; en 1968 dictó un curso que permitió el nacimiento del Conjunto Folklórico del Magisterio de Castro. Los contenidos de folclore eran obligatorios para quienes se formaban en la mención de Educación Física y el grupo realizó una gira a Santiago incorporando danzas que algunas maestras aprendieron en sus comunidades. En 1964 en Ancud nació el Conjunto Folklórico del Magisterio de Ancud. Un año más tarde el Conjunto Calbuco, luego Conjunto Folklórico del Magisterio de Calbuco, en el territorio con similares características culturales, pero que por entonces ya formaba parte de la actual provincia de Llanquihue, al norte del Canal de Chacao.

Así, junto con ser agente de socialización de una mirada nacional, el profesorado normalista se involucra en las comunidades rurales como dirigentes locales, siendo personas respetadas dentro de las comunidades en que se desempeñaban. En esa dimensión se inscribía una creación de ciudadanía que tendía a naturalizar el Estado-nación y que, desde una perspectiva del folclore, contribuyó a la difusión de una conceptualización que separaba el folclore por “zonas” de norte a sur, tal como ocurría en los discos del género. Es así como contribuyeron a construir una ciudadanía en referencia a lo nacional y un sentido de pertenencia local⁹ (Leiva 2017).

6. MARCOS PARA EL FOLKLORE DE PROYECCIÓN: FEFOMACH, CONACOF Y ENAFO

La actividad del folclore se enmarcó en instituciones relevantes para la circulación e institucionalización de este campo vinculado a las teorías de la proyección folklórica. Habría que señalar en primer lugar la Confederación de Conjuntos Folklóricos de Chile (CONACOF) y un evento clave fue el Festival Nacional de Folklore de San Bernardo, que ya en la década del setenta tenía una orientación hacia las perspectivas tipificadas luego como proyección folklórica. Se promovió la realización de recopilaciones y la creación de obras de proyección incorporando en ellas cantos y danzas.

Este festival tuvo un jurado con personas formadas en perspectivas del folclore, jornadas regionales de selección y una categorización de las actuaciones a base de una evaluación que consideraba tanto la documentación del hecho¹⁰ folclórico como los aspectos escénicos que enmarcaban la ejecución de música y danzas. Esta categorización incidía en el prestigio y legitimidad de las agrupaciones entre sus pares. De esta manera una parte importante de las agrupaciones del Magisterio de Chiloé legitimaron su trabajo de recopilación a partir de su paso por el Festival Nacional de Folklore de San Bernardo. Así ocurrió con los conjuntos folklóricos del Magisterio de Ancud y Magisterio de Puerto Montt, Magisterio de Chonchi, Magisterio de Castro, Magisterio de Quinchao y Magisterio de Quellón, que presentaron obras de proyección en el festival en la misma década.

Otra institución que enmarcó la actividad de estas agrupaciones fue la Federación de Folklore del Magisterio de Chile (FEFOMACH) nacida en 1964 a instancias de la Unión de Profesores de Chile (UPCh). En el acta fundacional de FEFOMACH participaron docentes integrantes de Conjuntos Folklóricos del Magisterio de distintas regiones y, para efectos de esta investigación, Calbuco, con la participación de una docente. En dicha constitución se establecieron líneas de acción que luego observamos en la práctica de estas agrupaciones: 1) informes de cada conjunto; 2) estudiar la organización folklórica de los conjuntos del magisterio; 3) la creación de una Escuela Nacional de Folklore; 4) creación de festivales de folclore, y 5) creación de un boletín. De ellas destacamos dos: 1) la organización zonal según criterios que asumen una mirada cultural a base de la división territorial del Estado-nación chileno con sus zonas norte, centro y sur. En la actual provincia de Chiloé destacó el vínculo que el Conjunto Folklórico del Magisterio de Ancud tuvo con FEFOMACH; 2) asimismo destaca el surgimiento de la Escuela Nacional de Folklore (ENAFO) vinculada primero a la Universidad de Concepción y más tarde las Jornadas de Folklore organizadas en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). Un hito en Chiloé fueron las dos ediciones de ENAFO realizadas

⁹ Héctor Leiva 2014 y 2019, entrevista personal.

¹⁰ La noción de “hecho” conecta con enfoques provenientes del estructural funcionalismo y las teorías positivistas.

en Chonchi durante 1985-1986, organizadas por el Conjunto Folklórico del Magisterio de Chonchi, el Conjunto Folklórico del Magisterio de Ancud y la ENAFO, con sede en Concepción.

7. LA PERSPECTIVA DE LA PROYECCIÓN FOLCLÓRICA

Históricamente se fue delineando una perspectiva teórica que pasó a configurar un capital simbólico dentro de este campo cultural. Teóricamente hablando, independiente de determinados matices conceptuales, se evidencia una huella romántica –pese a la vocación científica que se relaciona con el contexto decimonónico de la Folklore Society en Europa (Ortiz 1989)– en relación con la idea de la autenticidad de manifestaciones musicales y dancísticas versus otras artificiales por tener marcas de lo que desde la Escuela de Frankfurt se conceptualizó como industrias culturales. Estas teorías se establecen en un momento de modernización a mediados del siglo XX, donde fenomenológicamente resultaba nítido distinguir cuáles manifestaciones correspondían a una oralidad de vertiente rural o popular urbana, menos enmarcada en entornos tecnocomunicativos como hoy, y donde se podía establecer lo tradicional y lo moderno como unidades discretas. Lo anterior se puede vincular a lo que en la antropología norteamericana se había identificado como *folk society* y *urban society* según Redfield (cit. por Del Valle 2004) y que, más allá de ciertas especificidades, tiene una cierta equivalencia en la distinción tan naturalizada entre folcloristas y cultores. De allí que la perspectiva dominante manejada por quienes poseían el capital simbólico de este campo ha distinguido fenomenológicamente entre un dominio donde efectivamente estaría el folclore –y que sería el ámbito de acción de los cultores– versus aquella conceptualizada como proyección, donde ya no habría folclore propiamente tal (incluso contra los desarrollos teóricos de las ciencias humanas que dan cuenta de la pluralidad del término “contexto”, este se reservó exclusivamente para las circunstancias vinculadas al primer ámbito). De allí entonces que, en general, se concibió como música y danza propiamente folklórica aquella que respondía a contextos rituales internos –en el caso de Chiloé, relacionada con festividades campesinas– mientras la interpretación de los conjuntos folklóricos en espectáculos vendría a constituir expresiones de proyección o aplicación folclórica, pero no propiamente folclore. La discusión acerca de la “calidad folklórica” se nutrió de autores como Augusto Raúl Cortázar y Carlos Vega en Argentina, Paulo de Carvalho Neto de Brasil, Manuel Danneman y Fidel Sepúlveda en Chile, más allá de sus especificidades epistemológicas. En general primó el consenso en torno a la existencia de un genuino “folclore-vida” contra una artificial “proyección” y “aplicación” del folclore. En otras palabras, se produjo un agenciamiento desde donde, cual canon literario, se definió lo que era y no era folclórico a base del manejo de un capital conceptual. Augusto Raúl Cortázar distingue lo que sería el folclore propiamente versus:

Manifestaciones producidas fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspiran en la realidad folclórica cuyo estilo formal o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmite por medios mecánicos e institucionalizados” (Cortázar¹¹ 1976: 50).

Paulo Carvalho-Neto “denomina de ‘proyección folclórica’ la utilización de manifestaciones folclóricas en la literatura, la música y en las danzas eruditas” (Carvalho-Neto 1977 en Benjamin 2016: 50). Para Fischman (2012), el trabajo de Manuel Danneman constituyó un cambio a las posiciones más apriorísticas en torno a lo que era o no era folclore en América Latina, sin embargo, en sus planteamientos aparece la distinción en torno a folclore-vida y aplicación. Se catapultó así la distinción entre cultores y folcloristas que resuena hasta la actualidad.

Estas formulaciones vinieron a configurar parte del capital simbólico manejado principalmente por los maestros normalistas y folcloristas que ocupan una posición de hegemonía dentro del campo, no así, por ejemplo, en los medios de comunicación, donde el folclore constituye un género musical

¹¹ El apellido del investigador Augusto Raúl Cortázar (el mismo del escritor Julio Cortázar, de quien era primo) suele escribirse sin tilde (razón por la que se pronunciaría como palabra aguda) y no Cortázar, forma habitualmente adoptada por miembros de su familia.

en que caben recopilaciones y composiciones que siguen un patrón sonoro, rítmico o instrumental y que han ayudado a construir los conjuntos folclóricos. Fue así como estas premisas suprimieron otros debates, por ejemplo, acerca de las condiciones socioeconómicas en que se producen las manifestaciones culturales o las contradicciones, como se desprende de otros desarrollos teóricos internacionales del campo que no tuvieron acogida en Chile. Así los debates en torno a cultura popular e identidad (es) se trasladaron de a poco a otros ámbitos de las ciencias humanas, sociales y la investigación musical.

En Chiloé fueron las perspectivas de la proyección las que se reprodujeron y difundieron por medio de los conjuntos del magisterio e incluso entre agentes musicales y dancísticos actuales. Así, otras formas expresivas como los ballets folclóricos no fueron cultivadas, pensamos, a raíz de la notoria influencia de las y los profesores normalistas en las comunidades de Chiloé y en la socialización de una perspectiva conceptual en torno al folclore.

8. CONJUNTOS FOLKLÓRICOS DEL MAGISTERIO EN CHILOÉ

En 1964 nació el Conjunto Folklórico del Magisterio de Ancud, agrupación que se conformó bajo la dirección de Heriberto Soto, maestro normalista y folclorista. Así se delineó un repertorio basado en recopilaciones que comenzó a ser ejecutado en Ancud y en las escuelas, donde, por política de esta agrupación, sus integrantes comenzaron a formar conjuntos escolares. La agrupación se vinculó a FEFOMACH y la ENAFO, donde realizó actividades docentes de danzas en Chiloé.

La segunda agrupación del magisterio que nació en la década del sesenta lo hizo en el territorio de Calbuco. El grupo más tarde ingresó a FEFOMACH tomando el nombre de Conjunto Folklórico del Magisterio de Calbuco y más tarde el de Caicaivilú, como se conoce hoy. La agrupación realizó giras a nivel nacional principalmente por medio de FEFOMACH y, desde 1967, inició la celebración pública de la noche de San Juan en Calbuco, evento local que se realiza hasta la actualidad.

En 1968, y a raíz de un curso de Educación Física de la profesora de folclore de la Escuela Normal de Ancud, Nora Montiel, nació el Conjunto Folklórico del Magisterio de Castro. Hasta 1976 la agrupación realizó trabajo musical y dancístico a base de la división de las llamadas zonas del país sin realizar recopilaciones, sino con danzas aprendidas en cursos y música que circulaban por radiodifusión. Después de 1976 se orientó al trabajo de terreno, como resultado de su participación en el Primer Encuentro de Conjuntos Folklóricos del Magisterio de Chiloé en Achao. Así inició un trabajo de recopilación de danzas y canciones cuyas versiones musicales registró en *cassettes* y discos con sellos discográficos de circulación nacional, dedicando especial atención a la creación de "obras de proyección" y a la organización de la Peña Folklórica de Castro desde 1979. Es la agrupación más longeva actualmente en Chiloé.

A inicios de la década de 1970 nació el Conjunto Folklórico del Magisterio de Quellón, en el sur de la Isla Grande de Chiloé, como una iniciativa del maestro Hernán Rodríguez, formado en la Escuela Normal de Ancud. En la intrahistoria del Conjunto se recuerda un evento organizado durante el gobierno de la Unidad Popular (UP) para niñas y niños en Achao. Desde la segunda mitad de la década del sesenta la agrupación realizó un trabajo de recopilación en comunidades *willliche*, en un período todavía de profunda invisibilización, racismo étnico y discriminación hacia los pueblos originarios. Hacia fines de esa década el grupo viajó al Festival Nacional de Folclore de San Bernardo y en 1979 organizó el Cuarto Encuentro y congreso de los Conjuntos Folklóricos del Magisterio en Chiloé. Entre sus actividades se cuenta la grabación de un *cassette* acompañado de un texto orientado a las escuelas. Realizó presentaciones fuera de Chiloé y actividades zonales de FEFOMACH tanto en el centro-sur como en el norte de Chile. Hacia fines de los años ochenta realizó la primera obra de proyección con contenido social que abordaba las transformaciones que vivían las personas que salían de las islas menores para asentarse en ciudades como Quellón y Castro, a partir de los cambios socioambientales y la proletarización que produjo la industria salmonera. La obra se basó en la canción "Cambiando de aire" del maestro Héctor Leiva Díaz. En su repertorio surgieron recopilaciones, como una versión de pericono aprendida por la maestra Lastenia Hernández en la Isla de Laitec y que fonográficamente registró en la década de los ochenta el Grupo Chillhue de Santiago, así como una versión de cielito conocido como "Caballito adelante", también recopilado cerca de Quellón.

En marzo de 1974 nació en Puerto Montt el Conjunto Angelmó del Magisterio de Puerto Montt. En la agrupación destacó la figura del maestro normalista José Muñoz Contreras, quien realizó recopilación en los archipiélagos de Chiloé, Calbuco y en el territorio continental de la actual Región de Los Lagos, donde encontró manifestaciones similares a Chiloé. En el trabajo del profesor Contreras

fue relevante el impulso recibido desde CONACOF y, hasta donde hemos documentado, Magisterio de Puerto Montt fue una de las primeras agrupaciones del territorio que participó en el Festival Nacional de Folklore¹² de San Bernardo en 1975, con una obra culturalmente chilota inspirada en el Quegnun recopilado en la isla de Tranqui cerca de Queilen, repitiendo la experiencia en esa misma década con obras acerca del medano y la fiesta de Jesús Nazareno de la Isla de Caguach, Chiloé, fruto de trabajos de observación y entrevistas. En 1978 apareció el elepé *Imagen de Chile* con agrupaciones que participaron del Festival de San Bernardo; en representación del territorio chilote aparece un registro de seguidilla y una cueca ejecutada por esta agrupación.

El Conjunto Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi nació en 1975, impulsado desde la Corporación de Educación de esa comuna. Pronto, por agencia de sus integrantes docentes, comenzó a recopilar danzas, cantos y ritualidades en las comunidades cercanas. A fines de la década del setenta organizó el Encuentro Folklórico de Conjuntos del Magisterio de Chiloé en Chonchi y se presentó en el Festival de San Bernardo. En 1983 grabó un elepé bajo el sello EMI con una carátula creada por el arquitecto Edward Rojas. Entre 1985 y 1986 organizó en Chonchi dos ediciones de la Escuela Nacional de Folklore (ENAFOL) donde participaron alumnos y maestros folcloristas de todo el país, entre quienes destacó el Dr. Fidel Sepúlveda de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el profesor Roberto Contreras de la Universidad de Concepción y docentes como Évar Pérez del Conjunto Folklórico del Magisterio de Ancud. El grupo también realizó giras a la Patagonia Argentina y Corea del Sur en dos ocasiones como parte de una comitiva chilota, en 1998 y en 2002.

En 1976 se fundó el Conjunto Achao del Magisterio de Quinchao dirigido por Amador Cárdenas. A menos de un año de su nacimiento el grupo organizó el Primer Encuentro de Folklore del Magisterio de Chiloé, presentaciones desde Arica a Magallanes y en 1977 grabaron un elepé profesional, el primer disco completo de circulación comercial nacional grabado por una agrupación chilota, también editado en *cassette* y distribuido por el Sello EMI Odeón con el nombre de *Chiloé*. El disco pasó a ser parte de la programación de Radio Chiloé, emisora que comenzó a incorporar este repertorio en los programas de la ya entonces denominada "música chilota" y en otros espacios a solicitud de la audiencia que identifica aquí una sonoridad como propia (ver Figura 1).

En la década de 1980 surgieron otros conjuntos folklóricos del magisterio en Chiloé: el Conjunto Folklórico Magisterio de Puqueldón, el Conjunto Folklórico Magisterio de Queilen y Conjunto Folklórico Magisterio de Dalcahue, además de un conjunto de Quemchi compuesto fundamentalmente por profesores. En el territorio continental hubo agrupaciones de esta naturaleza en Carelmapu y Maullín, además de otros ubicados hacia el norte. A fines de esta década la mayoría de los grupos desapareció, y hoy permanecen el Conjunto Folklórico Magisterio de Castro y el Conjunto Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi en la Isla Grande de Chiloé y en el continente el Conjunto Angelmo en Puerto Montt y el Conjunto Caicavilú de Calbuco.

9. INVESTIGACIÓN Y ESCENIFICACIÓN: GÉNEROS Y CREACIÓN DE CIUDADANÍA

Los conjuntos folklóricos del magisterio realizaron acciones que, analíticamente, fomentaron la creación de ciudadanía construyendo un sentido de identidad con determinados territorios a base de un repertorio musical y dancístico abordado desde el folclore. El abordaje descriptivo de manifestaciones consideradas folclóricas, la reproducción de este campo mediante dispositivos comunicativos y la formación de nuevos grupos folclóricos. Analíticamente identificamos tres momentos del trabajo de los conjuntos folklóricos del magisterio en Chiloé sin que sean lineales, sino a ratos con simultaneidad:

- 1) **1964 y 1976:** Las agrupaciones del magisterio difundieron en Chiloé formas expresivas inscritas en la mirada nacional por medio de la ejecución de cantos y danzas con sus respectivas vestimentas según: a) zona norte, b) zona central y c) zona sur. Constituyeron una expresión del Estado-nacional allí donde este llegó tardíamente. En recopilación destacan agrupaciones como Magisterio de Ancud y Magisterio de Puerto Montt.
- 2) **1976 y 1985:** Recopilación de música y danza en su mayor parte de tradición oral, pero también música proveniente del disco que las comunidades incorporaron a sus fiestas, escenificación,

¹² Es decir, sin considerar el período anterior en que funcionó como Festival de Talagante.

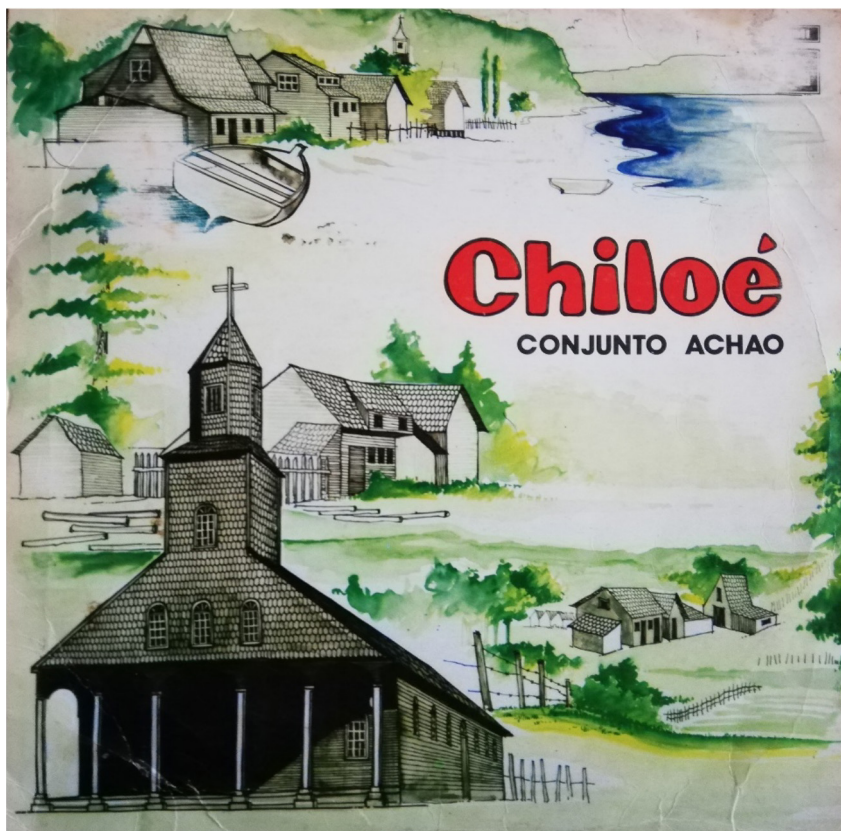


Figura 1: Carátula del disco “Chiloé” del Conjunto Achao del Magisterio de Quinchao luego llamado Conjunto de Proyección Folklórica del Magisterio de Quinchao (Gentileza de la folklorista Viviana Álvarez, viuda de Amador Cárdenas Paredes).

registro discográfico y creación de obras de proyección. En este período surgieron encuentros provinciales en que agenciaron la creación de un verdadero movimiento cultural en Chiloé. Aquí comenzaron las primeras grabaciones discográficas. En la década de 1980 surgieron nuevas agrupaciones del magisterio a raíz de la influencia de integrantes de la primera generación, mientras la industria discográfica reforzaba la emergencia de grupos folclóricos que lograron amplia difusión por la industria cultural capitalista expresada en *cassettes*, fiestas costumbristas, programas de radio y televisión como Rosario Hueicha, Caituy de Achao y Llauquil de Quellón, junto con el refuerzo discográfico del Magisterio de Quinchao, Magisterio de Chonchi y Magisterio de Castro.

- 3) **1985-1995:** Surgieron con más énfasis que antes composiciones musicales desde los grupos del magisterio que seguían modelos melódicos, rítmicos y, en algunos casos, de estructuras poéticas¹³, que gracias a su difusión mediática ya se identificaban como propias del “folclore de Chiloé”.

¹³ Gracias al carácter de reproducción de la industria fonográfica destacaron las composiciones de folkloristas como el profesor Ramón Yáñez y el Grupo Caituy, Amador Cárdenas y el Grupo Llauquil de Quellón, en cuya producción aparecieron, por ejemplo, canciones denominadas como “con ritmo de sirilla” o “ritmo de periconá”, creando un nuevo referente rítmico mediado más allá de las variantes propias de la tradición oral.

Predominó el uso de la escala tonal e instrumentación a base del acordeón, guitarra y bombo, que invisibilizó afinaciones, toquíos y formas interpretativas vocales campesinas de tradición oral que no se registraron en disco por parte de los conjuntos folclóricos (por ejemplo, las afinaciones de guitarra traspuesta). Hubo cantores campesinos que pasaron al escenario en condición de cultores, pero en la mayoría de los casos guardaron sus instrumentos para siempre. En este período se compusieron o reinterpretaron, bajo este código musical, vales que difundieron las agrupaciones de maestros y que se transformaron en pequeños himnos de las comunas de origen, lo que coincide con un vértice en que se cruzó la mirada de Estado de estos docentes y la coacción de patriotismo propia del régimen militar. Surgieron muchas agrupaciones, comunidades y escuelas bajo la denominación de conjunto de proyección folclórica y de a poco terminaron los grupos del magisterio.

- 4) **1995 en adelante:** Se mantuvieron pocas agrupaciones del magisterio y se consolidaron agrupaciones “de proyección” en distintas comunidades. Permanecieron conceptos como *tradición, identidad, folclore de Chiloé, cultores* propios de la época anterior, pero los modos de representación fueron mediados por imágenes prototípicas vinculadas a las industrias culturales en que la otrora hegemonía del magisterio desapareció. Las influencias estéticas del magisterio se diluyeron entre referentes estéticos ampliamente difundidos en radioemisoras desde la década del ochenta, como Llauquil de Quellón y Caituy de Achao.

El proceso que incorpora el trabajo en torno a la música y las danzas en un espacio de creación de ciudadanía se expresa por medio de:

1) Recopilación de música, danzas y manifestaciones sociales

Tras un inicio común con interpretación de música y danza de las denominadas zonas del país, los grupos del magisterio iniciaron un trabajo de recopilación siguiendo el modelo que había caracterizado a folkloristas como Gabriela Pizarro y Margot Loyola. Los resultados se exhibieron en eventos vinculados con ENAFO, FEFOMACH y el Festival de San Bernardo¹⁴. Maestras y maestros comenzaron a salir a los pueblos chilotes para registrar canciones, bailes y manifestaciones orales como adivinanzas, décimas, relatos míticos, etc.

Magisterio de Ancud recopiló versiones de cuecas, pavo, chocolate y un baile que hasta la actualidad es parte del repertorio de los conjuntos folclóricos en Chiloé: la Escoba. Magisterio de Castro comenzó a recopilar casi diez años después de su fundación como resultado de su participación en el Primer Encuentro de Conjuntos Folklóricos del Magisterio de 1976. Fruto de un diagnóstico interno el grupo comenzó a trabajar en la zona de la costa de Dalcahue, territorio previamente visitado por personalidades como Gabriela Pizarro, Héctor Pavez, Hiranio Chávez, entre otros. De este modo recopilaron música y danza con músicos locales como José Daniel Bahamonde, José Concepción Bahamonde y Gerónimo Barría, quienes habían amenizado las fiestas locales y tenían un lugar de privilegio en sus comunidades, pero que con la difusión y apropiación cultural de nuevos repertorios –producto de la masificación de las industrias del disco– pasaron a participar del campo del folclore en condición de “cultores”. Misma situación se dio desde el Magisterio de Chonchi en localidades de esa comuna, y el Conjunto Achao del Magisterio de Quinchao, que se nutrió del trabajo de Amador Cárdenas Paredes, también promovió el trabajo de recopilación entre los integrantes. En el caso del Magisterio de Puerto Montt destacaron las recopilaciones guiadas por el profesor José Muñoz tanto en Chiloé Insular como en la provincia de Llanquihue.

Más allá de que, teóricamente, los grupos luego adoptaron la perspectiva de la proyección folclórica, si hacemos un contrapunto con el estudio de los géneros orales en Europa, se observa que las aproximaciones metodológicas con énfasis en géneros, especies, funcionalidad, etc., derivó en miradas textualistas de cantos y bailes. Analíticamente –y tal vez de forma no muy distinta a como ocurrió con los romanticistas europeos– la recopilación implicó fijar versiones musicales y dancísticas

¹⁴ Por ejemplo, hacia 1980 en la ciudad de Castro el Conjunto Folklórico del Magisterio de Castro organizó un curso a cargo del docente universitario Juan Estanislao Pérez para estudiar técnicas de investigación.

melódica, rítmica y coreográficamente. Testimonios revelan la importancia de la creatividad en la interpretación de los músicos campesinos –luego denominados cultores– que incorporaban estrofas a ciertas expresiones que luego fueron fijadas en el repertorio folklórico. Esta fijación transformó bailes y cantos en una referencia textual para nuevas interpretaciones una vez registradas discográficamente. Hermenéuticamente hablando, la versión discográfica pasó a ser un nuevo texto abierto a reinterpretaciones. A la hora de titular una versión recogida en una localidad –o cerca de ella– para fines didácticos y luego discográficos, se reprodujeron nombres propios. Así, una versión aprendida en una pequeña localidad próxima a Dalcahue fue denominada más adelante como Pericon de Dalcahue, o una versión recogida en una isla cercana a Quellón luego fue difundida como Pericon de Quellón, replicando la idea de que cada localidad habría tenido versiones autónomas y autocontenidas (Pericon de Cucao, Pericon de Llau Llao), construyendo así un repertorio que sintetiza la diversidad de ejecuciones propia de contextos orales. En muchos casos hubo una sincera búsqueda de validez metodológica para la fijación de los registros que, no obstante, en su traducción estética fueron ejecutadas desde un sistema tonal y escénico que no necesariamente transportaba las huellas formales de los discursos de origen, pese al realismo predominante.

2) Las obras de proyección

La relación entre música, danza y teatro adquirió un carácter muy relevante en la obra de intérpretes como Víctor Jara, Margot Loyola y agrupaciones que fueron clave en la configuración del campo del folclore en Chile. Por su parte, y ya hacia los años sesenta, tanto la Promoción Popular como INDAP contaron con departamentos de Teatro y Folclore. En el ámbito de los grupos del magisterio, FEFOMACH promovió la creación de lo que sus propios agentes denominaron “obras de proyección folclórica”.

El escenario que en la década de los setenta permitió la presentación de estas obras por parte de agrupaciones chilenas y, entre ellas, algunas provenientes del territorio chilote, legitimándolas, fue el Festival de San Bernardo (ver Figura 2). En 1975, con una obra de proyección, se presentó el Conjunto Angelmó del Magisterio de Puerto Montt, volviendo en 1976 y 1978. A él se sumó el Conjunto Folklórico del Magisterio de Ancud en la primera mitad de la década del setenta, el Conjunto Folklórico Villa



Figura 2: En la imagen se observa al Magisterio de Quellón y Magisterio de Castro participando del desfile en San Bernardo (gentileza del profesor Héctor Leiva Díaz).

San Carlos del Magisterio de Chonchi, el Conjunto Achao del Magisterio de Quinchao y los Conjuntos Magisterio de Castro y Magisterio de Quellón que coincidieron en 1979. En 1979 el Conjunto Folklórico Magisterio de Castro presentó la obra “Minga de tiradura de casa” y Magisterio de Quellón otra acerca del *ngillatun williche* en el sur de la Isla de Chiloé. Se trataba de un ritual en cuyo levantamiento de información participaron profesores que entrevistaron a algunos de los grandes loncos del territorio como José Santos Lincoman Inaicheo, y que ejercieron la docencia en escuelas mapuche *williche* promoviendo la revalorización lingüística y cultural en un período carente de Educación Intercultural. La memoria consigna que, mientras la representación de Magisterio de Castro fue recibida como una expresión auténtica de Chiloé, la obra de Magisterio de Quellón acerca de un ritual surgido de un proceso de reentificación fue menos comprendida, en un momento histórico donde las teorías del folclore en Chile no incorporaban los desarrollos conceptuales constructivistas en el estudio de la cultura.

3) Un vals para mi pueblo

El vals forma parte de las memorias locales en Chiloé. En la industria discográfica un hito relevante fue la grabación en la voz de Héctor Pavez Casanova en la década del sesenta de canciones como “El viejo lobo chilote” y “Corazón de escarcha”, que previamente habían sido registradas en momentos de menor masividad. En la década del setenta la difusión mediática de la canción “El gorro de lana” contribuyó a la reproducción de un modelo interpretativo: el vals chilote. En las agrupaciones del magisterio vino una etapa de creación y arreglos de canciones con ritmo de vals compuestos generalmente, aunque no exclusivamente, en modo mayor y con instrumentación de acordeón, guitarra¹⁵, bombo y charrasca. La masificación de esta música en circuitos de distribución y consumo propios del capitalismo en su fase neoliberal se produjo principalmente desde la década de 1980 con el auge del turismo cultural (Ulloa 2016) y, de la mano de la municipalización, el surgimiento de las fiestas costumbristas y el fortalecimiento de un imaginario cultural (Ulloa y Del Valle 2014; Ulloa 2016; Mansilla 2006). En este contexto el ahora denominado “vals chilote” tuvo un lugar especial de difusión.

Las canciones en el formato de vals chilote dedicadas a la comuna de cada grupo del magisterio fueron socializadas por tres vías: 1) la enseñanza-aprendizaje en las escuelas que pertenecían a la comuna de referencia. Esto implicaba las clases de aula, los actos escolares y los grupos folclóricos estudiantiles surgidos en los establecimientos; 2) las presentaciones que realizaba el Conjunto Folklórico del Magisterio en actos oficiales, principalmente en la década de 1980 en el contexto de la dictadura cívico-militar, como también en actividades festivas locales, y 3) producciones discográficas que algunas agrupaciones registraron y que tuvieron repercusión en los medios radiales y en fiestas costumbristas de Chiloé. También en las grabaciones musicales que las radioemisoras realizaban en vivo y que luego alimentaron los llamados programas de “música chilota”.

Un lúcido análisis desde el ámbito literario lo encontramos en el trabajo de Mansilla, cuando aborda la obra musical del también profesor y cantautor Ramón Yáñez, con canciones como “A dónde va la lancha”, “Vamos pa’ Achao”, “El curanto en hoyo”, “El Nazareno de Caguach”, “El Quelcún”, entre otros. Mansilla habla de una “épica de lo local popular” que logró visibilidad por la vía mediática en los años ochenta y principio de los noventa, consolidando todavía más este repertorio. En el espacio social chilote algunas de estas canciones ya pasan a ser valoradas como folclóricas por el sentido de pertenencia, pero en ellas también se evidencia la creación de realidad social de un Chiloé premoderno ampliamente explotado por las industrias del turismo (Mansilla 2006). La poética de los grupos del magisterio por medio del vals al pueblo comparte elementos épicos y descriptivos, con la diferencia de que mantiene a un sujeto enunciador construido desde la visión del maestro normalista, que posee una visión oficial de Estado que enaltece los rasgos de la ciudad como una pequeña patria. Se subrayan los rasgos positivos de ciudades que son descritas como “la mejor de todas”, objeto de añoranzas y lugar del recuerdo. Estas canciones tuvieron el carácter de pequeño himno en torno a la ciudad mediante un código musical catapultado desde su producción, circulación, distribución y consumo

¹⁵ En este sentido hay algunas modalidades de ejecución campesina que no fueron ejecutadas desde el ámbito de los conjuntos folclóricos, por ejemplo, las afinaciones de guitarra traspuesta. Acerca de este aspecto se sugiere revisar publicaciones del folclorista César Gómez en revista *El Arado* (Gómez 2012 y 2013).

como “música chilota”. En Castro, el municipio local decretó el carácter oficial del vals “Qué lindo es Castro” de la maestra folclorista Sonia Alvarado.

Entre tales canciones aparece “Chonchi, Chonchi querido”, que –aunque fue registrada en 1994 en el disco compacto del Conjunto Folklórico del Magisterio de Chonchi– fue escrita por Manuel Jesús Andrade Bórquez (autor de canciones como “Himno a Chiloé” y “Viejo lobo chilote”, ambas musicalizadas por Porfirio Díaz). El texto poético habla de una ciudad como pocas en el país: “Chonchi, Chonchi querido / Tus recuerdos no puedo olvidar/ Lloro, lloro tu ausencia/ Que la vida no podré disipar”. La segunda composición aparece registrada discográficamente como “Vals de Puqueldón” por el Conjunto Magisterio de Puqueldón en la década del ochenta y distribuido por el sello EMI Odeón. La canción expresa la necesidad del regreso al lugar de ensueño que es Puqueldón, en la Isla de Lemuy. Predominan las relaciones de tónica, dominante y carece de estribillo: “Quiero cruzar el canal / Para ir a ver a mi amor/ La más hermosa ciudad/ Que se llama Puqueldón”. En 1988, y ya con el nombre de Conjunto de Proyección Folklórica del Magisterio de Quinchao¹⁶, apareció la segunda producción discográfica en formato *cassette* que incorporaba la canción “Achao” compuesta por Amador Cárdenas. Resalta el carácter evocativo de un sujeto hablante que rememora el pueblo de su niñez en una visión idealizada de marcado contenido poético: “Lejos de mi tierra yo voy recordando / Al pueblo querido en donde nací / Rincón de leyendas y de tradiciones / Que en tiempos lejanos feliz recorrí”.

En 1991 el Conjunto Folklórico del Magisterio de Castro grabó con el sello Círculo Cuadrado el *cassette* *Buscando raíces*, donde aparece la canción “Qué lindo es Castro”, de la maestra Sonia Alvarado. Se trata de una descripción cual cuadro que resalta lugares de la ciudad y refiere a eventos contingentes, como la declaración por entonces del templo de Castro como Monumento Nacional: “Qué lindo es Castro, qué lindo es Castro / Bendita tierra, quiero volver / Recorrer tus calles, convivir con su gente / Empaparme de lluvia, en este Edén”.

También se registró el “Vals de Dalcahue”, compuesto por el profesor y director del Conjunto Folklórico Magisterio de esa ciudad, Rigoberto Vidal. Del mismo modo ocurrió con el Magisterio de Calbuco y el vals “Mi lindo Calbuco”.

10 REFLEXIONES FINALES

El folclore se construyó en Chiloé como un campo cultural en donde las y los maestros normalistas folcloristas fueron agentes que reprodujeron y mantuvieron un capital simbólico. Pese que el “folclore de Chiloé” se puede entender desde dentro del campo como autonomía, observamos que tanto en la visión de Estado reproducidas por medio de la enseñanza y escenificación del folclore y la permeabilidad de este ámbito por la coerción oficialista durante la dictadura, así como los marcos neoliberales expresados en la municipalización y las fiestas costumbristas enmarcadas en un turismo cultural en que ciertas manifestaciones expresivas fueron mercantilizadas, se puede concluir que el campo –y dentro de él, las prácticas musicales y dancísticas– fue siempre permeable a las huellas del contexto sociopolítico y económico. En este contexto estructural, si bien conceptualmente los cultores fueron concebidos por los folcloristas, desde la perspectiva de la proyección, como portadores de la autenticidad de las manifestaciones, socialmente aparecieron subalternizados, ya fuera como informantes o como agentes secundarios en los espacios performativos desde el punto de vista de la masividad de sus prácticas. El cambio social produjo que las fiestas donde, antes de la modernización fueron músicos, modificaron su fisonomía y con ella ingresaran otras prácticas musicales y otros agentes, por ejemplo, los dúos de música ranchera mexicana que, pese a su popularidad, no formaban parte del repertorio que constituye la construcción social del denominado “folclore de Chiloé”.

Si desde 1980 los municipios locales generaron marcos para la actuación escénica desde el turismo cultural de racionalidad neoliberal, los medios radiales y discográficos reproducían un repertorio sonoro generando nuevas audiencias en torno a la llamada música chilota. La actividad escénica de los conjuntos folclóricos del magisterio constituyó un espacio intermedio entre la primera generación de folcloristas (Gabriela Pizarro, Margot Loyola) y la emergencia de conjuntos folclóricos en las comunidades que, con diferencias performativas, reprodujeron una escenificación

¹⁶ En el primer elepé aparece con el nombre Conjunto Achao del Magisterio de Quinchao.

aprendida y legitimada por las y los maestros folcloristas. Durante las décadas del setenta y hasta los primeros años de los noventa se constituyeron en poseedores de un capital simbólico en torno a las concepciones del folclore asociadas a las teorías de la proyección, a las definiciones acerca de lo que tendría o no una supuesta “calidad folclórica”, y acerca de las correctas formas de representación escénica que, al interior del campo, han sido una instancia común de pugna. Este capital se vinculó a la posición estructural del profesorado y se debilitó una vez que el contexto neoliberal modificó dicha posición.

Las tensiones en torno a cuestiones como el “vestuario correcto en el escenario” o el “repertorio genuinamente folklórico”, tan común a las décadas del ochenta y noventa, configuraron este campo cultural. La falta de control de tales aspectos se incrementó con la emergencia y reproducción social de agrupaciones organizadas en las comunidades desde el campesinado y la clase trabajadora de Chiloé. Sin embargo, ello ocurrió en el marco de un campo dinámico previamente constituido.

La idea de que existe un repertorio que constituiría la “música y danza de Chiloé”, construida bajo ciertos criterios como las teorías de la proyección, un tipo de instrumentación, armonización, performatividad, registros discográficos y su difusión radial (dejando fuera las expresiones de los llamados cultores) revela un proceso social de construcción sonora y visual que, al ser contrastada con registros histórico-etnográficos, revela el agenciamiento de los folcloristas, abre un espacio de exploración etnomusicológica y sociocultural relevante.

Dentro del campo del folclore en Chiloé los registros fonográficos también han constituido un tipo de evidencia de la supuesta objetividad de manifestaciones folclóricas agenciadas desde los conjuntos del magisterio. Por último, la huella romántica y sus alcances políticos también permea discursiva y performativamente a este campo. Lo mismo que la huella que distingue entre sociedad moderna y sociedad tradicional, precisamente por la modernización tardía del territorio. De allí que el realismo al interior de las prácticas estéticas del magisterio y la creación de ciudadanía desde el folclore, junto con extender el Estado-nación, aplica esa misma lógica al territorio en torno al cual se fundó el “folclore de Chiloé”.

BIBLIOGRAFÍA

BARROS ALDUNATE, RAQUEL Y MANUEL DANNEMANN

1960 “Los problemas de la investigación del folclore musical chileno”, *Revista Musical Chilena*, XIV/71, pp. 82-100. Disponible en <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14076/14383> [acceso: 4 de julio de 2020].

BENJAMIN, ROBERTO

2016 “La Teoría de la Folkcomunicación y el pionerismo de Luiz Beltrao”, *Folkcomunicación en América Latina: Diálogos entre Chile y Brasil*. Cristian Yáñez Aguilar *et al.* (editores). Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera, pp. 47-55.

BOURDIEU, PIERRE

1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.

1990 [1988] *Sociología y cultura* (Trad. M. Pou). México: Grijalbo.

2013 *Entrevista a Pierre Bourdieu - La lógica de los campos: habitus y capital*. Disponible en: <http://sociologos.com/2013/06/23/entrevista-a-pierre-bourdieu-la-logica-de-los-campos-habitus-y-capital/> [acceso: 8 de julio de 2020].

CAVADA, FRANCISCO

1914 *Chiloé y los chilotes. Estudios de Folklore y Lingüística de la provincia de Chiloé (República de Chile) acompañados de un vocabulario de chilotismos y precedidos de una breve reseña histórica del archipiélago*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8158.html> [2 de marzo de 2018].

CHÁVEZ, HIRANIO

2021 “Folklore musical y dancístico durante el siglo XIX y XX”, *Folklore y Comunicación. Enfoques para análisis cultural*. Cristian Yáñez Aguilar y Fernando Fischman (editores). Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera (En prensa).

- CORTAZAR, AUGUSTO RAÚL
1976 *Ciencia Folclórica Aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina*. Argentina: Fondo Nacional de Las Artes (Obra póstuma).
- DEL VALLE, CARLOS
2004 “Genealogía crítica de la comunicación intercultural: mediocentrismo e invisibilización de lo étnico en los estudios interculturales”, *Sphera Pública*, 4, pp. 171-196. Universidad Católica San Antonio de Murcia, España.
- DONOSO FRITZ, KAREN
2009 “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”, *Revista Musical Chilena*, LXIII/212, pp. 29-50.
- DUPEY, ANA
2008 “La estética en la constitución de las identidades folclóricas en el discurso de los folcloristas”, *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, XX, pp. 7-20.
- FISCHMAN, FERNANDO
2012 “Folklore and Folklore Studies in Latin America”, *A Companion to Folklore*. Regina F. Bendix y Galit Hasan-Rokem (editores). Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 265-285.
- GÓMEZ, CÉSAR
2012 “Introducción al estudio de la guitarra en Chiloé y Llanquihue”, *El Arado* (Asociación Nacional de Folklore de Chile ANFOLCHI), 44, pp. 28-33.
2013 “Introducción al estudio de la guitarra en Chiloé y Llanquihue (II parte)”, *El Arado* (Asociación Nacional de Folklore de Chile ANFOLCHI), 45, pp. 29-36.
- GÓMEZ VERA, CARLOS
1998 *La música tradicional festiva de Chiloé*. Santiago de Chile: Olimpho.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO, ÓSCAR OHLSEN Y CLAUDIO ROLLE
2009 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950—1970*. Santiago de Chile: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.
- HOBBSAWM, ERIC Y TERENCE RENGER
2002 *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- LEIVA, HÉCTOR
2017 “La Escuela Kume Ruka de Weketrumao”, *Conocimientos y saberes ¿Para quién? Conflictos Sociales y Universidad*. Jorge Spíndola, Norma Huerta y Cristian Yáñez Aguilar (editores). Valdivia: Serifa Spa, pp. 267-275.
- MAGISTERIO DE ANCUD
1986 *Faenas Representativas de Chiloé*. Ancud: Editorial Centro de Folklore del Magisterio de Ancud.
- MAGISTERIO DE CASTRO
1994 *25 años de Andanzas, Mariguanzas y Jodiendas*. Santiago de Chile: Olimpho.
- MAGISTERIO DE QUELLÓN
1979 *IV Encuentro Conjuntos Folklóricos del Magisterio en Chiloé* (Mimeografiado).
- MANSILLA, SERGIO
2006 “Chiloé y los dilemas de su identidad cultural ante el modelo neoliberal chileno: la visión de los artistas e intelectuales”, *Revista Alpha*, 23, pp. 233-243.
- MONTIEL, DANTE Y NELSON TORRES
2014 *Profesores normalistas de Chiloé. Maestros legendarios de la Educación*. Ancud, Chiloé: Dimar Ediciones.
- ORTIZ, RENATO
1989 “Notas Históricas sobre el concepto de cultura popular”, *Revista Diálogos de la Comunicación*, 23, pp 1-15.

PÉREZ, ÉVAR

2017 *Creaciones, escritos y reflexiones de un maestro chilote*. Castro, Chiloé: Gráfica Punto.

REYNOSO, CARLOS

2006 *Antropología de la Música – De los géneros tribales a la globalización. Vol. 1: Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: SB.

RÍOS, GUILLERMO

1992 “Gabriela Pizarro en la Historia de Nuestro Canto”. *Chile Ríe y Canta*, 2, pp. 16-23.

ULLOA, CLAUDIO

2016 “Personajes y relatos mitológicos de Chiloé: la industria cultural y el mercado de la cultura”, *Folkcomunicación en América Latina: Diálogos entre Chile y Brasil*. Cristian Yáñez Aguilar et al. (editores). Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera, pp. 213-220.

ULLOA, CLAUDIO Y CARLOS DEL VALLE

2014 “Una mirada a la cultura en la isla de Chiloé (Chile) desde la lógica de la industria cultural”, *Trampas de la comunicación y de la cultura*, 77, pp. 5-16.

URBINA, RODOLFO

2002 *La vida en Chiloé en los tiempos del fogón*. Valparaíso: Editorial Universidad de Playa Ancha.

URIBE, MARIO

2003 *Crónicas de Chiloé*. Castro: Ediciones Aumen.

VALLADARES, CARLOS

2007 *La cueca larga del Indio Pavez. Nacido en Santiago, inmortalizado en Chiloé*. Santiago de Chile: Editorial Puerto de Palos.

YÁÑEZ AGUILAR, CRISTIAN

2015 “Cultores y folkloristas. Una aproximación a la dimensión musical de José Santos Lincoman Inaicheo en Chiloé”. Ponencia presentada en el 6º Seminario “Chiloé: Historia del Contacto”. Historia de las Comunidades Indígenas, Museo Regional de Ancud, Chiloé, Chile.

2016 “Recontextualizaciones expresivas en contexto neoliberal: La Fiesta del Mar en la isla de Quehui, Chiloé”, *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXII/ 43, pp. 9-35.

2017 *Canto, memoria y fiesta en Chiloé Insular. Gozos y Cantos religiosos en las islas de Quehui y Chelín*. Valdivia: Editorial TextoContexto.

Entrevistas

Armando Bahamonde. Red de Cultura de Chiloé. San Juan, comuna de Dalcahue. Febrero de 2019.

Claudio Alvarado. Integrante del Conjunto Folklórico Magisterio de Chonchi. Abril de 2020.

Carlos González. Docente exdirector de Radio Estrella del Mar. Mayo de 2020.

Carlos Segovia. Exintegrante del Conjunto Folklórico del Magisterio de Queilen. Febrero de 2019.

Ernesto Álvarez. Exdirector del Conjunto Folklórico Magisterio de Chonchi. Junio de 2020.

Évar Pérez. Exdirector del Conjunto Folklórico Magisterio de Ancud. Febrero de 2019.

Héctor Leiva Díaz. Exintegrante Conjunto Folklórico Magisterio de Quellón. Febrero de 2019.

Hiranio Chávez Rojas. Académico, Universidad de Chile. Enero de 2020.

José Haeger. Exintegrante Conjunto Folklórico Magisterio de Castro. Abril de 2020.

José Muñoz Contreras. Exdirector Conjunto Folklórico Magisterio de Puerto Montt. Mayo de 2020.

Juan Aguilar. Radiocontrolador de radio Chiloé. Mayo de 2020.

Juan Andrés Sotomayor. Exintegrante del Conjunto Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi. Septiembre de 2019.

Juan Caamaño Ibacache. Integrante del Conjunto Folklórico Magisterio de Castro. Septiembre de 2018.

Juan Carlos Mansilla. Exdirector del Conjunto Folklórico del Magisterio de Puqueldón. Febrero de 2019.

Juan Estanislao Pérez. Docente de Folclore. Mayo 2020.

Juan Vásquez. Exintegrante Conjunto Achao del Magisterio de Quinchao. Septiembre de 2019.

Lastenia Hernández. Integrante fundadora Conjunto Folklórico Magisterio de Quellón. Septiembre de 2019.

Luisa Sandoval. Directora Radio Pudeto de Ancud. Mayo 2020.

Milton Vivar. Exintegrante Conjunto Folklórico Magisterio de Calbuco. Junio de 2020.

Oswaldo Cádiz. Director Academia de Cultura Tradicional Margot Loyola Palacios. Enero de 2020.

Procelia Bahamonde. Exintegrante del Conjunto Folklórico del Magisterio de Puqueldón. Febrero de 2019.

Renato Cárdenas. Historiador. Febrero de 2020.

Roberto Contreras. Docente de Folclore. Mayo de 2020.

Rosa Cruces. Exintegrante del Conjunto Folklórico Magisterio de Ancud. Enero de 2019.

Ramón Yáñez. Profesor folklorista. Testimonio escrito. Abril de 2019.

Viviana Álvarez. Integrante Llauquil de Quellón. Enero de 2019.