

## CANTO A LO POETA E INDUSTRIA DISCOGRÁFICA: PROBLEMÁTICAS DE UNA EXCLUSIÓN

Sebastián Gallardo<sup>1</sup>

Al realizar una revisión de la producción discográfica del *folklore* chileno mediatizado, puede verificarse la escasa producción existente de Canto a lo poeta, en comparación con la producción de los géneros musicales folklóricos principales que conforman la llamada *música típica* chilena, es decir, la tonada y la cueca. Dicha escasez nos revela el grado de omisión con que la industria discográfica ha actuado en relación con esta expresión campesina. Su reducida aparición es posible rastrearla al realizar una revisión de los catálogos que contienen datos sobre la producción discográfica del siglo XX.

De la revisión, por ejemplo, del Catálogo de la Biblioteca Nacional, se pueden desprender los siguientes datos, los cuales nos proporcionan una visión clara sobre esta desigualdad discográfica: de un total de 150 títulos que responden a la acepción “folklore musical chileno”, 134 producciones discográficas incluyen en su contenido *música típica* (tonada y cueca) y otros géneros folklóricos-, mientras que sólo 16 producciones incluyen músicas relacionadas con el Canto a lo poeta.

Las diferencias aumentan si nos referimos al número total de canciones que responden al término “folklore musical chileno”. De un total de 1800 títulos de canciones, 1772 canciones pertenecen a la *música típica* y a otros géneros folklóricos, mientras que sólo 28 pertenecen al género Canto a lo poeta.

---

<sup>1</sup> Licenciado en Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Licenciado en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster (c) en Artes, mención Musicología, Universidad de Chile

La desigualdad padecida por el Canto a lo poeta puede hallarse –también– al analizar las producciones discográficas particulares. Si revisamos la discografía en la cual el título de la producción se asocia a los términos de antología y/o compilación de *folklore* chileno, podremos percatarnos que, en la mayoría de los casos, el Canto a lo poeta no aparece incluido en los contenidos de los productos, es decir, no forma parte de lo que la industria discográfica ha promocionado como la *música típica* de nuestro país.

Los resultados desprendidos de estos datos nos llevan a cuestionarnos sobre las causas que implican la ausencia de esta expresión campesina en el ámbito de la *música típica* y del *folklore* mediatizado.

Surgen, así, posibles respuestas: por una parte, las causas podrían ser halladas en algunas de las características musicales del Canto a lo poeta. Éstas, al ser comparadas con las características particulares de la *música típica*, podrían otorgarnos –quizás– las respuestas necesarias para comprender el problema de exclusión padecido por este género musical campesino.

## **Comparaciones musicales entre la música típica y el Canto a lo poeta**

### ***1) Elemento tonal - Elemento modal***

Los géneros que conforman la llamada *música típica* chilena se estructuran sobre la base del sistema tonal. Algunos de los rasgos tonales fundamentales que caracterizan a estas músicas son, por ejemplo, el empleo del núcleo tónica-dominante como exclusivo eje de tensión armónica y el cambio de modo mayor a menor (o viceversa) al comenzar una nueva sección. Como podemos apreciar, todos los rasgos que definen a esta *música típica* apuntan al establecimiento de una práctica sustentada y enmarcada dentro del sistema tonal musical.

Con respecto al Canto a lo poeta, la estructura melódica de este género se constituye por medio de la utilización de materiales sonoros pertenecientes al sistema modal. Sobre la base de este sistema, los cultores han desarrollado el arte de construir las distintas *entonaciones* vocales y los *toquíos* punteados instrumentales que acompañan el canto.

Pues bien, si tomamos en cuenta las expresiones musicales que conforman tanto el Canto a lo poeta como la *música típica*, podemos afirmar que –tal como lo señala Aravena–

“... ‘el universo armónico folklórico’ chileno se ha ordenado sobre la base de dos plataformas armónicas: por un lado, aquella relacionada más estrechamente con una tradición tonal occidental, y por otro, la que se halla más cercana a las tendencias modales de nuestro acervo euro-americano” (Aravena, 2001: 38).

Sin embargo, con la irrupción de la industria discográfica en la década del 30’, el espacio sonoro chileno comenzó a configurarse sobre la base de uno de estos sistemas armónicos: el sistema tonal. Tal como lo señala el mismo autor,

“Hasta entrados los años sesenta, casi la totalidad del imaginario folclórico radial (...) fue construido sobre la base de un esquema armónico tonal, lo que en definitiva significó la difusión de solamente uno de los componentes de nuestro acervo folclórico” (Aravena, 2001: 38-39).

¿Qué razones justificaron dicha inclinación de la industria hacia el repertorio de carácter tonal?

El hecho de que la industria no haya incorporado, dentro de su plan de producción y difusión, expresiones folklóricas de sonoridades modales, no se debe –por ningún motivo– a

razones de tipo estéticas<sup>2</sup>, las cuales se sustentarían en la lejanía que el público consumidor mantiene con tales expresiones, y –por ende– en la incompreensión del mensaje sonoro por parte del receptor. Dichas razones quedan obsoletas al considerar la presencia de sonoridades modales tanto en producciones discográficas –como por ejemplo, la producción de rock–, como en transmisiones radiales.

Debido a lo anteriormente expuesto, la sonoridad modal que forma parte de uno de los rasgos esenciales del Canto a lo poeta, no puede ser establecida como causa de la exclusión padecida por este género dentro de la producción industrial discográfica.

## **2) Forma y Duración**

Debido a sus diferencias estructurales originales, no es posible establecer patrones comunes de duración entre los dos géneros más importantes de la llamada *música típica*: la tonada y la cueca. Sin embargo, y a pesar de sus diferencias, ambas expresiones adoptaron un denominador temporal común dentro de la producción discográfica. La constitución de cada uno de estos géneros sufrió un proceso de reelaboración en manos de sus productores musica-

---

<sup>2</sup> A diferencia de la *estética o calología* como teoría logocéntrica de las condiciones de la belleza, para hablar de la intención artística empleamos el término *estesia* que de acuerdo a su significado original es lo que tiene la facultad de sentir y comprender al mismo tiempo. Como lo hemos señalado en otro lugar, lo *estésico* es lo perceptible e inteligible en relación a la sensación y a la emotividad compartidas por cada comunidad linguoculturalmente considerada. En este sentido, se opone a lo *anestésico* que comprende lo insensible e indiferente propio de los discursos no literarios de esas mismas comunidades. Ballón Aguirre, Enrique (2010). Poética del escarmiento, [En línea], Volume XV - n°3 (2010). Coordinado por Jean-Louis Vaxelaire. <http://www.revuetexto.net/index.php?id=2661> (nov. 2012)

les, el cual se enfocó en la creación de herramientas compositivas que permitieran ajustar y encajar estas músicas dentro de los márgenes temporales fijados por la industria musical.

En el caso de la tonada, la reelaboración compositiva de la industria respetó “el uso de tres o cuatro estrofas de cuartetos octosílabos [de ocho compases cada una] y de un estribillo formado por dos estrofas complementarias, o una repetida” (González y Rolle, 2005: 388). Las transformaciones, más bien, fueron realizadas con la creación de una introducción instrumental que precede el canto, y con la incorporación de un “interludio instrumental de ocho o dieciséis compases que separa el estribillo de las estrofas” (González y Rolle, 2005: 388). Gracias a estos agregados, la tonada aumentó su duración, cumpliendo así con los tres minutos de tiempo estipulados por la industria.

En el caso de la cueca, las transformaciones aplicadas afectaron la unidad performativa del género, suprimiendo –así– la ejecución de tres cuecas seguidas. A cambio, se indicaron dos opciones posibles para lograr el ajuste temporal de la cueca: la primera, propuso la repetición de la cueca; la segunda, sugirió la elaboración de un sketch radial, el cual se efectuaría como introducción a la pieza musical. Por medio de estas transformaciones, la cueca se adecuó al tiempo consignado por el producto discográfico.

En el caso del Canto a lo poeta, es posible observar una duración variable, dependiendo de su práctica: si la interpretación está a cargo de un solista, la composición demorará en ejecutarse alrededor de seis minutos. Si la práctica musical es abordada por una “rueda de cantores”, el tiempo mínimo de ejecución (es decir, la interpretación a cargo de –solamente– dos cantores) corresponderá a doce minutos aproximadamente. Como podemos apreciar, la duración del Canto a lo poeta se caracteriza por ser extensa. Dicho rasgo distintivo puede ser explicado a partir del análisis de su estructura poética.

La estructura poética de este género se constituye a partir de un tipo de molde métrico, el cual es denominado verso. Un Verso es conformado por la combinación –generalmente– de cinco décimas (cuatro décimas más una décima final llamada “despedía”). La décima se define como un conjunto de diez versos octosílabos, el cual se distingue de los otros géneros poéticos debido a la forma en que se distribuyen sus rimas. La mayoría de las veces, las décimas glosan una “cuarteta” inicial, es decir, cada décima –a excepción de la “despedía”– incorpora en el verso número diez de su estructura uno de los cuatro versos que se ubican al comienzo del poema.

Al comparar las características temporales del Canto a lo poeta con la duración “transformada” de la cueca y la tonada, podemos observar grandes diferencias: los seis minutos (aprox.) utilizados por los cantores en desplegar su canto no guardan ninguna relación con los tres minutos empleados en la ejecución de los géneros emblemáticos de la *música típica*. Es posible afirmar que las estrategias de adecuación temporal aplicadas a la cueca y a la tonada, no son aptas para ser ejecutadas en la transformación de las piezas de Canto a lo poeta. Su utilización –necesariamente– rompería con la estructura esencial del verso, es decir, con el conjunto orgánico de cinco décimas, lo cual cambiaría el sentido estético que define a este género.

En definitiva, la incompatibilidad temporal del Canto a lo poeta con los márgenes de duración establecidos por la industria, puede ser señalada como una de las razones que fundamentan la exclusión padecida por este género dentro de la producción discográfica chilena. Ante tal afirmación, cabe preguntarse: ¿Qué ocurre, entonces, con la producción discográfica de Violeta Parra que incluye Canto a lo poeta? ¿De qué forma hace encajar este género a los márgenes industriales? En el caso de que Violeta en las grabaciones suprima algunas décimas, ¿rompe, realmente, con la esencia del verso?

Efectivamente, en las grabaciones de Canto a lo poeta realizadas por Violeta Parra, sólo son cantadas tres décimas del Verso, es decir, se suprimen dos. Sin embargo, nos arriesgamos a afirmar que, si bien la compositora realiza cambios en la estructura esencial del Canto a lo poeta, el producto artístico que surge de tal transformación no adquiere un carácter inconcluso y “deforme”; en nuestra opinión –claramente sustentada en una percepción “urbana” y “moderna”–, dichas piezas no se distancian de la belleza y prolijidad que caracteriza al resto de las obras de Violeta.

En definitiva, las causas de la exclusión del Canto a lo poeta no pueden ser halladas en la diferencia temporal que este género mantiene con la *música típica* y los patrones industriales de duración de las obras. Como hemos visto, el carácter inadecuado de la temporalidad de este género queda obsoleto, dentro de los márgenes de la industria, al apreciar el ejemplo de Violeta. Si esta afirmación es correcta, ¿Por qué luego de la experimentación de Violeta, el Canto a lo poeta no fue incluido dentro de la producción constante de *música típica*?

### **3) Canto**

Las principales características en el tratamiento del canto en la *música típica* son: la interpretación está a cargo tanto de voces femeninas como masculinas. El canto grupal, en la mayoría de los casos, es practicado por conjuntos masculinos vestidos a la manera de los huasos, los cuales elaboran armonías vocales a dos y tres voces que se ubican en un ámbito vocal de registro medio. El canto nasal chileno tradicional es sustituido por una voz de garganta apretada de baja intensidad, que se sirve del micrófono para hacerse escuchar.

En el caso del Canto a lo poeta, tanto a nivel instrumental como vocal este género se caracteriza por su práctica solista masculina. Generalmente, los cantores poseen un registro

agudo; tal como señala Grebe, la “tesitura habitual coincide con el sector agudo del registro normal de tenor, correspondiendo, por lo tanto, a la de un tenor ligero” (Grebe, 1965: 28). En la mayoría de sus cultores, es posible observar el empleo de un alto volumen de la voz, lo cual guarda directa relación con el no uso del micrófono en sus prácticas musicales.

El estilo vocal particular del Canto a lo poeta puede ser definido, además, como un canto nasal, incisivo y sin vibrato. Al referirse al canto de su informante, Grebe afirma: “El timbre vocal de Marambio es nasal, abierto y penetrante, indicando un empleo tenso de sus órganos vocales” (Grebe, 1965: 29).

Como podemos apreciar, existen grandes diferencias en el uso de la voz entre la práctica musical del Canto a lo poeta y de la *música típica*. Diferencias, por ejemplo, en la amplitud alcanzada por las voces, en la colocación e impostación de la voz y en el ámbito vocal utilizado. En cuanto a sus líneas melódicas, la distancia estilística es posible observarla, por ejemplo, entre la armonización vocal de los conjuntos de huasos y el canto solista de los cantores, entre el uso de melodías sin sobresaltos en la tonada y la cueca, y los descensos melódicos extremos típicos del Canto a lo poeta, denominados “requiebre” y “caída”. En definitiva, pueden advertirse diferencias esenciales en la manera en que tales expresiones musicales conciben el canto.

Al comprobar dichas diferencias estilísticas vocales, cabe preguntarse: ¿estas diferencias podrán constituirse como algunas de las razones por las cuales el Canto a lo poeta ha sido excluido de la producción discográfica? ¿será el tratamiento vocal del Canto a lo poeta un factor incidente en su situación marginal?

Como pudimos apreciar, el estilo vocal de los cantores no se adhiere, en lo absoluto, a los patrones estéticos que norman la música producida por la industria discográfica. Su estilo

“abyecto” no encaja dentro de la refinada sonoridad moderna; tanto es así que podríamos asegurar que la recepción masiva de este canto provocaría en los auditores cierto grado de incompreensión, sorpresa e, inclusive, de incomodidad. Tal situación podría ser explicada por medio de las acciones industriales que se asocian a la conformación de hábitos perceptivos, gustos estéticos e identidades humanas.

La industria discográfica –como ramificación de la industria cultural– articula estrategias de adaptación perceptual y sensorial, las cuales tienen por objetivo moldear los oídos de sus consumidores, adecuándolos y familiarizándolos a ciertas sonoridades. Tanto es así que esas ciertas sonoridades, aparentemente distintas, responden a estructuras musicales similares que se reproducen una y otra vez por medio de la producción discográfica y el consumo de sus auditores. Tal como lo señala Adorno,

“La industria cultural, a través de sus prohibiciones, fija positivamente (...) un lenguaje suyo, con una sintaxis y un léxico propios. (...) Todo lo que aparece es sometido a un sello tan profundo que al final no aparece ya nada que no lleve por anticipado el signo de la jerga y que no demuestre ser, a primera vista, aprobado y reconocido” (Adorno, 1988).

Aparentemente, el calificativo de “extraño” con el cual podría ser catalogado el Canto a lo poeta, sirve de argumento para justificar su exclusión discográfica. Sin embargo, el plan estratégico montado por toda la industria cultural –al cual nos referimos recientemente– inhabilita dicha justificación. La industria discográfica posee todas las herramientas indispensables para la creación de gustos estéticos. Por lo tanto, las razones que asocian la inexistencia de producción discográfica de Canto a lo poeta a una problemática de tipo estésico, caen en la invalidez.

¿Por que la industria discográfica no se propuso la creación de gustos masivos en torno a sonoridades “distintas”, tales como la del Canto a lo poeta? ¿En qué radica la indiferencia industrial con respecto a este género?

Pues bien; al no encontrar en algunos de los aspectos musicales las razones que justifican la exclusión discográfica padecida por el Canto a lo poeta, se nos hace necesario emprender la búsqueda de razones en la revisión de las principales características temáticas que definen a este género campesino, no abandonando el análisis comparativo entre éste y la llamada *música típica chilena*.

### **Comparaciones temáticas entre el Canto a lo poeta y la música típica**

El Canto a lo poeta se divide en dos categorías temáticas: el “canto a lo divino” y el “canto a lo humano”. A pesar de sus diferencias funcionales y temáticas, dichas categorías comparten las mismas estructuras literario-musicales a las que nos hemos referido anteriormente.

El canto a lo humano se distingue por su finalidad recreativa, festiva y/o netamente artística. Su temática está orientada a representar hechos e historias que ocurren en los distintos planos de la vida del hombre en relación con su entorno político, social, ecológico y cultural. Se incluyen en esta categoría varios subfundamentos, tales como: los *Versos por Chichería*, los *Versos por Ponderación*, los *Versos por Literatura* y los *Versos por el mundo al revés*.

En cuanto al canto a lo divino, éste se caracteriza por su referencia temática a los textos bíblicos. Algunas categorías de *versos* que conforman el canto a lo divino son: los *Versos por el Nacimiento*, en los cuales el nacimiento de Jesús es recreado como el hecho en que la ternura de la Madre es desplegada por todo el mundo; los *Versos por la Pasión*, los cuales nos rela-

tan el contexto en el que se situó la muerte de Cristo; los *Versos por el Apocalipsis*, los cuales nos proporcionan una visión sobre la eventual destrucción del mundo, y la reinstalación del paraíso perdido; y los *Versos de angelitos*, los cuales nos explican la muerte de un niño menor de siete años, y el camino que éste inicia en dirección al Cielo.

Con respecto a la cueca y a la tonada, las temáticas tratadas por éstos géneros son sustancialmente diferentes a los temas tratados por el Canto a lo poeta. El discurso textual de la *música típica* se construye sobre la base de un sentimiento de nostalgia frente a la pérdida del territorio de origen. Dicho sentimiento surge desde los sujetos rurales que migran a la ciudad y se apropian de esta nueva *música típica* urbana, cargándola de sus anhelos.

En el caso de la tonada popular urbana, ésta puede dividirse en tres facetas temáticas: costumbrista, patriótica y amorosa. Con respecto a la primera, ésta es desarrollada por medio de referencias a aspectos propios del mundo campesino, tales como sus paisajes, sus fiestas, sus oficios, sus atuendos y sus modos de hablar. Con respecto a la segunda, las tonadas de tipo patrióticas, éstas expresan –a través de sus textos– un profundo amor por la nación chilena, la cual es simbolizada tomando en cuenta –generalmente– sólo el territorio de la zona central del país. En cuanto a las tonadas de tipo amoroso, éstas conciben el amor “en forma idealizada y doliente, con una mujer coqueta, esquivada y severa, y un hombre abnegado, valiente y galano” (González y Rolle, 2005: 392).

Por su parte, la cueca también desarrollará temáticas de carácter costumbrista, patriótico y amoroso. Sin embargo, su temática más destacada será la de tipo burlesco. El protagonista de la cueca urbana será el roto trabajador de la ciudad, el cual realiza una burla social dirigida hacia los sectores de la clase alta chilena, así como también hacia la clase campesina. El pretexto para exponer dicha burla será –por una parte– el arribismo del primer grupo, y –

por otra parte– la ignorancia del segundo, lo cual será expresado –respectivamente– en la imitación del modo de hablar afrancesado de la elite social, y del mal modo de hablar del campesinado. La imitación burlesca con respecto al modo de ser y hablar campesino no sólo aparecerá en la cueca, sino que también en la tonada urbana. En ambas, se construirá una imagen del sujeto campesino asociada a ideas de retraso cultural, ignorancia y pobreza. De esta manera, es resaltada la visión externa y ajena que los creadores e intérpretes de la *música típica* poseen con respecto al mundo campesino y a sus valores, lo cual se instaure como una diferencia fundamental en relación con la perspectiva netamente campesina expresada en las temáticas de los textos del Canto a lo poeta.

El discurso del Canto a lo poeta se establece desde una visión de la realidad que es propia de los sujetos campesinos. Su concepción religiosa y cuasi mágica del mundo –de la cual hablaremos más adelante– se impregna en la gran variedad de temas que son tratados por este género poético-musical. Un ejemplo de esta visión, es posible rastrearla en los *Versos por literatura* que hacen alusión a la naturaleza. Para los campesinos, la naturaleza es configurada como un espacio idealizado, mágico, misterioso y paradisiaco. La fertilidad de la tierra es comprendida, por éstos sujetos, como el resultado de acciones divinas, las cuales determinan el funcionamiento del mundo.

Por su parte, los textos de la tonada y la cueca hacen un tratamiento de la naturaleza completamente distinto al de los textos del Canto a lo poeta; la naturaleza es asociada al terreno de la hacienda, y se le alaba en un sentido patriótico. Contrariamente, el Canto a lo poeta nos entrega un concepto de naturaleza asociado a un espacio misterioso, libre, de carácter profundamente matrístico. Sus ciclos naturales condicionan la temporalidad de dichos grupos y el carácter de su cultura.

## Causas de exclusión

Luego de una revisión de los aspectos musicales y literarios que caracterizan al género Canto a lo poeta –en comparación con los géneros principales de la *música típica* que responden a los patrones estéticos de la industria discográfica–, es posible observar que el mayor grado de distanciamiento entre ambas expresiones musicales se encuentra en los aspectos temáticos abordados por éstas.

El Canto a lo poeta se distingue por su sonoridad “arcaica” y modal; no obstante, su diferencia sustancial –en relación con los cánones poético–musicales de los géneros inscritos en la producción industrial discográfica– radica en el carácter de sus temas, en las significaciones de sus textos. En definitiva, en su *otra* concepción, visión y discurso sobre la realidad. Esta diferencia esencial, que actúa como motor de las creaciones poéticas de los cultores, se estructura principalmente sobre la base de un sistema de creencias religiosas instalado en el núcleo de la cultura campesina, el cual ha sido denominado religiosidad popular. Dicha religiosidad se caracteriza, por acunar bajo su alero, distintas expresiones pertenecientes a las culturas que componen el universo latinoamericano, lo cual da pie a la conformación del sincretismo religioso triétnico (indígena, africano y europeo).

El inmenso grado de influencia que los elementos del *campo religioso* mantienen en las distintas esferas del comportamiento humano de la sociedad campesina, revela la esencia religiosa desde donde esta sociedad estructura su concepción del mundo.

En el plano individual, dicha concepción es transmitida en el ámbito familiar del sujeto campesino. En el plano colectivo, la visión de mundo es instalada a través de las prácticas colectivas que se institucionalizan en estructuras de signos y símbolos, como por ejemplo, las

expresiones artísticas propias de la comunidad campesina. Un tipo de dichas estructuras simbólicas es, sin duda, el Canto a lo poeta.

Como hemos señalado anteriormente, esta expresión se constituye, a nivel discursivo, por medio del tratamiento de distintas temáticas que, juntas, configuran el universo de sentido del mundo campesino. Tanto los *Versos por amor, por literatura (naturaleza), por ponderación, por el mundo al revés, por política, por historia*, así como los Versos de tipo netamente religioso, funcionan como vectores transmisores de la visión de mundo del campesinado, y del modo en que el comportamiento de los sujetos y de la comunidad debería desarrollarse ante la realidad, según la lógica campesina.

Dicha lógica campesina de base religiosa se constituye en el período colonial bajo la subordinación de la lógica oficial católica conservadora. No es sino hacia mediados del siglo XIX cuando la lógica campesina se independiza y da paso al desarrollo de una cultura campesina autónoma.

En el país, la explícita existencia de dos lógicas distintas –en este caso una campesina religiosa y una oficial moderna– no se da sino hasta la segunda década del siglo XX: década en la cual la sociedad chilena emprende el establecimiento de la cultura moderna.

Desde este período, todas las iniciativas modernizadoras apuntan al abandono de la cultura tradicional mestiza y de las prácticas que la sustentan. Dicho abandono encuentra su explicación en el carácter anti-moderno que los centros del poder le adjudican a la cultura tradicional. El hecho de que la cultura tradicional mestiza tenga como núcleo fundamental una concepción religiosa del mundo, implica que ésta se sitúe –desde una visión moderna– como un obstáculo a los intereses modernizadores, los cuales buscaban romper los vínculos

con cualquier rasgo asociado a la cultura tradicional de base católica y colonial. La desvinculación cultural intenta diferenciarse de un tipo de cultura ritual, agraria, mestiza y campesina, en pos de una cultura moderna, científica, urbana, occidental y burguesa.

El carácter de obstáculo otorgado a la cultura tradicional religiosa puede ser entendido de la siguiente manera: la adopción del orden y de la cultura moderna le exige a la sociedad chilena –y a las latinoamericanas, en general– la instalación de una lógica de funcionamiento social distinta a la lógica colonial tradicional. La vida moderna deja de lado el sistema económico primario exportador y se enfoca al desarrollo de la industrialización del país. La ciencia y la técnica sirven de apoyo a este proceso, interviniendo –de manera eficaz– en la construcción de los centros industriales y de las herramientas tecnológicas necesarias para la producción a gran escala. Sin embargo, el aporte más profundo del pensamiento científico y tecnológico se resume en la instauración de una visión secular de la realidad, en la cual el ser humano se sitúa como un sujeto activo en el dominio del mundo.

La secularización de la sociedad propone al ser humano como un sujeto responsable de su condición existencial, lo cual se distancia de la concepción divinizada postulada por el catolicismo de base colonial. Para los modernizadores, la cultura tradicional, al afirmar la omnipotencia y omnisciencia divina sobre la realidad cotidiana de los seres humanos, negaría la autodeterminación libre de los sujetos, inhibiendo sus impulsos transformadores de la realidad individual y colectiva.

Ya que “toda modernización y desarrollo (...) [involucra] alguna forma de "secularización" de la sociedad” (Parker, 1993: 48), la existencia y permanencia de esta cultura tradicional dentro de la sociedad latinoamericana, es señalada, desde la lógica dominante, como una

de las causas principales que han originado los reiterados fracasos de los intentos modernizadores.

### **Industria discográfica y la exclusión del Canto a lo poeta**

La producción de la industria cultural es normada según los intereses económicos de los grupos propietarios –pertenecientes a una elite social– y los cánones estéticos que éstos aspiran a instalar en el universo simbólico de la cultura moderna. En relación con nuestro tema de estudio, la industria discográfica, la cual forma parte de la macro industria cultural, respondiendo al llamado modernizador, ha definido su producción según ciertos criterios estéticos.

Específicamente en el ámbito del *folklore*, la industria discográfica ha cumplido con sus criterios a través de la realización de transformaciones estrictas sobre ciertos géneros musicales; tales modificaciones han permitido la presencia de estos géneros dentro del universo sonoro de la cultura moderna.

Y es aquí donde cabe preguntarse: ¿Por qué el Canto a lo poeta no fue incluido en la producción discográfica masiva? ¿Cuáles fueron las causas que influyeron en la decisión tomada por la industria discográfica de no realizar un proceso de estilización del Canto a lo poeta, que le permitiera el ingreso al mercado discográfico?

Las causas de tal exclusión no deben buscarse en razones de tipo musicales, sino que – más bien– en razones que se originan en torno a las temáticas tratadas por el Canto a lo poeta, asociadas a una lógica distinta de la oficial.

Al formar parte de las manifestaciones artísticas de la cultura tradicional campesina, este género expresa el contenido y la visión religiosa que dicha cultura establece con respecto a la realidad, la cual es contraria a la visión secular moderna. Tal como lo hemos señalado, la visión religiosa impregna las distintas esferas del comportamiento de los sujetos campesinos, lo cual es reflejado –de manera evidente– en la amplia gama de subgéneros que encierra el género Canto a lo poeta.

La modernización impulsada por la elite social chilena intentó apartar de la escena social cualquier rasgo vinculante con el pasado colonial y su cultura. Es así como una de las tantas medidas ejecutadas en torno al abandono del antiguo orden, y a la instalación de un nuevo orden moderno, fue la destinación de recursos a programas de alfabetización, escolarización y, por ende, de secularización de la sociedad chilena. Dichas iniciativas fueron propuestas con el fin de instaurar una lógica basada en lo racional, la cual opera –por medio de los avances científicos y tecnológicos– en favor del establecimiento de un orden progresista y moderno, contrario al orden colonial, rural, mítico-religioso y cíclico.

En el establecimiento del nuevo orden moderno y de su cultura, la industria cultural cumplió un papel decisivo en la mediación y transmisión de los nuevos patrones, códigos y símbolos necesarios para la creación de la sociedad moderna, instalándose –así– como la institución administradora de la nueva cultura chilena. Específicamente, la industria discográfica se centró en la importación de músicas extranjeras, así como también en la producción de la música campesina estilizada, la cual –con el paso de algunos años– alcanzó la denominación de *música típica*.

Según lo anteriormente señalado, podría afirmarse que el Canto a lo poeta no es incluido en la producción discográfica nacional debido a los vínculos directos que establece

con esa *otra* lógica rural, mítica-religiosa y cíclica. El discurso ideológico expresado por este género –impregnado de la esencia de la religiosidad campesina– se opondría a la lógica modernizadora y secular impulsada por las elites sociales y sus medios de comunicación. Desde la perspectiva de la elite, la exclusión discográfica efectuada en torno al género Canto a lo poeta se plantearía como una estrategia necesaria para alcanzar los objetivos modernizadores; al borrar toda huella y vínculo con el pasado rural y religioso, los grupos dominantes construirían un terreno más favorable para la instalación de la cultura moderna y el desarrollo de sus intereses económicos. La pervivencia del género musical campesino y de la cultura tradicional desde donde éste se origina, actuaría como una “piedra de tope” frente a los amplios intereses económicos que la elite lucha por satisfacer, sirviéndose de mecanismos políticos, económicos y simbólicos.

La industria discográfica, vinculada a sectores de la clase social dominante, incluiría en su producción materiales simbólicos que representan la ideología de dichos sectores –es decir, que transmiten los valores, creencias, ideas y sensibilidades propias de la elite–, y excluirían de su producción todo tipo de expresiones que ideológicamente se sitúan como distintas o contrarias a ésta. La industria cultural operaría, tal como señala Adorno, sobre la base ideológica de una “común determinación de los dirigentes ejecutivos de no producir o admitir nada que no se asemeje a sus propias mesas, a su concepto de consumidores y sobre todo a ellos mismos” (Adorno, 1988).

De esta manera, la cultura moderna se establecería y desarrollaría dejando de lado una de las expresiones más ricas de nuestro país, lo cual influiría en la paulatina desaparición experimentada por el género, sus cultores y la cultura que le dio origen.

En conclusión, las causas de la exclusión padecida por el Canto a lo poeta dentro del espacio discográfico no deben buscarse en los aspectos artísticos estructurales que definen a este género, sino que –más bien– en la dominación ideológica que la elite social mantiene sobre el aparato cultural y los grupos populares.

## Bibliografía

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. 1988. “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana. En [www.geocities.com/nomfalso](http://www.geocities.com/nomfalso), visitada en 25/08/06.

Aravena Decart, Jorge. 2001. “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica”. *Revista Musical Chilena*, vol. 55, no.196, pp. 33–58.

Dannemann, Manuel. 1995. *Tipos humanos en la poesía folklórica chilena*, Santiago: Ed. Universitaria.

García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Piados.

González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1980–1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Grebe, María Ester. 1965. “La estructura musical del verso folklórico. Estudio crítico de sus elementos modales y otros arcaísmos”. Tesis de Licenciatura en Ciencias y Artes Musicales, mención Musicología. Santiago: Universidad de Chile.

Grebe, María Ester. 1967. *The Chilean Verso: A study in musical archaism*. Los Angeles: University of California.

Parker, Cristián. 1993. *Otra lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Salinas, Maximiliano. 2005. *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago: LOM Ediciones.

Sepúlveda, Fidel. 1994. *De la raíz a los frutos. Literatura tradicional. Fuente de identidad*. Santiago: DIBAM.

Soublette, Luis Gastón. 1962. “Formas musicales básicas del folklore chileno”. *Revista Musical Chilena*, vol. 16, no.79, pp. 49-59.

## **Fuentes**

*Catálogo General de Discos Victor*. 1940. Santiago: RCA Víctor Chilena.

*Catálogo de Música Popular grabada en Discos Victor*. 1948. Santiago: Corporación de Radio de Chile.

*Catálogo de Grabaciones Odeón*. 1938–1956; 1956–1967.

*Catálogo DIBAM*.

*Guía de la Música Popular en Chile (desde 1800 a 1980)*. Autores: Juan Marino Cabello y Eva Ester Martinic-M.

*Lira Popular*. Colección Amunátegui y Colección Lenz. DIBAM.