DOI 10.20504/opus2025.31.38

Música, cultura popular e imaginación: Horacio Salinas y la guitarra de raíz folclórica

Christian Alex **Spencer**[1]
https://orcid.org/0000-0002-6599-8436
(Universidad Mayor/ Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH)/ Facultad de Ciencias Sociales y Artes, Santiago, Chile)

Resumen: El presente texto aborda el desarrollo de la "guitarra de raíz folclórica" en Chile a través de la vida y obra del compositor y guitarrista Horacio Salinas Álvarez (n. 1951). El objetivo es demostrar que la categoría "guitarra de raíz folclórica" debe ser considerada como un término por sí mismo, separado de otras tradiciones guitarrísticas en virtud de su trayectoria, repertorio, estilo performativo, discografía y línea de tiempo. Para ello analizo y redefino el concepto de **raíz folclórica** sustentandome en la literatura y las ideas del propio Salinas. El artículo traza una breve historia de la "guitarra popular chilena" y delimita las características que tiene históricamente la "guitarra de raíz folclórica" en sus formatos individual y colectivo. Para construir este último sistematizo su práctica en cinco elementos (instrumentos, imaginación, emociones, sentido internacional y experimentación con lenguaje musical directo), utilizando como casi paradigmático el caso del disco *Imaginación* grabado por Inti-Illimani en 1984. El texto posee cinco partes. La primera traza una breve historia de la "guitarra popular chilena". La segunda distingue entre el modo grupal y solista de tocar destacando la idea de "vida performativa del intérprete". La tercera describe las características de la "guitarra de raíz folclórica" y la necesidad de considerarla como una categoría musical independiente. La cuarta analiza el disco *Imaginación* y la quinta ofrece algunas conclusiones que buscan fijar algunos de los puntos de vista expuestos desde una perspectiva culturalista, señalando de paso las implicancias y singularidades del uso de este concepto en la historia musical.

Palabras clave: guitarra. raíz folclórica. Chile. imaginación. *guitarscape*. popular.

Music, Popular Culture, and Imagination: Horacio Salinas and the Folk-Rooted Guitar

Abstract: This text addresses the development of the folk-rooted guitar in Chile through the life and work of composer and guitarist Horacio Salinas Álvarez (b. 1951). The aim is to demonstrate that the category folk-rooted guitar should be considered a term in its own right, separate from other guitar traditions by virtue of its trajectory, repertoire, performance style, discography, and timeline. To this end, I analyze and redefine the concept of **folk roots** based on the literature and on Salinas's own ideas. The article traces a brief history of the **Chilean popular guitar** and outlines the characteristics that the folk-rooted guitar has historically held in both individual and collective formats. To build the latter, I systematize its practice into five elements (instruments, imagination, emotions, international sensibility, and experimentation with direct musical language), using the album *Imaginación*, recorded by Inti-Illimani in 1984, as a quasi-paradigmatic case. The text is divided into five parts. The first traces a brief history of the **Chilean folk guitar**. The second distinguishes between group and solo styles, emphasizing the idea of the *performer's performative life*. The third describes the characteristics of the folk-rooted guitar and the need to consider it an independent musical category. The fourth analyzes the album *Imaginación*, and the fifth offers conclusions that seek to establish the perspectives presented from a culturalist viewpoint, highlighting the implications and singularities of this concept's use in musical history.

Keywords: guitar; folk roots; Chile; *Imaginación*; guitarscape.

[1] Este artículo ha sido apoyado por el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), NCS2022_016, dependiente de la Asociación Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) del Gobierno de Chile. Se lo dedico a mis grandes amigos Rodrigo Henríquez y Juan Pablo Aguayo, hermanos en la música de muchos años con quienes descubrí la obra de Horacio Salinas durante la ya lejana juventud.

SPENCER, Christian Alex. Música, cultura popular e imaginación: Horacio Salinas y la guitarra de raíz folclórica. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253138, p. 1-23, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.38
Recebido em 5/3/2025, aprovado em 6/11/2025, publicado em 11/12/2025

Horacio Salinas es uno de los guitarristas más influyentes de su generación. Nacido en 1951 en el pueblo sureño de Lautaro, en Chile, realizó estudios parciales de guitarra con Liliana Pérez Corey (1964-1970) para luego tomar algunas clases de composición en la Universidad de Chile con el compositor peruano Celso Garrido-Lecca (1972) (Torres, 2002, p. 602). Aproximadamente entre 1965 y 1967 se integró como guitarrista al *ballet* folclórico Pucará, aprendiendo de primera mano los ritmos tradicionales de la época. Paralelamente desarrolló un interés personal por la música de guitarristas y compositores argentinos como Eduardo Falú, Edmundo Rivero, Roberto Grela, Atahualpa Yupanqui y Cacho Tirao, a quienes estudió con atención. En esta época absorbió también las enseñanzas del guitarrista del mismo Pucará, Saturnino Bruna, así como los shows, espectáculos y talleres llevados a cabo en el Centro Argentino, espacio social, cultural y deportivo fundado en Santiago en 1903, vigente en plena época del *boom* de la música de raíz folclórica argentina en Chile[2].

En 1967 se integra como miembro fundador al conjunto Inti-illimani, una de las agrupaciones de música de raíz folclórica más importantes de la Nueva Canción Chilena y tal vez la más influyente de Chile en el extranjero. A raíz del golpe de Estado, es exiliado entre 1973 y 1988, tiempo en el cual fija su residencia en Italia y mantiene una intensa actividad musical. Con este conjuunto desarrolla una agenda de más de 1500 conciertos en 35 países y la grabación de una veintena de discos. Su actividad como compositor -distinta a la de guitarrista- se inicia en la década de 1970 estrechamente ligada a su trayectoria como director musical del Inti, entre 1968 y 2001. Desde 1978, aproximadamente, buena parte de las composiciones del conjunto son creaciones de él por lo que el sonido del grupo se emparenta fuertemente con su concepción armónica, melódica y orquestal de la guitarra.

Su trabajo no instrumental se basa en textos de poetas latinoamericanos como Gabriela Mistral, Aquiles Nazoa y Nicolás Guillén, entre otros, pero sobre todo en su estrecha asociación creativa con Patricio Manns, con quien formara el dúo poético-musical más importante y productivo de la historia musical chilena (Torres, 2002). Con la división de Inti-Illimani en 2004 en dos conjuntos -uno considerado "histórico" que aún dirige y donde interpreta el repertorio clásico- y otro inclinado a una fusión estéticamente similar- Salinas acentúa su faceta de guitarrista, arreglador y compositor. Esto le lleva a acumular suficiente repertorio para editar una antología de 6 volúmenes, *Música Imaginada* (Aula Records, 2023), con casi 100 piezas para guitarra, conjuntos diversos, teatro, cine, televisión y videodanza.

Desde 1980 en adelante desarrolla una vida musical discontinua pero constante con dúos de cuerdas. Entre éstos encontramos uno con charango (Horacio Durán), otro con cuatro venezolano (Jorge Ball) y varios con guitarra (John Williams, Paco Peña). Posteriormente ha profundizado en versiones instrumentales de su propia obra con el destacado guitarrista chileno Romilio Orellana (n. 1970), entre otros. En esta vasta trayectoria ha sido también invitado a dar seminarios y talleres a España y Estados Unidos, entre otros, además de haber ejercido como presidente de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (2017-2022) y depositario de condecoraciones diversas como el Sello de Excelencia del Folclore del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de la Región Metropolitana de Chile (2016), la Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral del Gobierno de Chile (2018) y la Orden de la Stella d'Italia (2018), además de nominaciones y premios de la industria y crítica musical locales como APES, Altazor o Pulsar (2021), entre otros.

[2] "60 años de actividad del Centro Argentino", *La Nación*, 25 mayo 1963. Esta nota de prensa señala que este espacio, ubicado en la calle Miraflores 285, desarrolló "veladas musicales y de manifestaciones folklóricas, con la intervención de artistas chilenos y argentinos" (p. 11).

Los méritos y perfil de intérprete de Salinas son reconocibles en la mayor parte de América Latina y Europa y su influencia en las nuevas generaciones puede observarse en el repertorio, estilo y técnica de interpretación de la guitarra acústica de raíz folclórica. Como expresa Juan Antonio **Chicoria** Sánchez en su personal biografía de la guitarra chilena, titulada *Divagaciones desde la música latinoamericana*, en los 90 "no existía" aún en Chile una tradición de guitarra solista consolidada, "nuestra principal referencia, más bien, fue Horacio Salinas, y esa guitarra fundamental sobre la que se construyó el sonido de Inti-Illimani" (Sánchez 2018, p. 58). Si bien la figura de este guitarrista es fácilmente homologable con la música y trayectoria de Inti-Illimani, lo es también con una forma de tocar que mezcla rudimentos de la técnica clásica, la raíz latinoamericana y la composición popular. Esta línea es similar a la de guitarristas latinoamericanos de Brasil y Argentina como Egberto Gismonti, Juanjo Domínguez, Luís Salinas o Eduardo Falú y la línea composicional de Luís Advis Vitaglich (1935-2004), compositor neoclásico chileno con quien Salinas trabajó en varios discos y quien fuera autor de obras célebres como *Suite Latinoamericana* (1957–1960), *Cantata de Santa María* (1969), *Canto para una semilla* (1972), *Los tres tiempos de América* (1988) o *Concierto para charango y orquesta* (1999). Advis fue un verdadero mentor estético para Salinas y de él aprendió a usar "elegantemente" el diseño melódico sin excesos, evitando las notas agregadas innecesarias para escapar de la cacofonía y conseguir una "apropiación de la tradición latinoamericana"[3]. Como destaca Rodrigo Torres, "el conjunto de su obra proyecta una personal síntesis musical de vocación latinoamericana, plasmada en un lenguaje tonal, diáfano, de gran refinamiento tímbrico y en estructuras afines a la forma canción". La música de Salinas, en este sentido, es "simple, refinada, lúdica y nostálgica, y ha tenido una importante presencia en el medio musical americano y europeo", ejerciendo de "puente entre diversas tradiciones de la música mestiza latinoamericana y otros ámbitos de la creación musical contemporánea" (Torres, 2002, p. 603).

¿Cuál es el aporte de Horacio Salinas al desarrollo de la guitarra en Chile? ¿Hasta qué punto su obra es el inicio de una guitarra chilena de raíz folclórica? ¿Sigue siendo útil pensar la práctica de la guitarra divida entre "solistas" y "no solistas"? El presente artículo busca responder estas preguntas ahondando en la vida y obra de este compositor y guitarrista chileno, particularmente en su legado musical como compositor, intérprete y arreglador. Mi objetivo es doble: por un lado, aportar ideas para pensar una historia de la guitarra chilena de raíz folclórica a través de una de sus figuras determinantes; por otro, ofrecer un primer análisis histórico y musicológico de su obra que permita integrar las nociones de imaginación y emoción al debate sobre la raíz folclórica en la música y -particularmente- en la guitarra.

Para poder responder estas preguntas distingo aquí 3 tipos de tradición guitarrística orientadas hacia lo popular-tradicional: la guitarra popular, criolla o folclórica; la guitarra campesina; y la guitarra de raíz folclórica. La primera refiere a la técnica, repertorio y biografía de los músicos que formaron y forman parte de la industria de la música de antaño. Esta industria se hace visible en la década de 1930, forma parte de un sistema cultural donde la radio y las revistas son determinantes y se va mediatizando gradualmente hasta alcanzar su cénit en la década de 1960 (Valdebenito, 2018). La industria coopta y absorbe la idea de lo tradicional e instala la palabra "folclore" en los medios resemantizándola e integrándola a un modesto pero persistente sistema de las estrellas fonográficas nacionales.

La segunda corresponde a la guitarra rural o campesina, a veces llamada "de raíz tradicional". Se trata de una guitarra transmitida de manera preferentemente oral y emparentada con el desarrollo del

[3] Entrevista a Horacio Salinas, 10 de septiembre de 2024, virtual, con pauta semiestructurada.

guitarrón chileno y la guitarra barroca, o de cinco órdenes (Vera, 2016). Su existencia en zonas rurales y semiurbanas es de antigua data (siglo XVII) y su rasgo principal son las diversas afinaciones, su encordado diverso y un repertorio propio extenso que sigue creciendo hasta el día de hoy. Hacia fines de los 1990 esta guitarra se revitaliza desplegándose con mayor intensidad en el radio urbano y semiurbano de la Región Metropolitana.

Ambas, campesina y popular, están entrelazadas a través de su técnica y repertorio por lo que a veces es difícil distinguirlas. Sin embargo, los colectivos que las forman, la importancia que le dan a la voz, el uso de estructuras armónicas tonales/modales, la presencia de la forma canción y la conexión con tradiciones de otros países, hacen que tengan énfasis distintos y, casi siempre, intérpretes diferenciados. Sus "mundos del arte", digamos, no son idénticos y esto produce un repertorio distinto y otras formas de circulación. A su vez, ambas se distinguen de la guitarra clásica, una tradición fundamental en Chile a la cual me referiré más adelante, aunque no corresponda al objeto central de este texto.

El uso de esta división tripartita no es nueva, pero sí reciente. Sánchez (2018), Valdebenito (2018) y Montes y Jorquera (2023) la usan en sus respectivos análisis, aunque de modo distinto. Sánchez divide las tradiciones musicales guitarrísticas considerando al intérprete como el foco principal (clásica, de grupos, solista), mientras que Valdebenito incluye la industria de la música como una variable importante, asomando así la idea de folclore con más fuerza (clásica, popular, folclórica). El trabajo Montes y Jorquera (2023), más próximo a este artículo, incluye la guitarra clásica en su análisis mas no establece una tipología acerca de los modos de hacer o tocar. Es más, considera que la "guitarra popular y folclórica de raíz latinoamericana" y la "guitarra chilena de raíz latinoamericana" son lo mismo. Dentro de esta última, como Sánchez, se entiende la distinción entre músicos solistas y no solistas como un fenómeno importante que debe ser claramente establecido, idea con la que concuerdo.

Estos autores sugieren una identificación de la guitarra solista "de raíz popular" con la "guitarra folclórica latinoamericana" debido a su origen e intertextualidad. Aunque no comparto la idea, considero valioso que analicen a Horacio Salinas como un autor que ha aportado a la guitarra solista (con base en grupos) porque esto relativiza la idea de que sólo los músicos clásicos lo hicieron. Asimismo, introducen el término "guitarra creativa" como una guitarra libre, fuente de nuevas ideas que no es sólo funcional al repertorio canonizado sino que se atreve a decir o hacer otras cosas. Esta idea se asemeja al término "guitarrismos" que usa Sánchez (2018) para referirse a los aspectos que rodean la práctica de la guitarra desde una mirada creadora, no repetidora. Aunque no lo dicen directamente, coincido con todos ellos en que la guitarra de raíz folclórica merece una categoría por sí sola, separada de la idea de lo popular, porque se orienta en una dirección distinta a las otras y es empero latinoamericana.

Para efectos de este texto quiero enfatizar la diferencia entre la "guitarra de raíz folclórica" y la "guitarra popular chilena". Concibo la primera como el conjunto de las técnicas, repertorios e intérpretes de música considerada folclórica que se aproximan -de manera libre- a lo tradicional a partir de sus bases rítmicas y melódicas. Esta idea de raíz implica una apertura a la cultura de otros países, así como a formas de experimentación vocal o instrumental asentadas sobre géneros tenidos como antiguos o auténticos por la cultura local. Mientras la guitarra popular frecuentemente repite los formatos establecidos por los géneros musicales, la raíz folclórica usa el acervo tradicional de modo más aleatorio y personal privilegiando la originalidad por sobre otros valores estéticos. Su objetivo es alimentar la creación individual y ofrecer "otra" idea de chilenidad, como señala Advis (1998, p. 30).

Al igual que ocurre con nociones similares como música "antigua", "tradicionalista" (Carlos Vega), de "proyección" (Cortázar) o "nativista" (Jacovella), la raíz folclórica se refiere a una música que posee *elementos tradicionales* que ya no son necesariamente transmitidos oralmente ni hechos en zonas rurales. Son expresiones mayormente urbanas de raigambre tradicional "producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural" pero consideradas propias por grupos o comunidades y casi siempre destinadas al público general (Guerrero, 2014, p. 55).

Considero que estas cuatro tradiciones –popular, tradicional, clásica y de raíz folclórica- conforman el paisaje guitarrístico chileno de los siglos XX y XXI (*guitarscape).* Como señala Dawe (2010, p. xvii), el estudio de la guitarra en los últimos años se ha complejizado enormemente. Tanto que es imposible ya entender la guitarra como un instrumento "para tocar en casa" por lo que más bien debe ser visto como una forma de mediación inmersa en el entramado de la cultura y la sociedad, con implicancias concretas en la vida material, la tecnología, el cuerpo, las nuevas formas de sensibilidad sonora, la cognición y otras cuestiones relativas al género, la sexualidad y la globalización. La guitarra, en suma, ha pasado de ser un objeto a ser un instrumento "generador de significados" que permea diversas áreas de la vida humana tanto en el mundo privado como en el público (Liu-Rosenbaum, 2011, p. 375). El *guitarscape,* por tanto, se refiere a las tradiciones guitarrísticas que están inmersas en un ecosistema cultural donde se articulan artistas, repertorios, técnicas, industrias y mediaciones diversas de la práctica musical que, en el caso de Chile, operan con claridad desde al menos la segunda mitad del siglo XX en adelante.

He dividido este texto en cinco secciones. La primera traza una breve historia de la "guitarra popular chilena", la segunda distingue entre el modo grupal y solista de tocar destacando la idea de "vida performativa del intérprete" como un rasgo que permite distinguir entre los roles de los músicos. La tercera describe las características de la "guitarra de raíz folclórica" y la necesidad de considerarla como una categoría musical independiente. Para construir el concepto integro las ideas del mismo Salinas sobre la tradición guitarrística (desde los años 1980 en adelante) pero centrándome en su concepción de la imaginación y los afectos, el sentido latinoamericano y el lenguaje directo de la música tradicional[4]. En la cuarta sección analizo el disco *Imaginación* (1984) como piedra angular del conjunto Inti-Illimani, pero sobre todo del pensamiento estético de Salinas y su concepción de la guitarra. Menciono también otros discos del conjunto que confirman una tríada donde el estilo performativo y creativo de este creador se aprecia con claridad (*Fragmentos de un Sueño* y *Leyenda*) y de los que la guitarra de raíz es deudora. Cierro el artículo con algunas conclusiones que buscan fijar algunos de los puntos de vista expuestos desde una perspectiva culturalista, señalando de paso las implicancias y singularidades del uso de este concepto en la historia cultural.

Mi texto posee dos argumentos principales. El primero es que la categoría "guitarra de raíz folclórica" debe ser considerada un término independiente, separado de otras tradiciones guitarrísticas en virtud de su trayectoria, repertorio, estilo performativo, discografía y línea de tiempo. El segundo es que el disco *Imaginación* (1984) es un parteaguas de esta escuela guitarrística porque inaugura una nueva etapa de la música instrumental folclórica, lo cual puede apreciarse en sus rasgos performáticos, arreglos y la presencia de lo que llamo **(im)pureza** de la técnica guitarrística. En ambos casos la figura de Salinas es el

[4] Todas las citas del autor, excepto una referenciada, están basadas en una entrevista realizada por el autor de este artículo el 10 de septiembre de 2024 de modo virtual al mismo Horacio Salinas, con pauta semiestructurada y consentimiento informado.

eje articulador y el puente que conecta la época de la Nueva Canción (sesentas) con la del Canto y Nuevo (setentas, ochentas) y la posterior recuperación de la democracia (noventas).

Aunque no la desarrollo, el texto instala también la idea de que la distinción entre guitarra solista y grupal es laxa y no siempre útil para explicar el desarrollo de los instrumentos pues está pensada desde la música clásica, donde las jerarquías y funciones son importantes. El término "momentos solistas" parece ser adecuado para reconocer los espacios de lucimiento e individualidad que tienen los guitarristas grupales. En ambos casos, sin embargo, reconozco la labor de guitarristas anteriores a Salinas para la construcción de una historia social de los *guitarscapes* del instrumento en el caso de Chile.

1. La guitarra popular en Chile: una ausencia presente

La investigación sobre guitarra en Chile es reciente. Aunque su presencia como instrumento de entretención puede verse en crónicas, diccionarios, revistas de arte, semanarios y publicaciones periódicas desde la segunda mitad del siglo XIX en adelante (Uribe, 2004), los primeros trabajos sistemáticos comienzan recién a aparecer en los años 1990. Esto ocurre en el campo de la guitarra tradicional (Sauvalle, 1994) y la didáctica (Calisto, 1996) para luego continuar de modo esporádico en el ámbito folclórico (Spencer, 2000. Inojosa, 2005), el repertorio clásico (Uribe, 2003) y finalmente la música campesina o de guitarrón, esta última más generosa (Pino; Romero, 2007. Pinkerton, 2007. Castilllo, 2009. Alarcón; Sancy, 2009)[5]. Alrededor del bicentenario de la nación (2010), aparece una producción modesta pero sostenida de tesis sobre guitarra tradicional, española o eléctrica. Dicho conjunto de textos enriquecerá el debate sobre el uso de cordófonos en el repertorio, especialmente en el caso de la guitarra campesina (Burgos; Ortega, 2017), popular (Inojosa, 2005. Valdebenito, 2012. Cordero, 2013. Rammsy, 2013. Carrasco, 2017), clásica (Soto, 2018) y por supuesto también sobre el guitarrón chileno (Sierra, 2014). En la mayor parte de estos trabajos académicos se usa la distinción entre guitarra "popular" y "clásica", siendo la primera un gran baúl que aúna todas las formas de guitarra que no sean clásicas. Esta idea cambiará recién con los artículos publicados en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* (2000) y el señero trabajo de Mauricio Valdebenito sobre Humberto Campos (2012), derivado de su tesis de Maestría.

Esta división entre lo clásico y lo popular tiene antecedentes previos. Durante la época que va desde el centenario de la república (1910) hasta la década de 1920 la terminología de las revistas diferencia la guitarra popular de la guitarra de salón. En líneas generales, esta distinción se basa en el principio de distinción entre técnica, repertorio y escritura en partituras de la música. A esta diferencia se agrega otra de enfoque: los textos dedicados a la guitarra popular de la primera mitad del siglo XX destacan la mezcla con otros instrumentos (usualmente cordófonos), la creación de álbumes diversos (González; Rolle, 2005) y la presencia de cancioneros populares (Cornejo; Ledezma, 2019). Los textos orientados hacia la guitarra clásica, en cambio, analizan la obra de autores y guitarristas individualmente en el paso del espacio privado al espacio público, línea en la que se destacan los nombres de Antonio Alba, Nicolás Castillo, E. J. Hermosilla, Manuel López, Alberto Orrego Carvallo, Manuel L. Padilla, Carlos C. Pimentel, Francisco Rubí, Tomás Valdecanto y Andrés Verdejo (Uribe, 2004).

[5] Entre las revistas y diarios donde he encontrado noticias sobre guitarra están *Sucesos* (desde 1903), *Zig-Zag* (desde 1905), *El Mercurio* (desde 1900), *Radiomanía* (desde 1943), *Las Últimas Noticias* (desde 1963) y *El Musiquero* (desde 1964), entre otras. La mitad de estas apariciones son imágenes o publicidad de guitarras. También es importante notar que en los Censos de 1865 y 1875 aparece la categoría de "guitarreros" entre las profesiones medidas de la ciudad de Santiago.

En el período anterior al centenario de la república (1910), la guitarra popular aparece en las fuentes relacionada con las estudiantinas (véase nota al pie N.º 5), pero a medida que avanza el siglo XX se va asociando a los repertorios bailables de entretenimiento público (actividades de filarmónicas y sindicatos). Esta diferencia entre lo público y lo privado será también una manera de distinguir la función privada (individual) de la pública en un instrumento que, a juzgar por los censos de la segunda mitad del siglo XIX y la publicidad de la primera mitad del siglo XX, comenzaba a masificarse lentamente. Aunque no es taxativa, esta distinción se repetirá todo el siglo XX: la guitarra popular estará sostenida sobre un modelo colectivo de performance donde los intérpretes suelen ser anónimos (no así los arregladores y autores de cancioneros), el repertorio es arreglado para formatos grupales y la interpretación entre el espacio público y el privado casi indistinta. La guitarra de salón, en cambio, estará basada en una idea de músico solista, solitario o individual, orientada preferentemente al salón y frecuente -aunque no exclusivamente- escrita en partitura (como las cuadrillas, zamacuecas, los aires nacionales y los valses) y proyectada en espacios de concierto tradicionales, como los teatros, las salas de música u otros lugares considerados "silenciosos" para el volumen del instrumento. Según Uribe (2004, p. 30-31), la guitarra de salón tuvo una "estética parisina" próxima a las danzas y adaptaciones de la ópera de moda que la marcó para siempre.

En este período, sin embargo, es común que ambas guitarras no se distingan claramente. En los inicios del siglo XX se produce un proceso de folclorización del repertorio salonero, fenómeno que traspasó muchas obras para guitarra de formato solista a un formato colectivo como las estudiantinas, las filarmónicas o los conjuntos de música tradicional (González; Rolle, 2005). Sin embargo, los autores de este cambio fueron mayormente intérpretes considerados clásicos como Francisco Rubí, Antonio Alba o Carlos Pimentel. En resumen y a pesar de esta vaguedad, al igual que en géneros musicales como la cueca, el vals o la polca, el centenario de la república marcó una distinción entre la guitarra de tradición escrita, más académica y vinculada al salón, y otra popular vinculada a las tradiciones urbanas y rurales de carácter tradicional o folclórico. Durante los años 50 y 60 el crecimiento del tango, el bolero, el vals peruano y la tonada ayudarán a la consolidación definitiva del repertorio tradicional, algo que se repetirá a inicios del siglo XXI con la consolidación de la escena de la cueca urbana.

Uribe (2004, p. 27) señala que la guitarra es introducida en el conservatorio nacional en el año de 1938. Considero que este es un hito importante porque marca el inicio formal de la distinción entre lo grupal o "colectivo" (popular) y lo "solista" (clásico) dentro del campo social del instrumento. La aparición de lo colectivo se hará más patente con el nacimiento de los conjuntos de Música Típica, un movimiento de representación de las músicas tradicionales desarrollado por las clases medias urbanas chilenas entre las décadas de 1920 y 1950. Esta expansión de la guitarra grupal coincide con la visita a Radio Agricultura del máximo exponente argentino del momento, Atahualpa Yupanqui, en 1942, mostrando la interacción entre el solista y la música grupal en una época de fuerte crecimiento del prestigio del instrumento (*El Mercurio*, 22 de enero de 1942, p. 23). Su impacto le traerá de vuelta al país en 1945 pero en esta oportunidad ya consagrado y calificado como "el más alto y culto valor de la música folklórica argentina" (*Radiomanía* Nº23, 1945, Febrero, p. 14). Horacio Salinas se refiere a él como una de sus influencias importantes en la guitarra solista y grupal latinoamericana, fenómeno ejemplificado en el tema *Huajra* que fuera grabado de manera solista por Yupanqui e incluido en la antología *Camino del Indio* de 1957 (*RCA Víctor* AVL 3086) pero versionado colectivamente por Inti-Illimani casi veinte años después en *Cantos de Pueblos Andinos* (1975), grabado en Italia en pleno exilio.

La guitarra popular estuvo ligada al folclore durante la primera mitad del siglo XX con un rol de acompañamiento musical, con la excepción del tango de las orquestas típicas y los tríos de boleros de la década de 1930. En la segunda mitad del siglo XX se complejiza para reemplazar la riqueza del piano y la orquesta, permitiendo el desarrollo de la guitarra llamada solista. La técnica y repertorio utilizados por el músico de sesión Humberto Campos parece ser la primera señal de esta escuela de "guitarra popular chilena" (González; Rolle, 2005, p. 389) donde se mezclan aún de modo ambiguo lo individual y lo colectivo. La noción de "guitarra popular chilena", por tanto, aparecerá en los años 1940 al formarse numerosos conjuntos vocales de géneros tenidos por tradicionales y urbanos en los que el instrumento ocupará un rol preponderante. Esto podemos verlo en los conjuntos de Música Típica ya mencionados, como Los Huasos Quincheros y Los Cuatro Huasos. Pero en los años 1960 esta idea de lo popular será cuestionada por los conjuntos de la Nueva Canción que criticarán la mirada estilizada y autoexotizante de la vida del pueblo, donde la guitarra es un adorno y el "espesor poético" de la cultura huasa se "opone" al de este movimiento cultural (Salinas, 2014, p. 45).

Con la integración del movimiento de proyección folclórica a la industria de la música, en los años 1950, la noción de guitarra popular se consolidará, especialmente a través de la acción de guitarristas de acompañamiento y de conjunto. Entre ellos destacan -además de Campos- Luis **Angelito** Silva, Fernando Rossi y Ricardo Acevedo, considerado el primer solista de la guitarra chilena. Como explica Valdebenito (2018), la guitarra popular chilena surge al alero de la industria de la música mediatizada que entregaba un espacio laboral y permitía a los músicos un desarrollo profesional. Esto quedará plasmado en una discografía que cruzará géneros, estilos y técnicas y será un referente algo oculto para las generaciones posteriores. Como dice Valdebenito, la industria se convertirá a la larga en un "campo de acción" sin el cual no sería posible "el enriquecimiento de las experiencias auditivas y prácticas que dinamizan el trabajo de los guitarristas populares" (2018, p. 57).

En términos conceptuales, la noción de lo "popular" usada para la "guitarra popular" está basada en una idea de lo "masivo" derivado de las grabaciones folclóricas de la industria de la música entre las décadas de 1930 y 1970. Se trata de una idea popular-industrial del instrumento, no de lo popular decolonial, desjerarquizado y subalterno, es decir, lo popular como aquello "no-culto", adjetivado siempre por un Otro que juzga sus rasgos estéticos (Alabarces, 2021). Es más bien una guitarra inserta en las mediaciones del sistema donde los protagonistas poseen una participación no épica en la vida cultural, pero con algunos grados de reconocimiento social. Como analizamos en el libro *Comunicación y Cultura Popular*, estos y otros sujetos son personajes que circulan en esferas públicas alternativas poco o nada hegemónicas a través de mediaciones blandas pero con el control de su medio (el instrumento) como herramienta de comunicación. Son hombres y mujeres que adhieren a ideologías que son parte de proyectos políticos incipientes pero sometidos a diversos mecanismos de invisibilización, negación, represión, silenciamiento o alejamiento de posiciones dominantes o de elite, por lo que su mensaje (y de paso su instrumento) queda escondido en el entramado de textos que circulan en el acotado espacio semiótico público (Sáez; Spencer; Vera, 2021).

En la guitarra de raíz folclórica la noción de lo popular es distinta porque no es masiva, sino más bien estilizada y desarrollada. Mientras en la popular existe la idea de que se está representando a sujetos subalternos y "no-cultos", en la de raíz aparecen elementos de conservatorio o "cultos" donde los procesos de elaboración de armonía, contrapunto, arreglos y/u orquestación donde lo "popular", en principio, no entran. Esto se ve reforzado por el hecho de que algunos guitarristas de raíz poseen

proximidad con la academia y una lejanía estratégica de la industria. De este modo, si bien la guitarra de raíz se conecta con la industria (y a través de ella comunica sus productos), no alcanza la masividad de la popular, sino que habita los intersticios de la producción y difusión de la música, algo que la deja medianamente fuera del sistema, sin excluirla del todo. Evidentemente, dichos mundos del arte emparentan más con la guitarra tradicional o campesina que con la popular (cuya inserción en el mercado discográfico es discontinua) haciendo que compartan múltiples espacios en la esfera pública y que sus causas ideológicas sean a veces parecidas y pocas veces idénticas.

2. La guitarra grupal y la guitarra solista

Si consideramos el instrumento mismo como foco principal (su organología, su materialidad, su técnica) vemos que la historia musical de la guitarra popular y de raíz folclórica chilena se desarrolló en dos líneas interdependientes: una grupal (o acompañante) y otra solista.

Los guitarristas de **acompañamiento** fueron mayormente los músicos de los conjuntos musicales. Si bien no desarrollaron una carrera solista propiamente tal, tuvieron una participación importante en la historia de los arreglos, composiciones y secciones individuales de una gran cantidad de grabaciones. La mayor parte de ellos hizo parte de los elencos estables en diversos estilos teniendo de modo discontinuo "momentos solistas" a través de grabaciones y performances. Muchos, además, grabaron "por fuera" de los conjuntos en los que participaban, destacándose como buenos intérpretes y alcanzando notoriedad en las revistas de la época. Este fue el caso en Chile del ya mencionado Humberto Campos (apodado "La primera guitarra de Chile"), Juan **Angelito** Silva y Fernando Rossi, pero también de músicos menos conocidos como José **Pepe** Fuentes, Eugenio Moglia, César Lucero, Julio Gallardo o Roberto Sagredo (Valdebenito, 2012). Desde los años 1980 en adelante se fueron agregando a esta lista otros músicos como Eduardo Peralta y Hugo Moraga y, en los 1990, Manuel Meriño, Raúl Céspedes, Elizabeth Morris, Diego Cabello, César Jara y Daniel Delgado, todos ellos protagonistas en toda clase de conciertos emblemáticos y registros fonográficos. Juan Antonio Sánchez y el mismo Salinas citan la obra de Violeta Parra y Víctor Jara como referentes que deben tenerse en cuenta en esta línea de tiempo pues grabaron "momentos solistas" con intención idiomática y folclórica en calidad de guitarristas-cantores, como hiciera el mismo Peralta[6] o hace actualmente Elizabeth Morris.

El aporte de estos guitarristas fue y sigue siendo fundamental tanto en la tradición popular como en la de raíz. Por un lado, confirieron a la guitarra el rol de instrumento articulador del repertorio folclórico y tradicional a través de sus cualidades idiomáticas. Esto se aprecia en la explotación de sus rasgos organológicos como el uso de varias voces (armonía), la afinación "española" (mi-si-sol-re-la-mi), la afinación traspuesta y, cómo no, su timbre. Todo esto hace sonar los repertorios tradicionales de modo "acústico" dándoles una fuerte identidad sonora, como vemos en la cueca, la tonada, la sirilla, el rin u otros géneros chilenos. Pero también lo vemos en su uso **performático** como la inclusión dos o más voces en líneas contrapuntísticas, el despliegue de "momentos solistas" (en las introducciones, puentes o espacios de transición hacia el baile o el texto) o su combinación con cordófonos de uso tradicional, como el charango, el tiple, el cuatro venezolano, el arpa o la

[6] Sánchez (2018, p. 91-93) agrega una tercera categoría: el guitarrista-cantor, a quien define como el cantor que desarrolla guitarra para acompañarse. Aquí la he integrado a la línea de los guitarristas grupales o de conjunto.

mandolina. Como señala Salinas, este ensamblaje les permitió a los conjuntos "hacernos de instrumentos para poder decir lo que queremos decir" (Salinas, 2024).

A estas características podemos agregar las señaladas por Valdebenito. Según él, el estilo performativo escénico de la guitarra grupal se caracterizó por ser hecho de pie, tocando en dúos, tríos o cuartetos y con desplazamiento en el estudio o el escenario (Valdebenito, 2018, p. 63-71). En su modo performático, en cambio, la guitarra colectiva se hizo conocida por tener un timbre acústico (de cuerdas de nylon), mezclar la pulsación con el rasgueo, tocar de modo apoyado y usar armonía tonal en la mayor parte de sus arreglos. Estas características, certeramente descritas por Valdebenito a partir de publicaciones periódicas, películas, imágenes y entrevistas, establecen una distinción performativa clara entre ambos tipos de guitarra.

Una segunda línea es la de los guitarristas que desarrollaron carrera **solista** de manera parcial o total. Se trata de músicos que tuvieron alguna clase de formación avanzada (a veces con profesores del conservatorio) y se convirtieron en músicos de repertorio instrumental, con menor participación en grupos, más apegados al uso de la partitura y menos dados a la improvisación (con algunas excepciones). Otras características de estos guitarristas son el uso estratégico de su persona musical y el manejo canónico del repertorio, es decir, menos experimentación y más orientación a la tradición performativa "ya conocida" del instrumento. Aquí podemos citar la obra de Ricardo Acevedo y, más recientemente, el trabajo de Antonio Restucci, Juan Antonio Sánchez, Javier Contreras y Simón González. Otros guitarristas contemporáneos que se aproximan a esta posición son Danilo Cabaluz, Mauricio Garay, Alberto Cumplido o Moa Edmunds, entre otros.

En una línea de tiempo cronológica, la obra de Acevedo (Valparaíso, 1932 - Viña del Mar, 2014) es especialmente importante por haber sido uno de los fundadores del conjunto folclórico Fiesta Linda (1953-1977) pero sobre todo por haber grabado una serie de tres discos de guitarra solista (1964, 1969, 1996). Estos discos son equivalentes al trabajo de otros artistas regionales, como Eduardo Falú en Argentina. Aunque están compuestos principalmente por arreglos del folclore, son un referente tanto del arreglo como del estilo clásico-popular de la guitarra folclórica chileno-argentina. Su aporte fundamental es haber registrado "un repertorio conocido en el formato canción, en versión instrumental y solista, donde la guitarra se despliega pródiga en búsquedas armónicas y modos de ejecución en que a lo pulsado se agrega además lo rasgueado" (Valdebenito, 2014, p. 109).

A pesar de esta raíz común, el solista clásico y el solista popular-de raíz **difieren** en varios aspectos. Aunque no se oponen, enfatizan aspectos distintos de la actividad performativa de la música, como ya hemos visto. El clásico toca comúnmente el repertorio canónico del instrumento -agregando obras recientes- en disco y escenario, y centra su trabajo en la técnica y pureza de la interpretación. Su persona y carrera musicales son eminentemente individuales sin perjuicio de que forme dúos, tríos o cuartetos con otros guitarristas o instrumentos en formato de cámara. El guitarrista popular y de raíz, en cambio, está comúnmente inserto en un grupo y posee momentos, etapas o proyectos solistas discontinuos o separados en el tiempo. Estos últimos -agrupados- pueden alcanzar un perfil solista e incluso llegar a ser más extensos que los de los propios solistas, como es el caso de Humberto Campos u Horacio Salinas. El popular-de raíz toca frecuentemente con otros instrumentos y cuando lo hace, la guitarra es el instrumento aglutinador. En el caso del guitarrista "solista" de raíz, su repertorio es mayormente original con alta importancia de los arreglos y experimentación sobre géneros musicales tradicionales. Sin perjuicio de su perfil individual, su persona y carrera son eminentemente colectivas. En muchos casos, ambos se mezclan o cruzan durante su vida performativa, siendo a veces difícil catalogarlos en uno u otro lado. Sánchez, por ejemplo, califica a Salinas de músico "clásico popular latinoamericano" (2018, p. 93).

Considero que esta idea de "vida performativa del intérprete" debe ser considerada en el análisis porque permite distinguir los perfiles solistas o grupales de los músicos. La musicología histórica de orientación biográfica, especialmente aquella de diccionarios, nos ha dejado la idea de que la vida de los músicos se desarrolla por "bloques", teniendo tres o cuatro etapas relevantes en la cuales la última es una síntesis que lo expresa todo de manera sublime. En la vida real, sin embargo, donde operan las mediaciones y las necesidades, el intérprete asume diversos roles y se adapta a su entorno industrial y digital. El músico opera de manera discontinua con repertorios, agrupaciones y formatos instrumentales y se plantea desafíos musicales de gran envergadura en discos o conciertos, alcanzando un perfil de solista ocasional. Lo que quiero decir es que la suma de todos estos elementos puede ser analizada en conjunto para entender esos momentos como una vida performativa de "solista" que funciona dentro de un "colectivo".

3. La guitarra de raíz folclórica chilena: una categoría necesaria

El término "raíz folclórica" comienza a afianzarse en Chile hacia fines de los años 1970. Según González, empieza a ser utilizado por los cantautores del **Canto Nuevo** "durante el boom de la música andina y la rearticulación del movimiento de cantautoría... para proteger y legitimar el campo de la canción de autor basada libremente en un folklore de distinta procedencia" (González, 2011, p. 941). El término "raíces", sin embargo, ya comienza a circular en los años 1960 (en relación con el folclore) implicando las características que debía tener la música tradicional[7]. En algunas revistas de la época, de hecho, se debate si la música de las radios es "genuinamente folklórica" y tiene raíces suficientemente auténticas para ser considerada "chilena", instalando el mismo término pero en otro debate (C.F.L., 1957. "No quiere que en el futuro se suprima el folklore puro". Revista *Ecran* (1388): 30-31),. Durante esta época en el mundo académico prácticamente no existen trabajos que debatan el tema conceptualmente, con la excepción de algunas de las investigaciones del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), quienes tempranamente distinguieron entre una base tradicional "pura" de la música y otra no pura, con el afán de diferenciar entre música popular y folclore y distinguir los públicos de esos repertorios (Rivera *et al*, 1980)[8].

A mediados de los años 1990 Luis Advis, quien participara activamente en el movimiento de la Nueva Canción como compositor y se convirtiera en uno de los mentores de Salinas, escribe un texto donde mira hacia atrás e intenta definir la idea de raíz folclórica recogiendo el sentir y pensar de diversos músicos e intelectuales, además de su extensa experiencia como artista. El texto es publicado en 1998 y en él señala que la idea de raíz folclórica es una **variante** de la idea de folclore. El folclore es la "fijación" de elementos musicales utilizando modelos "con los que suele identificarse a grupos raciales o áreas culturales". Esto implica, dice, un proceso de "asimilación" de aspectos en un inicio considerados "anti-tradicionales" pero que luego son integrados (Advis, 1998, p. 30). La raíz folclórica, en cambio, emplea el

[7] En 1969, el crítico José María Palacios, por ejemplo, escribe en *El Musiquero* (N.° 95, p 7): "El folklore es nostalgia de lo nativo, exigencia de autenticidad desde las raíces". Hacia 1996 el periodismo comienza a integrar el término "raíz folclórica" a sus notas regulares sobre cultura (Pizarro; Marino. "Cultura folklórica y canto popular". *Las Últimas Noticias,* 9 sept., 1996, p. 20).

[8] En varios trabajos de CENECA se utiliza el término "raíces" de manera genérica para referirse a una especie de repositorio de investigación folclórica que sirvió de base para el surgimiento de la Nueva Canción Chilena. En el documento citado, por ejemplo, se habla de una asimilación e "identificación con la tradición" (Rivera *et al*, 1980, p. 4) que no se desliga de lo propio, "de sus raíces, de lo chileno" (Rivera *et al*, 1980, p. 69). Para más información véase http://www.archivoceneca.cl/

acervo folclórico "en forma aleatoria, pudiéndose acercar o distanciar de elementos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual" (Advis, 1998, p. 30). Por eso la raíz acepta "otras maneras" de expresar la subjetividad del creador -comúnmente no comerciales. Sin embargo, dice Advis, lo que distingue a la raíz folclórica es el uso del ritmo en los cordófonos en combinación con la construcción de "modelos melódicos, cadencias típicas o factores agógicos" (Advis, 1998, p. 31). De este modo, el marco de acción del "músico de raíz" es amplio por lo que su lenguaje esta "determinada(o) por una voluntad expresiva individual" (Advis, 1998, p. 31). La raíz folclórica, remata, sirvió para producir una nueva "idea de chilenidad" pero "partiendo de las bases ya estatuidas por la música tradicional" y complementado con nuevas técnicas expresivas y géneros internacionales (Advis, 1998, p. 31).

Esta noción de raíz folclórica como una fijación de elementos es la que utiliza y desarrolla Salinas en su obra instrumental de las décadas de 1970 a 1990. Ahora bien, este compositor agrega varios elementos que nutren de manera directa o indirecta la raíz, ampliando el concepto más allá de la formulación fundacional de Advis. Me interesa en lo que sigue ampliar este concepto para justificar de mejor manera su existencia como categoría de análisis musical y musicológico.

Salinas ofrece una lista de elementos que considera parte y a la vez condición de la raíz folclórica. Si bien no los ordena de modo jerárquico, los enumera constantemente en sus entrevistas y su producción escrita (véase referencias) por lo que pueden verse como una poética musical, una suerte de manifiesto acerca de lo qué es y no es la música folclórica. Según él, lo tradicional se hace presente de manera indirecta y modernizada en la raíz folclórica pero con una fuerte marca de la "voluntad expresiva individual" mencionada por Advis. Salinas quiere ir más allá del pensamiento estético de la Nueva Canción, cuya descripción en los textos musicológicos de la época la sitúan como genéricamente diversa, tendiente al formato canción, multi instrumental y fuertemente internacional (Torres 1980. Rodríguez, c. 1988). Salinas acepta estos elementos pero los expande agregando otros, entre los cuales encontramos:

(1) El uso de **instrumentos** considerados folclóricos (en el momento) y sus imaginarios motívicos y armónicos asociados. Esto incluye los géneros musicales que los representan e inclusive algunas de sus variantes (por ejemplo, el cuatro venezolano joropo, pero también en el pasaje).

(2) El despliegue de una **imaginación** individual propia capaz de configurar un sello de autor(a). Es la "voluntad expresiva individual" traducida en rasgos de creatividad distinguibles de otros(as) compositores(as) (por ejemplo, el uso de 5x8 en las obras del propio Salinas).

(3) La utilización de una paleta expresiva amplia donde las **emociones** y afectos estén integrados, así como el uso de ideas e imágenes extramusicales que se asocien a ellos.

(4) Un sentido **internacional** o universalista próximo, pero no idéntico al nacionalismo. Este aspecto se relaciona estrechamente con los puntos 1 y 2.

(5) Formas de **experimentación** y lenguaje musical **directo**. Esto último se refiere a evitar extensas modulaciones o viajes armónicos expandidos que pongan el procedimiento por sobre el motivo.

Revisemos cada uno de estos aspectos brevemente. Respecto del uso de instrumentos, Salinas se refiere a la utilización de aerófonos (como quenas y zampoñas) y cordófonos característicos de las músicas tradicionales latinoamericanas (como la guitarra, el charango, el cuatro venezolano, el tiple o el arpa, entre otros). Esto no excluye a los idiófonos (como cajas, claves, güiros, pezuñas, quijadas, maracas, rascadores y sonajas de diverso tipo) ni a los membranófonos (como bombos, kultrunes, tambores, panderos, congas o bongoes) pero idealmente asociados a la idea de lo latinoamericano según su época (y escasamente intercambiables por instrumentos indígenas, como teponaztlis o huehuetls). Esta lista

considera los cambios que tenga la noción de música tradicional en los distintos países y regiones del continente, incluyendo las transformaciones en sus estructuras armónicas y diseños melódicos. Por ejemplo, en las últimas dos décadas el giro armónico llamado "nexo cromático" de la cueca chilena se ha instalado regularmente en el repertorio, haciéndose característico de la variante urbana de la misma y produciendo nuevos repertorios (Spencer 2017, p. 342).

La idea de imaginario mencionada en el punto 1 se relaciona directamente con el punto 2. En relación a éste, Salinas busca ampliar el acto de la imaginación compositiva más allá de lo aceptado hasta ese momento. Según él, es fundamental pensar de manera libre la música, sin restricciones, aceptando abstracciones o representaciones acotadas de lo folclórico. Ello facilita la experimentación o mezcla de los elementos a favor de la originalidad. Esta originalidad, sea en forma de copia elaborada, intertextualidad, cita u otra, es la que permite el sello de autor(a) y configura el estilo singular de la raíz folclórica.

En relación al punto 3 - las emociones- en los últimos años el compositor ha ido integrando la presencia del afecto como un aspecto central de su concepción estética, algo que lo diferencia de otros creadores de esta época. La libertad creativa es la condición que explica la presencia de los afectos en el sentido que les da Born (2011) de "puentes" que conectan la formación de lo musical con la formación de lo social, poniendo en relación a las personas con sus identidades. La emoción producida por la música, dice Born, es siempre física y permite afectar no sólo a otros sino también sentirse afectado de manera individual (Born, 2011, p. 384). La creación y la performance, a la larga, producen emociones colectivas que activan apegos y facilitan el despliegue de una composición musical que además de reconocer ese efecto busca "traducirlo" en sonidos (Born, 2011, p. 382). Como explican Montes y Jorquera (2023), esto es especialmente cierto cuando se usan ritmos que son característicos y distinguibles, algo que en la guitarra es frecuente con los géneros nacionales y regionales. Como expresa el mismo Salinas:

> […] sólo a través del afecto es posible el conocimiento […] no es solo ir y tratar de descubrir las escalas correctas que tienen los sikus cuando se tocan, o la modalidad o descubrir el tono, sino que tratar de [re]coger qué manifestaciones hay detrás de eso. [Y] detrás de eso hay también una emotividad que la música la transparenta […] es decir, donde hay una expresión comunitaria, donde la gente salta y ríe y llora, eso para mí es una emoción que siento muy cercana y que yo trato de traducirla en música (Salinas, 2024).

En su libro más reciente, *Música Imaginada* (2025), el compositor ahonda en varios pasajes sobre este aspecto. El mundo de las emociones está ligado a la experiencia, pero también a la contemplación de lo natural. Ambos alimentan la imaginación musical y el sueño, especialmente cuando se trata de sonidos de animales o la vida silvestre. Dichos sonidos son mensurables y pueden ser puestos en alturas específicas, como los pájaros, haciendo que la traducción desde la mente al sonido sea directa. Esta *poiesis* puede verse en los títulos de la discografía anterior del compositor, como *Trazos del cielo sur* (1992) y *Remos en el Agua* (2003) donde imágenes extramusicales alimentan un imaginario de lo "sureño" sostenido por bosques, senderos y ríos reales e imaginarios. Como expresa él mismo mezclando lo real y lo metafórico, estos encuentros le han inspirado la magia necesaria para "vestir con melodías el territorio de los desvelos" (Salinas, 2025, p. 68).

Los últimos dos puntos, 4 y 5, refieren a la búsqueda de nuevos elementos para la creación y el diálogo directo con lo latinoamericano. Tener sentido **internacional** de la raíz folclórica quiere decir integrar la cultura sonora y los ritmos de otros países para proyectar una impronta universalista identificable desde otros lugares. Refiriéndose al repertorio de Inti-Illimani y a su propia creación como música de "raíz

folclórica", Salinas recalca este carácter internacional ligándolo a lo nacional, como se aprecia en su referencia al compositor estonio-austríaco de música sacra contemporánea, Arvo Pärt:

> […] mi música es de raíz folclórica y es un modo muy mío [ríe] de expresar cuestiones que hemos hablado ya […] tiene que ver con esta observación de las tradiciones populares [universales].
> Pero no creo ser un folclorista, hay aspectos de la raíz folclórica, pero hay aspectos de la raíz folclórica como los hay incluso en Arvo Pärt (Salinas, 2024).

Aunque la música para guitarra de raíz folclórica considera los nacionalismos como un hito histórico importante, no mira a Europa del todo, sino que más bien a América. Su vocación **latinoamericana** es importante porque viene teñida del ideal sonoro de justicia y diversidad propio del movimiento novocancionista, pero también de la identidad regional. Esta vocación es inseparable del concepto de raíz folclórica, recuerda Salinas (2014, p. 67-68):

> Creo que este interesante asunto al fin y al cabo se ha ido zanjando de modo que sin duda los chilenos muy naturalmente necesitamos sentirnos latinoamericanos y en esa condición es que nos apropiamos de su bagaje musical para poder decir la nuestra. Quizá por ciertas ausencias en la historia de la conformación de nuestras tradiciones, a no dudar cierta precariedad, problema que transformamos en mirada curiosa y cariñosa hacia Latinoamérica y donde a partir de esta pertenencia, y con mucha libertad, creamos la singular música chilena.
> Pero música de raíz folclórica, no folclore. Esta diferencia no menor ha venido justamente a propósito del advenimiento tan sonoro de la Nueva Canción. Luis Advis nos dejó un escrito donde da luces precisas de cómo se trata de cosas distintas. De una parte, la tradición, el folclore, que se decanta lentamente y que va esfumando la autoría en el tiempo hasta que lo vamos sintiendo parte de nuestra identidad, porque así espontáneamente la percibimos, y por otra, la raíz folclórica, aquella que citamos por ritmo, maneras de estructurar versos y melodías, uso de instrumentos y estilos armónicos, etc., pero que claramente propone algo nuevo donde el autor o compositor está siempre presente.

Como se dijo, la raíz folclórica a la cual adscribe Salinas es una manera libre de entender la "fijación" de los elementos musicales ligados al folclore mencionados por Advis. Esto implica no sólo una mirada descolonizadora de la cultura (abierta a los ritmos y cordófonos latinoamericanos) sino también una forma de **experimentación** vocal o instrumental, una manera de abrir la puerta a la imaginación popular y tradicional. El término raíz, por tanto, es un concepto-paraguas que combina elementos tradicionales y populares, permite la experimentación e incluye la canción en formato folclórico. Este derrotero sigue la línea instalada por Violeta Parra en los años 1950 y 1960:

> […] a mí de niño me pasó también con Violeta Parra, que me di cuenta que ella hacía este ejercicio de mirar la tradición muy en profundidad en términos afectivos, amorosos, de manera que luego, con su propia creatividad aparecen estos rasgos tan profundos. Maneras de tocar, de rasguear, énfasis melódicos. Entonces te digo esto porque ese ejercicio curioso respecto de materiales que pueden ser considerados como muy importantes, muy seriosos [sic].
> [Estas opciones] tienen estas dos alternativas: o los dejamos ahí como una cosa un poco estática, como una referencia de archivo o, miramos eso y nos nutrimos y nos impactamos y luego recreamos respecto de eso, entonces yo soy de esta otra idea y yo creo que lo mío no es una mirada tampoco muy ingeniosa, sino que a mi entender la historia del desarrollo de la música, incluso de sus expresiones más elaboradas, digamos, para no decir docta, hace ese camino. Toda la historia del clasicismo, toda la música clásica europea tiene una muy profunda raíz y conexión con las tradiciones populares (Salinas, 2024).

En este sentido, la guitarra popular es también una guitarra folclórica, basada en géneros tenidos por auténticos. Ahora, si bien tanto en la raíz como en la popular se usa la base tradicional rítmico-melódica, en la de raíz específicamente ésta no es necesariamente transmitida de modo oral ni es hecha necesariamente en zonas rurales (véase Guerrero, 2014).

Finalmente, el compositor menciona la importancia de utilizar un **lenguaje directo**. Esto quiere decir que la creación para guitarra debe contener elementos identificables que apunten a un patrimonio (real o imaginario) de lo sonoro sin ambages. La manera directa de enunciarlo es la melodía desprovista de toda forma excesiva de elaboración: "Este instrumento es un instrumento popular. No sirve mucho para especulaciones 'contemporáneas'. Se pueden hacer cosas pero la guitarra en su uso pleno debe contener elementos de la música popular" (Salinas, 2024).

Interpreto esta condición como la presencia de diseños melódicos que aludan de alguna manera al imaginario sonoro de la región o localidad del país, es decir, a algún elemento que vincule la música con la identidad en cualquiera de sus formas. En términos más concretos, diría que son frases cortas y tonales (resolutivas) con formas identificables y, en algunos casos, bailables. Este carácter directo es lo que Torres (2002) calificaba de elegancia y capacidad de síntesis y lo que el mismo Salinas (2025) asociaba en su nuevo libro a la naturaleza como referente puro.

Una parte importante de los cinco elementos aquí mencionados se fueron usando (y aceptando) durante los años 1980 en la música chilena de base tradicional, llegando a los años 1990 con varias ideas instaladas. Aquello que **Chicoria** Sánchez denominaba el "referente" de la música de Salinas en la raíz folclórica, quedaba así asentado sonora e ideológicamente, especialmente con el texto de Advis de 1998. A partir de los años 1990 la guitarra la raíz folclórica comienza a desarrollarse gradualmente de manera más consciente y sistemática. En este proceso Horacio Salinas funge como puente entre la etapa del folclore de la Nueva Canción Chilena (sesentas y setentas) y el período del Canto Nuevo (setentas y ochentas), particularmente a través de los discos *Imaginación* (1984), *Fragmentos un Sueño* (1987) y *Leyenda* (1990), de Inti-Illimani. Estos LP, que comentaré más adelante, representan una síntesis del pensamiento musical y guitarrístico del autor y sirven de ejemplo para conjuntos posteriores.

Todos los rasgos que he mencionado permiten pensar en la categoría de "raíz folclórica" como distinta a la categoría de folclore propiamente tal. Mientras el folclore es la exogénesis y proyección de la base tradicional, la raíz folclórica es una variante de la idea de música tradicional que remite a un conjunto de características musicales concretas como las mencionadas. El guitarrista de raíz folclórica tiene las **competencias** para manejar los géneros musicales, posee una educación formal/informal, despliega su imaginación e integra sus emociones y afectos. Además, posee un ímpetu latinoamericano y utiliza mayormente un lenguaje directo, con diseños melódicos y rítmicos reconocibles basados comúnmente en

músicas de base tradicional. Estos rasgos no son sólo el resultado del desarrollo histórico de géneros musicales sino también de las prácticas de otros músicos más allá de los límites de la industria de la música y la tradición, en un interminable juego de límites y experimentaciones que van moviendo el cerco de lo posible. Este es el músico al que apunta Salinas a partir de su propia experiencia y la de Inti-Illimani.

Cuando digo "géneros" me refiero a músicas de conocimiento público valoradas como tradicionales o folclóricas por grupos o comunidades, sean géneros históricos reconstruidos de uso común en la proyección folclórica (como sirilla, rin, refalosa o pericona) o géneros ya historizados y canónicos (como tonada, cueca o vals). En el caso de las competencias, me refiero a las habilidades que el instrumento exige al intérprete. Lo menciono porque se relaciona con la formación de los músicos populares, que combinan comúnmente alguna clase de instrucción de conservatorio (en clases particulares o talleres) con el estudio autodidacta o *amateur* del instrumento aprendido en la observación y la oralidad. Esta última formación es más importante que la primera porque ofrece otros puntos de vista e implica la auto-generación de un capital cultural orientado y funcional al instrumento, esto es, una puesta en valor de conocimientos que no estaban sistematizados "para tocar". Esta menor educación de elite acerca el instrumento al ciudadano promedio, no al especialista, en el entendido de que el músico *amateur* posee el "mismo valor" que el profesional porque tiene alto impacto social y su música conecta con el espacio privado, no sólo con el público (Finnegan 2007, p. xviii).

4. El disco *Imaginación* (1984)

> **CS:** Una última pregunta sobre este disco, *Imaginación*, ¿qué importancia tuvo para el conjunto Inti-Illimani este disco en el contexto de su discografía? […]
>
> **HS:** Si yo me meto dentro y recuerdo el momento y cómo escogimos el repertorio y todo eso, yo creo el repertorio de ese disco, *Imaginación*, va en profundidad hacia nuestro verdadero y auténtico motivo de existencia del grupo. Es decir, ahí hay canciones, *Longuita*, en fin, varias cosas en ese momento, creo que está *Pascua Linda* también, cuestiones que están en los orígenes del cariño por la música instrumental que nace en el conjunto, *Tatati, Alturas,* son todas melodías un poco fundacionales de la manera nuestra, del cómo sentíamos querer hacer música. Y ahí hay elementos bastante cuidadosos […] Entonces, yo creo que la cosa instrumental, el decir, sólo con instrumentos, sin palabras [es importante] […] Porque sin duda que un motor de la historia del Inti fue siempre la búsqueda y la ampliación de eso que quisimos decir aprovechando composiciones nuevas que nos iban exigiendo tener pertinencias interpretativas y cosas así (Salinas, 2024).

Los discos *Imaginación* (1984), *Fragmentos un Sueño* (1987) y *Leyenda* (1990) constituyen la triada principal del legado musical y guitarrístico de Salinas con el conjunto Inti-Illimani. Este trio, dice Salinas, "es lo más interesante que hemos hecho, digamos, pensando en la música" (Salinas, 2024). La trilogía viene anunciada en varias obras instrumentales clásicas del conjunto: *El Mercado Testaccio* y *Danza*, grabadas en el disco *Palimpsesto* (1981). Algunos autores han considerado estas obras como el inicio del "cambio" en Inti-Illimani (Montes; Jorquera 2023). Sin embargo, existen otras obras instrumentales anteriores, como *Tatatí* (Autores Chilenos, 1971), *Alturas* (Canto de Pueblos Andinos, 1973), *Chiloé* (Hacia la Libertad, 1975), *Trigales* y *Derrota de Don Quijote* (Canción para matar una culebra, 1979) que muestran una creatividad instrumental preexistente donde la forma, el diseño melódico, las progresiones armónicas y las (escasas) modulaciones son similares a la obra posterior. Con todo, *Imaginación* posee un lugar especial en la historia de la música de raíz por ser el que da inicio a la trilogía. Pero también por ser el

primer y único trabajo íntegramente instrumental del conjunto hasta antes de su separación. Como expresa él mismo Horacio Salinas, este disco "va en profundidad hacia nuestro verdadero y auténtico motivo de existencia del grupo" (Salinas, 2024).

En estos discos encontramos varios elementos que caracterizan la guitarra de raíz folclórica que he definido a lo largo de este artículo. Oímos aquí una guitarra donde se despliegan "momentos solistas" en varios pasajes (*La Marusa, Danza di Cala Luna, Araucarias, Fragmentos de un Sueño, Danza*), así como partes que van un poco más allá o que son más estables y permiten el lucimiento de la guitarra (*Cristalino, Preludio, Crónicas de una Ausencia*). También apreciamos arreglos de corte guitarrístico (*Tarantella, El Vals*) y obras vocales donde la guitarra es el eje central (*Sensemayá*). Esta visibilidad del instrumento es también producto de la predilección de Salinas por tocar con dúos y tríos de cordófonos andinos, aspecto que es parte de su sello de autor y, de paso, del sello del Inti. En ellos se resalta el sonido acústico pulsado del tiple y la guitarra con el trémolo del charango y el rasgueo y golpe del cuatro venezolano con el *staccato* característico del guitarrón mexicano.

Yendo al caso particular del disco *Imaginación* creo que la lista de rasgos musicales de raíz que comenté en la sección puede observarse aquí con cierta claridad. El disco utiliza instrumentos considerados folclóricos de manera individual (cuatro, charango, guitarra, quena) y acompañante (tiple, zampoña). Hay una notoria presencia de elementos "tradicionales reelaborados" entendiendo por ello formas de reversión o variación parcial o total de estructuras rítmico-melódicas conocidas, como vemos en la guitarra de *Longuita*. Este elemento se complementa con los modos de fusionar, mezclar o integrar materiales populares nacionales a una pieza propia, como ocurre en *Danza di cala Luna*, compuesta con motivos italianos.

En el caso del sello de autor(a) o los modos personales de componer o arreglar, vemos el uso del tiempo de 5x8 en *La Ronda* o *El Vals*, aspecto característico de Salinas ya presente en otras obras anteriores como *Sensemayá*. Este uso se complementa con un sentido latinoamericano presente en el uso de poetas canonizados (Nicolás Guillén), instrumentos de países y géneros nacionales o regionales identificables.

Musicalmente, el énfasis principal está puesto en el ritmo. Hay una intención de componer fuera de la zona de confort, como vemos en *San Juanito* que es un ritmo ecuatoriano que exige una adaptación rítmica, o en *La Marusa*, tema de mayor complejidad técnica en la mano derecha de la guitarra y con mayor uso de modulaciones y acordes de paso. El lenguaje musical directo o uso de ritmos y melodías desprovistas de toda forma excesiva de elaboración, como requería Advis, también está presente, como vemos en el uso de más repeticiones, ausencia de modulaciones (con excepciones), disonancias discretas y un viaje frecuente al II grado (las llamadas "tónicas paralelas"), como en *El Vals*.

Estos cuatro elementos, presentes en *Imaginación*, pueden ser considerados una estrategia para aproximarse al desarrollo y potencial definición de una guitarra de raíz.

***

Considero que los tres discos mencionados, y en particular el álbum de estudio *Imaginación*, poseen una importancia triple para el desarrollo de la guitarra de raíz folclórica. Primero, con ellos se inaugura una nueva etapa la música popular chilena en lo referido a la calidad de la grabación (es la primera en formato digital), la factura de los arreglos (de carácter orquestal y contrapuntístico) y el rol protagonista de la guitarra como medio de expresión musical. Se trata de un despliegue convincente de las capacidades del compositor que se verán refrendadas posteriormente en los casetes/discos *La música de Horacio Salinas* (1986), *Trazos del cielo sur* (1992) y *Remos en el Agua* (2003). Si lo miramos en conjunto, ellos dibujan a cabalidad su ideal de una raíz abierta a la tradición popular, de mirada no indigenista ni campesina, no recolectora ni bucólica o pastoril, sino que abstracta, con referencias alegóricas al folclore con base a "ritmos tradicionales" nacionales o internacionales y con "momentos solistas".

Esto es también visible en los títulos de las obras. Nombres como "fragmentos", "sueños", "ausencia", "cristalino", "alturas", "candidez" o "mercado" (e incluso en los siguientes, como "pájaros") remiten a una concepción onírica y poética de lo folclórico: hablan del viaje, el extravío, la mezcla, la luz, la (im)pureza, el vuelo del músico, el mundo interior del ser humano y sus afectos indecibles. Salinas circunscribe lo tradicional a una especie de tránsito dócil hacia los límites de lo folclórico restando importancia a los géneros musicales y exacerbando el rol del creador, pero sin dejar de remitir a lo tradicional. Como señala Cueto (2002), es un modo abstracto de decir lo criollo y una manera lúdica de llamar al Otro musical o social por medio de un sonido que evoca valores sonoros identificables con lo nacional y lo latinoamericano. El título que él mismo escoge para la publicación de toda su obra -*Música imaginada*- es un eco de este disco y ciertamente una influencia para conjuntos posteriores[9].

Desde el punto de vista de la técnica guitarrística, hay tres aspectos de *Imaginación* que vale la pena mencionar y que en mi opinión forman parte del estilo interpretativo de la raíz folclórica. El primero es que si bien la técnica de pulsación (apoyada) de Salinas no se asemeja a la pureza técnica de la guitarra clásica, pero es más fina, detallista y precisa que otras formas de desenvolverse en la guitarra popular. Su modo de tocar parece alejarse de la "impureza criolla" de Campos, Silva o Rossi para aproximarse a una guitarra folclórica de tipo clásico-popular, en el decir de Sánchez[10]. Las diferencias técnicas se aprecian en el disco *Leyenda* donde participan diversas escuelas al mismo tiempo: Paco Peña (flamenco), John Williams (clásico) y Salinas (raíz folclórica) así como en las maneras marcadamente distintas de tocar la guitarra de los miembros de Inti-Illimani y el propio Salinas.

Un segundo elemento es la presencia de pasajes con dificultad en la interpretación y los arreglos para guitarra. Es el caso de *La Marusa,* zumba que zumba de compleja polirritmia inter-instrumental, encontramos acordes de paso y modulaciones (características de este género tradicional venezolano) que exigen un dominio que va más allá de lo tradicional (como el apagado hacia arriba del joropo) y de lo folclórico (como las improvisaciones). Esta pieza será objeto de múltiples arreglos en el futuro, antes del *boom* de la música de Gurrufío y otros conjuntos virtuosos de raíz folclórica de los años 1990 en Sudamérica.

[9] Es el caso del Trío Terranova (1993-1996) con *La Noche Mágica* (1994), posteriormente editado en CD como *Folclore Imaginario* (c. 1995), con varios arreglos de Juan Antonio Sánchez. Sánchez será además miembro fundador de Entrama (n. 1997), el primer conjunto chileno de postdictadura preocupado de desarrollar la raíz folclórica instrumental de manera sistemática. La idea será cooptada de manera recurrente en los años siguientes, especialmente luego del auge de la cueca urbana, como vemos en el cantante pop Gepe y su disco *Folclore Imaginario* (2018).

[10] Escúchese, por ejemplo, su grabación de 2023 con el guitarrista clásico Romilio Orellana de *Danza di Cala Luna*, accesible en https://www.youtube.com/watch?v=OrFnEuXkBh0 (Acceso en: 10 ene. 2025).

Este aspecto se repite en los dos discos siguientes en obras como *Danza*, *Crónicas de una Ausencia* o *Danza di Cala Luna*. Se trata de piezas en la que toda la estructura está construida sobre la guitarra y que, como hiciera el piano en el romanticismo, enmarcan la música en un ambiente armónico estructurado por la afinación, timbre y disposición acordal del instrumento. Los arreglos de carácter sinfónico (*El Corazón a Contraluz, Fragmentos de un sueño, Preludio y Festejo*) confirman la función de la guitarra como eje de toda la idea sonora de la obra por medio de la armonía, los diseños melódicos o el contrapunto a dos voces.

Un tercer aspecto, más indirecto, es la (im)pureza de la técnica musical. Salinas posee una rítmica popular pero un estilo performático influenciado por el modo clásico. Su técnica es generalmente limpia, su fraseo directo y su precisión elevada, pero no perfecta. Las pequeñas impurezas de su performance, sin embargo, constituyen un elemento de autenticidad que lo aproxima a la cultura popular y no a la clásica, acercando el repertorio al mundo del folclore latinoamericano. Este aspecto pone a la guitarra de raíz folclórica en un lugar intermedio donde la guitarra de proyección folclórica (o campesina) está a la izquierda y la guitarra clásica a la derecha, al modo que lo hacen guitarristas actuales como Diego Cabello o Simón González. La (im)pureza está relacionada con una expectativa que podríamos denominar "conservadora" de la guitarra, según la cual las músicas del pasado son más rústicas y menos precisas por lo que "cualquiera puede tocar". Evidentemente, no se trata de un aspecto planificado por Salinas sino que el resultado de su propia formación musical, es decir, de su trayectoria inicialmente *amateur* pero posteriormente profesional, depurada luego de cientos de conciertos en vivo. Para decirlo de otra forma, Salinas no es un concertista en guitarra o un "solista" sino un guitarrista de música popular de cámara capaz de ofrecer una visión personal de los repertorios y arreglarlos de acuerdo a sus conocimientos de folclore y armonía. Esta posición intermedia no le impide tener "momentos solistas" y pasajes de lucimiento técnico, sintetizando así ambos mundos con un estilo propio: el estilo de la guitarra de raíz folclórica.

Conclusiones

La guitarra chilena sí existe. Y no existe sólo en una sino en varias escuelas guitarrísticas que poseen su propia trayectoria, repertorio, estilo performativo, discografía y línea de tiempo. Me refiero a las tradiciones clásica, popular, tradicional y de raíz, a las cuales podemos agregar la guitarra eléctrica. Todas ellas existen mucho antes (y más allá) del análisis académico y forma parte del paisaje guitarrístico de Chile (*guitarscape*) cuyo impacto social crece con las décadas, al igual que sus estudios y antologías.

En este trabajo he intentado mostrar que la idea de "raíz folclórica" es un concepto independiente que posee su propio derrotero y características. Para hacerlo he tomado el caso del guitarrista y compositor Horacio Salinas, quien fuera director musical de Inti-Illimani por más de 30 años. Con su caso he intentado demostrar el derrotero histórico e importancia de la categoría "guitarra de raíz folclórica" utilizando las ideas de la literatura académica mezcladas con el pensamiento estético del propio Salinas. Para ello he revisado la historia de la guitarra en Chile, sintetizado las implicancias musicales de la raíz folclórica, comentado varios pasajes de mi entrevista con él y explicado por qué el disco *Imaginación* (1984) es una piedra angular de esta tradición cordófona y del concepto mismo de raíz. En este análisis he incluido comentarios a otros dos discos de Inti-Illimani que, en mi opinión, confirman una tríada donde el estilo performativo y creativo de Salinas se aprecia con claridad (*Fragmentos de un Sueño* y *Leyenda*).

Desde el punto de vista musical, hay muchas cosas que decir. Por un lado, la guitarra de raíz es creada e interpretada por músicos que utilizan diseños melódicos y ritmos de músicas populares y tradicionales, aprovechando de paso sus imaginarios sonoros y extramusicales. La tocan con libre albedrío, en función de su sello de autor y dando especial lugar a las emociones, evocaciones o afectos que conducen al conocimiento y la naturaleza, como dice Salinas. Su construcción melódica busca comúnmente -aunque no siempre- un lenguaje directo e identificable para el público general con fuertes lazos internacionales y variadas influencias estéticas. La representación de esos afectos permite salir de la camisa de fuerza que la música tradicional y popular imponen a través de los géneros y formas para las representaciones de lo rural o lo nacional estereotipado. Por otro lado, aunque la guitarra de raíz es más colectiva que individual posee un sello de autor y no abandona su carácter o experimental, acercándose a las fronteras de lo tradicional que empujan el folclor a nuevas formas. A través de ella el intérprete despliega su propia "vida performativa" que le distingue como solista o como músico de grupo.

El término raíz, por tanto, es un concepto-paraguas que permite combinar y fijar elementos tenidos por folclóricos, hacer experimentación en base a modelos melódicos y armónicos preexistentes y aplicarla a géneros conocidos con un enfoque latinoamericano y una voluntad expresiva integradora de emociones y afectos.

Esta idea posee al menos dos efectos que pueden ser relevantes para las escuelas de guitarra que existen en Chile, y tal vez en América Latina. El primero es disciplinario y se refiere a que los músicos tomen distancia de recolectores, folcloristas o musicólogos especialistas en folclore para acercarse al público general, ambas ideas concretadas por Inti-Illimani en su trabajo y el mismo Salinas. El segundo es histórico y consiste en intentar diferenciarse de la música nacionalista pero no de lo nacional, es decir, de las etiquetas de folclore que ponen la creación en el anonimato y la subsumen a la idea de identidad nacional, una identidad comúnmente administrada por las elites y los espacios universitarios. La guitarra de raíz, dice Salinas, es un "instrumento popular" y como tal, debe buscar formas creativas y libres de desarrollarse sin perder su vínculo con el origen.

Referencias

ADVIS, Luís. Historia y características de la Nueva Canción Chilena. *In:* ADVIS, L.; CÁCERES, E.; GARCÍA F.; GONZÁLEZ, J.P. (ed.). *Clásicos de la Música Popular Chilena 1960-1973*. Vol. II. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor; Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998. p. 29-41.

ALARCÓN López, Jaime Rodrigo; SANCY Romero, Tamara. *Solo recita el que no sabe tocar. Voces del guitarrón chileno en este siglo (*Licenciatura en Comunicación Social). Universidad de Chile, 2009.

ASÍ TE SIENTO TONADA. RICARDO ACEVEDO: SOLOS DE GUITARRA. Ricardo Acevedo. Chile: EMI Odeón, 1964. 1 LP.

BORN, Georgina. Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture* (Reino Unido), v. 16, n. 4., 376-388, 2011.

BURGOS, Franco; ORTEGA, Luciana. *Exploración de la enseñanza de la guitarra mediante el uso de la afinación traspuesta en Re Mayor* (Licenciatura en Pedagogía Musical). Universidad de Concepción, 2017.

CALISTO, Jaime. *Evolución de la enseñanza de la guitarra en Chile*. Santiago: Instituto Profesional Escuela Moderna de Música [Inédito], 1996.

CAMINO DEL INDIO. Atahualpa Yupanqui. Argentina: RCA Víctor, 1957. 1 Vinilo, LP, Compilacíón, Mono.

CANTO DE PUEBLOS ANDINOS. Inti-Illimani, v. 3. Zodiaco y DICAP, 1975.

CARRASCO Retamal, Rodrigo. *Guitarra, organización y barricada: Canto poblacional y resistencia cultural en la zona oeste de Santiago (1975-1989)* (Seminario de grado para optar al grado de académico de Magíster en Historia). Facultad Humanidades, Departamento de Historia, Universidad de Santiago, 2017.

CASTILLO, José Alejandro. *Software de autoaprendizaje de las afinaciones más tradicionales de la guitarra traspuesta chilena* (Licenciado en Pedagogía Musical). Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2009.

CHILE EN MI GUITARRA. Ricardo Acevedo. Chile: Autoedición. c. 1996. 1 LP.

CORDERO, Gonzalo. *La guitarra tropical chilena*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. 2013.

CUETO, Roberto. El folclore imaginario. *Nosferatu: Revista de cine,* n. 41-42, p. 99-117, 2002.

EL ARTE DE RICARDO ACEVEDO. Ricardo Acevedo. London Records, 1969. 1 LP.

EL HÚSAR DE LA MUERTE. Orquesta Universidad de Santiago (USACH). Horacio Salinas. Chile: Aula Records, 2020. 1 LP.

FINNEGAN, Ruth H. *The Hidden Musicians*. Music-making in an English Town. 2. ed. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 2007 [1989].

FRAGMENTOS DE UN SUEÑO. Inti-Illimani. Varios. Alerce, 1987. 1 LP.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Casa de las Américas, 2005.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* (España), v. 187, n. 751, 937-946,2011.

GUERRERO, Juliana. Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica" argentina. *Runa* (Argentina), v. 35, n. 2, p. 51-66, 2014.

IMAGINACIÓN. Inti-Illimani. Varios. Alerce, 1984. 1 LP.

INOJOSA Grandela, Viviana. *La guitarra de Violeta:* un nuevo espacio de mestizaje (Licenciatura en Música). Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005.

LA MÚSICA DE HORACIO SALINAS. Varios intérpretes. Horacio Salinas. Alerce,1986. 1 LP.

LEDEZMA, Ana; CORNEJO, Tomás. *Cancioneros populares de Chile a Berlín: 1880-1920*. Santiago de Chile: UAH Ediciones, 2020.

LEYENDA. Inti-Illimani. Varios. Alerce, 1990. 1 CD.

LIU-ROSENBAUM, Aaron. The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance (review). *Notes* (Estados Unidos), v. 68, p. 375-377, 2011.

MONTES, Rodrigo; JORQUERA, Raúl. De la guitarra tradicional campesina a la guitarra de raíz popular y folclórica chilena y latinoamericana: intertextualidad entre las técnicas de ejecución tradicionales, en la obra de Parra, Jara y Salinas y las tonadas de Juan Antonio Sánchez y Javier Contreras. *Neuma* (Chile), v. 16, p. 47-71, 2023.

MÚSICA IMAGINADA. Varios intérpretes. Horacio Salinas. 6 volúmenes. Chile: Aula Records, 2023. 5 LPs.

MÚSICA PARA CINE. Varios intérpretes. Volumen I. Horacio Salinas. EMI Odeón, 1997. 1 LP.

PINKERTON, Emily Jean. *The Chilean Guitarrón:* The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument (Doctor of Philosophy). The University of Texas at Austin, 2007.

PINO, Álvaro; ROMERO, Antonio. *Material didáctico para guitarra traspuesta aplicable al 6o. año básico del Colegio San Agustín de la comuna de Ñuñoa* (Licenciatura en Pedagogía Musical). Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2007.

RAMMSY Skoknic, Gabriel. *Guitarristas eléctricos en Chile:* la experiencia de Francisco Cabrera, Óscar Arriagada y Carlos Corales en las décadas de 1950 a 1970 (Magíster en Musicología). Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.

REMOS EN EL AGUA. Varios intérpretes. Horacio Salinas. Warner Music, 2003. 1 CD.

RIVERA, Anny; CATALÁN, Carlos; TORRES, Rodrigo; MELLA, Luís. *El público del canto popular*. Santiago: CENECA, 1980.

RODRÍGUEZ Musso, Osvaldo. *La nueva canción chilena*: continuidad y reflejo. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, c. 1988.

SÁEZ, Chiara; SPENCER, Christian; VERA, Antonieta. Editorial Monográfico Nº43: Vindicación de la cultura popular ausente. *Comunicación y medios* (Chile), v. 30, n. 43, p. 13-21, 2021.

SALINAS, Horacio. Entrevista concedida Christian Spencer el 23 de septiembre de 2024 en formato virtual. Pauta semiestructurada y consentimiento informado. Archivo de audio en formato mp3.

SALINAS, Horacio. Entrevista concedida a Fundación Casa Cultural de Los Diez el 30 de septiembre de 2021 en formato de video. Entrevista titulada "A patrimonio vivo: entrevista a Horacio Salinas" disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=MQfYwP56lH4. Acceso en: 24 nov. 2025.

SALINAS, Horacio. Entrevista concedida al programa "Perros con Tiña" el 12 de agosto de 2019 en formato de video. Entrevista titulada "Solitaristas" disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=4dnqJNLKGYA. Acceso en: 24 nov. 2025.

SALINAS, Horacio. *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-Illimani*. Santiago: Catalonia, 2014.

SALINAS, Horacio. *Música Imaginada*. Santiago: USACH, 2025.

SÁNCHEZ, Juan Antonio. *Divagaciones desde la música latinoamericana*. Santiago: Cadenza, 2018.

SAUVALLE, Sergio. *La guitarra tradicional chilena*. Santiago de Chile: Fondo del desarrollo de la cultura y las artes, 1994.

SIERRA Porras, Ignacio. *Tres composiciones con guitarrón chileno:* apuntes sobre la composición de música experimental desde un instrumento campesino (Licenciatura en Pedagogía en Música). Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2014.

SOTO Hurtado, Pablo. *La técnica de la guitarra clásica en el Chile del Siglo XX*. Aportes para una historia crítica (Doctorado en Artes, Mención Musicología). Pontificia Universidad Católica de Chile, 2018.

SPENCER, Christian. *¡Pego el grito en cualquier parte!*. Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010). Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2017.

SPENCER, Christian. Folklore e idiomaticidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural. Actas del III Congreso IASPM-AL. Bogotá: IASPM-AL. Disponible en: https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/

SUBTERRA. Varios intérpretes. Horacio Salinas. Largometraje, 2003. 1 CD.

TORRES Alvarado, Rodrigo. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA, 1980.

TORRES, Rodrigo. Horacio Salinas Álvarez. *In:* CASARES, E. (org.). *Diccionario de música española e hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: SGAE, 2002. p. 602-603.

TRAZOS DEL CIELO SUR. Horacio Salinas. Autoedición, 1992. 1 CD

URIBE Valladares, Cristhian. *Cien años de guitarra en Chile: de los salones criollos a la sala de conciertos* (Maestro en Musicología). Universidad de Oviedo, 2003.

URIBE Valladares, Cristhian. La guitarra en los escritos de la historia musical chilena. *Revista Musical Chilena* (Chile), v. 58, n. 202, p. 26–37, 2004.

VALDEBENITO Cifuentes, Mauricio. *Práctica guitarrística chilena, urbana y popular en las décadas de 1950 y 1960: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi* (Magíster en Musicología). Universidad de Chile, 2012.

VALDEBENITO, Mauricio. *Con guitarra es otra cosa:* Humberto Campos, Angelito Silva y Fernando Rossi: Guitarristas Chilenos. Santiago: SCD, 2018.

VERA, ALEJANDRO. La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino. *Revista Musical Chilena* (Chile), v. 70, n. 225, p. 9-49, 2016.

Licenciado en música, titulado en sociología en la PUC de Santiago de Chile, **Christian Spencer** obtuvo su doctorado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Complutense de Madrid en régimen de co-tutela con la Universidad Nova de Lisboa (2015). Sus líneas de investigación contemplan aspectos de política, cultura popular y música tradicionales y folclóricas latinoamericanas. Ha publicado artículos y dossiers en diversas revistas y libros en Europa y América. Entre sus últimos libros están *Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)* (2017, reeditado en 2021) y *Comunicación y Cultura Popular en América Latina. Nuevas perspectivas en tiempos de crisis* (con Ch. Sáez y A. Vera, U. Mayor, 2022) y *Music, Culture and Politics in Latin America* (Routledge, 2026, con L. Jordán). Ha sido docente en la Universidad de Chile, Universidad Católica, UNAM, Universidad Iberoamericana y Universidad de Guanajuato, y profesor visitante en Brasil, México y Estados Unidos. Actualmente es profesor titular miembro del Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH) de la Universidad Mayor y Director del Núcleo Milenio "Culturas Musicales y Sonoras" (CMUS). canazo@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.