

## ESTUDIOS

# *Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60*

## *Popular Music, Nationalism Consumption and Politics in Chile during the 1940's and 1960's*

*por*

Tânia da Costa Garcia

UNESP/Franca-São Paulo

Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Brasil  
garcosta@uol.com.br

La canción popular urbana constituye una manifestación cultural típicamente moderna. Su producción, circulación y consumo se confunden con el proceso de urbanización y con la disponibilidad de recursos tecnológicos. Transmitida por los medios de comunicación de masas, al llegar a un público bastante más amplio que los receptores locales, no demoró, dentro de la lógica de mercado, para traducirse en un importante vector de homogeneización cultural. El objetivo de este artículo es diseñar un mapa de las conexiones entre música folclórica, canción popular, formación y consolidación de un mercado consumidor y los usos políticos de la música popular chilena por parte de diferentes sectores de esta sociedad entre los años 40 y 60, período en el que las artes estuvieron relacionadas con las luchas de las representaciones en torno de la identidad nacional en diferentes países de América Latina.

**Palabras clave:** folclore, música popular chilena, identidad nacional, consumo, política.

*Popular urban music is a typically modern cultural event. Its production, distribution and consumption occurred during the process of urbanization of Chile and in a period of growing availability of technological resources. The broadcasting by the mass media allowed popular urban music to reach a larger audience than the local public. Therefore it did not take long time for popular urban music to become a means of cultural homogenization within the parameters of the market system of production and distribution of music, in Chile. This article aims to map the connections between folk music and popular music, with the formation and consolidation of a consumer market for music in Chile. Besides it considers the use of popular music in the forties and the sixties as a political tool by different groups of the Chilean society, during a time when arts were considered within the controversies about the national identity that arose in different Latin American countries.*

**Key words:** folklore, Chilean popular music, national identity, consumption, politics.

La canción popular urbana constituye una manifestación cultural típicamente moderna. Su producción, circulación y consumo se confunden con el proceso de urbanización y con la disponibilidad de recursos tecnológicos. Transmitida por los medios masivos de comunicación, al llegar a un público bastante más amplio que los receptores locales no demoró, dentro de la lógica de mercado, en traducirse en un importante vector de homogeneización cultural.

*Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 11-28

En el Chile de los años 40 y 60 diferentes sectores de la sociedad se movilizaron en torno de la música popular, con el objetivo de seleccionar un determinado repertorio como representante de la identidad nacional. Tales iniciativas atravesaron a los académicos vinculados a la Universidad de Chile, cuyas investigaciones abordaban el folclore y la música docta. También involucraron a los gobiernos radicales que actuaban a través de organismos específicos controlando, fiscalizando e incentivando la producción y difusión de la música popular, a la industria fonográfica y a las emisoras comerciales de radio, es decir, al universo ligado al entretenimiento que, envuelto en esta atmósfera nacionalista, comenzó a invertir en estos géneros y a integrar las polémicas en torno de esta representación.

Cada uno de estos sectores, desde distintos “lugares sociales, económicos y culturales”<sup>1</sup> profesó un discurso particular, a partir de ciertos procedimientos de análisis, que permitieron la construcción de una determinada historia sobre los orígenes de la “auténtica” música popular chilena.

En este sentido, tal autenticidad constituyó y alimentó tradiciones inventadas que expresaban el carácter ideológico de estos criterios, bien o mal formulados, que en cada época fueron responsables por la selección, producción y/o consumo realizado por los distintos grupos sociales.

El objetivo central de este abordaje fue diseñar un mapa de las conexiones relacionadas con las definiciones de este repertorio musical capaz de representar la identidad chilena, su configuración y reconfiguración por los medios de comunicación de masa, respondiendo a las transformaciones tecnológicas, políticas y sociales del período.

## EN DEFENSA DE LA CULTURA NACIONAL

Las primeras discusiones sobre el tema tienen inicio entre los académicos que se dedicaban a los estudios del folclore. Gran parte de las ideas e iniciativas de estos hombres y mujeres en torno del asunto fueron registradas por la *Revista Musical Chilena*, cuyo primer número data de mayo de 1945.

Según sus organizadores, la creación de la revista respondía a dos propósitos esenciales. Primero, ofrecer un panorama mensual de todas las actividades musicales de Chile, en reseñas, críticas de conciertos, informaciones de cursos, conferencias y demás eventos ocurridos en el país. Después, abrir un espacio capaz de impulsar el desarrollo de la música chilena docta, promoviendo el diálogo con la tradición folclórica, sin perder de vista las referencias internacionales. A pesar de que predominaban los artículos dedicados a la música erudita nacional y extranjera, eran frecuentes los trabajos sobre el folclore y la música folclórica relacionada o no con la música docta. Tal presencia demuestra que este campo de investigación poseía relevancia *per se*. Los estudios del folclore en el campo musical se realizaban con la intención de dar a conocer el patrimonio cultural chileno, además de preservarlo y difundirlo en su forma “original”.

<sup>1</sup>Certeau 2006.

Por las páginas de la *Revista* resulta posible acompañar otras iniciativas importantes que, en una actuación conjunta, contribuyeron a promover los estudios en el campo del folclore musical. De este modo, en la publicación de enero de 1946, Vicente Salas Viu destacaba en el editorial el quinto aniversario del Instituto de Extensión Musical. Tal organismo tuvo como principal objetivo divulgar y difundir la labor universitaria más allá de los muros académicos. Era responsabilidad del Instituto y de las otras entidades musicales de la Universidad de Chile ofrecer cursos de extensión, como aquellos que dictaba Margot Loyola sobre el folclore musical chileno.

El tercer número de la *RMCh*, publicado en junio de 1945<sup>2</sup>, dedicaba un comentario al Instituto de Investigaciones del Folklore Nacional, en que se señala que un grupo integrado por Eugenio Pereira Salas, Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas Viu y Filomena Salas, todos ellos vinculados a las instituciones musicales de la Universidad de Chile, crearon en 1943 una Comisión de Investigaciones Folklóricas, que contó con apoyo universitario. Como frutos de esta Comisión se destacan los conciertos folclóricos que difundían un repertorio compuesto por auténticos aires nacionales recogidos de la tradición oral y de la historia. Podemos recordar también la edición del folleto *Chile*, publicación que contenía los programas de estos conciertos. Tenía una gran divulgación en las escuelas chilenas y muchas veces llegaba a otros países del continente americano. En 1944, cuando la Facultad de Bellas Artes creó su Instituto de Investigaciones Folklóricas, al que se integraron varios miembros de la desaparecida Comisión de Investigaciones Folklóricas, ésta última dejó de existir. En 1947 el referido organismo universitario de estudios del folclore se transformó en Instituto de Investigaciones Musicales, permaneciendo activo hasta 1970. A partir del momento en que se tornó Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1944, sus actividades se ampliaron. Se realizó un mapa de la distribución geográfica del folclore musical chileno, se organizó un archivo folclórico y la RCA-Victor grabó una recopilación denominada *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*<sup>3</sup>. También se crearon la biblioteca y la discoteca folclórica.

Es notable que muchos de aquellos que estuvieron involucrados en la publicación de la *Revista* –no sólo formando parte del cuerpo editorial sino también divulgando en ella sus trabajos con cierta frecuencia– integraban, no por casualidad, las instituciones e iniciativas citadas. Eugenio Pereira Salas participó en la *RMCh* y en la edición del álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Juan Orrego Salas estuvo vinculado al Instituto de Extensión y a la *RMCh*; Carlos Lavín y Carlos Isamitt trabajaron en investigaciones sobre folclore y en el Instituto de Investiga-

<sup>2</sup>Salas 1945: 19.

<sup>3</sup>Este material, de diciembre de 1944, se traduce en un álbum compuesto por 10 discos dobles, que contenían 27 temas, con un folleto explicativo y las partituras de las melodías de las canciones. Los intérpretes responsables fueron elegidos entre aquellos que presentaban, en la medida de lo posible, “la forma más auténtica del cantar tradicional y campesino, sin afectaciones teatrales”. Esta colección fue reeditada por primera vez en mayo de 2005, por el Centro de Documentación e Investigaciones Musicales (CEDIM) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

ciones Musicales. Carlos Lavín participó también de la producción del álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Alfonso Letelier integró el cuerpo editorial de la *RMCh* y el Instituto de Investigaciones Musicales. Jorge Urrutia Blondel también formó parte del grupo precursor del Instituto de Investigaciones Musicales y colaboró con la producción del álbum *Aires tradicionales*. Estos intelectuales –todos docentes de la Universidad de Chile– cumplieron el papel de delinear, sedimentar y promover un determinado patrimonio musical chileno a partir de ciertos criterios, echando mano para esto de los medios puestos a disposición y auspiciados por la Universidad de Chile. La *Revista Musical Chilena* fue un importante canal de difusión y circulación de estas ideas, impulsando y proponiendo las directrices de la investigación en el campo de la música docta y del folclore musical.

Paralelamente a esta labor universitaria, impregnados de este papel de “preservación del patrimonio nacional”, los gobiernos radicales, en esta época, también comenzaron a interesarse por los rumbos de la cultura en el país. En 1940 se creó la Dirección General de Información y Cultura (DIC), dando inicio a las investigaciones y a la difusión del folclore por parte del Estado. Entre 1944 y 1947, se realizó el primer censo folclórico nacional que reunió 2.500 nombres y domicilios de verdaderos cultores de antiguas canciones e instrumentos. La DIC también fue responsable de la publicación de la revista *Vida Musical*, que daba énfasis al folclore nacional. Este órgano gubernamental asociaba intereses políticos a tales iniciativas y organizaba eventos masivos acompañados con folclore y música popular chilena. A pesar de las divergencias sobre la concepción del folclore entre los profesionales de la DIC y de la Universidad, resulta innegable que los años 40 conocieron una valoración de la cultura popular, especialmente de la música folclórica, inédita hasta entonces.

Extinguida la DIC, se creó posteriormente la DIE (Dirección de Información del Estado), que actuaba en la misma línea que su antecesora. Entre otras actividades, daba continuidad a la elaboración de programas educativos, divulgando la música folclórica e implementando leyes en defensa de la cultura nacional.

En sintonía con tales iniciativas, la industria fonográfica comenzaba a invertir de forma más efectiva en este repertorio. En 1942, el sello *Victor* lanzaba el álbum *Cantares de Chile* –“hermoso álbum que contiene seis discos con 12 selecciones de música típica chilena, grabadas por los mejores artistas nacionales”<sup>4</sup>. El medio radial también demostraba mayor interés por el género, transmitiendo, a partir de 1941, diversos programas en esta línea: *Cantares chilenos; Chile su gente y su música; Mañanitas campesinas*<sup>5</sup>. Este espacio dedicado a la música folclórica nacional se prolongaría hasta los años 50 y 60, exhibiendo nuevos formatos del género que acompañaban las nuevas demandas sociales y políticas del período. La actuación fiscalizadora y normativa de la DIC y después de la DIE, que establecían la obligatoriedad de un porcentaje de música chilena que debía transmitirse por las radios –a pesar de las brechas encontradas por los programadores para burlar la ley– contribuyó, de alguna forma, para la difusión y valoración de este repertorio en el *dial*.

<sup>4</sup>González y Rolle 2004: 416.

<sup>5</sup>González y Rolle 2004: 417.

A partir de los años 40, la música denominada de manera genérica como folclórica se tornaba, por lo tanto, objeto de interés de los más variados sectores de la sociedad: desde la organización de este campo promovida por la Universidad de Chile, con la creación de instituciones y la edición de material sonoro e impreso hasta la acción de la DIC y después de la DIE, órganos de los gobiernos radicales que buscaban, a través del manejo de lo nacional-popular, el incremento de su actuación política. A esto se suman las inversiones realizadas por la industria fonográfica, paralelamente a la transmisión de este repertorio por el medio radiofónico, e incluso el papel de los medios periodísticos de gran circulación en la promoción del género.

Analicemos por separado las concepciones y movilizaciones de estos tres sectores (intelectuales, gobierno y mercado) en torno de la selección, producción y difusión de este repertorio.

#### LOS INTELECTUALES, EL FOLCLORE Y LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA FOLCLÓRICA

Entre las discusiones académicas publicadas en torno del tema en la *Revista Musical Chilena*, destacamos los siguientes temas: el folclore como ciencia y la música folclórica; la “música folclórica” chilena difundida por las emisoras de radio, o el folclore y la cultura de masas.

Un artículo firmado por Manuel Dannemann, uno de los folcloristas más destacados en Chile, en coautoría con Raquel Barros, “Los problemas de la investigación del folclore musical chileno”<sup>6</sup>, trae una breve historia sobre la investigación de la música folclórica en Chile. Según los autores, a pesar de que las primeras iniciativas en este campo datan del siglo XVIII, solamente a comienzos del siglo XX se tiene de hecho la “conciencia de nuestra disciplina como tal, fomentada por la creación y desarrollo de la *Sociedad de Folklore Chileno*, fundada por don Rodolfo Lenz en 1909, la primera en su género aparecida en América Latina”<sup>7</sup>. Pero sería preciso esperar la década del 40, con la creación del Instituto de Investigaciones Folklóricas y otros organismos e instituciones especializadas, para que la música recibiera la debida atención dentro de los estudios folclóricos. Se iniciarían, desde entonces, una serie de acciones con el fin de promover el folclore musical, tales como la producción de artículos relativos al asunto, en un intento por confeccionar un mapa folclórico musical de Chile y en la edición de un álbum de discos titulado *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, entre otros ya mencionados. La producción de este álbum constituyó la primera acción efectiva con el fin de seleccionar, elaborar y registrar la música folclórica chilena, y le cupo a aquellos que estaban involucrados en este proceso la construcción y definición de un repertorio representativo de la nacionalidad. La selección de este material, a pesar de haber sido justificada por sus productores como la referencia histórica de las manifestaciones sonoras populares chilenas, estaba integrada esencialmente por los ritmos

<sup>6</sup>Barros y Dannemann 1960.

<sup>7</sup>Barros y Dannemann 1960: 84.

de la región central del país, concebida como el área más representativa de la identidad chilena –del Valle Central el país se expandió, conquistando y subyugando las zonas extremas del sur y del norte que, a su vez, habrían aportado un escaso porcentaje étnico a la formación de la nacionalidad<sup>8</sup>. Tal selección, como bien lo observa el musicólogo Rodrigo Torres, significó la exclusión de la identidad chilena de las expresiones culturales indígenas<sup>9</sup>.

Sin embargo, más allá del ambiente académico, desde fines de los años 20, fecha de las primeras grabaciones en disco de un repertorio urbano-popular, la música típica chilena estuvo representada por la zona central. Conjuntos como Los Cuatro Huasos, Los Quincheros, Los Provincianos se constituyeron en los legítimos representantes de una cultura *huasa*, es decir, integrada por un universo simbólico oriundo de la cultura mestiza, a la que rendían culto los grandes propietarios de tierras de la zona central de Chile, y que se evidenció también en la literatura y la pintura. Este repertorio estaba compuesto básicamente por cuecas y tonadas. Tal configuración de las imágenes sonoras representativa de la *chilenidad* no impidió, sin embargo, que otras áreas fuesen investigadas por los folcloristas. El citado mapa folclórico musical abarcaba el norte y el sur del país. Los trabajos de recopilación y difusión del folclore musical de Margot Loyola y Violeta Parra contemplaron también otras regiones, además de la central. En los años 50, compositores e intérpretes vinculados al mundo del entretenimiento, como Los de Ramón, contribuyeron a dar una visión más amplia de la cultura musical popular chilena. En 1956, el sello EMI-ODEON invertía comercialmente en la valorización ascendente de la música folclórica chilena y lanzaba una serie que alcanzó a completar 41 volúmenes, denominada *El folclore de Chile*, que no se restringía solamente a cuecas y tonadas.

Volviendo al artículo de Dannemann, éste entiende por folclore, “el estudio del comportamiento integral de una comunidad, manifestado funcionalmente en la práctica de bienes comunes”. Tal definición engloba la idea de *función* como satisfacción de una necesidad y la importancia de la incorporación de esta necesidad por parte de la comunidad, atendiendo a lo colectivo. En esta perspectiva, para estudiar la música folclórica, según Dannemann, se la debe examinar dentro de “un cuadro básico que ofrezca las mejores oportunidades para aprender su *función* de acuerdo con la participación que le cabe en el comportamiento integral de la comunidad”<sup>10</sup>.

El artículo firmado por Eugenio Pereira Salas, “*Consideraciones sobre el folclore en Chile*”, es de 1959. En él, llama la atención la distinción hecha por el autor entre etnomúsica, folclore criollo y música popular. La etnomúsica es aquella producida “(...) en el norte por el atacameño, en el centro del país por los araucanos y en el extremo sur por los onas, yaganes y alacalufes, desde antes de la conquista”. Al folclore criollo se lo define como la “aculturación de los elementos occidentales e hispánicos por las generaciones que convivieron en el área geográfica

<sup>8</sup>Torres 2005: 10.

<sup>9</sup>Torres 2005: 10.

<sup>10</sup>Torres 2005: 10.

de este extenso país”. Y la música popular es, según el autor, “aquella compuesta por autores individualizados dentro de la línea, de las estructuras melódicas y de la prosodia de la música tradicional”<sup>11</sup>.

En concordancia con las opiniones de Dannemann, Pereira Salas plantea, una vez más, la necesidad de establecer diferencias entre lo que se entiende por folclore y lo que no es folclore. En este sentido incluye, excluye, clasifica, desclasifica, califica y descalifica según determinados criterios.

Así, incluso sin tener un concepto científico de folclore –como bien afirma Dannemann– se delimita el objeto, afirmando lo que éste tiene de particular en relación a los otros. Se crea, en este caso, una identidad para la música folclórica y al mismo tiempo procedimientos para clasificarla o desclasificar aquello que no es folclore.

Sobre la música folclórica chilena y su difusión en los medios de comunicación de masas, se encuentran dos notas editoriales, entre fines de los años 40 y comienzos de los 50, que, imbuidos de esta misión de preservación de lo nacional, señalan la amenaza que significan los avances tecnológicos en el campo de la radiodifusión, especialmente debido al sistema de explotación comercial dominante en el medio. En la opinión del editor, le cabe al Estado supervisar la programación radiofónica con el fin de que “no se destruya el tesoro de nuestra expresión genuina y de nuestra tradición popular”. En los dos editoriales se recuerda que en la gran mayoría de los países la radiodifusión pertenece al Estado, debido a la gran importancia estratégica de este medio de comunicación para la seguridad nacional. No obstante, en Chile, está completamente entregado a la explotación comercial. Los editoriales también se refieren, directa (1950) o indirectamente (1947), a las equivocaciones cometidas por la Dirección General de Informaciones y Cultura (DIC) que no fue capaz de promover la verdadera cultura chilena, perdiéndose en la organización de eventos de dudosa calidad y en la realización de propaganda política<sup>12</sup>.

En esta misma perspectiva, Enrique Bello escribe un artículo en septiembre / octubre de 1959 titulado “Decadencia de la música popular”. Así, en el comienzo afirma: “El fonógrafo y más tarde la radio y el cine casi destruyeron la música popular, es decir, la música creada por el pueblo. Esta tradición, (...), se vio de repente despreciada por una nueva realidad social: la industrialización”<sup>13</sup>. Y luego hace una distinción, no concluida, entre música popular y folclore y lo que denomina de popular y popularesco: “la música popular para bailar y cantar de nuestros días es popular solamente en el sentido de su difusión; no lo es en su origen, pues, como se sabe, proviene de compositores de escasa o ninguna relación con el pueblo”<sup>14</sup>. Por último, pregunta: ¿existe algún medio que facilite un renacimiento de la música popular en nuestra época de estandarización masiva?”<sup>15</sup>. Y concluye:

<sup>11</sup>Pereira Salas 1959: 83.

<sup>12</sup>Santa Cruz 1947: 3-7; Santa Cruz 150: 7-10.

<sup>13</sup>Bello 1959: 62.

<sup>14</sup>Bello 1959: 64.

<sup>15</sup>Bello 1959: 67.



“dos podrían ser los factores de un renacimiento de la música popular: el ya enunciado (nuestro pueblo tiene un estilo) y retomar lo mejor de nuestra tradición musical popular que se encuentra en los aires tradicionales y folklóricos, como punto de partida y modelo”.<sup>16</sup>

El autor, a pesar de ser poco preciso en su diferenciación entre lo popular y lo popularesco, parece querer inferir que lo popular masivo –probablemente lo que define como popularesco– para no distanciarse de la auténtica música popular chilena, debe estar pautado por la tradición. Y en la misma dirección que los editoriales citados, acusa a los medios de comunicación de masas y su forma de explotación comercial como los responsables por la distorsión de esta música.

Tales discusiones y movilizaciones en torno a la definición y preservación de una música folclórica chilena contribuyeron indirectamente con la producción y difusión de una canción popular urbana en los medios masivos. Este repertorio difundido por la radio y por el disco, denominado música típica chilena, pasó a representar la tradición folclórica, a pesar de las esterilizaciones y modificaciones sufridas en función de su adecuación a un público de la ciudad y a las tecnologías de difusión.

#### LOS GOBIERNOS RADICALES, LO POPULAR Y LO MASIVO

Los gobiernos radicales participaron activamente de esta promoción del cancionero popular chileno. En 1942 se creó la DIC, Dirección de Informaciones y Cultura, dependiente del Ministerio del Interior. El papel que le cupo a la mayoría de este tipo de organismos existentes en diversos países de América Latina, desde el final de los años 30, y en algunos casos llegando hasta la década del 50, como en Argentina, fue simultáneamente el de propaganda y control sobre la cultura de masas –prensa, radio y cine.

La DIC, en su período de existencia, 1942-1947, se dedicó a centralizar los organismos gubernamentales relacionados con las actividades informativas o culturales y, a través de éstos, a ejercer tareas de control y vigilancia, junto con elaborar las orientaciones para la programación, de acuerdo con los intereses de los gobiernos de promover lo que juzgaban conveniente en materia de cultura<sup>17</sup>. A pesar de que la DIC fue disuelta en 1947, en poco tiempo fue substituida por la DIE. Las primeras noticias de actuación de este órgano datan de 1952. La Dirección de Información del Estado (DIE) no se diferenció en sus acciones de aquellas realizadas por la DIC.

Pero, si el surgimiento de la DIC ocurre durante el gobierno de Juan Antonio Ríos Morales, desde los tiempos de Pedro Aguirre Cerda se le daba atención a la importancia de los medios de comunicación en la vida política. Como apunta el historiador Claudio Rolle,

<sup>16</sup>Bello 1959: 67.

<sup>17</sup>Rolle 2007.



“Se debe recordar que uno de los más famosos lemas de la campaña de Pedro Aguirre Cerda era la educación de masas. Llamaba la atención sobre las experiencias mundiales que señalaban la radio y el cine como formidables medios para persuadir y educar a la población. De modo que parecía lógico que el Estado quisiera proponer orientaciones pragmáticas a las radioemisoras”<sup>18</sup>.

Así, después de muchos años de relativa libertad –hay registros eventuales de censura en las radios que criticaban al gobierno– “a partir de 1943 se comienzan a definir mejor las atribuciones y deberes del organismo estatal (DIC) mediante un decreto con fuerza de ley (...)”<sup>19</sup>. En una entrevista a la revista *Radiomanía*, en mayo de 1943, el director de la DIC, Antonio Serrano Palma, afirma que aunque entienda la radiodifusión como una empresa privada, es partidario de que “el Estado ejerza sobre ella una acción orientadora y controladora, limitando su intervención directa en abrir caminos vírgenes que no han despertado el interés comercial”<sup>20</sup>.

Evidentemente, los empresarios y trabajadores de la radiodifusión fueron reacios a la aplicación de dichas leyes –aplicadas por la DIE en aquel momento– que cohibían la libertad de programación de las emisoras. Se manifestaron contra esto a través de sus organizaciones como la Asociación de Broadcasters o el Sindicato de los Trabajadores de Radio. Protestaban, por ejemplo, contra los espacios tomados por el gobierno para transmitir propagandas y avisos de su interés:

“Los radiodifusores piden al gobierno el menor número posible de transmisiones en cadena. Solamente cuando sea un comunicado del Presidente de la República o de sus Ministros y también, lógicamente, en caso de emergencia. [...] Un exceso de transmisiones de este tipo es, inclusive, contraproducente para el propio gobierno. [...]”<sup>21</sup>.

También reaccionaban negativamente a la reglamentación que regía sobre la cantidad de publicidad transmitida y la obligatoriedad de cierto número de presentaciones en vivo y de artistas chilenos. Sobre el tema, la revista *Ecran* –publicación de gran circulación, dedicada predominantemente al cine, con secciones permanentes orientadas al teatro y a la radiodifusión– publicaba la siguiente nota:

“La Asociación de Broadcasters, por intermedio de su presidente, señor Ricardo Vivado, envió una carta al señor director de la DIC, en la que le muestra el punto de vista de esta agrupación, alegando que no existe el número determinado de artistas, ni de música *criolla* para cumplir al pie de la letra el Reglamento de Radiotransmisores. [...] En esta misma carta agrega que las radios no podían financiarse con el tiempo mínimo de diez minutos de aviso (publicidad) por cada hora de programa [...]. El director de la DIC respondió entonces que ‘era curioso que los locutores de radio se quejasen por la falta de artistas, cuando éstos llegan todos los días a mi oficina quejándose por la falta de trabajo’. Y agregó que según declaraciones de Nicanor Molinare y estudios

<sup>18</sup>Rolle 2007: 8.

<sup>19</sup>Rolle 2007: 10.

<sup>20</sup>Radiomanía 1943: 11.

<sup>21</sup>*Ecran* 1953: 19.

realizados por Pablo Garrido, existía música chilena suficiente para cubrir más de tres mil minutos de transmisiones radiofónicas. [...] El director de la DIC agrega que sus controladores habían comprobado que existían radios como la Corporación que no excedían el número exigido de minutos de aviso y, sin embargo, no estaban quebradas. Frente a estas declaraciones, los artistas de radio se posicionaron abiertamente a favor de la DIC publicando cartas de apoyo al señor Boizard, ya que sus disposiciones les garantizaban trabajo y estabilidad. Los locutores insisten en que el reglamento no se aplique de forma severa porque esto significaría, entre otras cosas, la desaparición de una emisora de excelente calidad artística, como la Radio Chilena que no cuenta con la cantidad de números en vivo exigida por el reglamento”<sup>22</sup>.

Como se puede observar en el párrafo anterior, para los artistas la situación era un poco diferente. A pesar de no estar totalmente a favor de la actuación de la DIC, reconocían las ventajas que podrían usufructuar de esta relación del Estado con la cultura. Como ejemplo del éxito de esta unión se puede citar la contratación de artistas para los programas producidos por la DIC con el fin de “abrir los tales caminos vírgenes” que no atraían el capital. La DIC llegó, inclusive, a crear un sello discográfico con la intención de registrar lo que consideraba música chilena de calidad.

En abril de 1947 se organizó el “Congreso del espectáculo” que reunió músicos, gente de teatro y de cine. Se hicieron varias reivindicaciones que incluían desde la construcción de espacios públicos para la presentación de eventos artísticos hasta los derechos laborales para esas categorías. Esta presión de sectores organizados de la sociedad, que exigía la complicidad del Estado en el campo de la cultura, se extendería durante las décadas del 50 y 60.

Sin embargo, en las páginas de esta misma prensa especializada se cuestionaba la efectiva aplicación de estas leyes. Todo indica que tanto durante la actuación de la DIC como de la DIE más tarde, la gran mayoría de estas reglamentaciones no era acatada por las emisoras y probablemente no había fiscalización ni sanción por parte del gobierno.

## MÚSICA FOLCLÓRICA, SOCIEDAD DE CONSUMO Y CULTURA JOVEN

Las iniciativas provenientes de la Universidad y las acciones gubernamentales que promovían la música folclórica nacional, incentivaron, a su manera, las inversiones de la industria fonográfica en este segmento y el aumento de programas de radio dedicados exclusivamente al género. El folclore se perpetuaba a costa de relecturas e innovaciones, motivo de varias polémicas en torno al tema, según se mencionó anteriormente.

Esta renovación de la música folclórica, su valoración y expansión en el medio urbano estuvo también asociada a la intensificación del proceso de urbanización. Hacia el final de la década del 50 y principio de los años 60 se invertía la lógica de la ocupación del espacio por el crecimiento de la industrialización y de los intercambios comerciales. Debido al aumento de la población urbana, que se

<sup>22</sup>*Ecran* 1947: 2.

tornaba superior a la del campo, surgía, de forma sectorizada<sup>23</sup>, una sociedad de consumo en diferentes países de América Latina, entre ellos Chile.

La nueva demanda de consumo y la atmósfera nacionalista del período fueron las responsables del crecimiento del mercado discográfico que, además de los ritmos extranjeros, comenzó a incluir con mayor intensidad un *casting* de músicos nacionales. Las emisoras de radio, a su vez, respondieron a esta tendencia otorgando mayor espacio a la programación dedicada al género. En los años 50 ofrecían a los oyentes una música folclórica estilizada. Grupos y dúos como Los Hermanos Lagos, Los Provincianos, Los Cuatro Hermanos Silva, Margarita Alarcón, Silvia Infantas y Los Baqueanos, Dúo Rey-Silva, Esther Soré, promovían un repertorio conocido como música típica chilena. Música que resultaba de una adaptación del cancionero tradicional de origen rural a las tecnologías de los soportes, al *show business* y a la forma de oír de una población que se urbanizaba, aunque sin abandonar totalmente las referencias de una cultura campesina. Tal repertorio estaba, por lo tanto, comprometido con el perfil de este público de transición, a pesar de que sus compositores e intérpretes promoviesen un discurso de fidelidad a la tradición.

Tales innovaciones, o “desvíos”, en la concepción de los más puristas, iban desde las armonizaciones, el uso excesivo de instrumentos y el canto coral, hasta el vestuario inspirado en los huasos domingueros.

En una entrevista concedida a la revista *Radiomanía*, Violeta Parra al ser interrogada sobre la calidad de estos grupos de música típica, afirmaba:

“La única intérprete verdadera es Margot Loyola. Qué pena me da ver tantos elementos de calidad como el Dúo Rey-Silva, el Dúo Bascañán del Campo, Margarita Alarcón y tantos otros que no tienen una orientación clara en relación a cómo se interpreta el folklore. Me gustaría formar un curso de orientación histórica de la canción chilena, en el que los intérpretes pudiesen aprender el verdadero folklore, la manera de interpretarlo, sus raíces. Haría esto con toda mi alma, sin cobrar nada. Es un crimen lo que intérpretes de calidad están cantando y grabando: mambo, baião, etc. (...)”<sup>24</sup>.

Al final de los años 50 el trabajo de estos grupos que estuvieron en cartel desde fines de la década del 40, sufriría un desgaste natural, como la gran mayoría de los géneros masivos. En *Ecran* aparecen al final de esta época las primeras notas que reclaman por la falta de espacio para la música folclórica en las radios chilenas. El período tuvo una fuerte competencia del bolero –que desde mediados de los años 40 estaba entre los preferidos de los oyentes–, de la balada y del rock norteamericano que comenzaba a tener sus versiones con intérpretes nacionales.

Solamente con el neofolklore se volvería a escuchar música folclórica chilena con la misma intensidad que antes. Con la renovación de los artistas y del público,

<sup>23</sup>En América Latina de los años 50 no se puede hablar de una sociedad de consumo establecida, consolidada, pero sí de bolsones de consumo. En áreas más desarrolladas, como las metrópolis, la presencia expresiva de las camadas medias garantizaba el desarrollo del mercado.

<sup>24</sup>*Ecran* 1954: 18.

representados sobre todo por la juventud, se iniciaba un cambio radical en los medios de comunicación de masas. Fue en esta época que surgieron en Chile revistas musicales dedicadas a los ritmos de la juventud como *Rincón Juvenil* y *Ritmo*, en 1964 y 1965, respectivamente. Estas publicaciones de gran circulación difundían información que vinculaba a los jóvenes con las tendencias de la música *pop* internacional y con el comportamiento de la juventud de las metrópolis mundiales.

El surgimiento de una cultura joven, al final de los años 50, estuvo relacionado con la tensión entre lo tradicional y lo moderno, que se expresaba en un conflicto generacional. Los jóvenes –categoría inexistente hasta entonces– protagonizaban la proposición de un “hombre nuevo”. Una nueva forma de estar en el mundo y de relacionarse con él comenzaría a relativizar el peso de la tradición.

Como bien afirma Montesinos en *La juventud domesticada*, “[...] solamente con la crisis económica de las naciones occidentales después de la Segunda Guerra, en los años 50, y con el desarrollo de un modelo de consumo y de cultura pop en los 60, la juventud comienza a aparecer como categoría separada y activa, [...]”<sup>25</sup>.

Antes de esto es inconcebible hablar, por ejemplo, de una moda joven. Hasta ese momento los jóvenes eran simplemente adultos, como sus padres. La cultura joven aparecía como una expresión más de la individualidad, del deseo de libertad manifestado en oposición a las convenciones sociales<sup>26</sup>.

De esta manera, la cultura joven se encuentra vinculada a la cultura de consumo como una forma de construcción de su identidad y difusión de sus valores, a pesar de todos los discursos en oposición a la sociedad capitalista, derivados de este movimiento controvertido que fue la contracultura.

En este escenario, con una tendencia prácticamente opuesta a las otras dos revistas citadas, *Rincón juvenil* y *Ritmo*, surgía *El Musiquero*. En su segundo número, en mayo de 1964, el editorial daba a conocer la finalidad de esta nueva publicación. *El Musiquero* saldría en defensa explícita de la música folclórica nacional con la intención de educar y convencer al oyente, especialmente a los jóvenes, de la importancia y superioridad de este repertorio. Queda claro también que el blanco principal de sus ataques sería el gusto juvenil por los ritmos importados, es decir, el rock. Así, en sus páginas, el espacio concedido a la música folclórica sería bastante mayor que el reservado a este género en las revistas de la competencia.

En esta publicación se pueden seguir las disputas entre lo tradicional y lo moderno, iniciadas con la bienvenida dada al neofolclore por parte de aquellos que deseaban la longevidad de un repertorio nacional, incluso habiendo sido renovado.

“ [...] Aunque todavía hoy dominen algunos conjuntos extranjeros en la mayoría de los rankings, resulta ser una grata sorpresa ver, mejor posicionados que estos grupos, a artistas chilenos como Los Cuatro Cuartos o Los de las Condes disputando una popularidad con el rock y el twist, con sus auténticas tonadas chilenas. La calidad de estos

<sup>25</sup>Montesinos 2007: 8.

<sup>26</sup>Cf. Hobsbawm 1995.

intérpretes, sumada a un gran número de buenos y nuevos conjuntos que se perfilan, nos hace creer que, finalmente, los chilenos y especialmente la juventud, están entendiendo que primero debe ser lo nacional, cuando realmente reúne calidad y buen gusto y este es el caso que estamos viviendo”<sup>27</sup>.

Un año después se asiste al desprecio de estos mismos grupos,

“[...] El problema surge cuando aparecen Los Cuatro Cuartos, de cuya aparición derivó el término neofolklore. El término fue inventado por alguien, ¿con qué fin? Con qué fin no importa, y sí, la ignorancia de quien lo inventó. El folklore no tiene dos nombres, ni apellido. [...] [pero en fin] el nuevo término fue acuñado. (...) Y hoy se habla del neofolklore con toda desinhibición, refiriéndose a una música interpretada por una voz alta y armonizaciones discutibles, muy discutibles, con un mínimo de parentesco con el folklore. Y aquí estamos. Con voces ligeramente femeninas, pero concebidas por varones. Es esto a lo que llaman de neofolklore... ¿Un retorno a las cantoras? Si me preguntan si el neofolklore tiene futuro yo respondo que no”<sup>28</sup>.

Los grupos característicos del neofolklore innovaron estéticamente los arreglos vocales y se tornaron, en este aspecto, más sofisticados que sus antecesores. También cambió el vestuario. La mayoría de estos grupos estaba formada por jóvenes que usaban [*smoking*] y descartaban la ropa de los huasos de los conjuntos de música típica. Tomaban, así, una cierta distancia de la cultura rural al no asumirse como portadores de esta tradición, de la misma manera que sus antecesores, los intérpretes de música típica. También se alteró la temática de las canciones. Extrapolando las letras que describían los paisajes chilenos y los temas románticos, se incorporó la poesía de Patricio Manns y Rolando Alarcón, que anunciaba la presencia de nuevos actores sociales, hombres del pueblo, y de nuevos paisajes como los desiertos del norte.

Entre los grupos de neofolklore que inauguraron la escena estuvieron Los Cuatro Cuartos, Los de Las Condes y Las Cuatro Brujas. El éxito de estos conjuntos se debió también al productor musical Camilo Fernández y su sello Demon, responsable por la edición de los discos de la nueva generación de músicos de los años 60. Sin embargo, vale la pena recordar que el término neofolklore fue inicialmente utilizado para designar todo tipo de relectura de la típica música folclórica, inclusive aquel repertorio que poco tiempo después representaría a la Nueva Canción Chilena.

En 1964 se inauguró la Peña de los Parra. La iniciativa partió de los hijos de Violeta Parra junto a Rolando Alarcón y Patricio Manns, a quienes se sumó en poco tiempo Víctor Jara. La idea era propiciar un espacio alternativo capaz de reunir jóvenes músicos chilenos con un público interesado en un repertorio que muchas veces no tenía oportunidad de escuchar en las radios. La nueva música folclórica incluía instrumentos andinos y proponía temas cada vez más politizados.

<sup>27</sup> *El Musiquero* 1965: s.n.p.

<sup>28</sup> *El Musiquero* 1966: 40-42.

Sus intérpretes eran generalmente hombres que se presentaban solos o en grupos, vestidos con el típico poncho andino. A la Peña asistían artistas e intelectuales chilenos y extranjeros de izquierda que unían arte y política.

Frente a tales novedades, los defensores de la auténtica música folclórica, contrarios al vínculo establecido entre canción popular y compromiso político, se manifestaron en *El Musiquero*:

“[...] ¿Tiene Chile un folklore propio, auténtico, vigoroso y de fuerza? ¿Eran los precursores (Los Cuatro Huasos) formas débiles y sin fuerza representativa del folklore chileno? ¿Son Los Quincheros expresiones antiguas, a pesar de su renovación? [...] ¿Es más valiosa una canción de Atahualpa Yupanqui (comunista y hoy próspero comerciante) que una de Eduardo Falú [...]? ¿es más importante que se cante un contrabandista de ganado que una muchacha de trenzas largas? [...] Algunas corrientes políticas actuales estiman que el arte es un medio. [...] el arte no es un medio de politizar, el arte es una forma de sentir y nada más. [...].

De nuestra parte, un homenaje sincero a Bianchi, Clara Solovera, Flores del Campo, Jaime Atria, Barros, Molinare y a tantos otros [...] que para hacer música chilena no miraron sus problemas políticos, ni sus fracasos pero crearon páginas cantadas que afortunadamente dieron un prestigio a Chile que difícilmente podrán ofrecer otros valores”<sup>29</sup>.

Las palabras anteriores estaban dirigidas a Patricio Manns y sus recientes declaraciones en un programa de TV. Manns, además de compositor, era también escritor y colaboraba con artículos para *El Musiquero*. En diciembre de 1969, esta revista publicó un texto suyo que polemizaba, justamente, sobre los criterios que en cada época y circunstancias definían lo que debería representar o no la auténtica música folclórica chilena. A pesar de la extensión del fragmento, el lector terminará concordando con que su reproducción es insustituible:

“Aquellos que piensan que las discusiones sobre folklore se iniciaron en tiempos recientes, por efecto del choque entre lo tradicional y lo moderno, con las modernas formas de vida y el desarrollo de nuevos medios de acceso a la cultura y la industrialización de los factores que posibilitan la orientación del gusto popular, están equivocados. Removiendo viejos escritos, revisando periódicos, colecciones y revistas [...] se percibe que desde hace tiempo [...] nadie está de acuerdo. Haciendo posible que el mismo hecho suscite reacciones tan diferentes.

Comencemos por localizar al lector, a través de una autorizada opinión sobre el tema central de estas notas: la zamacueca. Dijo Luis Alberto Sánchez, escritor, historiador, investigador y periodista peruano, describiendo una Lima colonial:

Entre las manifestaciones coreográficas de aquella mezcla (indios, negros y españoles), aparece la *zamacueca*. De ella derivan distintos bailes como por ejemplo la *marinera* peruana, la *zamba* argentina y la *cueca* chilena. La denominación cueca, derivada de zamacueca, se abolió después del conflicto militar de 1879 [Guerra del Pacífico]. Pasada la guerra, [...] se bautizó como marinera la antigua zamacueca o cueca. Se intentaba apagar cualquier rastro de influencia o parentesco entre Perú y Chile, [...].

<sup>29</sup> *El Musiquero* 1966: 3.

Hay muchas más cosas sabrosas sobre esto. [...] La “Sociedad Filarmónica” creada en 1826 e integrada, entre otros, por Don José Zapiola, compositor nacional y autor del Himno de Yungay y de una zamacueca famosa en los salones de entonces, “El negrito”, prohibió cualquier baile de carácter popular, en esta censura cayó también la zamacueca. Paradójicamente el tema de Zapiola es, hoy en día, un verdadero clásico del género. [...]

La iglesia interviene en la polémica pocos años más tarde, a través del obispo Manuel Vicuña, quien proscribió la cueca calificándola como ‘cosa del pecado’. En los tiempos actuales existen misas folklóricas y padres folkloristas”<sup>30</sup>.

Para Manns la discusión entre lo que es folclore o no, no estaría marcada estrictamente por las disputas entre lo tradicional y lo moderno. En la opinión del autor, esta sería una polémica más antigua. Desdoblando su razonamiento, cita diferentes ejemplos situados en distintas épocas. Cuenta la historia de la zamacueca, ritmo del cual derivó la cueca chilena, la zamba argentina y la marinera peruana. Según Manns, después de la Guerra del Pacífico, el género en Perú fue denominado marinera con la intención de borrar cualquier parentesco con la cueca chilena. A continuación, cita dos ejemplos de canciones del repertorio popular que sufrieron censura y que posteriormente no sólo fueron asimiladas sino que también se tornaron representaciones clásicas de la música nacional.

Si de hecho en otras épocas la elección de los géneros válidos o no como representación de lo nacional fue atravesada por operaciones ideológicas, no hay cómo negar que la tensión entre lo tradicional y lo moderno fue algo característico de los años 50 y 60. En estas dos décadas los cambios acelerados que afectaban a toda la sociedad provocaron, por un lado, actitudes y comportamientos innovadores –que se manifestaban en nuevas representaciones sociales, políticas y culturales– y, por otro, acciones reactivas, que en defensa del *statu quo*, proferían un discurso de carácter nacionalista en defensa de la permanencia.

Sobre el Festival de la Nueva Canción<sup>31</sup>, organizado en 1969 por el locutor Ricardo García y que reunía músicos identificados con esta nueva tendencia, se pronunciaron nuevamente los recalitrantes:

“Acaba de terminar en la capital un festival denominado “*nueva*” *canción chilena* [...] Estuvieron presentes como participantes, doce autores, todos seleccionados por Ricardo García, y que por sus criterios, representaban el momento actual de la canción chilena.

Transcurridos los días, por primera vez, queremos referirnos a este evento para manifestar que estamos totalmente de acuerdo con la idea de dignificar y amparar el folclore, pero no concordamos, sin embargo, con la manera como fue conducido.

[...] creemos que no es posible hablar de una “nueva” canción chilena, cuando se trata de folclore. El folclore es antiguo, es noble, viene desde las fundaciones, no se puede

<sup>30</sup> *El Musiquero* 1969: s.n.p.

<sup>31</sup> Desde entonces, las canciones con tales características comunes –temática política o solamente folclórica, cantadas por voces masculinas en grupo o en solo y arreglos con instrumentos andinos, además de los tradicionales de la música popular chilena– pasaron a ser denominadas Nueva Canción Chilena.



hacer de nuevo. Está hecho y es así. Se puede hablar de nuevos temas con viejas formas, pero jamás de una nueva canción chilena, porque parece que ya tenemos nuestras fórmulas y que son tradicionales, bellas y verídicas.

El propósito es laudatorio, pero la forma no fue de las más convenientes. Ojalá en otras oportunidades la Universidad entienda que la canción chilena no tiene doctrina y no puede buscar novedades. Ya está hecha y como está, está bien”<sup>32</sup>.

La crítica está dirigida a Ricardo García, reconocido defensor de la música popular chilena, y a la manera como condujo el Festival. Se discutió la validez del término Nueva Canción Chilena, del mismo modo con el que se cuestionó en el pasado la denominación neofolclore. Como este último, la Nueva Canción sería una vez más una distorsión, una amenaza a la auténtica música folclórica. Se afirma aún que “la canción chilena no tiene doctrina y ni siquiera puede buscar novedades”, refiriéndose probablemente al compromiso político del movimiento.

La Nueva Canción Chilena, justamente por su compromiso político, no sólo desagradó a los guardianes de la tradición, sino que tampoco llegó a popularizarse en los medios de comunicación con la misma intensidad que el Neofolclore o el rock chileno. Esto no impidió que *Arriba en la cordillera*, de Patricio Manns, alcanzase un éxito absoluto de ventas<sup>33</sup>, que las canciones de Víctor Jara se tornasen populares y que Rolando Alarcón tuviese canciones premiadas en el Festival de Viña del Mar.

El origen del movimiento y sus desdoblamientos estuvieron, indudablemente, vinculados al fenómeno de masificación de la música popular chilena y de la cultura joven. Su difusión fue más restricta, sin embargo, no dejó de acontecer. Las grandes grabadoras, como RCA-Victor y Philips, invirtieron en este segmento al mismo tiempo que la juventud comunista creaba, en 1968, la DICAP –Discoteca del cantar popular– que garantizaba un espacio para los trabajos de los músicos más militantes, comprometidos con la candidatura de Salvador Allende por la Unidad Popular.

## CONSIDERACIONES FINALES

La definición de un determinado repertorio musical capaz de representar la identidad del pueblo chileno se tornó, durante las décadas del 40, 50 y 60 una tarea asumida por académicos, políticos, críticos y productores musicales, locutores y artistas de aquel país. Aunque todas las acusaciones de distorsión del folclore estaban dirigidas a los intereses espurios del mercado, a los *disk jockey* y a los que no estaban comprometidos con la cultura nacional, la importancia de los medios de comunicación fue fundamental para la preservación y divulgación del cancionero popular. Si, por un lado, tales vehículos no propagaron lo *auténtico* imaginado por los puristas académicos, por otro, inventaron su propia tradición. Con el surgimiento de la genéricamente denominada “nueva ola” –el neofolclore, el rock y

<sup>32</sup> *El Musiquero* 1969: s.n.p.

<sup>33</sup> El LP llegó inclusive a ser lanzado en Brasil por la Copacabana con el título *El sueño americano*. Consta en el disco solamente el año de edición en Chile, 1967.

la nueva canción— los detractores de las nuevas generaciones eligieron la denominada “música típica chilena”, léase, el folclore de masas, como representación de la “verdadera” música popular nacional.

La reprobación caería mayormente, sin embargo, sobre la Nueva Canción debido a su carácter explícitamente político, que sobre el neofolclore. No hay duda de que estas tendencias juveniles que se polarizarían políticamente al final de los años 60 fueron fenómenos que nacieron vinculados al mercado y necesitaron de sus soportes tecnológicos para alcanzar sus fines.

Por lo tanto, los desdoblamientos de estas disputas en torno de la auténtica música popular chilena demuestran que en el fondo lo que estaba en juego en la discusión, eran las controversias relacionadas con la superación definitiva, después de la Segunda Gran Guerra, de una sociedad tradicional por otra moderna, manifestada (esta última) en las tecnologías de comunicación que empezaban a moldear las representaciones de lo nacional en función de las nuevas demandas sociales, anunciando los cambios políticos que afectarían al país.

## BIBLIOGRAFÍA

BARROS, RAQUEL Y MANUEL DANNEMANN

1960 “Los problemas de la investigación del folclore musical chileno”, *RMCh*, XIV/71 (mayo-junio), pp. 82-100.

BELLO, ENRIQUE

1959 “Decadencia de la música popular”, *RMCh*, XIII/67 (septiembre-octubre), pp. 62-67.

DE CERTEAU, MICHEL

2006 *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2004 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

HOBBSAWN, ERIC

1995 *A Era dos Extremos. O breve século XX (1914-1991)*. Sao Paulo: Cia das Letras.

MONTESINOS, DAVID

2007 *La juventud domesticada*. Madrid: Editorial Popular.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1959 “Consideraciones sobre el folclore en Chile”, *RMCh*, XIII/68, (noviembre-diciembre), pp. 83-92.

TORRES, RODRIGO

2005 *Aires tradicionales y folklóricos de Chile, 1944*. Edición de Rodrigo Torres. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Centro de Documentación e Investigación Musical.

ROLLE, CLAUDIO

2007 *Días de radio. Industria cultural y sociedad en el Santiago de los años cuarenta*. Mimeo, inédito.

SALAS, FILOMENA

1945 “El Instituto de Investigaciones del Folklore Musical”, *RMCh*, I/3 (1 de julio), pp. 19-27.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1947 “Música chilena en la radio”, *RMCh*, III/19 (abril), pp. 3-7.

1950 “La radio”, *RMCh*, VI/37 (otoño), pp. 7-10.

*Diarios y Revistas*

*Radiomanía*, N° 4 (1943), p. 11.

*Ecran*, N° 845 (1 de abril, 1947), p. 2.

*Ecran*, N° 1193 (2 de diciembre, 1953), p. 19.

*Ecran*, N° 1220 (8 de junio, 1954), p. 18.

*El Musiquero*, N° 13 (abril de 1965), s.n.p.

*El Musiquero*, N° 27 (febrero de 1966), p. 3.

*El Musiquero*, N° 32 (agosto de 1966), pp. 40-42.

*El Musiquero*, N° 78 (diciembre de 1969), s.n.p.

*El Musiquero*, N° 92, (junio de 1969), s.n.p.