

Reconfigurar la nación a través de la canción. Imaginarios en disputa en la Nueva Canción Chilena y el Nuevo Cancionero argentino

Ariel Mamani

Investigaciones Socio-Históricas Regionales/Universidad Nacional de Rosario

Universidad Autónoma de Entre Ríos

<https://orcid.org/0000-0002-3916-9968>

mamaniariel@yahoo.com.ar

Recibido: 24 de marzo de 2026

Aceptado: 29 de mayo de 2026

Resumen

Este artículo analiza, desde una perspectiva comparada entre Chile y Argentina, la crisis y reconfiguración de los imaginarios nacionales articulados en torno a la canción de raíz folklórica entre fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1970. Se pretende examinar la forma en que determinados paradigmas se instituyeron como representaciones legítimas de la nación a través de operaciones selectivas que jerarquizaron territorios y repertorios. Frente a estos imaginarios esencialistas, se estudian las condiciones que posibilitaron el surgimiento de la Nueva Canción Chilena y el Nuevo Cancionero argentino, movimientos vinculados a la llamada canción política. En Chile, la consolidación del imaginario huaso como matriz identitaria fue cuestionada por la Nueva Canción Chilena, que amplió el espacio sonoro nacional, incorporó sujetos subalternos y priorizó una mirada americanista. En Argentina, el



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

agotamiento del imaginario criollista abrió paso al Nuevo Cancionero, que propuso nuevos referentes simbólicos y territoriales, aunque sin consolidar una contrahegemonía cultural plena. En ambos casos, la canción política de las décadas de 1960 y 1970 constituyó un espacio privilegiado para resignificar la tradición e intervenir en la construcción de nuevos imaginarios nacionales, sin romper completamente con las matrices heredadas.

Palabras Clave: canción política, imaginario nacional, Nueva Canción Chilena, Nuevo Cancionero

Reconfiguring the Nation through Song: Struggles over National Imaginaries in the Chilean Nueva Canción and the Argentine Nuevo Cancionero

Abstract

This article examines, from a comparative perspective between Chile and Argentina, the crisis and reconfiguration of the national imaginaries articulated around folk-based song from the late 1950s to the early 1970s. It explores how certain paradigms became established as legitimate representations of the nation through selective processes that privileged particular territories and musical repertoires over others. Against these essentialist imaginaries, the article investigates the conditions that enabled the emergence of the Chilean Nueva Canción and the Argentine Nuevo Cancionero, two movements associated with the so-called political song. In Chile, the consolidation of the *huaso* imaginary as the dominant matrix of national identity was challenged by the Nueva Canción movement, which expanded the country's sonic landscape, gave visibility to subaltern social actors, and promoted a broader Latin American perspective. In Argentina, the decline of the *criollista* imaginary created space for the Nuevo Cancionero, which introduced new symbolic references and territorial imaginaries, although without fully establishing a cultural counter-hegemony. In both cases, the political song movements of the 1960s and 1970s became privileged sites for re-signifying tradition and reshaping national imaginaries, not by rejecting inherited cultural frameworks but by transforming their meanings.

Keywords: political song, national imaginaries, Chilean New Song, Argentine Nuevo Cancionero

Introducción. Imaginarios en disputa: música, nación y política

La consolidación de los Estados nacionales supuso no sólo la organización administrativa de los territorios, sino también la elaboración de un entramado de representaciones simbólicas que posibilitara reunir en un imaginario común a

sociedades profundamente heterogéneas. En ese marco, el Estado nación buscó afirmarse a partir de la subordinación y/o eliminación de aquellos particularismos que no podían ser incluidos dentro de los límites de lo *nacional*. Ello implicó un proceso de jerarquización de ciertos espacios sobre otros y, con ello, una forma de invisibilización de la diversidad espacial y social. En América Latina, este impulso homogeneizador se articuló de manera específica en cada país, en función de sus propias coyunturas políticas, sociales y geográficas, en una temporalidad que abarcó desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

En Chile, la hegemonía simbólica del Valle Central —con sus paisajes agrícolas, su cultura hacendal y la figura del huaso como alegoría del *alma nacional*— relegó a posiciones periféricas a los márgenes cordilleranos y a los integrados territorios del sur insular y el norte andino. En Argentina, por su parte, la extensión pampeana se transformó en metáfora fundacional de la identidad nacional, sostenida sobre la figura del gaucho y la naturalización de un espacio presentado como vacío, pese a haber estado históricamente habitado por poblaciones indígenas, afrodescendientes y campesinas diversas. En ambos contextos, el imaginario en torno a lo geográfico operó como un recurso ideológico central, convirtiéndose en un modo de pensar la nación a partir de presupuestos que se instituyeron como norma para todo el territorio nacional.

A partir de lo planteado por Cornelius Castoriadis, se piensa a los imaginarios sociales como instancias instituyentes, capaces de producir numerosas significaciones.¹ Ello implica asumir que los imaginarios no preexisten como entidades neutrales, sino que son simbólicamente instituidos a través de prácticas culturales concretas.

En su doble condición de manifestación artística y herramienta política y pedagógica, las manifestaciones musicales funcionaron como un dispositivo capaz de abastecer imágenes, sonidos y relatos a los proyectos nacionales en formación. La elaboración de un corpus musical considerado auténticamente *nacional* respondió a aquella lógica de homogeneización territorial y simbólica, mediante la cual se establecieron genealogías culturales y criterios de pertenencia que, con el tiempo, tendieron a olvidarse, aunque fueran el resultado de complejos procedimientos de selección y exclusión.

Este imaginario nacional, aparentemente estable, comenzó sin embargo a mostrar fisuras en los años 1940/1950, ante cierta desatención del Estado y ante la

1 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, traducción Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini (Barcelona: Tusquets Editores, 2013).

proliferación de otras voces alternativas. La aparición de artistas que ampliaron la pluralidad de manifestaciones musicales puso en cuestión los paradigmas dominantes. En Chile, la Proyección Folklórica, el neofolclor y la Nueva Canción (NCCh) representan tendencias que revelaron un mapa sonoro mucho más vasto que el legitimado hasta entonces por el tradicionalismo. En Argentina, un proceso paralelo, aunque con características propias, comenzó a manifestarse en el marco de la masificación de las músicas populares y de las tensiones entre tradición y mercado. Encaramado en una renovación estética con aires modernizadores, y retomando elementos presentes en un giro social preexistente, el movimiento del Nuevo Cancionero (NC), intentó cuestionar el imaginario previo ligado al folclore tradicional.

De esta forma, tanto el NC argentino como la NCCh, expresiones de la canción política, pueden ser comprendidos como intentos de reconfigurar la relación entre música, espacio e imaginario nacional. Sin constituir movimientos homogéneos ni exentos de contradicciones, ambas corrientes compartieron el impulso de disputar los sentidos cristalizados del imaginario tradicional, aunque sin caer en una negación absoluta, sino a través de una intervención crítica que buscó ampliar los referentes territoriales y sociales desde los cuales proyectar la nación.

El presente artículo analiza este proceso que puso en cuestión los núcleos centrales de ese imaginario nacional. Desde una perspectiva comparativa entre Chile y Argentina, se examinará cómo la música folclórica contribuyó inicialmente a la construcción de cartografías simbólicas selectivas, para posteriormente, analizar los cuestionamientos a través de la irrupción de la canción política.

Al considerar en conjunto tanto a la escena musical de raíz folclórica en Chile y en Argentina, podrá advertirse un proceso de resignificación de la tradición folclórica que derivó en una forma de canción con contenido político. El énfasis en la denuncia y lo testimonial se constituyó en un rasgo central de la identidad del novocancionismo dentro de una escena musical de proyección transnacional, en la medida en que la música de raíz folclórica fue reformulada como canción política. Este giro tensionó y amplió esos imaginarios nacionales, haciendo visibles dimensiones conflictivas, plurales y socialmente heterogéneas de ambas sociedades.

El espacio geográfico como emblema de nacionalidad

A partir de los estudios sobre el nacionalismo, la nación puede ser comprendida como un constructo con raíces históricas y culturales, como propuso Benedict

Anderson.² Ello implicó no sólo la homogeneización del espacio social y económico, sino también del espacio simbólico. Para tal fin fue necesario romper con ciertos particularismos regionales y, por lo tanto, determinar una serie de atributos identitarios en el marco de la construcción de una modernidad de carácter autóctono. Se trata, como señala Raymond Williams, de una especie de tradición selectiva, es decir, una construcción de carácter cultural y político que selecciona y organiza los elementos recordados, transmitidos y legitimados, a la vez que determina cuáles deben permanecer en los márgenes.³ En este sentido, el afianzamiento de rasgos identitarios puede ser leído como un proceso de *invención de la tradición*, donde prácticas comparativamente recientes son ungidas de un barniz antiguo e histórico con el objetivo de legitimar el orden nacional naciente.⁴ Como señala Eric Hobsbawm estas tradiciones lograron incrementar su efectividad mediante procedimientos de reiteración ritualizada, tal como se aplicó principalmente en el aparato escolar y la ritualidad cívica.⁵

De ese modo, regiones determinadas pasaron de ser simples espacios geográficos a transformarse en matrices de raíz simbólica con una carga valorativa. Aunque los diseños fueron similares, la manera en que este proceso se llevó adelante en cada uno de los países latinoamericanos estuvo en relación con la propia configuración territorial, su propia narrativa histórica y el papel asignado a los diferentes sectores sociales en la construcción del imaginario nacional.

Territorialidades selectivas y la matriz simbólica nacional

La construcción simbólica de la nación en Chile y Argentina se vio atravesada por los proyectos políticos que acompañaron la consolidación de los Estados nacionales a fines del siglo XIX y principios del XX. En ambos casos, la necesidad de integrar sociedades heterogéneas resultó en la elaboración de imaginarios de carácter

2 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 1993). El énfasis puesto en lo *imaginado* no involucra la idea de falsedad, sino la constatación de que los miembros de una comunidad se perciben integrados en una colectividad que nunca podrán conocer en su totalidad. Esta forma de abstracción no es natural, se sustenta en una serie de dispositivos materiales y simbólicos que generan la ilusión de pertenencia. Entre esos dispositivos simbólicos, la música asume un rol destacado, ya que funciona en el plano afectivo y también en clave representacional.

3 Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, traducción Guillermo David (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).

4 Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2002).

5 Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*

selectivo, con la capacidad de construir una narrativa de origen común, al tiempo que subordinaban o invisibilizaban aquellos particularismos que no podían ser incorporados dentro de los límites de lo *nacional*.

En el caso argentino, este proceso se articuló en torno a la idea de una nación preexistente, cuyo epicentro simbólico se ubicó en la llanura pampeana y en la figura del gaucho que como emblema articuló la narrativa de origen.⁶ La llanura pampeana, con su aparente simplicidad y extensión, se transformó en alegoría eficaz para narrar un origen común. Como ha investigado Adolfo Prieto, el criollismo configuró una matriz discursiva elaborada desde el campo intelectual, que seleccionó, organizó y resignificó ciertos elementos del mundo rural idealizando la imagen del gaucho como insignia de una identidad en construcción.⁷ Esta elección no respondía cabalmente a una fidelidad histórica, sino más bien a la necesidad de elaborar un sujeto en clave nacional lo suficientemente flexible como para lograr la inclusión de los migrantes recién llegados, pero a la vez que estableciera diferencias con estos grupos para reafirmar una continuidad imaginada.⁸

En Chile, una operación simbólica similar se apoyó en la elección del Valle Central como núcleo identitario de la nación. La centralización política tempranamente afianzada desde la década de 1830 permitió proyectar sobre ese espacio una imagen de armonía social y continuidad histórica, en la que la cultura hacendal y la figura del huaso patronal adquirieron un lugar privilegiado.

Durante todo el siglo XIX –remarca Simon Collier– Chile siguió siendo un territorio de grandes haciendas, la propiedad de las cuales confería status social, influencia política (si era deseada) y unos ingresos holgados [...].⁹

Esta configuración material permitió fijar simbólicamente al fundo como modelo idealizado del orden social y como alegoría de la nación. Como sostiene

6 Casas, Matías Emiliano *La tradición en disputa. Iglesia, Fuerzas Armadas y educadores en la invención de una "Argentina gaucha", 1930-1965*, (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2018); Adamovsky, Ezequiel *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, (Buenos Aires: siglo XXI, 2019).

7 Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988).

8 Ezequiel Adamovsky, "La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del *ethnos* argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940)", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»* 41 (diciembre de 2014): 50-92.

9 Simon Collier, *Ideas y política de la independencia chilena* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967), 250.

Bárbara Silva, la historiografía decimonónica situó el origen de la nación en la Patria Vieja:

Desde el siglo XIX, la incipiente historiografía nacional sitúa el origen de la nación en la Patria Vieja. [...] que, por ser el origen, luego adquirirá características míticas, en función de elaborar una memoria colectiva que dé un cierto sustento a esta identidad nacional.¹⁰

Esta elaboración mítica relativizó en gran medida el carácter conflictivo de un proceso cargado de contradicciones y pugnas, que son partes constitutivas del mismo.

En ambos contextos, tanto argentino como chileno, el espacio dejó de operar como un dato natural para convertirse en una construcción simbólica, que luego los estudios académicos del folclore contribuyeron activamente a difundir y naturalizar. De este modo, esos espacios seleccionados dejaron de ser únicamente regiones geográficas para convertirse en matriz discursiva desde la cual articular imaginarios sobre la tradición, la autenticidad y el origen nacional.

Sin embargo, estos imaginarios no se impusieron de manera excluyente ni agotaron las representaciones posibles de la nación. En el caso argentino, el criollismo pampeano cohabitó, no sin tensiones, con representaciones que ampliaron el mapa simbólico hacia otras regiones. Las provincias del Noroeste argentino (Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca e incluso Santiago del Estero o La Rioja), configuraban una especie de Argentina telúrica, cuyas características se vinculaban tanto a la supervivencia de tradiciones de carácter hispano-colonial como a una profundidad que se enlazaba con el pasado incaico y la cultura andina en general.¹¹

Por su parte, la extensión geográfica de Chile le otorga una diversidad geográfica importantísima, aunque casi en constante transformación.¹² Pretender aprehender toda esa complejidad que encierra dicha extensión a partir de un paradigma

10 Bárbara Silva, *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2008), 9.

11 Como ha demostrado Oscar Chamosa, estas operaciones simbólicas, tanto desde el criollismo pampeano como desde la exploración etnográfica, no se sucedieron de forma lineal, sino que cohabitaron y se fueron yuxtaponiendo, configurando distintos pliegues y registros según las coyunturas políticas, culturales e institucionales de Argentina. En buena medida esta configuración cultural que conjugaba la centralidad del área pampeana con la profundidad histórica del noroeste, reflejaba la articulación del pacto interregional oligárquico que en materia política había consolidado el roquismo. Oscar Chamosa, *Breve historia del folclore argentino: 1920-1970. Identidad, política y nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2012.)

12 La ocupación del sur (Araucanía) fue un largo proceso que se desplegó durante la segunda mitad del siglo XIX, mientras que la Guerra del Pacífico redefinió los espacios fronterizos del norte estableciendo los límites definitivos recién en 1929.

centralista provocó la exclusión efectiva de regiones enteras, con su diversidad y particularismo. Una crítica al centralismo cultural comenzó a articularse desde distintos frentes intelectuales. En este sentido, ya en la década de 1940, Mariano Latorre cuestionó la idea de una identidad nacional homogénea en *Chile, país de rincones*, enfatizando la diversidad geográfica y humana del país, pero desde una matriz determinista:

Se caracteriza Chile por la diversidad de sus climas y por el enredo tectónico de su geología [...] Pluralidad de rincones y pluralidad de almas en cada rincón. La multiplicidad es el carácter del paisaje chileno. Y múltiple es, también, la psicología de su poblador, pero paisajes y hombres son uno en su pluralidad.¹³

En el mismo sentido, Latorre imputó al centralismo santiaguino y a José Victorino Lastarria¹⁴ la elaboración de una identidad artificialmente homogénea:

Una modalidad posterior, a todas luces falsa, incubada en Santiago, pretende uniformar al chileno, desconociendo sus verdaderos caracteres de la raza [...]. Santiago unificó artificialmente a Chile. Como si el norte, el centro y el sur fuesen iguales, trató de nivelarlos por medio de una política uniformadora.¹⁵

En cambio, en Argentina la reivindicación del Noroeste como arcano de la nación permitió ofrecer una imagen complementaria a la llanura pampeana: si esta representaba la épica del gaucho errante en una vastedad en construcción, el Noroeste aportaba una densidad temporal asociada a un pasado ancestral y originario.

Ambas imágenes, la pampa centáurica del gaucho o el noroeste mestizo, lejos de ser antagónicas, funcionaron de manera complementaria dentro de un esquema selectivo que otorgó estatuto de emblema a ciertas regiones mientras relegó a otras a posiciones subalternas. El Litoral y Cuyo, regiones importantes en el marco de la producción e históricamente significativas, raramente fueron elevadas a símbolo nacional y permanecieron como exponente solo en clave regional pese a su riqueza cultural. Por su parte, los espacios integrados más tardíamente al territorio a partir del avance sobre las naciones indígenas, como el caso de la Patagonia y el Nordeste,

13 Mariano Latorre, *Chile, país de rincones* (Santiago: Editorial Universitaria, 2000 [1947]), 21

14 José Victorino Lastarria fue un político, escritor y jurista chileno. Integrante de la Generación de 1842, impulsó las ideas liberales en Chile.

15 Latorre, *Chile, país de rincones*, 22.

permanecieron asociados a la idea de frontera, sin centralidad simbólica. De manera comparable, en Chile amplios sectores sociales y territoriales quedaron representados de forma marginal dentro del imaginario nacional como sujetos subalternos de una narración producida desde el centro.

Jerarquización del espacio en clave musical

La música de raíz folclórica alcanzó una relevancia específica como práctica cultural privilegiada en la elaboración y circulación de los imaginarios aquí mencionados. Este repertorio musical se convirtió en un dispositivo esencial para la producción de sentidos sobre el imaginario de la nación a partir de su incorporación en circuitos masivos de difusión y como parte de los rituales pedagógicos.

A partir de la década de 1930 la jerarquización territorial que participó de la construcción de los imaginarios nacionales pudo consolidarse con el auxilio de la expansión de la industria discográfica, la fotografía, el cine y la radiofonía. Estos dispositivos constituyeron elementos decisivos para la consolidación de una imagen de carácter *nacional*, operando como agenciamientos activos de la organización simbólica, replicando aquellas construcciones del imaginario territorial.

En el caso argentino, este proceso pudo traducirse a partir de la elevación de un repertorio musical que se vinculó a las regiones pampeana y noroeste del país, mientras que en Chile la tonada y la cueca, consolidaron la preeminencia del Valle Central como espacio representativo nacional. Como ha señalado Marina Cañardo, la industria discográfica intervino de forma activa en la selección, adaptación y estandarización de la imagen sonora de lo nacional, organizada de manera jerarquizada y sin reflejar la diversidad existente.¹⁶

En este contexto, las músicas folclóricas fueron adaptadas a los formatos de la canción popular moderna, lo que implicó transformaciones formales y estilísticas significativas. Ello fue clave para comprender la eficacia simbólica que alcanzaron las manifestaciones musicales de raíz folclórica como lenguaje de alcance nacional.¹⁷

16 Marina Cañardo, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017).

17 Sin embargo, reducir estas operaciones a una dimensión exclusivamente política, mediática o académica resultaría insuficiente. Como advierte Matías Emiliano Casas para el caso argentino, los espacios representados en las prácticas folclóricas no sólo operan como construcciones ideológicas, sino también como territorialidades afectivas, cargadas de emociones, memorias y experiencias sociales que permiten comprender la perdurabilidad de estos imaginarios en el tiempo. Matías Emiliano Casas, *Entre la tradición y la modernidad. El folklore, la nación y la política en la Argentina, 1930-1960* (Buenos Aires: Prometeo, 2010).

La estilización de la tonada y la cueca en Chile, músicas originarias de la zona central, permitió que estas manifestaciones musicales dejaran de ser consideradas como expresiones regionales para convertirse en paradigmas sonoros pretendidamente nacionales, encontrando en el mundo rural esa continuidad con el pasado siempre necesaria para la construcción de la nación.¹⁸ La ruralidad del Valle Central fue elevada así a esencia de la chilenidad, estableciendo una continuidad simbólica con un pasado idealizado y con una concepción armónica del orden social. Este anclaje en un imaginario criollista de carácter hacendal decantó en una figura alegórica específica, el *huaso pije*. Como señala Ignacio Ramos, este tipo de huaso patronal, propietario y paternalista, implicaba la invisibilización del subalterno rural (peón o inquilino) y su desplazamiento simbólico frente a otras figuras populares, tanto del ámbito urbano como rural.¹⁹

Estos dispositivos simbólicos se consolidaron a través de la proliferación de conjuntos típicos o de huasos, integrados mayoritariamente por jóvenes universitarios provenientes del ámbito rural pero trasladados a la ciudad.²⁰ Si bien estas manifestaciones fueron legitimadas como folclore, se trató de músicas urbanas, mediatizadas y estilizadas.²¹

Desde la década de 1930, la difusión masiva de este tipo de repertorio a través de agrupaciones como Los Cuatro Huasos, Los Quincheros o Los Provincianos contribuyó a la urbanización del folclore y a la fijación de una imagen compartida. Este costumbrismo evocativo presentó un tiempo y un espacio prístino que funcionaron como una condensación alegórica de la nación, ocultando la diversidad geográfica y social del país. Como sostiene Juan Pablo González, “desde la cultura huasa entonces, se impuso una imagen arquetípica de Chile, desarrollándose una música popular urbana que evocaba el paisaje huaso como emblema de chilenidad, paraíso perdido, y lugar de origen”.²²

Las expresiones culturales nortinas, los cánticos de origen mapuche, la música insular o los cantos campesinos del sur no desaparecieron, pero fueron clasificados

18 Para Tomás Cornejo y Ana Ledesma la consolidación de la identidad musical nacional se hizo en detrimento de la circulación de repertorios cosmopolitas. Tomás Cornejo y Ana Ledesma, “La playlist del Chile del centenario: ritmos cosmopolitas en el horizonte nacional”, en *Aires de la tierra. Imaginarios sonoros de la Nación en América Latina*, eds. Gérard Borrás y Julio Mendivil (Madrid: Sílex Ultramar, 2022), 31-51.

19 Ignacio Ramos Rodillo, “Música típica, folclore de proyección y Nueva Canción Chilena: versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile (décadas de 1920 a 1973)”, *Neuma* 2 (2011): 108-133.

20 Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (Santiago-La Habana: Ediciones de la Universidad Católica de Chile-Casa de las Américas, 2004).

21 Rodrigo Torres, “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena,” *Revista Musical Chilena* 58, nro. 201(2004), 54.

22 Juan Pablo González, “Llamando al otro: construcción de la música popular chilena”, *Resonancias* 1(1997): 61.

como periféricas, sin capacidad para ser elevados a categoría de *lo chileno*. La pedagogía escolar contribuyó a instituir ciertas prácticas, como la fiesta huasa, los atuendos tradicionales y repertorios canonizados, como expresiones privilegiadas de la chilenidad, legitimándolas en el espacio educativo a expensas de otras variantes.²³

De manera análoga, el folclore tradicional argentino no funcionó sólo como expresión musical, sino como una forma de pedagogía nacional, capaz de producir consenso. De ese modo, las manifestaciones de carácter folclórico fueron incorporadas a rituales escolares y actos oficiales, donde la imagen del gaucho pasó a formar parte de la liturgia cívica, fijando a la ruralidad como emblema nacional.²⁴

Un repertorio musical ligado a la imagen criollista y con un fuerte arraigo en el imaginario nortño operó como elemento estabilizador, integrando la diversidad de forma jerarquizada. Claudio Díaz ha conceptualizado este ordenamiento bajo la noción de Paradigma Clásico del folclore, entendido como un dispositivo cultural que consiguió establecer una representación legítima de la identidad nacional.²⁵ Este paradigma funcionó, a partir de la década de 1920, como una forma de hegemonía simbólica y reflejaba una imagen vinculada al tradicionalismo donde un pasado idealizado y cargado de valores servía de elemento unificador de las diversidades regionales, tratando de construir una postal homogénea del territorio argentino. No obstante, a pesar de la centralidad del imaginario pampeano-nortño, existió por parte del Paradigma Clásico una clara vocación nacionalizadora del repertorio. En definitiva, se intentaba amalgamar a la nación, haciéndolo parte del gran mosaico de otras regiones y culturas, todas válidas en principio, aunque como se viene señalando aquí, claramente jerarquizadas en la práctica.

La nación aparece entonces como una comunidad afectiva que funcionaba cohesionada por una experiencia de carácter estético y la pertenencia simbólica que ello generaba, sin que se hiciera presente la conflictividad explícita. Ello tiende a atenuar el potencial disruptivo del espacio, al inscribir el conflicto social en una temporalidad larga y naturalizada.²⁶ Si bien en muchas canciones el sufrimiento social está de algún modo presente, se inscribe en una concepción del mundo donde

23 Karen Donoso, *Creando el alma nacional. Extensión cultural, propaganda estatal e investigación en torno al folclore chileno (1910-1948)* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2025).

24 Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian, *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960* (Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003).

25 Claudio Díaz, *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009).

26 Díaz, *Variaciones sobre el "ser nacional"*.

la injusticia aparece como experiencia persistente, casi estructural, más que como resultado de un conflicto político históricamente localizado. El imaginario instituye aquí una verdad ligada a la tierra antes que a la denuncia social explícita. En este sentido, la tradición selectiva privilegiaba otros aspectos como la continuidad de tipo cultural o los saberes populares vinculados a la experiencia sensible del territorio.

El giro social yupanquiano: de la raíz folclórica a la canción política

Quizás sea Atahualpa Yupanqui la figura que haya logrado captar a cabalidad esta convivencia entre el imaginario de la extensión pampeana y los cerros y quebradas del noroeste. Nacido en Pergamino, provincia de Buenos Aires, en la zona núcleo del espacio pampeano, Yupanqui se nutrió de elementos propios del criollismo en su contacto con trabajadores rurales. Trasladada su familia a Tucumán, también supo asimilar los elementos esenciales de la cultura mestiza del noroeste. El nomadismo de su juventud, lo indujo a profundizar más en ese noroeste de innegables lazos con el mundo andino, lo que estimuló a Héctor Roberto Chavero, tal su nombre real, a adoptar el seudónimo artístico de Atahualpa Yupanqui, en un claro gesto político en clave indigenista.²⁷

En definitiva, este artista que resultó ser emblema del Paradigma Clásico lograba sintetizar ese imaginario dual de la música de raíz folclórica argentina, al reunir en su persona elementos de ambas regiones. Atahualpa Yupanqui lograba en esa síntesis un repertorio constituido tanto por milongas y estilos de la órbita pampeana, como de zambas y chacareras del noroeste, e incluso piezas de carácter andino.²⁸

Pero si Atahualpa Yupanqui representaba una síntesis de elementos que podían pensarse como la condensación perfecta del imaginario nacional dentro del Paradigma Clásico, la impronta política que le imprimió a los textos de sus composiciones lo posicionó como una excepción en el panorama complaciente del paisajismo folclórico.²⁹ Como sostiene Fabiola Orquera:

27 Sergio Pujol, *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui* (Buenos Aires: Emecé, 2008).

28 Un caso muy similar al de Yupanqui, aunque con menos trascendencia, fue el de Buenaventura Luna. Como señala Ezequiel Adamovsky, Luna optó por ampliar lo que se entendía por gaucho de un modo que la noción pudiera abarcar a los sectores populares por fuera del núcleo pampeano. Adamovsky, *El gaucho indómito*.

29 Carlos Molinero, *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975* (Rosario: Editorial Ross, 2011).

[...] una de las grandes rupturas que provoca la emergencia del discurso *yupanquiano*, imbuido por Rojas, es la percepción de otras identidades. Al recrear sus impresiones de Tucumán el folklorista propone otro modelo identitario, mucho más humilde, en el que el hombre desprovisto de caballo es equiparado a mera fuerza de trabajo.³⁰

Ello desembocó en un equilibrio entre un compromiso político en pos del cambio social y un tradicionalismo conservador en materia estética, algo que puede incluso vincularse de alguna forma con aspectos del realismo socialista. Sus años de militancia comunista (1945-1953) parecieron inclinar la balanza hacia la canción política, aunque su posterior derrotero ideológico lo alejó de la izquierda, a la vez que sus posturas artísticas se volvieron cada vez más reaccionarias ante los embates de las tendencias modernizadoras en la música folclórica.³¹

Esta tensión no sólo se manifiesta en el plano ideológico y estético, sino también en la forma en que Atahualpa Yupanqui construyó públicamente su figura. En definitiva, Yupanqui elaboró un dispositivo de enunciación que lo relacionaba con la ruralidad y el ámbito criollo, independientemente de su cotidianeidad con rasgos cosmopolitas e ideológicamente zigzagueante. En términos de Philip Auslander, esta operación puede ser pensada como la construcción de una *musical persona*, es decir una identidad performativa que no remite de forma directa a los rasgos biográficos reales del artista, sino a una posición simbólica sostenida a través del repertorio, la performance y los modos de intervención pública.³²

Crisis del paradigma esencialista

Los procesos descriptos para Argentina y Chile permiten observar que la elaboración de un imaginario nacional sostenido en la música de raíz folclórica no fue el resultado de una cristalización espontánea ni homogénea, sino de una serie de operaciones selectivas que articularon Estado, industria cultural, dispositivos pedagógicos y discursos intelectuales. Esta hegemonía simbólica y territorial, aunque

30 Fabiola Orquera, "Folklore azucarero tucumano: crítica social y épica popular," *Estudios del ISHIR* 10, nro. 28 (2020): 5.

31 Molinero, *Militancia de la Canción*; Orquera, "Folklore azucarero tucumano,".

32 Philip Auslander, *In Concert: Performing Musical Persona*, 2nd ed. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021). Su potencia está situada justamente en esa construcción de una *musical persona* asociada al criollismo, no como descripción real sino como una posición simbólica. Desde esta perspectiva, lo eficaz en Yupanqui es el grado de verosimilitud alcanzado, la cual no radica en la autenticidad real de esa construcción, sino en la coherencia performativa que lo habilita como voz legítima de la tradición.

eficaz, comenzó a mostrar su debilidad a medida que se intensificaban las transformaciones sociales del siglo XX.

Argentina: hegemonía folclórica, crisis de consenso y reconfiguración del imaginario nacional

La ruptura del paradigma folclórico esencialista en Argentina, al igual que veremos en el caso chileno, no puede ser entendida como un quiebre súbito. Se trató, más bien, del resultado de una crisis gradual de la hegemonía cultural que, como observamos, había organizado los sentidos dominantes. Se trata de un proceso donde el consenso que sostenía una imagen unificada y naturalizada de la nación comenzó a erosionarse ante transformaciones sociales que el tradicionalismo ya no lograba absorber ni traducir eficazmente.

A partir de mediados del siglo XX, el consenso entró en crisis, ya que los lenguajes tradicionales dejaron de resultar suficientes para organizar nuevas experiencias sociales derivadas de la industrialización, las migraciones internas y la expansión de la cultura urbana. El proyecto musical de carácter modernizador que emergió de esa crisis implicó un intento de reconfigurar aspectos esenciales de la escena musical de raíz folclórica, ampliando sus recursos expresivos y revisando parcialmente sus anclajes simbólicos. En este contexto, comenzó a cobrar relevancia un conjunto de músicos que contribuyó a ampliar el repertorio y los sentidos del folclore, aunque lo hicieron dentro de alguno de los parámetros de legitimidad heredada.

La tendencia renovadora introdujo una estética novedosa, sin romper del todo con el Paradigma Clásico, en una maniobra que posibilitaba combinar el componente regional, típico de la música de raíz folclórica, con elementos y prácticas transnacionales. Este movimiento, que aquí denominaré en forma genérica Renovación Folclórica, se desarrolló al amparo de un complejo clima político y cultural, producto de la caída del peronismo a fines de la década de 1950.

La Renovación Folclórica desplegó un proceso de sofisticación musical orientado a tender puentes con los modelos estéticos predominantes en las clases medias urbanas, históricamente vinculadas a otras escenas musicales como el tango, el jazz y la música académica.³³ Estos sectores urbanos se encontraban, para mediados del siglo XX

³³ Claudio Díaz llama a este proceso “universalización del folklore”. Si bien se comparten con Díaz los lineamientos generales de la caracterización de este proceso renovador, aquí se utiliza la categoría de Renovación Folclórica entendiendo que la idea de universalización puede resultar equívoca. Díaz, *Variaciones sobre el “ser nacional”*.

relativamente distanciados del ideal tradicionalista asociado a lo rural, pero encontraron en las propuestas encarnadas por la renovación (mayor elaboración en los arreglos y una performance muy cuidada que privilegiaba la escucha por sobre la danza o el mero entretenimiento) un nuevo vínculo con la música de raíz folclórica. Artistas insertos en este proceso de renovación, como Ariel Ramírez, Eduardo Falú o Carlos Di Fulvio, contaban con un sólido linaje ligado a la tradición, dado que habían sido partícipes activos del Paradigma Clásico del folclore o se habían formado a su amparo.

En el marco de esta apuesta renovadora, adquirió especial relevancia la incorporación de elementos provenientes de tradiciones musicales ajenas al folclore, orientada a la construcción de una estética y un sonido actualizados de la mano del significativo respaldo e impulso de la industria discográfica. La aparición de grupos vocales con arreglo complejos y sofisticadas armonizaciones con influencias del doo wop, como Los Andariegos, Los Trovadores del Norte o Los Huanca Huá abrieron un espacio desde el cual canalizar aspiraciones de refinamiento estético en clave nacional, aunque con vínculos con la escena transnacional.

El *boom* del folclore de fines de la década de 1950 y principios de 1960 intensificó este proceso, ya que esta masificación del folclore provocó expansión a límites antes insospechados, al atravesar a las diferentes tendencias de la música folclórica argentina, tanto renovadores como representantes del Paradigma Clásico.³⁴ Es posible entender a esta etapa como un espacio de disputa y negociación constante entre diferentes direcciones de sentido.

Proyección folclórica: ampliando el mapa de Chile

La hegemonía del imaginario esencialista en Chile, amparada en la centralidad simbólica del Valle Central y en la figura del huaso como emblema de la chilenidad, comenzó a mostrar signos de agotamiento también a mediados del siglo XX. Este proceso, en un principio, no se manifestó como una ruptura intempestiva, sino como una serie de desplazamientos graduales que afectaron a las formas de mediación cultural y a los sentidos atribuidos a la identidad nacional.

Un primer indicio de esta transformación puede advertirse a partir de la acción de lo que más tarde se denominó proyección folclórica.³⁵ Desde la década de 1930

34 Chamosa, *Breve historia del folclore argentino*; Ariel Mamani, "La Misa Criolla de Ariel Ramírez. Renovación folklórica argentina y flujos culturales transnacionales en los años '60," *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (2022): 17-38.

35 Se utiliza la categoría Proyección Folclórica para referenciar a la acción de aquellos conjuntos musicales cuyas interpretaciones, de carácter estilizado, se basaban en las tareas de recopilación

comenzó a desarrollarse en Chile la actividad sistemática de una serie investigadores, recopiladores e intérpretes que tensionaron el paradigma centralizador imperante. Figuras como Carlos Lavín, Carlos Isamitt y especialmente Pablo Garrido fueron recuperando manifestaciones musicales indígenas, tanto mapuches como atacameñas.³⁶ Entre las acciones orientadas a fomentar la música considerada nacional, un hito importante fue la edición de la serie de discos *Aires tradicionales y folclóricos de Chile*. Esta iniciativa, como señala da Costa García, no sólo implicó la selección de repertorios, sino fundamentalmente la construcción de un corpus representativo de la nación.³⁷ Sin embargo, como apunta la autora, dicha selección, aunque justificada como referencia histórica de las manifestaciones sonoras populares chilenas, se encontraba integrada “[...] esencialmente por los ritmos de la región central del país, concebida como el área más representativa de la identidad chilena”.³⁸ Por lo tanto, a pesar del intento, este trabajo evidenció que el repertorio canonizado resultaba incapaz de dar cuenta de la diversidad geográfica y cultural de Chile.

En este contexto, fue importante la tarea realizada por Margot Loyola. Como ha señalado Karen Donoso, Loyola compartió espacios con importantes figuras de la escena de la música típica. No obstante, la imagen que mayor proyección ha alcanzado en la memoria pública es la de investigadora del folclore musical chileno y de las músicas de los pueblos originarios, incluyendo sus trabajos pioneros sobre las culturas rapanui, mapuche y aymara.³⁹ En los cursos veraniegos dentro de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, Loyola formó a un entusiasta grupo de discípulos que luego conformaron agrupaciones relevantes dentro del ámbito de la proyección folclórica como Cuncumén y Millaray, conjuntos que a su vez serán semillero de artistas vinculados a la NCCh, como Víctor Jara, Rolando Alarcón o Héctor Pavez.

La acción de los pioneros como Lavín, Isamitt y Garrido, más la tarea de Loyola y sus discípulos, permitió documentar muchas manifestaciones musicales y coreográficas

desarrolladas en el ámbito de la investigación folclórica. En relación a esta categoría es esencial realizar una aclaración sustancial para no confundir con aquellas tendencias dentro de la escena de la música folclórica argentina que, si bien comparten la denominación, refieren a contextos y modalidades totalmente diferentes.

36 Donoso, *Creando el alma nacional*.

37 Tânia da Costa García, “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60,” *Revista Musical Chilena* 63, no. 212 (2009): 11–30.

38 da Costa García, “Canción popular, nacionalismo, consumo y política,”.

39 Karen Donoso, “Margot Loyola: folclor, política y canción social,” en *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. Simón Palominos e Ignacio Ramos Rodillo (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2018).

poco conocidas, a la vez que pusieron en evidencia una diversidad que la industria cultural ignoraba y que la institucionalidad no lograba incorporar, desnudando que la nación era considerablemente más compleja que su imaginario oficial.⁴⁰

De manera casi paralela, la folclorista Violeta Parra desarrolló también un intenso trabajo de recopilación a través de un trabajo de campo en diversas regiones del país. Pero si Loyola había ampliado el repertorio, y así su carga simbólica, Parra lo tornó político de forma más explícita, generando un cambio decisivo en la forma de concebir la práctica folclórica. Su trabajo de recopilación, interpretación y composición puso de manifiesto que la tradición popular no constituía un conjunto inerte, sino un ámbito vivo donde podían expresarse de forma muy contundente las desigualdades estructurales de la sociedad chilena. A partir de las recopilaciones y luego con sus creaciones, el canto campesino, el paisaje rural, la insularidad y las experiencias obreras dejaron de funcionar como elementos pintorescos o descriptivos, para dotarlas de centralidad y así retratar la precariedad y el despojo. La crítica social que se puede encontrar en algunas de sus composiciones era explícita, sin llegar a transformarse en panfletaria (“Según el favor del viento”, “Arriba quemando el sol”, “Qué dirá el santo padre”, “Arauco tiene una pena”) De esa manera la tradición dejaba de ser mero objeto de contemplación para ser convertida en una herramienta expresiva capaz de vehiculizar conflictos.

En este sentido, el legado de Parra consistió precisamente en ampliar las influencias de la canción chilena, incorporando prácticas musicales del pasado y de otras zonas geográficas, “[...] aunque siempre dentro de una drástica economía de recursos”.⁴¹ Esta actitud inaugural se expresó también en su oposición a la postura excesivamente artificial de muchos cultores de la *música típica*, tendencia dominante del período. Como señala Rodrigo Torres, en Violeta Parra “[...] la reivindicación de una autenticidad oculta será la antinomia de una estética de la simulación y de lo ‘lindo’”.⁴²

Si bien esa alteridad recuperada tanto en Loyola como en Parra ya había sido evocada por el costumbrismo literario de las décadas de 1920 y 1930, dicha imagen no logró cristalizarse de modo tal que pusiera en cuestión el modelo hegemónico, dado que —como sostiene González— la literatura carece de la dimensión performativa propia de la música.⁴³

40 Donoso, “Margot Loyola,”.

41 Juan Pablo González, “Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena,” *Todavía. Pensamiento y cultura en América Latina*, nro. 14 (2006): 49–52.

42 Torres, “Cantar la diferencia”, 66.

43 González, “Llamando al otro”.

La ampliación del espacio simbólico y la visibilización de sectores subalternos no siempre tuvo, sin embargo, un carácter reivindicatorio. Durante las décadas de 1940 y 1950, diversos músicos mapuche o aimara participaron en espectáculos de variedades en las principales ciudades chilenas, muchas veces desde una mirada cargada de exotismo.

No obstante, al incorporar músicas del norte andino, del mundo campesino del sur y de otras zonas periféricas, la Proyección Folclórica posibilitó una ampliación del espacio simbólico nacional al erosionar la pretensión totalizadora del paradigma huaso-centrista. Sin embargo, este desplazamiento operó aún dentro de un marco relativamente integrador a partir de la idea de “álbum”, en el que las diferencias regionales podían ser sumadas al imaginario nacional sin cuestionar de manera frontal sus fundamentos ideológicos.

Neofolclor: canción sin política

Fue a partir de la irrupción del neofolclor que el impulso renovador de la proyección tuvo continuidad y se profundizó. La reinserción de géneros recolectados por la proyección folclórica abrió la posibilidad de disputas por la dirección de sentido dentro de la música popular chilena.

[...] la recolección y proyección folklórica, desarrollada con fuerza en el país en los años cincuenta [...], ya había permitido difundir masivamente géneros, bailes, repertorio y costumbres tanto vigentes como extinguidas de las diversas etnias y regiones del país, ampliando el conocimiento e interés del público y los músicos chilenos por sus propias tradiciones.⁴⁴

En este sentido, el neofolclor puede ser comprendido como una etapa de transición estética, en la cual la incorporación de arreglos vocales complejos, armonías provenientes de las músicas populares urbanas, una mayor estilización formal y performática, sumado a una ampliación en las temáticas abordadas en la letra, permitió renovar el lenguaje de raíz folclórica y ampliar su llegada a públicos tanto urbanos como juveniles. Esto resultaba esencial, habida cuenta de que las fórmulas compositivas y performáticas de la música de raíz folclórica, aquello que se dio en llamar *el folclore de tarjeta postal* poco representaba a los sectores urbanos y mucho menos a la juventud.

44 Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* (Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009), 338.

[...] conjuntos como Los Cuatro Huasos o sus herederos, Los Huasos Quincheros – apunta Osvaldo Rodríguez– [...] tampoco decían mucho a los jóvenes, con sus chinas vestidas de sirvientas y sus huasos disfrazados de hacendados, cantándole a los ‘arroyitos perfumados’ o a la ‘lenta carreta y sus bueyes’⁴⁵

El neofolclor fue impulsado por Camilo Fernández, un reconocido productor discográfico que alentó a un grupo de jóvenes intérpretes a reproducir procedimientos técnicos que conferían singularidad a las nuevas propuestas vocales dentro de la música de raíz folclórica argentina, como por ejemplo Los Trovadores y Los Huanca Huá.⁴⁶

En este marco, los arreglos vocales del neofolclor chileno se distanciaron de forma decisiva de la estética de los conjuntos tradicionales a través de una nueva paleta de recursos expresivos, marcando una ruptura musical con el esquema tradicionalista. De manera que el neofolclor como tendencia musical se diferenció tanto de la música típica como de la proyección folclórica, más allá de que poseían puntos de contacto. Su propuesta alternativa no sólo contenía innovaciones de carácter estético, sino que incluía la posibilidad de visibilizar espacios geográficos escasamente transitados por la música típica, generando imaginarios más complejos y diversos.

En 1964, el conjunto vocal Los Cuatro Cuartos, formación pionera del movimiento neofolclórico, editó su primer LP. Esta emblemática agrupación de voces masculinas representó en buena medida la forma arquetípica que adquirió el movimiento, con cuidados arreglos vocales y una performance que se alejaba completamente de las formas tradicionales, actuando de traje o smoking, abandonando así cualquier referencia en la vestimenta a la cultura rural. En ese primer trabajo discográfico, podemos observar una ampliación de los géneros musicales de raíz folclórica que son incorporados en el repertorio. El disco incluía “Bandido” de Patricio Manns, junto a piezas nortinas como “El Manco Amengual” y “La Batalla de la Concepción”, ambos cachimbos compuestos por Guillermo Bascuñán. Asimismo, el trabajo discográfico incluía el trote “San Pedro trotó cien años” y el cachimbo “Negro Cachimbo”, ambas composiciones de Rolando Alarcón y la pieza “Mulas”, del compositor nortino Sofanor Tobar. Ello evidenciaba un cambio fundamental ya que la agrupación, más allá de las innovaciones musicales, se

45 Osvaldo Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo* (La Habana: Casa de las Américas, 1986), 60.

46 González, Olshen y Rolle, *Historia social de la música popular en Chile*.

referenciaba con la música de raíz folclórica, pero priorizando la música nortina, expresión que había sido siempre menospreciada. Esta recuperación de espacios periféricos respondía a una lógica que continuaba en cierta forma a la tarea realizada desde la proyección folclórica al tomar ritmos que no se vinculaban exclusivamente con el Valle Central.

Entre Mar y cordillera, de 1965, primer LP del cantautor Patricio Manns se inscribe en esa tendencia, incorporando composiciones que referencian al norte ("Un cuarto de Tocopilla / Mataron a mi morena"), pero también al sur insular ("Sirilla de la Candelaria") e incluso al lejano archipiélago de Rapa Nui ("Vai peti nehe nehe"). En todo caso, hay un elemento presente en el disco que evidencia con mayor potencia todavía esta tendencia de cambio. En "Arriba en la cordillera", canción principal del LP que logró una inédita repercusión mediática, Manns recupera el espacio cordillerano, aparentemente tan familiar, pero a la vez desconocido: "¿Qué sabes de cordilleras // si tú naciste tan lejos? // Hay que conocer la piedra // que corona el ventisquero, // hay que recorrer callando // los atajos del silencio".⁴⁷ Se retoma a la cordillera, recurso muy presente en el imaginario nacional chileno, pero no como telón de fondo del mundo hacendal, sino como territorio indómito y conflictivo.

Ello permitía observar que en las temáticas seleccionadas por algunos artistas del neofolclor asomaba un elemento de mayor profundidad donde se rescataba parcialmente a figuras que no participaban de ese idílico mundo patronal que ensalzaba el tradicionalismo de la música típica. Es el caso del arriero, del forastero, del andariego, es decir quienes no encontraron amparo en el fundo, pero tampoco se asentaron dentro de los límites de las zonas urbanas. Pueden señalarse piezas como "Bandido" o "El andariego", canciones tempranas de Manns, donde se aborda estas figuras que en buena medida desestabilizan el imaginario tradicional de habitante apegado a la tierra. "Bandido", compuesta a fines de la década de 1950, fue incluida en el primer LP de los Cuatro Cuartos en 1964, como se mencionó anteriormente. Al año siguiente la grabó el propio Manns en su primer LP. Se puede vincular al protagonista de la canción con la figura del bandido social, aventurero, que siempre está de paso o que es perseguido: "Un corbo de acero blanco // me cuelga al flanco, // el rifle alerta, // cansado el tranco, llevando penas // y donde vaya con la cadena // de este destino sobre mi manco // se irá el dolor".⁴⁸

47 Patricio Manns, *Entre mar y cordillera*, LP vinilo, Demon, 1966, Lado A, surco 1.

48 Manns, *Entre mar y cordillera*, Lado B, surco 2.

También es posible mencionar, en la misma senda reivindicatoria, “El ovejero”, “Cuando rompa el alba” y “El solitario”, obras de Guillermo “Willy” Bascuñán, miembro de Los Cuatro Cuartos. Tanto Manns como Bascuñán dotaron a muchas de sus creaciones de elementos que se vinculan al costumbrismo, pero a la vez se apartaron del tradicionalismo incorporando a un *Otro* extraño a los públicos urbanos. González señala:

En las canciones de Manns, el paisaje amable y cercano de la canción tradicional chilena se hace agreste y remoto. [...] ya no cabalga el dueño o capataz de la tierra sino el afuerino, el que está siempre de paso. Este hombre no expresa el sentido de pertenencia característico de la canción tradicional chilena, pues renuncia al amor, no engendra familia ni crea hogar.⁴⁹

Ello configura la diferencia más importante entre la propuesta de visibilización de ese *Otro* planteada por Manns, en relación de la mirada de Bascuñán y otros compositores del neofolclor. Como advierte González: “[...] el afuerino de Manns, a diferencia del de Bascuñán, se transforma en forajido, trasluciendo una dimensión social donde aparece la injusticia y la violencia”.⁵⁰

Manns recupera en muchas de sus canciones tempranas a figuras marginales como los afuerinos, los mineros, los pescadores, en un claro indicio del pronunciado giro político que asumía la canción de raíz folclórica. Estas temáticas configuraron un repertorio que se oponía bastante al reivindicado por el idealismo huaso, donde el arraigo a la tierra era exaltado hasta el extremo en cada canción. Quizás esta es la razón para que, en la mayoría de los casos, entre los géneros musicales invocados por el neofolclor para personificar musicalmente a estos modelos de la otredad, no haya sido ninguno de los géneros locales que hubiesen permitido remitir a un espacio geográfico en particular. Por ejemplo, las canciones antes mencionadas de Bascuñán fueron compuestas sobre el ritmo de guaranía paraguaya, mientras que Manns eligió para “Bandido”, el 6/8 con ritmo de zamba argentina (aunque sin respetar específicamente la forma de la danza), y también en una forma libre en 6/8 para “Arriba en la cordillera”. Ello demuestra que se trataría de un giro temático realizado por el neofolclor, lo que acompañaba el ritmo de cambios importantes, como la vestimenta, la relación con el mercado, los arreglos musicales, etc.

49 González, “Llamando al otro,” 22.

50 González, “Llamando al otro,” 22.

Dos son los rasgos que diferencian estas miradas de la música típica. Por un lado, representan un giro social que no estaba presente en la tendencia tradicionalista. Por el otro, si bien el lenguaje musical está dentro de los marcos de la raíz folclórica, el discurso se articula sobre una base que tiende a una modernización en varios sentidos y que es parte de los rasgos de pertenencia de estos artistas al movimiento neofolclórico.

Este desplazamiento supuso una politización incipiente del repertorio, aunque no de forma explícita. Torna perceptible la búsqueda temática que prioriza otros espacios al señalar la presencia de otros sujetos. De ese modo, la nación dejó de ser representada como un conjunto armónico para comenzar a dotar de visibilidad a quienes habían quedado fuera del relato. En este sentido, la ruptura con el paradigma esencialista se profundizaría en la medida que la canción de raíz folclórica se fue ligando a la lucha política al cuestionar no solo qué músicas representaban a la nación, sino desde qué lugares sociales se construía esa representación.

Ruptura de los consensos a través de la canción política

La transformación del campo musical latinoamericano en las décadas de 1950 y 1960 va de la mano de importantes tensiones sociales y políticas. Como se ha mencionado, en Argentina y Chile los procesos de urbanización, las migraciones internas, la expansión de la clase trabajadora y la creciente politización tensionaron los dispositivos simbólicos que la cultura folclórica había contribuido a fijar.

Fue este clima de desgaste simbólico, de conflictividad social creciente y de expansión de las industrias culturales, el que permitió la emergencia del NC argentino y la NCCh, dos movimientos que reformularon de manera profunda la relación entre música, identidad nacional y política. Los imaginarios musicales nacionales, contruidos sobre la base de una ruralidad evocada resultaban insuficientes para dar cuenta del dinamismo político y de la diversidad territorial que comenzaban a hacerse evidentes, como pudo observarse en los casos de la renovación argentina o del neofolclor en Chile.

Tanto en Chile como en Argentina, los movimientos que renovaron la canción popular comprendieron que la música de raíz folclórica no podía seguir operando como una imagen congelada del pasado ni como una representación ahistórica de la nación. Fue esta convicción la que permitió que el territorio, los sujetos populares y la memoria adquirieran nuevos sentidos dentro de la canción de raíz folclórica que pronto fue desplazándose hacia la canción política.

Nuevo Cancionero: disputas de sentido en la canción de raíz folclórica

En Argentina, el movimiento del NC materializó esta inquietud de forma programática. Surgido en la ciudad de Mendoza en 1963, el NC se presentó en forma explícita como un movimiento que buscaba superar tanto el pintoresquismo del folclore comercial como aquellas miradas abstractas de una tradición convertida en reliquia. El manifiesto del NC fue firmado por varios artistas, entre los que destacan el poeta Armando Tejada Gómez, el compositor Oscar Matus, la cantante Mercedes Sosa y el guitarrista, arreglador y compositor Tito Francia.⁵¹ En el documento se afirmaba que la música debía “volver al pueblo”, no como imitación, sino para expresar sus contradicciones, sus dolores y sus esperanzas. Un dato clave, además del gesto vanguardista de proponer sus ideas a través de un manifiesto programático, es que existe una explícita vocación política en la formulación del NC. Si bien no se trata de un impulso orgánico a partir de una tendencia partidaria en particular, la militancia política de muchos de los firmantes dentro del espectro de la izquierda, en especial en el Partido Comunista, dejó en claro el sesgo militante de la propuesta. Para Claudio Díaz, el NC provocó, “[...] una tensión en el campo, en la medida que sus propuestas estéticas y sus tomas de posición políticas cuestionaron algunos aspectos centrales del paradigma de producción dominante”.⁵²

Si bien la actuación del NC no funcionó como vocería de los lineamientos del Partido Comunista de forma explícita, su identificación con las ideas del amplio espectro de la izquierda fue clara. No obstante, la creación musical operó en forma autónoma e individual, con esporádicas colaboraciones entre los miembros originales del movimiento y quienes se fueron sumando con posterioridad, como por ejemplo César Isella, Los Trovadores, Los Andariegos, el Quinteto Tiempo y Víctor Heredia.

Ello sugiere que no se trata de una ruptura total con la tradición, algo que se explicita en el manifiesto al mencionar las figuras de Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui como antecedentes válidos y reconocibles del cambio de modelo. Más bien el proceso puede leerse como un desplazamiento interno dentro de la escena musical de raíz folclórica argentina, en el que se ponen en cuestión elementos esenciales del imaginario heredado de nación rural y armónica.

51 María Inés García, *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009).

52 Díaz, *Variaciones sobre el “ser nacional”*, 191.

Por un lado, el espacio será tratado de manera diferente a partir de una “formulación social del paisaje”, como señala Fabiola Orquera.⁵³ Por el otro, sin renunciar a una referencia nacional, el NC no optó por una reivindicación regional única y precisa, sino que desplazó su centro simbólico hacia problemas sociales contemporáneos, otorgando protagonismo en sus textos a sectores que, si bien no estaban del todo ausentes en la música de raíz folclórica, eran referenciados siempre en un contexto ajeno a la conflictividad, romantizando tanto la tarea como el entorno, como ocurre con el chamamé “El boyero” o la canción “Leñerito”.

No obstante, los artistas cercanos al NC optaron por una forma diferente de representar al trabajador rural. El campesino deja de ser un dato incorporado al paisaje para pasar a reivindicar sus derechos a la tierra que trabaja, como es el caso de “Cuando tenga la tierra”, canción de Ariel Petrocelli y Daniel Toro: “Campesino, cuando tenga la tierra // Sucederá en el mundo // El corazón de mi mundo // Desde atrás, de todo el olvido // Secaré con mis lágrimas // Todo el horror de la lástima // Y por fin te veré, campesino”. Algo similar, aunque sin tanta combatividad, manifiestan los mismos autores en “Pastorcita perdida”, donde la idílica tarea pastoril evocada en muchas composiciones por el tradicionalismo muta hacia una tarea signada por el peligro y el horror. Como señala Claudio Díaz, el movimiento del NC ya no trabajaba sobre

[...] una imagen idealizada, cristalización de ciertos valores canónicos [...] sino de un hombre que sufre en relaciones sociales injustas [...]. La relación del hombre con el hombre, y del hombre con el paisaje varía considerablemente en el Nuevo Cancionero. El paisaje no perdía su magia, pero se trataba ahora de una naturaleza siempre hostil, con la que el hombre se enfrenta en un trabajo esforzado y peligroso.⁵⁴

De ese modo, el paisaje se cargaba de relaciones sociales, transformándose de ese modo en espacio, es decir en un ámbito dinámico y conflictivo que permite delatar la injusticia social. Los cerros ya no serán únicamente marco geográfico referencial o evocativo, ni escenografía del idílico mundo rural, sino ámbito de explotación. Así lo muestra Ariel Petrocelli, con música de Víctor Heredia, en “Picapedrero”: “Pica la piedra y repica // duro en el aire metal. // Picapedrero, la muerte atrás de la piedra // te sale a buscar. [...] Pica la piedra el compadre // sombrero preso en el sol // y la culebra

53 Fabiola Orquera, “Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala,” *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (EIAL)* 27, nro. 1 (2016): 13–37.

54 Díaz, *Variaciones sobre el “ser nacional”*, 151–152.

del vino // enrosca el tabaco con fríos de alcohol”.⁵⁵ Mientras que Héctor Anzorena y Armando Tejada Gómez también abordan el tema en “Cuarzo vivo”, composición interpretada por Los Trovadores: “Corazón de cuarzo vivo // silencioso jornalero, // has alquilado los brazos // pero te quieren entero. // Ojo se te vuelve el alma // sueño oscuro del minero. // Eterna noche te habita // por diferentes senderos”.⁵⁶

Con una postura radicalizada, “Triunfo Agrario”, de la dupla Tejada Gómez e Isella, llama sin eufemismo alguno a la reforma agraria, en una tendencia que se inscribe en un rasgo compartido con la canción latinoamericana y que puede parangonarse con ejemplos como “A desalambrar”, del uruguayo Daniel Viglietti o “Palabra de campesino”, del chileno Adrián Otárola e interpretado por Huamarí.

El tono de denuncia y testimonio del NC configura no solo un elemento referencial de su identidad como movimiento dentro de la escena musical argentina, sino que se convierte en un interesante punto de análisis al transformar a la música de raíz folclórica en música con mensaje político explícito dentro de un programa de acción conjunta, y no ya como una postura personal y comprometida del artista. La idea del NC priorizaba alejarse del “[...] costumbrismo fácil y el pintoresquismo folklórico de tarjeta postal, para que la canción responda a un auténtico ser y querer de nuestro pueblo y sirva de vehículo de comunicación verdadero entre cada región del país y de América”.⁵⁷ Este rasgo logra emparentar a la música de raíz folclórica argentina con las tendencias transnacionales que se denominaban por entonces como canción protesta o canción social, aunque no todos se sintieran cómodos con esa caracterización.

La poética del NC supuso un giro de capital importancia respecto del imaginario nacional ligado a la escena folclórica. Si para esta última el paisaje idealizado funcionaba como metáfora, para el NC el territorio se convirtió en un espacio de conflicto social. De allí que cobraran centralidad en los textos diversos sujetos sociales (el hachero, el peón golondrina, el campesino desposeído, la mujer trabajadora). Estos personajes ya no narraban un paisaje abstracto sino una geografía humana atravesada por la explotación y la desigualdad.

En *Canciones con fundamento*, segundo trabajo discográfico de Mercedes Sosa, representa en buena medida la referencia poético-musical de la propuesta programática del NC. Allí puede notarse resolutivamente el rumbo novocancionista

55 Víctor Heredia, *Víctor Heredia*, LP vinilo, Microfon, 1969, Lado B, surco 2.

56 Los Trovadores, *Los Trovadores*, LP vinilo, CBS, 1968, Lado B, surco 1.

57 Palabras de Armando Tejada Gómez en Mercedes Sosa, *Canciones con fundamento*, LP vinilo, Ediciones El Grillo, 1965, encarte.

y político de la intérprete tucumana en la lista de canciones elegidas para la grabación. No obstante, ese repertorio no se cierra en la autorreferencialidad del núcleo fundacional, sino que intenta ampliar los límites hacia otros autores. En cierto modo, el repertorio elegido para ese trabajo discográfico resulta una especie de compendio de la mayoría de las tendencias renovadores de la música de raíz folclórica de entonces. De las doce canciones grabadas en *Canciones con fundamento*, la mitad corresponde a la dupla Matus-Tejada Gómez, firmantes del Manifiesto del NC, mientras tres llevan la firma de Ramón Ayala.

Completan el LP, tres piezas de diferentes compositores. Por un lado, “Los inundados” composición de Ariel Ramírez, figura esencial del proyecto de renovación y sofisticación de la música de raíz folclórica. Sobre una letra de Guiche Aizenberg, se relatan los pesares de los habitantes de la costa del río Paraná cuando éste se desborda y arrasa con todo. Por otro lado, aparece una pieza nada convencional, “Chacarera del 55”, de los hermanos Gerardo y Pepe Núñez, representantes de las innovaciones poéticas y musicales presentes en la bohemia con tintes existencialistas y militantes de Tucumán. Ky Chororo, única canción del LP que no pertenece a compositores argentinos, lleva la firma del uruguayo Aníbal Sampayo, quien sin embargo había desarrollado parte de su carrera tanto en Argentina y Paraguay, y manifestaba un claro compromiso social en su obra.

Representante también de este cambio en la orientación compositiva es Ramón Ayala. En cierto modo, a pesar de no ser parte del núcleo fundacional del movimiento, muchos de los elementos compositivos utilizados por él parecían estar consustanciados con los postulados del NC incluso antes de que éste se presentara en sociedad. Ello demuestra que, más allá de las denominaciones y tendencias, ya se encontraban circulando ideas renovadoras en ambientes diversos y distantes al menos desde fines de los años 1950. En el caso de Ayala, como señala Angélica Adorni, si tenemos en cuenta elementos rítmicos, poéticos y performativos, su producción dialoga con matrices folclóricas reconocibles, pero se distancia de los modelos canónicos legitimados por la cultura central.⁵⁸

En 1956 Ayala compuso la música de “El mensú”, una potente canción con letra de su hermano Vicente Cidade que evocaba la figura del trabajador yerbatero en la selva misionera.⁵⁹ Desde un *locus* enunciativo que lo vincula a lo profundo de la

58 Angélica Adorni, *La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Un análisis estético-musical y sociohistórico* (tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2022), <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16604>.

59 Adorni, *La canción popular litoraleña*.

región Litoral, particularmente a la provincia de Misiones, Ayala configuró un corpus de canciones que desplazó el eje de representación hacia un espacio históricamente periférico dentro del mapa musical argentino. Si bien hay una apelación al espacio geográfico, la apuesta de Ayala parte desde una sensorialidad que articula los ríos con la selva y el monte, sin recurrir a ellos como paisajes idealizados. Para Ayala estos espacios son entornos vivos, sonoros y visuales que organizan los materiales para su creación artística, pero sin caer en la abstracción que muchas veces se expresaba en músicos y poetas de la renovación.⁶⁰

Pero quizás lo esencial de la cercanía de Ayala al NC se entiende al observar el tratamiento que realiza el compositor en sus creaciones presentes en *Canciones con fundamento*. Las canciones de Ayala presentes en el disco exhiben a un trabajador como protagonista: al cachapecero, al cosechero y al jangadero. Esas tres canciones no se articulaban en torno a figuras arquetípicas de la ruralidad hegemónica ni representaban tipos folclóricos deshistorizados, sino que Ayala privilegió la presencia del sujeto popular situado como núcleo de sentido, evitando caer en abstracciones identitarias al privilegiar sujetos concretos, definidos por su inscripción social y territorial específica: “De Corrientes vengo yo // Barranquera ya se ve // y en la costa un acordeón // gimiendo va su lento chamamé. // Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré // y entre copos blancos mi esperanza cantaré // con manos curtidas dejaré en el algodón // mi corazón”.⁶¹

A su vez, estas canciones no reproducen una imagen armónica del espacio rural, muy por el contrario, introducen una serie de tensiones asociadas al mundo del trabajo y a la dureza de la vida en aquella geografía, como se visualiza en “El Cachapecero”: “Cuelga una víbora enroscada // por el techo vegetal // en el peligro del pantano // las pezuñas en tropel // y un túnel verde va llevando // dos pupilas encendidas // sobre el tronco de la vida // rumbo al sol”.⁶²

Ayala no se inscribe en una militancia política explícita al modo del NC o como artista vinculado a una agrupación partidaria, como por ejemplo Horacio Guarany. A pesar del fuerte compromiso social en sus textos, Ayala tampoco adoptó formas discursivas propias de la canción política, aunque su producción está cargada de politicidad. En este sentido, la figura y obra de Ramón Ayala posibilita ampliar la

60 No obstante, como señala con agudeza Adorni, “La familia Cidade había emigrado muy tempranamente a Buenos Aires, lo que hace poco probable que Ayala conociera las características de los oficios del mensú por vivencias personales en su Misiones natal. La influencia de relatos externos se presenta en este punto innegable”. Adorni, *La canción popular litoraleña*, 144.

61 Sosa, *Canciones con fundamento*, Lado A, surco 6.

62 Sosa, *Canciones con fundamento*, Lado A, surco 2.

noción de canción política en el marco de la música de raíz folclórica, incorporando una forma de interposición simbólica que opera desde la forma canción.

De esa manera el NC podía evocar diversidad geográfica, pero sin perder la perspectiva, evitando caer en el tono descriptivo para mantener un mensaje alineado con los sujetos sociales insertos en el espacio.

Así lo harán Los Trovadores al recorrer musicalmente el amplio territorio argentino, desplazándose por las diversas regiones y sus ritmos musicales, pero sin relatar las maravillas del paisaje o la bucólica vida del habitante rural. En *Los oficios de Pedro Changa*, LP temático grabado por el conjunto vocal Los Trovadores sobre los textos de Armando Tejada Gómez, el personaje central es un peón golondrina que oficia de arquetipo. Se trata de una obra integral donde se refiere a un trabajador itinerante que se traslada de región en región en busca de trabajo, cumpliendo diversas tareas, pero siempre sumido en la pobreza y el infortunio.

De verme cruzar los cielos // me llaman peón golondrina, // voy de región en región //
siguiendo el rastro del clima // Vendimiador en Mendoza, // hachador en las hachadas,
//bracero por los obrajes //y hasta zafrero en la zafra. // Ahijuna suerte de pobre //
andar de peón golondrina, // si entre llegar y partir // se me va yendo la vida.⁶³

En este punto surgen algunas preguntas importantes: ¿El NC funcionó como tendencia opuesta al conservadurismo, tanto estético como político, dentro de la escena folclórica argentina? ¿O significó un quiebre que rompió con la raíz folclórica para autonomizarse y constituir un género nuevo? Podemos sintetizar que el rumbo hacia la canción de autor de compositores como Víctor Heredia o incluso César Isella, nos llevarían pensar en una ruptura. Sin embargo, la trayectoria de la mayoría de los músicos ligados al NC se mantuvo en los márgenes de las estructuras formales y en ámbitos de circulación de la escena de raíz folclórica. Además, la colaboración con otros referentes de la música folclórica continuó de manera bastante dinámica, lo que demuestra que los propios artistas se consideraban dentro de la escena y no fuera de ella.

La Nueva Canción Chilena: canción política para un imaginario alternativo

Mientras esto sucedía en Argentina, en Chile se gestaba un proceso paralelo que alcanzaría una intensidad mayor y una proyección política todavía más explícita: la

63 Armando Tejada Gómez y Los Trovadores, *Los oficios de Pedro Changa*, LP vinilo, CBS Records, 1967, Lado A, surco 2.

NCCh. A diferencia del NC, la NCCh se fue constituyendo como un agente cuasi orgánico al interior del proceso político chileno de fines de la década de 1960, en una relación que poco a poco se fue tornando más estrecha entre actividad artística y militancia política. La NCCh amplió de forma esencial el mapa simbólico de Chile. El norte salitrero y minero, el sur campesino e insular, las barriadas populares de Santiago, el mundo obrero industrial, la referencia a lo indígena y, de manera decisiva, el latinoamericanismo como horizonte político común, se convirtieron en ejes centrales de la representación musical. Todos esos elementos alejaron a la NCCh del imaginario tradicional de la canción de raíz folclórica.

En este sentido, los principales referentes de la NCCh, como Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns, Rolando Alarcón, los conjuntos Amerindios, Quilapayún e Inti-Illimani, reformularon a través de la canción política el imaginario nacional, incorporando sujetos subalternos, visibilizando el conflicto de orden social e introduciendo una lectura histórica que cuestionaba el nacionalismo tradicionalista. La mayor parte de estos artistas estableció vínculos con las fuerzas políticas de izquierda, especialmente con el Partido Comunista. Como señala Luis Advis:

Esta línea de “compromiso” o de “protesta” sería una de las principales características –si no la principal– que diferencia a la Nueva Canción Chilena de las tendencias previas, paralelas o posteriores. Y esta misma cualidad conduciría irrevocablemente al empleo de interpretaciones vocales que convinieran mejor al sentido de los textos, y que contrastaran fuertemente con la agógica usualmente utilizada.⁶⁴

Buscando enmarcar a Chile dentro del continente americano, la NCCh procuró constituirse como una expresión musical que pudiera identificarse con los pueblos latinoamericanos. Como sostiene Natália Schmiedecke, “teniendo a Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra como referencias importantes, ellos destacaron la problemática social e incorporaron géneros de otros países latinoamericanos, en particular, el repertorio andino”.⁶⁵ Para ello fue necesario apartarse de la perspectiva tradicionalmente reivindicada por la música típica chilena asociada al Valle Central.

64 Luis Advis, “Historia y características de la Nueva Canción Chilena,” en *Clásicos de la Música Popular Chilena*, Vol. 2: 1960–1973, ed. Luis Advis, Juan Pablo González, Eduardo Cáceres y Fernando García (Santiago: SDC, 2012), 34.

65 Natália Schmiedecke, “Entre el arte y la política, la Nueva Canción Chilena antes y durante la Unidad Popular,” en *Ahí donde todo comienza. Indagaciones sobre la Cantata Santa María de Iquique*, ed. Paulina Ramírez Lorca y César Vicente Hernando (Madrid: Libros Corrientes, 2020), 73.

Fruto de esta búsqueda identitaria ampliada, la NCCh buscó cimentar la imagen de un Chile andino, presentando un repertorio basado principalmente en músicas relacionadas con ese espacio, muchas de ellas provenientes de la tradición folclórica tanto de Argentina como de Bolivia y Perú.

Este gesto no fue una novedad absoluta, ya que diferentes compositores, como Calatambo Albarracín y Raúl de Ramón, habían introducido ritmos nortinos, como el trote, el cachimbo y la cueca nortina en sus repertorios. No obstante, nunca se había logrado consolidar al norte como una región partícipe de *lo nacional*. Incluso Ángel Parra, Patricio Manns y Rolando Alarcón en los primeros momentos del neofolclor habían abrevado en ese espacio para crear sus obras, y luego, ya como miembros de la NCCh, siguieron tomando algunos de estos ritmos nortinos para sus composiciones otorgando visibilidad a regiones antes excluidas de la construcción simbólica de lo nacional y revelando no solo el paisaje, sino también a los habitantes de esos espacios considerados marginales. Esta apelación al mundo andino se vinculaba con una tendencia de orden transnacional, como señala Fernando Ríos, al analizar la tarea que muchos músicos latinoamericanos afincados en París desarrollaban desde los años 1950, al interpretar músicas con rasgos folclóricos andinos, pero bajo parámetros comerciales y cosmopolitas.⁶⁶

Todo este proceso implicó un duro combate contra la imagen establecida de la música reputada como nacional y generó que diversos sectores de la escena musical chilena acusaran a la NCCh de carecer de identidad nacional, utilizando un repertorio peruano y boliviano. Sin embargo, el giro hacia la música andina generó una extraña simbiosis, donde el uso de ritmos e instrumentos del área se fusionó con textos de contenido político y social, de clara función militante. Este rasgo identitario será clave en los años posteriores al golpe de Estado de 1973, en especial al generar una clara decodificación de la música andina para públicos transnacionales que la identificaban como expresión de carácter folclórico, a la vez que música de índole política, como señala Stefano Gavagnin en otro artículo del presente dossier.

En este sentido, la veta andina alcanza una particular simbiosis con la tendencia novocancionista, en particular en la obra de los conjuntos como Quilapayún, Inti Illimani, Los Curacas o Illapu, buscando enlazar a las raíces folclóricas más con América Latina que con una idea nacional. Ello no solo se vinculaba con una tendencia de carácter transnacional, sino que también brindaba una alternativa

66 Fernando Ríos, "La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción." *Latin American Music Review* 29, nro. 2 (2008): 145-181.

desde lo cultural al imaginario exótico y exuberante que sobre América Latina había impuesto el panamericanismo de los Estados Unidos.⁶⁷

La aspiración de la izquierda chilena de construir una identidad nacional nueva y ampliada suponía dejar atrás las injusticias y diferencias reproducidas desde espacios hegemónicos organizados de forma vertical y distantes de las experiencias reales del pueblo. De este modo, se buscó masificar los esfuerzos por suplantar los elementos centrales que pretendían instituir el núcleo de la identidad nacional, suministrando referentes considerados más legítimos y capaces de provocar el cambio social. En este marco, la dimensión territorial se articuló de manera inseparable con la dimensión social.

A la problemática étnica y espacial se fue yuxtaponiendo un fuerte componente clasista que reivindicaba a la clase obrera y campesina por fuera de los estereotipos impuestos por el tradicionalismo. Por un lado, se procuró otorgar visibilidad a los sectores proletarios, impulsando un amplio proceso de representación simbólica del mundo obrero que permitiera la constitución de sujetos dignos de protagonismo e igualdad social. Por el otro, el elemento campesino (peón, inquilino), excluido de las representaciones musicales, fue asimilado de manera particular en la figura del campesino expoliado. Canciones como “El arado” y “Plegaria para un labrador” de Víctor Jara, “Canción para levantar una casa” de Patricio Manns y “El trigo” de Rolando Alarcón, evidencian este significativo giro.

Sin embargo, la apuesta no se cerró en este rescate del sujeto rural solamente, sino que se ensayó una búsqueda para redimir en el relato a los sectores subalternos urbanos, como por ejemplo en “Canción de Juan el pobre”, de Rolando Alarcón, “Por la tierra ajena” de Patricio Manns o “Cuando voy al trabajo” de Víctor Jara.

De este último compositor también se puede citar el disco *La población*, LP temático donde se narra la toma de terrenos y la fundación de una población. No obstante, Jara tampoco se priva de tomar con un humor ácido que evita la idealización del sujeto, como por ejemplo en “Oiga pues m’hijita”, canción presente en un single de 1971. “Oiga pues, m’hijita, entienda, // cambiar de rumbo no es payasá, // así que vamos con calma // los adelantos, qu’ese callá. // Yo sé que usted y los vecinos // ponen el hombro por los demás, // y yo como empino el codo // tengo la fuerza en otro lugar”.⁶⁸

67 Juan Carlos Poveda Viera, *Hello Friends, Cantemos: La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante la Política del Buen Vecino (1933-1945)* (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2023).

68 Víctor Jara, *Oiga pues mijita / Muchachas del telar*, single vinilo, DICAP, 1971. No obstante, más allá de este último ejemplo señalado, la mirada de la NCCh muchas veces incurrió en cierto paternalismo que

La NCCh proyectó así un panorama de denuncia que visibilizaba la pobreza y explotación de amplios sectores de la población que la propia historia cultural chilena había incluido solo de manera borrosa y general. Es en este ejercicio de rescate identitario donde se puso en juego la posibilidad de que hombres y mujeres postergados reclamaran su condición de sujetos históricos. En este entramado, toma especial relevancia la figura del pampino del norte, la cual es rescatada con una orientación predominantemente clasista y proletaria, destacándose como elemento central para reafirmar este espacio como origen del movimiento obrero.

El pampino constituye una identidad colectiva surgida de una simbiosis entre lo propio y lo exótico, lo permanente y lo pasajero, la tragedia y la épica. Escenario de grandes hitos históricos, la pampa salitrera fue durante décadas una suerte de núcleo de la vida nacional, donde se expresaron con particular intensidad las convulsiones propias del tránsito a la modernidad reforzando en el imaginario esta identidad. Estas características ya habían sido destacadas, aunque con menor intensidad, en “Canto a la Pampa”, aquella temprana canción de principios de siglo XX, donde el poeta Francisco Pezoa Véliz coloca versos a una melodía ya existente, y reivindica a la pampa salitrera y al pampino masacrado. Más tarde, pueden mencionarse las numerosas canciones de Calatambo Albarracín (“Pampa salitrera”, “Caliche”, “Camanchaca”) o “En las salitreras”, de Rolando Alarcón.

Merece destacarse en este rescate del espacio nortino a la *Cantata Santa María de Iquique*, obra integral de Luis Advis que fue grabada por el conjunto Quilapayún en 1969.⁶⁹ El argumento de la obra, la huelga y masacre de obreros pampinos de las oficinas salitreras del Norte Grande en 1907, logró una extraordinaria difusión que posibilitó una inédita visibilización del espacio nortino, no solo desde lo musical.⁷⁰

Es por ello que es interesante el rescate del espacio nortino, ya no en clave exótica, sino como un territorio resignificado, es decir espacializado por las relaciones allí establecidas, a diferencia de la pampa argentina, que nace como espacio, pero es territorializada. En algunos casos, el espacio del desierto salitrero es personificado, como por ejemplo en *La Fragua*, cantata compuesta por Sergio Ortega en 1972 e interpretada por Quilapayún:

esencializó a la figura del pueblo en su conjunto. Si bien incorporó un sujeto antes negado en su condición, lo hizo sin permitir vislumbrar las fisuras inherentes.

69 Luis Advis, *Cantata Popular Santa María de Iquique*, interpretada por Quilapayún (Santiago: DICAP, 1970), LP vinilo.

70 Paulina Ramírez Lorca y César Vicente Hernando, eds., *Ahí donde todo comienza. Indagaciones sobre la Cantata Santa María de Iquique* (Madrid: Libros Corrientes, 2020).

Desierto hermano, tú decides. // El destino y la historia de Chile en ti se nutren. // Tus antiguas planicies // tus alturas, tus salares transgredidos // por el paso ancestral del pirquinero // han pesado en nuestras vidas. // Hermano, tú decides // Tus grandes galerías, // venas negras nos han dado el salitre, // el cobre, el hierro, el plomo, el trabajo, el duro oficio.⁷¹

Es así que el desierto nortino cobra vida y es presentado por Ortega en forma personificada como protagonista decisivo de momentos fundacionales de la historia chilena. Allí emerge la figura insigne de Luis Emilio Recabarren, fundador del Partido Comunista chileno, en toda su dimensión ya que es el ámbito donde desarrolla su actividad gremial, y también recurriéndose a la imagen del pampino en múltiples versiones (minero, campesino u obrero del salar).

[desierto] Hermano, tú decides. // Un día la historia se juntó contigo. // A la azotada pampa salitrera llegó un hombre, // un hombre que escuchaba y que aprendía... [...] Norte grande, pobre norte, // sin agua ni pastizales // prepara tu grupa negra // que ya viene Recabarren. // En el viento su palabra // recorre los arenales // pregúntenselo al salitre, // que lo cuenten los salares.⁷²

Ese desierto opera como espacio prístino que conjuga el origen de la clase obrera con el de Chile, enlazando pasado con promesa de futuro. Así, el pasado a través de ese cambio en la representación espacial y de la representación del sujeto es el puente que la NCCh configura con un futuro anhelado políticamente. La NCCh resignificó lenguajes heredados para disputar sentidos en el presente. Desde esta óptica, la canción política aparece como un dispositivo estético-político en el que memoria, expectativa y acción se yuxtaponen.

Como señala Pablo Rojas, la canción política no solo debe ser comprendida como un conjunto de consignas o posicionamientos ideológicos, sino como un ámbito privilegiado de elaboración simbólica de imaginarios colectivos.⁷³ Al abordar la NCCh desde la categoría de mesianismo, Rojas muestra cómo estas prácticas musicales se articularon con un horizonte de promesa que desborda la coyuntura social y política inmediata. De este modo, la NCCh proyecta una expectativa de redención de

71 Serio Ortega y Quilapayún, *La fragua. Cantos para chilenos*, doble LP vinilo, DICAP, 1973, Lado A, surco 2.

72 Sergio Ortega y Quilapayún, *La fragua*, Lado A, surco 3.

73 Pablo Rojas Sahurie, *'Tráenos tu reino de justicia e igualdad': Mesianismo y Nueva Canción Chilena* (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2024).

carácter secular, una especie de comunidad futura fundada en la justicia, la igualdad y la transformación.

Esta perspectiva resulta particularmente fecunda para pensar la canción política en Chile —y potencialmente también en Argentina— como una forma de intervención cultural que no se limita a representar al “pueblo”, sino que contribuye activamente a imaginarlo y convocarlo como sujeto histórico en un contexto de amplia movilización política en ambos países.

Conclusión

Los procesos examinados permiten sostener que la canción política en Chile y Argentina, más allá de la forma y escena en donde se insertaron, constituyó algo más que una modalidad genérica dentro de la música popular de raíz folclórica. En ambos países, el NC y la NCCh operaron como dispositivos de resignificación simbólica que procuraron modificar las coordenadas mediante las cuales la sociedad imaginaba su propia nación. Esta operación implicó sustituir repertorios y agregar nuevas regiones o sujetos a un mapa preexistente, provocando una transformación en la manera de concebir la relación entre música, territorio y práctica política. Mientras, como observamos, la tradición había fijado fronteras simbólicas estrechas, estos movimientos impulsaron un horizonte latinoamericano compartido.

La comparación entre ambos casos revela tanto convergencias como diferencias significativas. En Argentina, el NC se constituyó como una fuerza de disputa interna dentro de la escena musical folclórica, manteniendo vínculos fuertes y estructurales con la tradición que pretendía transformar. Los artistas ligados a ese movimiento no abandonaron los géneros musicales canónicos ni los circuitos de difusión, sino que operaron unas veces desde sus intersticios y otras veces con algo de centralidad, posicionándose entre una tradición selectiva y la denuncia social. Esta estrategia permitió una penetración gradual en la escena cultural al amparo de determinadas trayectorias, como es destacable en Mercedes Sosa. No obstante, también condicionó los alcances de la transformación pretendida ya que el NC permaneció, en cierto sentido, cautivo de la gramática estética que heredaba, aun cuando resignificaba radicalmente sus contenidos políticos.

En Chile, por el contrario, la NCCh configuró un campo cultural con un grado mayor de autonomía, con agenciamientos propios, como el circuito de peñas o los

sellos discográficos. Sin embargo, esa voluntad explícita de ruptura con el paradigma de la música típica fue tanto una operación consciente y buscada como también producto de la reacción del tradicionalismo, que le fue negando paulatinamente su lugar en la escena a partir del aumento de la polarización política en Chile. Esta relativa autonomía permitió una articulación más orgánica con el proceso político que desembocó en la llegada al poder de la Unidad Popular, pero también expuso a la NCCh a una vulnerabilidad mayor cuando el golpe de Estado de 1973 destruyó las condiciones materiales de su existencia.

No obstante, estas diferencias estructurales no deben ocultar una coincidencia de capital importancia. En ambos países, la canción política operó como instancia instituyente donde el territorio dejó de ser escenario pasivo de una identidad dada para convertirse en espacio dinámico, atravesado por relaciones de poder que la canción hacía visibles. Si bien para el tradicionalismo el huaso y el gaucho siguieron siendo alegorías esencializadas, para el NC y la NCCh el sujeto popular se multiplicó en figuras concretas cuya dignidad residía no en su adscripción a una esencia nacional, sino en su condición de agentes históricos. De ese modo la canción política contribuyó a configurar subjetividades políticas y formas de comunidad alternativas a las ofrecidas por el nacionalismo tradicionalista, aunque con dispar resultado.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, Ezequiel. "La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del *ethnos* argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940)". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»* 41 (diciembre de 2014): 50–92.
- . *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: siglo XXI, 2019.
- Adorni, Angélica. *La canción popular litoraleña en la Argentina en torno a la década de 1960. Un análisis estético-musical y sociohistórico*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2022. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16604>.
- Advis, Luis. "Historia y características de la Nueva Canción Chilena". En *Clásicos de la Música Popular Chilena*, Vol. 2: 1960–1973, editado por Luis Advis, Juan Pablo González, Eduardo Cáceres y Fernando García, 30–41. Santiago: SDC, 2012.

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Auslander, Philip. *In Concert: Performing Musical Persona*. 2nd ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919–1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017.
- Casas, Matías Emiliano. *Entre la tradición y la modernidad. El folklore, la nación y la política en la Argentina, 1930–1960*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- . *La tradición en disputa. Iglesia, Fuerzas Armadas y educadores en la invención de una “Argentina gaucha”, 1930–1965*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2018.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Traducido por Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini. Barcelona: Tusquets Editores, 2013.
- Cattaruzza, Alejandro, y Alejandro Eujanian. *Políticas de la historia. Argentina 1860–1960*. Madrid–Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003.
- Collier, Simon. *Ideas y política de la independencia chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967.
- Cornejo, Tomás, y Ana Ledesma. “La playlist del Chile del centenario: ritmos cosmopolitas en el horizonte nacional”. En *Aires de la tierra. Imaginarios sonoros de la Nación en América Latina*, editado por Julio Mendivil y Gérard Borrás, 31–51. Madrid: Sílex Ultramar, 2022.
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino: 1920–1970. Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- da Costa Garcia, Tânia. “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”. *Revista Musical Chilena* 63, nro. 212 (2009): 11–30.
- Díaz, Claudio. *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009.
- Donoso, Karen. “Margot Loyola: folclor, política y canción social”. En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Simón Palominos e Ignacio Ramos Rodillo. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2018.
- . *Creando el alma nacional. Extensión cultural, propaganda estatal e investigación en torno al folclor chileno, 1910–1948*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2025.
- García, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

- González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1950–1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890–1950*. Santiago–La Habana: Ediciones de la Universidad Católica de Chile–Casa de las Américas, 2004.
- González, Juan Pablo. “Llamando al otro: construcción de la música popular chilena”. *Resonancias* 1 (1997): 60–68.
- . “Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena”. *Todavía. Pensamiento y cultura en América Latina*, nro. 14 (2006): 49–52.
- Hobsbawm, Eric, y Terence Ranger, eds. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Latorre, Mariano. *Chile, país de rincones*. Santiago: Editorial Universitaria, 2000 [1947].
- Mamani, Ariel. “La Misa Criolla de Ariel Ramírez. Renovación folklórica argentina y flujos culturales transnacionales en los años ’60”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 35 (2022): 17–38.
- Molinero, Carlos. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina, 1944–1975*. Rosario: Editorial Ross, 2011.
- Orquera, Fabiola. “Folklore azucarero tucumano: crítica social y épica popular”. *Estudios del ISHIR* 10, nro. 28 (2020): 1–25.
- . “Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (EIAL)* 27, nro. 1 (2016): 13–37.
- Poveda Viera, Juan Carlos. *Hello Friends, Cantemos: La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante la Política del Buen Vecino (1933–1945)*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2023.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Pujol, Sergio. *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- Ramírez Lorca, Paulina, y César Vicente Hernando, eds. *Ahí donde todo comienza. Indagaciones sobre la Cantata Santa María de Iquique*. Madrid: Libros Corrientes, 2020.
- Ramos Rodillo, Ignacio. “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* (Talca) 2 (2011): 108–133.

- Ríos, Fernando. "La Flûte Indienne: *The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción*". *Latin American Music Review* 29, nro. 2 (2008): 145-181.
- Rodríguez, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- Rojas Sahurie, Pablo. '*Tráenos tu reino de justicia e igualdad*': *Mesianismo y Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2024.
- Schmiedecke, Natália. "Entre el arte y la política, la Nueva Canción Chilena antes y durante la Unidad Popular". En *Ahí donde todo comienza. Indagaciones sobre la Cantata Santa María de Iquique*, editado por Paulina Ramírez Lorca y César Vicente Hernando. Madrid: Libros Corrientes, 2020.
- Silva, Bárbara. *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2008.
- Torres, Rodrigo. "Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena". *Revista Musical Chilena* 58, no. 201 (2004): 53-73.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Traducido por Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

Referencias discográficas

- Advis, Luis y Quilapayún. *Cantata Popular Santa María de Iquique*. Santiago: DICAP, 1970. LP vinilo.
- Heredia, Víctor. *Víctor Heredia*. LP. Buenos Aires: Microfon, 1969.
- Jara, Víctor. *Oiga pues mijita / Muchachas del telar*. Single. Santiago: DICAP, 1971.
- Los Trovadores. *Los Trovadores*. LP. Buenos Aires: CBS, 1968.
- Manns, Patricio. *Entre mar y cordillera*. LP vinilo. Santiago: Demon, 1966.
- Manns, Patricio. *Entre mar y cordillera*. LP. Santiago: Demon, 1966.
- Ortega, Sergio y Quilapayún. *La fragua. Cantos para chilenos*. Doble LP. Santiago: DICAP, 1973.
- Sosa, Mercedes. *Canciones con fundamento*. LP. Buenos Aires: Ediciones El Grillo, 1965.
- Tejada Gómez, Armando, y Los Trovadores. *Los oficios de Pedro Changa*. LP. Argentina: CBS Records, 1967.