

*La función social del folclor: crítica, investigación
y política cultural durante la trayectoria inicial
de Pablo Garrido (Chile, 1928-1944)*

*The social function of folklore: criticism, research and cultural
politics during Pablo Garrido's initial career
(Chile, 1928-1944)*

por

Ignacio Ramos Rodillo
Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Artes,
Universidad Mayor, Chile
ignacioramosrodillo@gmail.com

Karen Donoso Fritz
Universidad de Santiago de Chile, Chile
kdonoso@gmail.com

Sobre la base de diversos documentos resguardados por el Fondo Pablo Garrido –Centro de Documentación e Investigación Musical, Universidad de Chile–, ofrecemos un análisis contextual de los textos críticos e investigativos acerca de folclor del músico y musicólogo chileno Pablo Garrido Vargas y de sus respectivos planteamientos y acciones, en el plano político-cultural, entre 1928 –el comienzo de su carrera periodística– y 1944 –cuando ingresó a la Dirección General de Información y Cultura, Ministerio del Interior de Chile–. Este artículo rastrea la noción de “función social” que Garrido aplicó al folclor musical, para ello abordamos su trayectoria inicial como crítico musical y periodista cultural, investigador y académico, músico –compositor e intérprete–, gestor, dirigente sindical y simpatizante del Frente Popular. Particularmente relevante nos parece una lectura de su conflictiva relación con la oficialidad musical de la Universidad de Chile –a cuyo propósito planteamos una hipótesis acerca del desarrollo del folclor a su alero–; una reseña general de sus posiciones política, social y estética y la exposición somera de la tesis afrocéntrica que elaboró en torno al origen de la cueca chilena.

Palabras clave: Cueca chilena, folclor, Frente Popular, medios de comunicación masiva, música popular, musicología, nacionalismo musical, sindicalismo.

According to several documents preserved in the Fondo Pablo Garrido –Research and Documentation Center, University of Chile–, we herein present a contextual analysis of the critique and research texts on folklore by Chilean musician and musicologist Pablo Garrido Vargas, and of the respective approaches and actions that he undertook in the cultural policies field, from the year 1928 –the beginning of his career as a journalist– to 1944 –when he joined the Dirección General de Información y Cultura, at the Chilean Ministry of Interior. This article tracks down the notion of “social function” that Garrido applied to musical folklore, for which we have approached his initial career as a music critic and cultural journalist, researcher and scholar, musician –composer and performer–, agent, union

leader, and sympathizer for the Frente Popular. It is of particular interest, in this sense, his conflicted relation with the musical establishment embodied by the Universidad de Chile –regarding which we propose a hypothesis about the upbringing of folklore under its wing–; a general outline of his political, social and aesthetic positions, and a brief exposition of the Afrocentrist thesis he devised on the origins of the Chilean cueca.

Keywords: Chilean Cueca, Folklore, Popular Front, mass media, popular music, musicology, Musical Nationalism, syndicalism.

Este artículo¹ ofrece una aproximación a la obra de Pablo Garrido a partir de materiales conservados en el Fondo Pablo Garrido (FPG) del Centro de Documentación e Investigación Musical, Departamento de Música, Facultad de Artes de la Universidad de Chile (CEDIM). Este fondo resguarda los documentos escritos y reunidos por el musicólogo, cuya organización actual en buena medida conserva la estructura y aspecto que él originalmente le diera. Tales documentos cubren dimensiones tanto personales e institucionales como investigativas, en una enorme variedad de temas: gastronomía, ciencias, astrología, artes visuales y gráficas, crianza de perros, turismo, epistolarios, documentación legal, política y economía, historia y estética musicales, crítica cultural, entre muchos otros.

Documentalmente, este artículo abreva de textos publicados e inéditos, teniéndose en cuenta la relevante distinción entre unos y otros, reconociendo sus continuidades y quiebres. Puede suponerse aquí, al respecto, una aparente falta de concreción en Garrido –como en su momento lo sugirió el crítico Vicente Salas Viu (1952: 202)– más que nada a causa de la gran cantidad de material inédito conservado. Sin embargo, tal condición debe ser comprendida a la luz de la personalidad de Garrido, de los conflictos que debió enfrentar en los ámbitos laboral, artístico, político y personal, y de su amplitud de intereses. En este sentido, será necesaria en lo futuro una reconstrucción biográfica e intelectual que abarque todas estas dimensiones.

En relación con los textos publicados, el FPG conserva los materiales utilizados para la escritura de *Biografía de la cueca* (1943 y 1976) e *Historial de la cueca* (1979); como fuentes primarias, innumerables apuntes y notas, versiones preliminares, correspondencia, pruebas de imprenta, contratos editoriales, etcétera. Habiendo notado esto, podemos deducir que Garrido preparó su legado –que pretendía vender a alguna institución pública, con tal de paliar la miseria que sufrió hacia el final de su vida– de tal manera que sus consultantes cotejaran la documentación referida en estas y otras publicaciones, depositándola con ese fin en el casi centenar de cajas que, tras su deceso, fueron recibidas por la Universidad de Chile. Una mirada atenta a este acervo revela la elevada autoconsciencia de Garrido en tanto investigador.

Entre polígrafo y grafómano, en su afán por saciar su curiosidad y recabar información de distinta índole, Garrido tomaba nota de relevantes y atesoraba recortes, sometiéndolos a una rigurosa sistematicidad. Es evidente, así vista, la importancia que él atribuyó a lo largo de su carrera a la información, expresada en la vastedad y coherencia de su propio acervo; sin ir más lejos, en el correcto manejo que ejerció de sus contactos personales o en la manera en que documentó su carrera como funcionario público y compositor, entre otros aspectos. Tal atención a lo informativo y documental fue fundamental para la gran gama de actividades a las que se encomendó, prueba además de su intención de situarse como erudito y voz autorizada en las materias de su interés y, en tanto tal, de ganarse la vida.

¹ Resultado del proyecto *Pablo Garrido y el folclor musical chileno*, folio 484628, línea de Fomento de la Música Nacional de Raíz Folklórica y de Pueblos Originarios, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Ministerio de la Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.

Asimismo, el FPG conserva fotografías y registros audiovisuales en distintos formatos, como resultado de distintos afanes: sus propias grabaciones de campo, sus registros familiares o –de especial belleza– la obra fotográfica desarrollada junto con su compañero sentimental por décadas, el violinista Pedro D’Andurain Arias (1926-1974). La dimensión personal contenida en este archivo, por esta razón, no ha dejado indiferentes a quienes hemos tenido el privilegio de explorarlo². Ahora, sin embargo, corresponde señalar que el FPG también tiene sus vacíos: no conserva, por ejemplo, los resultados ni de sus investigaciones para la DIC, consistentes en grabaciones magnetofónicas y en un mítico Censo Folklórico, ni del trabajo de campo desplegado en la isla de Puerto Rico entre 1949 y 1951. Tampoco hay rastro de su biblioteca personal ni de la totalidad de sus apuntes bibliográficos. Dichos vacíos dificultan la reconstrucción de la trayectoria del “músico intelectual” (Cabello 2020: 93) más desconocido del siglo XX chileno³.

Este artículo aborda su trabajo en crítica e investigación folclórica durante el período 1928-1944. Intelectual y conceptualmente hablando, algunos de los temas y problemas subyacentes a la obra garridiana son la mutación que la cultura popular fue experimentando con la crisis del liberalismo oligárquico de entresiglos, al calor de fenómenos como el mestizaje y la racialización latinoamericana, la construcción de una chilenidad *versus* la impronta eurocentrista aristocrática, las relaciones socioculturales entre lo local y lo cosmopolita, entre otras. Histórica e institucionalmente, gracias a su trabajo, Garrido se hizo un nombre en este ámbito durante el interregno suscitado entre la disolución de la Sociedad de Folklore Chileno –hacia 1913– y la consolidación de la reforma del antiguo Conservatorio Nacional de Música –en la década de 1940– y sus implicancias folclorológicas. En dicho contexto, el investigador contribuyó al plan trazado inicialmente por Rodolfo Lenz: el de sistematizar las investigaciones en cultura popular tradicional a partir –en el caso puntual de Garrido– de recursos, situaciones e intenciones que marcan hasta hoy un acusado contraste dentro de la disciplina (Ramos 2011a: 114-115). El objetivo central de este artículo es el de describirlos y analizarlos dentro de los contornos y períodos señalados, a base de la noción de “función social” que Garrido elaboró a lo largo de las décadas de 1930 y 1940.

INICIOS EN LA CRÍTICA MUSICAL, LA PRENSA Y EL SINDICALISMO

Óscar Pablo Garrido Vargas (Valparaíso, 1905 - Santiago de Chile, 1982) creció en una familia profundamente implicada en la práctica musical. La versatilidad y el desprejuicio de los que hizo gala a lo largo de su carrera tendrían que ver con su crianza en el Puerto Principal, ciudad cosmopolita caracterizada por una bullente actividad económica y una aguda –aunque poco segregada– desigualdad social. Estos rasgos resultaron relevantes para la definición de un campo cultural moderno que permeó la casa familiar, en donde se entrecruzaron tradiciones doctas y las vanguardias históricas con el cultivo de géneros tradicionales y la fascinación por ritmos extranjeros, gracias a las nuevas tecnologías aurales y la disponibilidad de ediciones musicales importadas y nacionales (Cabello 2020: 58, 64-65, 98-99).

² A propósito, como parte de las actividades contempladas por este proyecto, celebramos el seminario *Pablo Garrido y la música del siglo XX. Experiencias en torno a su archivo* que tuvo lugar el 23 de agosto de 2019 en la Sala Isidora Zegers, con el apoyo del Departamento de Música de la Universidad de Chile, y del Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor.

³ Hay, sin embargo, una escueta bibliografía que lo ha tratado (Agrella 2013; Cabello 2020; Donoso 2006; Donoso y Ramos 2021; García 1990 ca.; García 2013; González 1983; Karmy 2019; Menanteau 2006; Salas Viu 1952; Slonimsky 1946; Silva 1982; Villafruela 2007).

En la década de 1920, Garrido fue perfilándose como compositor, intérprete, gestor e intelectual, primero en su natal Valparaíso, luego en Santiago y otras regiones del país. Para entonces, sus actividades se dividían en tres ámbitos: la tradición académica, la vanguardia y las músicas populares, principalmente el jazz⁴. Fue durante esta década que el músico perfiló un interés por la música tradicional⁵, iniciando entre 1926 y 1927 (García 1990 ca.: 22; Garrido 1980) sus investigaciones de campo, mientras se desempeñaba como intérprete y director de orquesta en Chuquicamata y Antofagasta (Garrido 1977a). En la primera ciudad redactó sus textos inaugurales: un ensayo inédito acerca de música mapuche—donde aquilata piezas recopiladas por Carlos Isamitt— (Garrido 1929) y un artículo concerniente a la modernización de la cueca en el puerto de Valparaíso, que reseñamos a continuación.

Pero antes es importante detenerse en un par de detalles biográficos. El primero dice relación con su trayectoria como periodista. Fue, a fin de cuentas, un músico abocado a las letras que desde la niñez se consagró al trabajo de gabinete, forzado en buena medida por la temprana amputación de una pierna. Desde una primera publicación en *El Peneca* en 1923 (Garrido 1977b: 6) trabajó regularmente como redactor y editor en medios como *Las Últimas Noticias*, *La Nación* o *Zig-Zag*, fundando además sus propias revistas: *El Chonchón* (1923), *Nguillatun* (1924), *La Revista Nueva* (1925), *Acronal* (1929-1930), *Nueva Música* (1939), *Vida Musical* (1945) y *Tempo* (1947-1948) (García 1990 ca.: 14). Respecto de su prestigio proyectó una carrera como escritor, conferencista y académico que no gozó de la regularidad y del éxito que sí obtuvo como periodista. En este contexto su labor folclórica fue desarrollándose en primera instancia.

El segundo atañe a su despertar político, originado por la explotación que constató en las faenas mineras del Norte Grande (García 1990 ca.: 23). El contacto directo con los trabajadores organizados, sostiene la musicóloga Eileen Karmy, le inculcó el principio de la ilustración de las clases trabajadoras como el más eficaz medio para el cambio social (Karmy 2019: 191). Dicho principio, en la década siguiente, lo aplicó con fuerza en sus actividades sindicales. Su creciente compromiso, confesaría Garrido años después, le valió una detención en Antofagasta en 1932, acusado de ser agente soviético (Slonimsky 1946: 159).

Retomando el hilo, el artículo al que referíamos más arriba, “Impongamos la cueca” fechado en marzo de 1928, adelanta un atributo particularmente relevante para el autor: durante buena parte del siglo pasado, Garrido fue celebrado como uno de los principales

⁴ El importante rol que jugó en la difusión de la música sincopada es cubierto por los mencionados trabajos de Menanteau y Cabello y por el sitio temático de *Memoria Chilena* <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3391.html> [acceso: 13 de mayo de 2023].

⁵ Si bien la mayoría de las cavilaciones garridianas giran en torno al binomio folclórico-popular, quisiéramos destacar un matiz. El musicólogo señaló, en un documento inédito de 1948, que “[1]o popular, en sentido social y político [...] difiere de lo popular en sentido folklórico; en este último aspecto dice relación a una *estrata* [sic] del pueblo, aquella ignara y, principalmente rural, sujeta a expresiones empíricas e intuitivas de SU [énfasis en el original] sabiduría, la que traspasa oralmente a lo largo del tiempo”. Así, para el autor popular y folclórico son adjetivos que abordan una misma “filiación”, cuyas características son su supervivencia y su “maleabilidad insustancial” a través de un sinnúmero de variantes, aunque en el segundo cunde la intuición, identificándose con una mentalidad premoderna. Es decir, “popular”; es tanto lo adoptado por el pueblo como lo que él crea, de modo que puede ser popular un artista o sus creaciones, aunque provengan de un medio culto (Garrido 1948b). Sin embargo, basándonos en la propia obra de Garrido, consideramos necesario enfatizar la noción de tradicional, en la medida en que esta permite establecer necesarias diferencias—estéticas, sociales y de consumo cultural— entre una esfera y otra: mientras que la tradición apunta a las músicas de sociedades tradicionales o de grupos sociales que afrontan la crisis del mundo rural—que afectó a América Latina durante todo el siglo XX—, la idea de folclor supone la representación de tales tradiciones en el contexto moderno y masivo de la música popular (Ramos 2019: 73-74).

defensores de la cueca y uno de sus investigadores más controvertidos. En particular, en el texto apunta a la modernización de la cueca impulsada por el maestro Juan Valero Fernández, quien con su estilización y enseñanza pretendía equiparar el baile nacional a otros ritmos populares en boga. El autor pondera esta modernización de la cueca y niega que atente contra su pureza, pues toda expresión suya conserva la esencia de su ancestro, la decimonónica zamacueca. Esta afirmación resuena con uno de los temas más recurrentes en su producción folclorológica ulterior: la oposición complementaria de esencialismo y funcionalismo. Lo anterior queda develado a continuación cuando Garrido, confiando en que la cueca se pondrá de moda incluso en el extranjero, reafirma su jerarquía como baile nacional no a base del argumento recurrente de que encarna el alma patria, sino gracias a una popularidad ganada durante el siglo XIX: la cueca sería chilena porque el pueblo chileno la ha hecho suya –hubiera afirmado–, aunque dicha propiedad solo perdura en la medida que el público la sostenga. Argumentos como este fueron públicamente defendidos por Garrido en los años por venir. En consecuencia, al promover la obligatoriedad de la interpretación de la cueca en teatros y otros establecimientos públicos –medida que proponía a fines de los veinte–, Garrido aludía a otro asunto de gran interés para él: el diseño e implementación de políticas culturales (Garrido 1928: 1).

A propósito, sus primeros textos confirman un interés hacia lo político-cultural, estimulado tanto por una inclinación transversal en torno a músicas de distinta tradición estética y arraigo social, como por el temprano convencimiento de que, la música en particular y la cultura en general, cumplían una función social desestimada por el sentido común. Ejemplo de esto se halla en su artículo “¿Hay música chilena?” de 1929, donde ponderó –entre otros compositores– a Pedro Humberto Allende por sus *Tonadas de Carácter Popular Chileno*. De modo aún no totalmente sistematizado, el autor advertía aquí la relación convergente entre el nacionalismo musical y el estudio e interpretación de la música tradicional y folclórica. Valoraba que el influjo de referentes modernos –Claude Debussy, sobre todo– (Garrido 1929 ca.: 28) no mermara la inclinación identitaria de Allende, indispensable según su criterio para una correcta articulación de la música docta vernácula. En su crítica, Garrido no solo enjuiciaba la música académica en sus propios términos, evaluándola según las condiciones locales de la composición, además la confrontaba con su propia historia: una tradición eurocentrada, ajena tanto a la “cultura nacional” como a los gustos de la ciudadanía o a la “canción popular”. Su veredicto acerca de Allende fue positivo, pues halló en él la solución entre una creación musical de nivel internacional y la posibilidad de un arraigo.

El problema identitario pesó en lo sucesivo como uno de los tópicos basales de la crítica y la investigación garridianas. A propósito, en el referido artículo volcó su mirada también hacia la música mapuche, para él un referente capaz de “[...] destacarnos, singularizarnos [...]”, de brindar recursos comparables a los de “naciones hermanas” y resaltar el carácter de la chilenidad. Con esto, Garrido apuntaba a que la música mapuche, tal como la tonada según Allende, debía ser proyectada tanto al plano docto como al popular, de manera comparable al Perú, donde al *foxtrot* y el *charleston* se les inculcaba un color “incaico” (Garrido 1929 ca.: 28)⁶. Garrido concluye que

[e]s posible una aleación entre el canto del huaso y del mapuche. No puedo menos que reconocer que es una tarea harto escabrosa, pero nunca sería una quijotada. Irrealizable sería esto si se pensara mezclar estas tan opuestas manifestaciones de buenas a primeras, es decir, tal como se nos presentan, así, con la crudeza original. Va a ser necesario un estilizamiento de ellas. Para eso

⁶ Como efectivamente ocurría en la incipiente industria musical peruana (Borras 2012: 112).

se puede aprovechar toda la mágica armonía renovada deducida de los Debussy, Ravel, Stravinsky, y otros crisoles de la sensibilidad actualista” (Garrido 1929 ca.: 28).

Salvo el caso anterior, hacia fines de los veinte e inicios de los treinta Garrido criticaba el excesivo cosmopolitismo de los compositores chilenos y el elitismo inherente a la tradición escrita en general. Esta crítica implicaba un serio cuestionamiento al orden social y cultural de la época (Donoso 2006: 37), con énfasis en taras como la insatisfacción de las necesidades culturales ciudadanas o el desprecio elitista por la música popular. Estos elementos, si bien no totalmente desarrollados, ya se hallan planteados en sus trabajos periodísticos.

Ejemplo de su transversalidad, a Garrido preocupaban no solo los valores propios de cada género musical sino además las interacciones y convivencias entre aquellos, tanto nacional como local e internacionalmente, preocupación que le obligaba a entender por sí mismas cada una de estas escenas, géneros o tradiciones, y simultáneamente a comprenderlas como porciones de un mismo sistema. Acerca de esto, un par de décadas más tarde, en intercambio epistolar con el musicólogo norteamericano Charles Seeger, alcanzaban conclusiones comunes: cualquier juicio valórico o investigación debe asumir que la música presente en un cuadrante geocultural determinado —una ciudad o una nación, por ejemplo— es en realidad *toda* la música inscrita en dicho cuadrante, de modo que especialistas deben ocuparse del espectro en su totalidad, cuestionando sus intereses, gustos y prejuicios particulares (Seeger 1947: 2).

A inicios de la década de 1930, Garrido siguió hacia el norte por la costa Pacífico de Sudamérica, parte de Centroamérica y el Caribe, recalando en Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Panamá, Costa Rica y Cuba. El motivo de la travesía fue la proyección internacional de su carrera como músico popular y docto, a cuyo alero siguió formándose investigativamente gracias al contacto con especialistas locales y la recopilación (Salas Viu 1952: 200). Según el compositor Fernando García Arancibia —autor, precisamente, de una biografía inédita de Pablo Garrido—, su estadía más provechosa la vivió en Panamá, donde gracias a los colegas con quienes alternó en la industria del espectáculo, trabó contacto con el ambiente local. Garrido fue conducido de primera mano por la música afroantillana, obteniendo conocimientos acerca de las tradiciones caribeñas que enriquecieron sus posteriores trabajos sobre jazz y folclor puertorriqueño (García 1990 ca.: 37) y —desde nuestra perspectiva— la tesis afrocéntrica aplicada años más tarde al estudio de la cueca.

Fue justamente en Ciudad de Panamá donde Garrido publicó su siguiente crítica. Con ocasión de las Fiestas Patrias chilenas, instaló al centro de la música nacional a la “*folksong* hispánica”, es decir, las músicas campesinas del Valle Central, principalmente la cueca y la tonada. Estos “aires nacionales”, advertía, condensaban una idiosincrasia particular, distinta de otros géneros latinoamericanos, donde pervivían efectivamente los componentes indígenas y afrodescendientes. No obstante trazaba así una marcada distinción en torno al repertorio mestizo de Chile Central, Garrido no desestimaba allí una alteridad étnica, pues ponderaba una vez más lo mapuche como fuente para la creación vernacular (Garrido 1931: 35). El autor matizaba sosteniendo que

[e]s cierto que Arauco tiene tradiciones magnéticas, que hay allí un sentido colorístico y decorativo singular, que hay mucha materia de valor inmenso, pero nos atrevemos a pensar que, si su música lograra ser recogida plenamente, analizada y puesta al servicio de nuestros estudiosos con el fin de aportar un nuevo elemento a la música popular de Chile, su éxito sería problemático. Más bien, podría utilizarse esa contribución en un sentido más restringido, pero de un más alto valor musical. Sin embargo, ensayan sus posibilidades un núcleo de valiosos compositores chilenos, como son: Carlos Lavín, Remigio Acevedo, Pedro Humberto Allende y otros (Garrido 1931: 35).

La opinión garridiana connotaba varios procesos en curso hacia los años treinta. A propósito, para el musicólogo Rodrigo Torres la década trajo consigo un cambio de proporciones para la supremacía de instituciones controladas por determinados sectores de la elite, que desestimaban y marginaban aquellas expresiones no ajustadas a sus expectativas étnicas y sociales. La fundación en ciernes de un nuevo proyecto artístico-cultural e institucional –que en los cuarenta quedaría bajo hegemonía de la Universidad de Chile–, más allá de sus querellas estético-políticas contribuyó a una mayor –aunque no necesariamente mejor– representación de la alteridad. En tal sentido, Torres sostiene que, si bien no se resolvían, al menos iban develándose los prejuicios y conflictos en torno de la incorporación al ámbito docto de lo indígena, lo tradicional y lo popular, con la consecuente figuración pública de creadores como Allende e Isamitt –identificados con la cultura criolla y mapuche–, de Carlos Melo Cruz, Roberto Puelma y el mismo Pablo Garrido, entre otros –quienes fungían paralelamente en el tango y el jazz– (Torres 2000: 360-361). Garrido fue uno de los principales agentes de este proceso.

Hacia 1932 regresaba desde Francia, adonde había partido desde Centroamérica, instalándose entre Valparaíso y Santiago para dedicarse al jazz y a actividades sindicales. Durante el resto de la década dirigió la Orquesta Sinfónica de Antofagasta (1929-1939); asumió la secretaría cultural de la Federación Obrera de Chile (1933-1939) y la secretaría general de la Federación de Artistas Revolucionarios Proletarios (1933-1935) –ambas con sede en Valparaíso–; la dirección artística del Casino de Viña del Mar (1935-1939); presidió el Sindicato Profesional de Músicos del puerto (1935-1937); integró el Comité Pro Paz y Ayuda Centro Republicano Español (1937-1939) y la Alianza de Intelectuales de Chile, y finalmente presidió el Sindicato Profesional Orquestal de Santiago (1938-1940), desde donde pasaría a la Secretaría General de la Confederación de Sindicatos Profesionales de Músicos de Chile (1940-1942).

Esta nómina de actividades nos permite complementar la dimensión política de Garrido con nuevas apreciaciones. Por ejemplo, aunque no llegaría a militar en partidos, se comprometió con causas particulares, equipos de trabajo y las coaliciones del Frente Popular y la Unidad Popular, siempre en férrea defensa de su autonomía personal. La última, reforzada por el hecho de que rompía conscientemente con convenciones estéticas y sociales, hacía que fuera incomprendido e impugnado, como hiciera precisamente su amigo y colaborador Luis Alberto Sánchez, figura fundamental de las letras y la política peruanas del siglo XX. En una entrevista publicada en *Zig-Zag* en 1955, Sánchez afirmaba que a Garrido “[l]e gustaban los hombres de izquierda, pero valoraba mucho el dinero de los de derecha. Hablaba del arte proletario, pero cultivaba de preferencia un arte de minoría. Tenía debilidades por el arte para el pueblo, mas lo practicaba para la élite”. El peruano continuaba este bosquejo afirmando que “[...] el drama del artista consciente e impotente contra su sociedad se da a cabalidad en Garrido”, quien militaba en el Frente Popular, agregaba, mientras sus amigos lo hacían en el “frente adverso”. Al trazar este perfil, Sánchez no se convencía “[...] de alguna inquietud política real de Garrido”, todo lo contrario, según él solía “[...] hablar de ellas porque... está de moda, sin sentirlo realmente” (Sánchez 1955: 17).

El perfil de Sánchez, sin embargo, debe ser confrontado según las distintas circunstancias de enunciación. Esto porque, mientras Garrido operó políticamente en función de sus propias capacidades, intereses y de su resguardo personal, Luis Alberto Sánchez entregó buena parte de su vida al Partido Aprista Peruano, debiendo afrontar cárcel y exilio (Manrique 2009: 63-73). Justamente, Sánchez se hallaba en Chile desterrado por el gobierno de Óscar R. Benavides (Subercaseaux 2008: 224). Por supuesto, un juicio coherente de la trayectoria política de Pablo Garrido debe tomar en cuenta la singularidad contextual de las posiciones involucradas. En tal medida, Garrido debe ser ponderado en

sus propios términos: los de un músico multifacético, guiado por sensibilidades sociales y políticas, cuya labor quedó consagrada en lo sindical y lo político-cultural –no directamente en lo partidario– por decisión y no por ineptitud. Además, es de suponer que su inclinación por las músicas de tradición escrita y de vanguardia, su anglofilia, sus extravagancias, su estilo de vida aburguesado y su orientación sexual fueron para no pocos contemporáneos intolerables, esnobs o elitistas. Es necesario valorar estas paradojas intrínsecas a Garrido, pues sin duda enriquecen lo poco que hemos logrado saber acerca de su vida política.

A propósito, los documentos conservados en el FPG, aunque escasamente revelan sus afinidades partidistas y militantes, sí dan cuenta del enorme atractivo que en Garrido ejercieron distintas experiencias socialistas del siglo XX, la soviética, por ejemplo, las de Cuba, Vietnam del Norte, la República Democrática Alemana o la República Popular China, entre otras. Estos documentos dan cuenta también de sus esfuerzos por desentrañar el materialismo dialéctico con la lectura de manuales, prensa militante y obras canónicas, de actualizarse respecto de querellas estéticas en torno del realismo socialista, por ejemplo, y de interpretar dialécticamente las músicas social y políticamente comprometidas. En resumen, se debe entender en todo momento que la política, aunque fuera en los términos de la paradoja y la autonomía, constituyó desde temprano una actividad fundamental.

Ahora bien, es necesario aclarar que, para Garrido, “política” durante la década de 1930 significó básicamente sindicalismo. De temprano fue haciéndose una opinión acerca de la precariedad salarial y previsional que afectaba a los músicos profesionales, quienes debían repartirse en una diversidad de empleos y aplicarse a una variedad en géneros y roles –instrumentistas, directores, arreglistas, compositores–, sacrificio que no se pagaba ni en dinero ni en prestigio. Para más desgracia, la popularidad del cine sonoro les arrebató una importante fuente de trabajo. Es decir, Estado y agentes privados ejercían una rigurosa presión en ellos. En contraste, en Francia comprobó cómo los sindicatos aplacaban las consecuencias de la crisis de 1929 prohibiendo a los intérpretes extranjeros trabajar sin la debida afiliación, impresiones que complementaba con información que recibía de su hermano, el connotado músico e investigador Juan Santiago Garrido (Pareyón 2006: 430) –residente en la Ciudad de México– acerca de la protección estatal y la robustez de que gozaba el gremio mexicano.

Pablo Garrido pugnaría para que la actividad musical fuera reconocida como trabajo calificado (Karmy 2019: 192-199). En sus planteamientos, los problemas gremiales afectaban la calidad de la música nacional, de modo que el sindicalismo garridiano connotaba expectativas y juicios estéticos. Al autor le inquietaba, a propósito, la desigualdad reinante entre los géneros musicales, sus creadores e intérpretes. En su conferencia “Tragedia del músico chileno” señala que tanto las personalidades destacadas del ambiente nacional como los estudiantes y los músicos de profesión adolecían de una formación –convencional o autodidacta– de suyo conservadora, ajena a la vida laboral y cargada de prejuicios de las tendencias populares y de avanzada (Garrido 1940d: 20). Dichas taras irremediablemente entorpecían la función identitaria que debía cumplir la música, consumada además por una programación general, en radios y establecimientos de espectáculos, que excluía ritmos tradicionales y populares. Sus alegatos, sin embargo, no impugnaba la modernidad en sí, sino más bien esta modernización de la música chilena de espaldas a lo vernáculo y en obediencia a ciertos esencialismos (Garrido 1940d: 11-12) con los que, de hecho, él mismo tuvo una relación ambigua.

El desprecio por estas músicas, sostenía, podía mitigarse con una política cultural orientada primeramente al bienestar y a la adecuada formación de sus profesionales (Garrido 1940d: 10-11). Esta posición de Garrido era palmaria en su desempeño como jazzista, pues pretendía dotar al género de una estatura artística contra la que conspiraba la situación descrita (Karmy 2019: 199). Esto es relevante, toda vez que a lo largo de los

treinta Garrido no solo se encumbró como uno de los intérpretes más sobresalientes del ritmo sincopado, sino también como uno de sus principales divulgadores. De hecho, en sus “Crónicas” publicadas por *Las Últimas Noticias* desde 1938, opinaba de la puesta al día de Chile respecto de las tendencias internacionales (García 1990 ca.: 59-60) y del nivel de la escena local, mientras criticaba la precariedad laboral y la indolencia de los sectores estatal y empresarial. Con su combinación estratégica de periodismo, sindicalismo y práctica musical, cuestionaba abiertamente la jerarquización que iba articulándose en el campo cultural. Esto, por cierto, formaría parte del conflicto que sostuvo desde los años cuarenta con el oficialismo musical de la Universidad de Chile.

Hacia finales de la década de 1930, el interés de los músicos por sindicalizarse fue en aumento. De hecho, su lenguaje corporativo se volvía más político (Karmy 2019: 193-194, 207), así como más político se volvía el medio en sí al calor de las crisis económica e institucional que daría paso, pocos años después, a la fundación de un Estado de compromiso bajo el Frente Popular. Precisamente, durante este gobierno Garrido ocupó puestos destacados en al menos tres diferentes estructuras gremiales, entre 1935 y 1942, sobresaliendo finalmente en la Confederación de Sindicatos Profesionales de Músicos de Chile. Asimismo, como parte de la avanzada artística e intelectual frentepopulista, sirvió como secretario de la Alianza de Intelectuales de Chile, donde le cupo la tarea de establecer acuerdos con distintas organizaciones musicales. En ese contexto, estableció un plan personal en el que coincidieron sus labores sindicales, periodísticas e investigativas argumental y activamente: urgía descubrir aquellos aspectos de la cultura local que permitieran levantar una identidad propia y lograr el reconocimiento de los artistas como profesionales calificados. Todo esto con el triple propósito de garantizar una cultura de calidad a las masas, contribuir al desarrollo cívico y a la construcción de una cultura nacional popularmente arraigada. Con estos objetivos, Garrido tomó la decisión de cesar el ejercicio orquestal, hacia fines de 1939 (García 1990 ca.: 62), para concentrar así sus esfuerzos en el periodismo, la investigación, la actividad sindical y posteriormente en el diseño e implementación de políticas públicas.

LA INVESTIGACIÓN FOLCLÓRICA Y SUS IMPLICANCIAS: SU PASO POR LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Un texto muy representativo de esta nueva época es “Hacia una nueva educación ideológica en la música”, aparecido en *Multitud* en 1939. Coincidente con el tono militante de la publicación –dirigida por el matrimonio de Winétt y Pablo de Rokha (Ferrada 2019: 235-236)–, el artículo rezuma antifascismo, muy en el estilo del frentepopulismo de los treinta, cuando refiere a asuntos de clase e ideológicos que tocaban el desarrollo del folclor. Aquí Garrido apuntaba al problema de lo vernáculo, especialmente a la paradoja representacional que él veía en el popular conjunto huaso, un arquetipo patronal, acotaba. Para el musicólogo, era inconveniente que los conjuntos que supuestamente encarnaban la esencia nacional subieran a los escenarios para interpretar tangos argentinos o corridos mexicanos (Garrido 1939: 7), o sea, repertorio cosmopolita, como en efecto ocurría con Los Cuatro Huasos o Los Quincheros (Rengifo y Rengifo 2008: 38; Guerra 1999: 26).

Aunque el problema no estribaba exclusivamente en los anhelos patrióticos de la izquierda culturalista, representada por Garrido, él aseguraba que:

No es que sea nuestro ánimo sugerir el renacimiento de un nacionalismo musical [...] Esta época de lucha de clases no puede apegarse al color nativo, pues hasta ahora [...] ha sido el patrimonio de una casta. El hombre de hoy no piensa en patrias con fronteras: el proletariado tiene una patria, que es el mundo [...] Podrá sí, el color nativo vigorizar las bases, los fundamentos de una

sociedad. Deberá sentirse el latido de la tierra, de su tierra, para comprender cómo ha de brotar esa misma savia de reivindicación bajo los cuatro climas del mundo (Garrido 1939: 7).

En fin, habría una posibilidad de conciliar el internacionalismo con la exaltación de lo nacional y lo popular. Dicho de otro modo, los horizontes cosmopolitas que observó Garrido desde temprano debían resguardar cívica y políticamente la cultura tradicional.

El gobierno de Pedro Aguirre Cerda marcó un giro trascendental en la política cultural pública. La irrupción del Estado como protagonista del desarrollo nacional y garante del compromiso social impactaría en lo cultural con la expansión de la educación pública, que en el ámbito superior y de extensión tuvo su epicentro en la Universidad de Chile (Ramos 2011b: 118). No obstante, la institución, puntualmente su Facultad de Bellas Artes, llegaba a esta época con una impronta estética y socialmente conservadora, impuesta con la reforma de 1928. Ante este panorama, Garrido paradójicamente pudo incidir en la política frentepopulista y en algún grado hasta representarla, pero al margen finalmente de la máxima institución de la época debido a las diferencias que tuvo con el compositor y abogado Domingo Santa Cruz Wilson.

Lo anterior reclama sus detalles. Garrido lideró el Primer Congreso Nacional Constituyente de los Músicos de Chile, en junio de 1940. Se esperaba que la instancia coronara los esfuerzos desplegados por el gremio al alero de los partidos y sindicatos que, durante la década pasada, establecían las bases del régimen político en vigor. Sin embargo, el evento concluyó con Garrido y su sector desplazados por el gobierno a favor de los intereses representados por Santa Cruz y los suyos, quienes operaban desde una institucionalidad consolidada en el recientemente fundado IEM. Este revés contradujo la orientación popular y masiva del gobierno al entregar el liderazgo a un sector elitista y opuesto a la agenda sindical. Esto afectó notablemente a Garrido, quien vio comprometida su posición ante el gremio y el gobierno y ulteriormente su desempeño como compositor, intelectual público y gestor⁷.

Tras el *impasse*, Garrido continuó sus actividades editoriales, cuyo foco fue cerrándose más y más en el folclor. En ellas problematizó la integración de lo vernáculo al desarrollo moderno de la música chilena, sobre el antedicho conflicto entre músicos, empresas y Estado. Un matiz de este panorama era el que criticaba en “Prólogo a la música chilena” de abril de 1940: la improcedencia del mencionado conjunto huaso como expresión auténticamente tradicional. En específico, Garrido asumía que “nuestro *folksong*” era ajeno al gusto y conocimiento tanto de especialistas como de aficionados, no obstante fuera el objeto predilecto de conjuntos artísticos que perpetraban su “[...] explotación inicua en escenarios de mentira”. Al contrario, la verdadera música tradicional era ignorada por las audiencias ciudadanas, señalaba. Su apelación a la autenticidad representaba una de las paradojas recurrentes en Garrido, quien criticaba al conjunto huaso por su falta a la genuinidad, mientras en alguna medida exoneraba a Los Cuatro Huasos, cuyas recientes presentaciones en la ciudad de Nueva York en 1939 (Rengifo y Rengifo 2008: 48-51) marcaban para él un hito:

En cambio, ya se han paseado nuestras cuecas y nuestras tonadas hasta por las lejanas tierras de rascacielos impasibles, se han paseado mostrando algo que no es auténtico y si lo es solo muestra una arista de las caras multifacéticas de este brillante de primera agua que es la música campesina chilena. Ha bastado vestir un apero opulento de huaso, para salir a mostrar lo que solo es proporción mezquina de nuestra música criolla (Garrido 1940e: 1-2).

⁷ Años más tarde, Garrido declaró que Santa Cruz, el director orquestal Armando Carvajal y el compositor Próspero Bisquertt le ofrecieron la secretaría del IEM, que rechazó en primera instancia (Garrido 1945: 14).

El juicio connota un dilema presente en su crítica e investigación. Ambos quehaceres estuvieron cruzados por contradicciones que, lejos del error, fueron abordadas reflexivamente y planteadas a su vez como esencialismos estratégicos. Es el caso acá de elementos folclóricos que, mientras en determinados contextos faltan a la autenticidad, en otros son hechos de la causa. Garrido era capaz de articular este tipo de contradicciones en dos párrafos consecutivos sin explicitarlos ni resolverlos, como puede leerse más arriba.

En el mismo “Prólogo” denunciaba una de las causantes del divorcio entre folclor y audiencias: la radiofonía. No acusaba al éter de ser un mal *per se*, antes bien era la inconciencia de los *broadcasters* lo que “envenenaba” la patria. Tras esta aclaración de medios y fines, señalaba que un fenómeno contemporáneo, del que Garrido personalmente fue puntal durante los treinta—debido a su protagonismo en la difusión del jazz—, era la cosmopolitización de la música, proceso que representaba tanto la conquista de la modernidad como un atentado contra la integridad cultural nacional. “Somos extranjeros en Chile, en nuestro propio territorio” (Garrido 1940e: 2), concluía al pasearse por el dial. Claramente, había una acusada ambivalencia en el cosmopolitismo garridiano, pues este constituía tanto una fuente de diversidad y riqueza musical como una condición que amenazaba a la cultura nacional.

Meses más tarde, Garrido insistiría en estos puntos. Al estudiar datos obtenidos del Pequeño Derecho de Autor, concluía que, por obra de directores, programadores y avisadores, la radiofonía nacional se saturaba de música argentina, en voz de Libertad Lamarque, Hugo del Carril y otras estrellas (Garrido 1940a: 261). En sus “Crónicas” acusó falta de voluntad para regular la actividad radiofónica por parte de la Dirección de Servicios Eléctricos del Ministerio de Obras Públicas (Garrido 1940b: 8). La radiofonía chilena, sostenía, podía elevar la cultura musical ciudadana sobre la base de un conocimiento y experiencia de la que, lamentablemente, carecían los presentadores, programadores y empresarios. Clamaba por garantizar la independencia económica de las estaciones radiales para que produjeran programas acordes a las necesidades cívicas (Garrido 1940c: 14), en el doble objetivo de fomentar la música folclórica en los medios modernos y de colaborar para que las audiencias vinculasen efectivamente la historia y la memoria patrias con su patrimonio musical (Garrido 1941: 3).

Este tipo de declaraciones definió el perfil público de Garrido a lo largo de los cuarenta, siendo afines por cierto a algunas de sus acciones y estrategias. Una de estas fue la profundización de sus lazos con el mundo popular gracias a la amistad y la colaboración con cultores y artistas como las hermanas Mercedes y Petronila Orellana—con quienes solía departir junto a Julio Barrenechea y Acario Cotapos— (Garrido [1961]: 12), Margot Loyola, José Goles, Nicanor Molinare, Fernando Lecaros o Donato Román Heitmann (González y Rolle 2004: 267). Otra fue la confirmación de su inclinación social con una gira emprendida en 1941, entre Arica y Puerto Montt, por establecimientos educacionales, militares y de la sociedad civil. Financiada con fondos fiscales, consistió en la lectura pública de su mencionada “Tragedia del músico chileno”, de charlas acerca de tópicos tradicionales, populares y sindicales y de lo que después publicaría bajo el título *Biografía de la cueca* (García 1990 ca.: 75).

Pero en marzo de 1942 (García 1990 ca.: 78), a pesar del antedicho revés político, Garrido fue contratado por el IEM para impulsar una sociedad de fomento de la música académica (Santa Cruz 2007: 650), debido a su experiencia como sindicalista y director orquestal. Poco más tarde, asumió en 1943 la dirección del nuevo Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes (Garrido 1977c: 9). Garrido, ahora académico, continuaría publicando en la prensa, entrevistando por aquellas fechas mismas a Santa Cruz, curiosamente, quien anunciaba la apertura en la Facultad de esta línea musicológica (Garrido 1943c: 45) que Garrido lideraría. En este contexto, una de sus primeras

iniciativas fue la producción del Concierto de Música Chilena, en junio y julio de 1943, cuyo programa se dividió en una sección histórica –curada junto al historiador Eugenio Pereira Salas– y en una sección de “folklore actual, campesino y urbano”, compuesta por recopilaciones y composiciones contemporáneas de, por ejemplo, la dramaturga Isidora Aguirre y Margot Loyola. Las piezas fueron interpretadas por Las Hermanas Loyola, Dúo Rey-Silva, Los Provincianos y la estrella radial Elena Moreno. Es oportuno señalar que el evento expresó tanto el entusiasmo inicial de la institucionalidad folclórica universitaria –con la concurrencia de colegas como Carlos Lavín, Isamitt, Urrutia Blondel, Alfonso Letelier Lloa y Filomena Salas (Instituto y Sociedad 1943)– como la práctica garridiana de interpretar repertorios y organizar conjuntos doctos y populares, indistinta y combinadamente.

El ciclo de conciertos fue cerrado al año siguiente con la publicación de *Chile*, folleto que exponía los marcos interpretativos y contextos de las piezas presentadas (Garrido 1943b: 12). Garrido aspiraba con esta publicación a popularizar y masificar el folclor, sin embargo la iniciativa se vio frustrada porque la universidad no puso la publicación en circulación. Ni siquiera le habrían reconocido créditos como editor (Garrido 1948a: 3)⁸ y asumió la tarea con honorarios bajo lo esperable (Garrido 1944c: 8).

Su paso por el Departamento a la larga resultó fugaz e ingrato, en buena medida porque insistió en darle una orientación popular y masiva que Santa Cruz rechazaba. A propósito de su reluctancia, Garrido le achacaba públicamente “[...] su insensibilidad con referencia al concepto fundamental de que el arte es una función social”, prejuicio socioestético que, según él, llevó a su rival “[...] a negarle a la Universidad de Chile (y organismos que ella vigila) el legítimo derecho de brindar cultura en forma ecuaníme y de vasta radiación” (Garrido 1944c: 8). Agregó que:

Chile, nada –o muy poco– ha hecho por conservar sus tradiciones, hay que decirlo con franqueza. El pueblo ha vivido en desamparo total de quienes han debido protegerle, auspiciándoles sus afloraciones espirituales. Por el contrario, sus explosiones coreográficas y líricas, han sido objeto de mofa, sátira y desdén. En tal grado ello es verídico que nos avergonzamos de cantar una tonada, de bailar una cueca o recitar una décima de esencia popular (Garrido 1944d: 22).

Al contrario, Garrido levantaba un conocimiento folclórico que implicaba una política cultural popular, a partir de una comprensión de la cultura como función y derecho sociales. Finalmente, terminó de incumplir las expectativas académicas con un “experimento”: la Caravana de la Música Chilena, “[...] una forma de exhumar lo vernáculo y la blenda artística de sus esencias” (Garrido 1977c: 9), un espectáculo para popularizar las obras de raíz tradicional compuestas en el país. El proyecto fue lanzado en agosto de 1943 en el Salón de Honor de la Casa Central, con piezas de Allende, Urrutia Blondel, Francisco Flores del Campo, Garrido mismo, Luis Aguirre Pinto y de otros autores, a cargo de un conjunto bajo la dirección del musicólogo y formado por intérpretes populares como Aguirre Pinto mismo, Pedro Mesías, Pepe Aguirre y Carmen del Río (García 1990 ca.: 79).

Días más tarde, en entrevista con *Las Últimas Noticias*, Garrido acusó recibo de la opinión de Santa Cruz sobre su Caravana: un “vulgar número de café” (Autor desconocido 1944: 12-13). El conflicto entre ambos, *ad hominem* y de alto perfil, escaló cuando Santa Cruz volvió a denostar la gira como una “falsificación folclórica” (Santa Cruz 1945: 8), ante ello Garrido acusó que se le quiso retener contra su voluntad para que asumiera la repartición

⁸ Tanto el ciclo como el folleto dieron paso a un nuevo proyecto, *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, consistente en varias presentaciones y la edición del mítico álbum en colaboración con RCA Victor. Garrido no participó del proceso y, sin embargo, algunas recopilaciones suyas fueron incluidas (Pereira Salas *et al.* 1943: 5).

folclórica. “Cabría preguntarse si puede un ‘falsificador’ dirigir un centro de estudios científicos”, ironizó (Garrido 1945: 14). Finalmente, al no lograr el financiamiento que la Facultad proveería a la Caravana, Garrido la impulsó de igual manera, lo que significó su salida de la Universidad en pésimos términos.

HIPÓTESIS ACERCA DEL FOLCLOR EN CHILE Y TESIS AFROCÉNTRICA

Este conflicto devela, entre otros asuntos, aspectos centrales de la estética y la historia del folclor en Chile. En la medida en que indagábamos en el FPG, iba surgiendo una hipótesis que abordaba tanto el trabajo específico de Garrido como el panorama general de la investigación folclórica. Esta apelaba al afán después de la reforma de 1928, impulsada por la Sociedad Bach, de promover la autonomía artística alegada por las doctrinas estéticas decimonónicas y eurocentradas que la nutrieron (Peña y Poveda 2010: 211). La hipótesis apunta a que la Sociedad Bach, hecha con el control de la institucionalidad musical, acabó hacia 1940 por adaptar epistémicamente los estudios folclóricos a dicha autonomización. Sería así, entonces, que la perspectiva del “arte por el arte” impuesta por los cofrades acuñó una idea comparable a la del “folclor por el folclor”, si cabe la expresión.

La hipótesis podría explicar la relativa insuficiencia científica del folclor chileno, que para nosotros se ha expresado en un número de aspectos generales, siendo algunos de estos la evidencia de que, en lo estrictamente académico, el folclor ha carecido de una teorización consistente –salvo en los casos de Garrido y Manuel Dannemann–, dependiendo de marcos teóricos provistos por investigadores extranjeros –Carlos Vega y Augusto Raúl Cortázar, especialmente–, sin la debida crítica contextual y localizada. Otro aspecto apunta a una desatención ante las condiciones objetivas que determinan a las comunidades estudiadas –la explotación económica, sus regímenes laborales y de propiedad, su efectiva integración cívica y económica a la vida nacional, etcétera–. Además, el folclor ha dialogado poco inter y transdisciplinariamente, aislándose de las ciencias sociales y las humanidades; ha favorecido más la categorización de las prácticas culturales que su valoración heurística; ha reforzado dicotomías categoriales reñidas con la realidad concreta, como la de campo *versus* ciudad o tradición *versus* modernidad; ha escamoteado las posiciones sociales y políticas de sus principales investigadores; ha estetizado categorías y hechos de la cultura tradicional, idealizándolos; o, finalmente, ha sido orientado más a la exaltación de las tradiciones rurales y la naturalización de estereotipos culturales que a su conocimiento crítico y sistemático.

Recortado sobre este fondo, Garrido fue desplazado y en buena medida borrado de la historiografía y la memoria de la musicología chilena⁹ tras su salida de la Universidad en 1943, de ahí la escasa información disponible y la escueta bibliografía a él dedicada. Asimismo, el conflicto con Santa Cruz debe ser entendido como un derivado de realidades objetivas y contextuales mediante tres aristas: la institucional –Universidad de Chile como foco de la política cultural pública–, la estética –la situación de la composición docta y de la episteme folclórica– y la personal. Sin necesariamente inclinarnos de un lado u otro, fue necesario para nosotros leer a contrapelo las declaraciones contra Garrido, teniendo en cuenta la comparable marginación de la multifacética María Luisa Sepúlveda (Vera, Sánchez y Mora 2020: 50-51).

⁹ Por nombrar algunos ejemplos, Pereira Salas (1952) no incluyó los trabajos de Garrido en su nómina de estudios folclóricos, mientras que Samuel Claro Valdés y Urrutia Blondel (1973) hacen lo mismo. Por su parte, Salas Viu (1952: 202) lo desahucia como compositor y Santa Cruz (2007) minimiza la polémica reseñada más arriba.

La hipótesis permite además observar a Garrido en su investigación, social y políticamente situada. Su caracterización considera varios rasgos que él atribuía al folclor, fuera como ámbito de investigación, fuera como género de las músicas populares. Uno de estos es el del folclor como un factor clave para la complejidad cívica e histórica de la nación. Su importancia, en esta línea, era para Garrido comparable a la efeméride patria, pues aludía tanto al conocimiento de la génesis nacional como a su proyección valórica. Para él la labor última de la investigación era restituir científicamente al pueblo su propio patrimonio cultural y evitar un utilitarismo extremo que lo desnaturalizara. Desde un punto de vista disciplinar, Garrido pretendía salvar al folclor de la “regresión burguesa” experimentada por la cultura en general, consagrada por ejemplo en la ideológica autonomización del arte. La idea de función social, que Garrido planteaba insistentemente, condensa este rechazo.

Otros de los rasgos distintivos de Garrido, en comparación con su contraparte, eran: 1) su desafío al ascendente elitista de la Universidad de Chile mediante la apelación a prácticas culturales populares que no se ajustaban a una separación de lo urbano y lo rural; 2) su acercamiento a todo tipo de creadores e intérpretes, vinieran de sectores acomodados –como Los Cuatro Cuartos–, fueran migrantes rurales o representantes de la “cultura plebeya” (Ledezma y Cornejo: 41, 77-78, 102), como las hermanas Orellana y Loyola, Calatambo Albarracín o Raúl Gardy; 3) el cuestionamiento de temas como la pureza de la tradición campesina –difícilmente aislada de la influencia urbana¹⁰–, cierta tecnofobia ante los medios masivos y la industria cultural, o la separación de tradiciones folclóricas y populares; 4) su acudimiento permanente a las ciencias sociales y la crítica cultural; 5) el sinceramiento tanto de sus propias posiciones estéticas y políticas como de las condiciones objetivas que observó en sus trabajos de campo, etcétera. En este sentido, la investigación garridiana coincide con las incursiones críticas de su responsable, siendo en algún sentido inseparables y, asimismo, orientadas no a la exaltación de lo tradicional, sino a su entendimiento en tanto función socioestética.

Sin embargo, la noción de función social chocaba con la esencialización táctica a la que sometía lo nacional y con la simultánea operativización de lo popular que atribuía al folclor. Asumiendo estas inconsistencias podemos suponer que para Garrido dicha funcionalidad se basaba no tanto en un interés por los orígenes y otros tópicos estéticos e historiográficos, comunes a los estudios folclóricos de entonces, sino en preguntas acerca del lugar social y cívico del folclor. De hecho, él no perdía oportunidad de enunciar tal funcionalidad en el contexto contemporáneo, enlazando los elementos y sus conclusiones investigativas con los aspectos objetivos de la realidad nacional y continental. Son estas las diferencias que destacan a Garrido por encima del panorama de los estudios folclóricos chilenos entre las décadas de 1940 y 1970.

Volviendo a la Caravana de la Música, con esta Garrido relacionó una amplia variedad de intereses y objetivos, entre otros, la investigación en terreno, proyectada desde su trabajo en el espectáculo moderno (Garrido 1968) y su alianza de músicos y repertorios doctos, populares y tradicionales. En ruta, la Caravana enfiló hacia el sur del país, continuando por Argentina hacia marzo de 1944, para apearse finalmente en Buenos Aires, donde cumplió una breve temporada. En la metrópolis Garrido trabó contacto con los pioneros de la musicología sudamericana, Carlos Vega (1944: sin folio) e Isabel Aretz (Garrido s/f: 14), estrechando así sus vínculos con la comunidad folclorológica internacional.

Entretanto, en 1943 publicó *Biografía de la cueca*, una de las primeras monografías acerca del tema, conclusión del trabajo crítico e investigativo impulsado desde fines de la década del veinte. Su amigo Luis Alberto Sánchez, a la cabeza de Editorial Zig-Zag, le encargó el

¹⁰ Observada también por Vega (1959: 4).

manuscrito con la intención de zanjar la disputa acerca del origen del baile, atribuido a Perú y Chile, aunque Garrido fue más allá al barajar la antedicha tesis afrocéntrica (Garrido 1980 ca.). Esta, reñida con el régimen étnico del folclor chileno, respondía coherentemente a la posición del investigador. A propósito, Garrido había destacado en la escena cultural del puerto de Valparaíso por su actitud modernista y vanguardista, expresada en su simultáneo interés por la música docta contemporánea, el jazz, las vanguardias y las músicas populares. De hecho, Garrido asimiló todas estas tendencias con perspectiva nacionalista y latinoamericanista, mediante la crítica musical docta o su propia creación, como el caso de *Rapsodia chilena*¹¹. Basada en los logros conquistados durante su época jazzística y en la atención que prestó a las músicas del “Atlántico Negro” (Gilroy 1993: 19) –en un sentido marcadamente transnacional e intercultural– hubo en Garrido una inclinación afrocéntrica, coincidente con la atracción ejercida por el arte africano en ciertos movimientos europeos –como el cubismo (Cabello 2020: 79)–, de los que Garrido fue seguidor durante sus años formativos en Valparaíso.

Aunque esta tesis solo sería explicitada en la reedición de la *Biografía*, tres décadas más tarde¹², en 1943 ya estaba formulada de la siguiente manera: su autor cuestionaba conscientemente la raíz hispánica de la cultura tradicional chilena (Garrido 1943a: 16 y 67), sirviéndose de una argumentación social, histórica y culturalista que combinaba un razonamiento causalista –y dialéctico, en ocasiones– con aseveraciones esencialistas. Esto provoca que el tópico de los orígenes deje de ser lo central y cesa ante el problema de su función o lugar sociales, del valor que adquiere la cueca en la sociedad de su tiempo. Y, sin embargo, al respecto Garrido fue tajante: negó la posibilidad de que el tiempo y el lugar de aparición de la cueca fueran confirmados, de modo que no decretaba un origen africano *per se* pero sí lo consideraba (Garrido 1943a: 44 y 48).

La obra folclorológica de Garrido se sostiene en la complementariedad de origen histórico y funcionalidad social. Desde esta perspectiva, el enigma de los orígenes fue afrontado por el autor en el principio de que cada realidad folclórica viene antecedita por grandes formaciones históricas, determinadas por movimientos migratorios y de colonización. Estudiar el folclor, se concluye, implica recabar cuantiosa información desde sus raíces, siendo el investigador consciente de que la base de las transformaciones culturales son el movimiento de personas e ideas, a lo largo de la historia de la cultura. Independientemente de cuáles sean sus objetos, la investigación según Garrido puede arrojar resultados que satisfagan las ansias por desentrañar dicho enigma, o bien dar cuenta de vacíos que impiden dicha satisfacción. Sin embargo, la búsqueda de datos y su análisis debería ser orientado a la resolución de problemáticas contemporáneas, a veces ajenas a los hechos folclóricos y del pasado estudiados, incluso en contra de las razones que mueven el trabajo de otros especialistas.

¹¹ Subtitulada *Sobre un tema popular*, la obra respondería a una fascinación por el compositor estadounidense George Gershwin, a cuya *Rhapsody in Blue* (1924) referiría. Distintos documentos del FPG ubican su estreno entre 1937 y 1944, señalando además que se trataría de un “arte poética”, en el sentido de que consagraría los afanes de Garrido por alcanzar una música académica de equilibrado sentido nacionalista –por su utilización del *tempo di cueca*– y moderno –gracias a las referencias jazzísticas en el marco de la música occidental–. Garrido incluyó una versión en la discografía –incunable, lamentablemente– que produjo para la Dirección General de Información y Cultura, en la interpretación de la orquesta de Federico Ojeda, con Pedro Mesías al piano (Garrido 1947). Agradecemos al musicólogo Álvaro Menanteau su detallado y generoso análisis de la partitura.

¹² Para una comparación de las ediciones y comentarios generales, remitirse a Donoso y Ramos 2021.

En la *Biografía*, la tesis afrocentrica destaca, entre otras razones, porque su formulación implicó la crítica a otros autores comprometidos con la disciplina, hecho que da cuenta de cómo Garrido se desarrolló en el campo académico. Uno de estos autores fue Pereira Salas, con quien Garrido coincidía en la debilidad de la influencia indígena en la música popular chilena contemporánea –en contra de sus propias declaraciones, consignadas más arriba–, mientras le achacaba que no considerara en ella al ascendente africano (Garrido 1943a: 64-65). En efecto, el afamado historiador trazó el marco general del mestizaje chileno (Pereira Salas 1941: 170-171) definiéndolo como socialmente armónico (Ramos 2011a: 9), atribuyéndole un acusado sentido de la hispanidad (Torres 2005: 10) y escamoteando la diversidad étnica efectivamente presente en Chile colonial y decimonónico. Garrido cuestionó esta trama introduciendo la variable afrochilena en el que parecía el corazón mismo de la “chilenidad”, la cueca. Enfrentado a la doctrina del mestizaje institucionalmente aceptada por la Universidad de Chile, Pereira Salas mediante, Garrido enfatizaba el sustrato indoamericano y afrodescendiente en el origen y desarrollo de las músicas latinoamericanas y chilenas.

Otro de estos autores fue Carlos Vega. A fines de los cuarenta, Garrido señaló que la eminencia trasandina erraba al descartar la impronta africana en las danzas “criollas”, nombrando un sinnúmero de bailes que connotan tal origen: malambo, cumbia, tamborito, danzón, habanera, blues y samba, entre otros (Garrido 1948c: 1). A propósito, Vega aseguraba que la cueca coreográficamente había conservado los rasgos del “modelo de danza picaresca” que, desde grandes capitales, fue difundido por Europa y América dieciochescas (Vega 1947: 7). La discrepancia de Garrido apuntaba a los principios difusionistas defendidos por Vega, contra los cuales reivindicaba la facultad creadora y autonomía cultural de los sectores populares, denunciando una epistemología elitista y eurocentrada (Donoso 2006: 52). Lo planteó de este modo:

Yo pienso que Carlos Vega –que ha estudiado el folklore argentino a fondo, para llegar a la conclusión que los bailes populares son reflejo de los cortesanos, especialmente parisinos– reacciona tan violentamente contra el origen negro [de la cueca], solo para mantener su tesis de que los de abajo imitan a los de arriba (Garrido 1948c: 2)¹³.

Blandiendo aquellos argumentos, la dualidad complementaria de origen y funcionalidad en el análisis garridiano ilumina a la cueca como fenómeno contemporáneo, no solamente histórico.

Sin embargo, el lugar social de la cueca debió ser sondeado por el autor a lo largo de un proceso centenario para el año de edición de la *Biografía*. Aquí Garrido actualiza el argumento levantado desde fines de la década de 1920: la cueca es más patrimonio popular que símbolo nacional, pues conquistó su estatus nacional gracias a su popularidad. Agrega que, aun durante la quinta década del siglo XX, el baile conservaba el impulso libertario heredado de la época de la Independencia, absorbido inicialmente por la zamacueca. Garrido asimila entonces la cueca a un republicanismo antihispánico y antioligárquico, muy en sintonía con su izquierdismo culturalista. Estas ideas eran reforzadas con aseveraciones acerca de la presencia afrochilena en la Zona Central y la condición de libertos que les cupo a poco de nacida la República (Garrido 1943a: 41 y 46), insuflando al baile razones y

¹³ Al final de su vida, insistió en el punto: “la teoría de Carlos Vega era que todos nacen en París. Todas las experiencias populares nacen en la aristocracia, en el salón y después descienden al pueblo. Es decir [...] el menor copia al mayor [...] el más bajo al más alto. Cosa de las cuales [*sic*] para mí es un absurdo, porque todos los hombres tienen también la capacidad inventiva y las mismas necesidades físicas, fisiológicas y creativas [...] en cualquier rincón del mundo” (Garrido 1980 ca.).

sentimientos rebeldes y patrióticos. Con la *Biografía* Garrido buscaba popularizar la cueca como fenómeno histórico y práctica cultural, legitimando tanto a las clases subalternas como a determinados contenidos políticos, en sintonía con su propia posición política. La retórica garridiana fue elocuente respecto de esta suerte de republicanismo popular:

Al primer grito de rebelión [el pueblo chileno] busca expresiones nuevas, y he aquí que la cueca ha de entrañar toda la mística de la revolución. Consigna y emblema de la libertad, el soldado de la revolución social ha de amarla entrañablemente. Ajena está la cueca a la zalamería y hostigamiento godos. Es nueva y pura, como la palabra Libertad. Habrá de acompañarle, desde ese instante, en sus triunfos, en sus marchas, en sus agonías y en sus desvelos. Por eso hay en la cueca tanta garbosa rebeldía, tanta “ufanía de triunfador”. Ella misma es la revolución, y como tal habrá de ser impetuosa, avasallante, dominadora. También habrá de sufrir persecución y escarnio. Pero como auténtica voz del pueblo, habrá de acompañarle hasta su liberación total (Garrido 1943a: 69).

Queda en evidencia la atención que Garrido prestó a la subalternidad en la continuidad histórica de marginación social, política, cultural y económica (Garrido 1943a: 49), la presencia afrodescendiente se vuelve no solo antecedente histórico, sino un símbolo de resistencia y emancipación. Colmada de contenidos políticos, su interpretación concluye que la cueca es intrínsecamente popular porque el pueblo chileno ha sido su garante, compartiendo con aquella la misma opresión colonialista y oligárquica. Si hubiera sido elevada por y para la aristocracia, la cueca se habría extinguido (Garrido 1943a: 69), aseguraba. Esta marginación estructural era simbolizada en el desprestigio en que la cueca había caído, según el autor, frente a los sectores dominantes, no obstante las clases populares practicaran una cultura plebeya en donde la danza cumplía una función en todo tipo de instancias, en el campo y la urbe: cumpleaños, santos, bautizos, intercambios de argollas, matrimonios, esquinzos, tijerales, botaduras de embarcaciones, trillas, vendimias, esquilas, rodeos, topeaduras, etcétera (Garrido 1943a: 90).

CONSECUENCIAS Y CONCLUSIONES

Una vez publicada su *Biografía*, Garrido retomó sus labores periodísticas habituales. Es más, para octubre de 1944 es constatable su primera utilización crítica del término “folclor”. En un artículo para *Las Últimas Noticias*, lo definió como una disciplina científico social orientada al estudio de los pueblos, demarcada política y territorialmente por la nación, atenta a los contenidos culturales que le brindan sus fisonomías distintivas. Siguiendo esta lógica y aludiendo a la diversidad social y paisajística presente en un país como Chile, el folclor constituía una ciencia del espíritu que abordaba realidades sociales dotadas, curiosamente, de una estructura psíquica común. Al mismo tiempo, el folclor integra una dimensión efectiva, expresada tanto en el estudio de las prácticas tradicionales como en medidas concretas para su conservación y fomento.

En tal sentido, Garrido fue tajante: criticó el hecho de que en Chile no existiera una ciencia folclórica más allá de la investigación universitaria –que desde su salida de la Casa de Bello criticaría duramente–, que para él no pasaría de mera recolección y clasificación de especies. Para él la disciplina debía trascender la indagación en la tradición y la identidad para cuajar en política cultural, lo contrario, incurriría en mistificaciones y desfiguraciones manifiestas, por ejemplo, en la costumbre de que ciertos creadores populares firmaran como propios géneros y estilos tradicionales, o en el aún más grave hecho –y por él recurrentemente denunciado– de que el pueblo chileno despreciara su patrimonio cultural, motivado por discursos elitistas que enfatizaban su condición rudimentaria y vulgar (Garrido 1944a: 18).

Al mes siguiente, en noviembre de 1944, publicaba en *El Siglo* del Partido Comunista un artículo donde tentó algunas de estas consideraciones en uno de sus casos de estudio predilectos: la cultura tradicional del Norte Grande. Aquí cruzó la religiosidad popular con el modo de producción regional, enlazando dialécticamente tópicos como la conciencia de clases con la religiosidad popular:

Guarda el norte chileno magníficas tradiciones religiosas. Si bien es cierto que ellas no se manifiestan en las costumbres o expresión social[es], están presentes, sin embargo, en el instante preciso de la devoción. La devoción no tiene hondo arraigo o la continuidad precisa como para hacerla culminar en una transformación espiritual fundamental del pueblo. Pero, a pesar de la intensa prédica de la redención materialista –ofrecida por el marxismo–, el pueblo siempre cree en la redención espiritual, anunciada por el cristianismo” (Garrido 1944b: 3).

Garrido ponderaba la religiosidad popular pues veía en ella la manifestación de aquel carácter nacional, singular y distintivo, potencialmente benéfico para el futuro de las clases populares pampinas, toda vez que quienes se encargaban de los intereses culturales de la nación las interpretaran correctamente y las encauzaran al bienestar material efectivo. Como se verá, para Garrido el análisis y la crítica culturales, que estaban a la base de la investigación folclórica, solo estarían completas con acciones concretas y sistemáticas que aprovecharan su fuerza, guiadas por objetivos sociales y políticos. Precisamente en esto consiste la noción de función social del folclor, usada regularmente por Pablo Garrido durante la época señalada.

Garrido tendría la oportunidad de ejercer dicha función social, políticamente, poco antes de la edición de estos últimos artículos. En agosto de 1943 había sido contactado por Aníbal Jara Letelier, escritor y funcionario público, a quien el presidente Juan Antonio Ríos ordenó la instalación de la DIC, como dependencia del Ministerio del Interior. Jara esperaba que Garrido fundara y dirigiera allí el Departamento de Música Popular, gracias a su probada eficiencia como gestor, investigador y dirigente sindical (García 1990 ca.: 82). Pudo asumir el cargo un año después (*LUN* 1944: 12-13), permaneciendo en él hasta 1945, cuando asumió la Dirección de Radiodifusión (Garrido 1977a). En la DIC, Garrido pudo, en sus palabras, “[...] realizar una labor de genuino nacionalismo” (Garrido 1977c: 9), consistente en la constitución de archivos, el levantamiento de censos, encuestas y bases de datos; la producción de materiales audiovisuales y su distribución en instituciones extranjeras, radioemisoras y salas de cine nacionales; la organización de certámenes de creación popular, presentaciones en plazas públicas, barrios y provincias; la supervisión del cobro y pago de derechos de autor; iniciativas de sindicalización; diseño de políticas de programación, etcétera. Durante estos años, Garrido dirigió el trabajo y compartió labores con personalidades tan diversas, política y profesionalmente hablando, como Nicomedes Guzmán, Wilfredo Mayorga, Hugo Goldsack, Julio Moncada, Gonzalo Rojas, Isaías Cabezón, Alfonso Reyes Messa, Antonio Acevedo Hernández, Carlos Lavín, Leopoldo Castedo, entre otras (Garrido 1977c: 9). Desde sus cargos, Pablo Garrido siguió bregando para que las instituciones públicas apoyaran decididamente al folclor en tanto política cultural, apelando a la variedad de conocimientos y habilidades cultivados desde la década de 1920.

ABREVIATURAS

DIC: Dirección General de Información y Cultura.

FPG: Fondo Pablo Garrido.

IEM: Instituto de Extensión Musical.

BIBLIOGRAFÍA

AGRELLA, NEFTALÍ

2013 “El músico vanguardista chileno: Pablo Garrido Vargas”, *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. José Miguel Varas y Juan Pablo González (editores). Santiago: Catalonia, pp. 169-172.

BORRAS, GÉRARD

2012 *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología.

CABELLO KANISIUS, PABLO

2020 “Historia del jazz en Valparaíso: los albores (1920-1934)”. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con mención en Historia del Arte y de la Cultura. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

CLARO, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.

DONOSO, KAREN

2006 “La batalla del folclore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX”. Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

DONOSO, KAREN E IGNACIO RAMOS

2021 “La cueca según Pablo Garrido: entre el compromiso político-cultural y un Decreto dictatorial (1928-1979)”, *Neuma*, XIV/1, pp. 56-83. DOI: 10.4067/S0719-53892021000100056

FERRADA ALARCÓN, RICARDO

2019 “El proyecto teórico y crítico de Pablo de Rokha”, *Revista Chilena de Literatura*, 99 (abril), pp. 231-253. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/53022> [acceso: 1 de septiembre de 2022].

GARCÍA, MARISOL

2013 “Pablo Garrido. El paria cosmopolita”, *Dossier*, 21, pp. 5-11.

GARRIDO, PABLO

1928 “Impongamos la cueca”, *Página Musical de El Mercurio de Valparaíso*, I/50 (18 de marzo), p. 1.

1929 ca. “¿Hay música chilena?”, *Caras y Caretas*, p. 28.

1931 “Evocación del alma musical del pueblo de Chile”, *La Antena* (18 de septiembre), p. 35.

1939 “Hacia una nueva educación ideológica en la música”, *Multitud*, I/5 (febrero), p. 7.

1940a “La música chilena no debe morir”, *Boletín del Comercio* (agosto), p. 261.

1940b “Crónicas de Pablo Garrido. Defendamos el campo. Ausencia de la música popular chilena”, *Las Últimas Noticias* (1 de agosto), p. 8.

1940c “Crónicas de Pablo Garrido. Proyecciones de la radiodifusión en Chile. Auscultando su posición frente a la divulgación musical”, *Las Últimas Noticias* (5 de septiembre), p. 14.

1940d *Tragedia del músico chileno*. Santiago: Smirnow. <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/70193/1/191349.pdf> [acceso: 29 de septiembre de 2021].

1941 “La música popular chilena y la escuela”, *El Tarapacá* (25 de mayo), p. 3.

1943a *Biografía de la cueca*. Santiago: Ercilla.

1943b “Comentarios sobre la selección de música folklórica”, *Chile*. VV.AA. Santiago: Instituto de Extensión Musical.

1943c “Una entrevista de Pablo Garrido: Domingo Santa Cruz dirige el destino de la música y del arte en Chile”, *Zig-Zag*, XXXIX/1998 (3 de julio), p. 45.

- 1944a “El folklore musical de Chile”. *Las Últimas Noticias* (11 de octubre), p. 18.
- 1944b “Bailes rituales del norte chileno”, *El Siglo* (12 de noviembre), p. 3.
- 1944c “Contesto al señor Domingo Santa Cruz”, *Las Últimas Noticias* (16 de diciembre), p. 8.
- 1944d “Comentarios de música. Música folklórica en discos”, *Las Últimas Noticias* (30 de diciembre), p. 22.
- 1945 “Sobre una crítica musical”, *Las Últimas Noticias* (21 de agosto), p. 14.
- 1948^a “La música en América Latina”, *La Hora* (16 de mayo), p. 3.
- 1976 *Biografía de la cueca*. Santiago: Nascimento.
- 1979 *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- GILROY, PAUL
1993 *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*. Londres: Verso.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
1983 “Cronología Epistolar de Pablo Garrido”, *Revista Musical Chilena*, XXXVII/160 (julio-diciembre), pp. 4-46. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1037/917> [acceso: 29 de septiembre de 2021].
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE
2004 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- GUERRA, CRISTIÁN
1999 *Los Quincheros. Tradición que perdura*: Santiago: SCD.
- INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL Y SOCIEDAD DE MÚSICA DE CÁMARA
1943 *Concierto de Música Chilena. 11° Concierto de la 1ª Temporada de 1943*. Santiago: Instituto de Extensión Musical y Sociedad de Música de Cámara.
- KARMY, EILEEN
2019 “The path to trade unionism: musical work in Chile (1893-1940)”. Tesis para optar al Grado de Doctora en Filosofía. Glasgow: Universidad de Glasgow. <http://theses.gla.ac.uk/75178/> [acceso: 29 de septiembre de 2021].
- LEDEZMA, ANA Y TOMÁS CORNEJO
2020 *Cancioneros populares de Chile a Berlín 1880-1920*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- LUN (LAS ÚLTIMAS NOTICIAS)
1944 “La heroica vida de un músico netamente chileno tiene al fin un reconocimiento oficial”. *Las Últimas Noticias* (1 de agosto, 1944), pp. 12-13.
- MANRIQUE, NELSON
2009 *¡Usted fue aprista! Bases para una historia crítica del APRA*. Lima: CLACSO / Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MENANTEAU, ÁLVARO
2006 *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros.
- PAREYÓN, GABRIEL
2006 *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Ciudad de México: Universidad Panamericana.
- PEÑA, PILAR Y JUAN CARLOS POVEDA
2010 *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: autoedición.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO
1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

1943 *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Santiago: Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Universidad de Chile.

1952 *Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

RAMOS, IGNACIO

2011a “Construcciones y disputas en torno a lo mestizo: Canto a lo Poeta y Bailes Chinos en Chile Central, del folklore a la diversidad cultural”, *Revista Chilena de Literatura*, 78 (Miscelánea Virtual). <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11115/11441> [acceso: 28 de septiembre de 2021].

2011b “Música típica, Folklore de Proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973”, *Neuma*, IV/2, pp. 108-133. http://neuma1.usalca.cl/wp-content/uploads/2018/03/Vol2_2011_articulo-5.pdf [acceso: 29 de septiembre de 2021].

2019 “La Renovación Folclórica Latinoamericana y la Nueva Canción Peruana. Folclor, música popular y política entre las décadas de 1950 y 1980”. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

RENGIFO, EUGENIO Y CATALINA RENGIFO

2008 *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo*. Santiago: SCD/Catalonia.

SALAS VIU, VICENTE

1952 *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO

1955 “Pablo Garrido (o la aventura)”, *Zig-Zag*, LI/2606 (5 de marzo), p. 17.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1945 “¡Crítica o ataques personales!”, *Las Últimas Noticias* (9 de agosto), p. 8.

2007 *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Santiago: Universidad Católica de Chile.

SILVA, MARIO

1982 “‘In Memoriam’. Pablo Garrido Vargas (1905-1982)”, *Revista Musical Chilena*, XXXVI/158 (julio-diciembre), pp. 126-127. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1271/1133> [acceso: 29 de septiembre de 2021].

SLONIMSKY, NICOLAS

1946 *Music of Latin America*. Londres: George G. Harrap & Co.

SUBERCASEAUX, BERNARDO

2008 “Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950”, *Revista Chilena de Literatura*, 72 (abril), pp. 221-233. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1398> [acceso: 1 de septiembre de 2022].

TORRES, RODRIGO

2000 “Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile)”, *Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Mario Garcés et al. (compiladores). Santiago: LOM, pp. 357-367.

2005 “Prólogo. Cantos populares y folklore nacional”, *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*. Rodrigo Torres (editor). Santiago: Universidad de Chile, pp. 9-11.

VEGA, CARLOS

1947 “La forma de la cueca chilena”, *Revista Musical Chilena*, III/20-21 (mayo-junio), pp. 7-21. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11367/11706> [acceso: 29 de septiembre de 2021].

1959 “Música folklórica de Chile”, *Revista Musical Chilena*, XIII/68 (noviembre-diciembre), pp. 3-32. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12981> [acceso: 1 de septiembre de 2022].

VERA, FERNANDA, DANIA SÁNCHEZ E ISIDORA MORA

2020 “María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el ‘desvanecimiento historiográfico’ hasta la presencia actual de la compositora y música chilena”, *Neuma*, XIII/2, pp. 40-77. <http://neuma1.utralca.cl/wp-content/uploads/2021/09/Fernanda-Vera-pdf.pdf> [acceso: 29 de septiembre de 2021].

VILLAFRUELA, MIGUEL

2007 *El saxofón en la música docta de América Latina. El rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento*. Santiago: Revista Musical Chilena.

Fuentes del FPG (CEDIM)

GARCÍA, FERNANDO

1990 ca. *Pablo Garrido*. Santiago: inédito.

GARRIDO, PABLO

1929 “Música Araucana”. *Escritos III* (continuación).

1940e *Prólogo a la música chilena*. Caja 66.

1947 *Discos y música D.I.C. Ediciones de discos Sello D.I.C.* Caja SN4.

1948b “Apuntes para una definición *sui generis* en música folklórica, popular y artística”. Caja SN4.

1948c “La cueca: danza nacional. Origen, expansión, forma”, *El folklore musical chileno. 4 conferencias*. Caja 66.

[1961] *Cronología 1931-1961*. Caja 46, carpeta 1.

1968 *Pablo Garrido. 1968*. Caja 46.

1977a *Curriculum Vitae*. Caja 46, carpeta 1.

1977b *Secuencia ayudamemoria biográfica*. Caja 46, carpeta 1.

1977c *Quién es quién*. Caja 46, carpeta 1.

1980 *Curriculum Vitae*. Caja 46, carpeta 1.

1980 ca. *El mundo de Pablo Garrido. Cassette 8*. Caja 46, carpeta 2.

SEEGER, CHARLES

Carta a Pablo Garrido. Washington D. C., 10 de noviembre de 1947. Caja 46, carpeta 1.

VEGA, CARLOS

Cartas a Pablo Garrido, 1944. Caja 46, carpeta 1.