

EDUCACION  
MUSICAL

# CONSIDERACIONES SOBRE EL FOLKLORE EN CHILE

p o r

*Eugenio Pereira Salas*

Jefe del Departamento Folklórico del  
Instituto de Investigaciones de la  
Universidad de Chile

He acudido con verdadero placer al llamado que me ha hecho, en nombre de los profesores de música de Chile, la señorita Elisa Gayán, y vengo a ilustrar los ejemplos que del folklore chileno hará oír el celebrado grupo folklórico del Coro Universitario, y entrando de rompe y rasga en el tema, esbozamos una pregunta fundamental: ¿existe en el país una música genuinamente tradicional y folklórica, es decir, valores musicales de raigambre popular, nacidos fuera de toda sistematización de conocimientos? La larga alcurnia de sabios y estudiosos que se han dedicado con ahinco a estas tareas: Rodolfo Lenz, Julio Vicuña Cifuentes, Ismael Parraguez, Carlos Isamitt, Carlos Lavín, Jorge Urrutia Blondel, Pablo Garrido, por no citar sino unos cuantos, han contestado por nosotros esa pregunta y en sus eruditas monografías que hemos recopilado en nuestra *Guía para el estudio del Folklore Chileno*, han delimitado claramente el campo. Existe, en primer lugar, una etno-música que es aquella que hicieron oír en el norte los atacameños, en el centro del país los araucanos y en el extremo sur, los onas, yaganes y alacalufes, desde antes de la Conquista. Existe al igual un folklore criollo que es la aculturación de los elementos occidentales e hispánicos por obra de las generaciones que convivieron en el área geográfica de este largo país. Existe además una música popular que es aquella compuesta por autores individualizados dentro de la línea, las estructuras melódicas y la prosodia de la música tradicional. Hoy día hablaremos tan sólo a grandes rasgos del cancionero criollo.

Obra ligera, y sin embargo menos fugitiva que muchas producciones de arte avanzado, la canción folklórica es la primera forma en que los pueblos nacientes han concebido la poesía y la música. El canto folklórico se origina en la voz humana, no en los instrumentos; su ritmo queda afectado por el lenguaje; está concebido melódicamente; abundan en las canciones las onomatopeyas, los estribillos, las repeticiones, las palabras sin contenido ideológico, pero cargadas de énfasis afectivo y emocional. Los versos y la melodía han nacido juntos, de una misma inspiración, por lo tanto son inseparables. Creadas, sin duda por algún poeta

músico desconocido, las canciones pasaron de boca en boca, de generación en generación, transmitiéndose en el tiempo y en el espacio sin recurrir a anotación pentagráfica. Y es a esta tradición que se perpetúa indefinidamente, con alteraciones y variantes, a donde debemos ir a buscar una respuesta que por lo mismo no puede ser definitiva. Esta canción es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se cruzan y se suman. Su autor no tiene apellido determinado. Pero esta creación poética colectiva no tiene nada de misterioso; el milagro de la poetización en común se explica sencillamente con sólo reconocer que las variantes no son accidentes inútiles para el arte sino que son parte de la invención poética.

La primera forma tradicional que encontramos en el folklore criollo de Chile son los romances que aparecen en el período heroico del siglo xvi. Pasan directamente de España en boca de los soldados y parece que cada conquistador hubiera encarnado un coplero. Los romances son fórmulas líricas de cierta rigidez, tiradas de versos de dieciséis sílabas con asonancia monorrítmica que se cantan al son de un instrumento. En tiempos de don Pedro de Valdivia estaba en boga aquel que reza: *cata do va el lobo Juanica*, que don Miguel de Cervantes define como "no acordada ni compuesta", es decir, netamente tradicional. Sin duda alguna, las huestes de Chile repetían aquel romance compuesto en tierra americana que canta las desdichas y la trágica muerte de nuestro descubridor el adelantado don Diego de Almagro:

Llegados a la plaza  
do le habían de ajusticiar  
le cortan con la picota  
su cabeza con crueldad.  
Los indios hacen endechas  
comienzan a lamentar  
dicen: muerto es nuestro padre  
quién nos ha de reparar.

El repertorio primitivo que venía en la memoria de ese puñado de conquistadores se fue ampliando con los aportes originales de la imaginación de los copleros. La forma más usual fue la décima glosada, de versos octosílabos, compuesta de cuatro décimas y una despedida final. A lo largo del país se conocieron en diversas formas, corridos, logas, décimas, cantos a lo humano y a lo divino. La música se cantaba a solo, al

compás de la vihuela, el guitarrón o el rabel, los instrumentos más populares. La melodía se repetía incesantemente a lo largo del relato y para evitar repeticiones, el canto o la melodía instrumental presentaba ornamentos y variantes que eran el germen de nuevas modalidades melódicas.

El romance corresponde en los fastos nacionales a la expresión poética del siglo heroico. En sus estrofas busca el español aislado en un medio geográfico, que le parece hostil el recuerdo lejano. A medida que se afirma la vida urbana y el conquistador cambia la espada por la pala agraria, el contenido sentimental del canto se fija en las ceremonias de relación. Acción preponderante tuvieron los misioneros que aprovecharon la pedagogía musical para inculcar a los indígenas los misterios de la religión. Zumárraga, el gran predicador mexicano, pudo escribir con toda verdad al Emperador Carlos V, "más que por las predicaciones es por la música que se convierten los aborígenes". Esta aculturación hispano-criolla dio origen a un interesante ciclo de danzas y bailes. Hoy día ambos términos son sinónimos, pero en los años coloniales designaban dos conceptos estético-coreográficos diferentes. Las danzas, acompañadas, honestas y señoriales, como las define un tratadista del siglo XVII, son de movimientos mesurados y graves, sin despliegue de brazos. Los bailes, en cambio, admiten gestos más libres y desenvueltos y el empleo conjunto de brazos y pies, lo que denuncia su directo origen popular. Sin embargo, por un conocido fenómeno sociológico "cuando la danza en una sociedad refinada se debilita absorbe la fuerza elemental que para su existencia necesita de los bailes que se cultivan en las regiones más próximas a su raíz rítmica". España adoptó así en la refinada vida de corte el desenfado de el *Guineo*, del *Zambapalo*, el *Rastrojo*, la *Pipironda*, el *Guirigay* y otros que vinieron de la América criolla y afroamericana.

Dentro de este proceso genérico en Chile las danzas abiertas de parejas sueltas pasan a reemplazar a las danzas de ronda típicas de los pueblos aborígenes. Nacen los llamados "bailes de la tierra" para diferenciarlos de las danzas españolas o "bailes serios de Lima". Tenemos indicación precisa que en la agitada época del Gobernador don Francisco de Meneses, el *Barrabás*, se bailaron las *pananas*, baile lascivo que provocó la ira del obispo de Santiago.

Las danzas propiamente tales quedaron reducidas a las ceremoniales y escénicas. Entre ellas las más populares en el siglo XVII fueron la *danza de la tarasca*, los *parlampanes*, y los *catimbaos*, desfiles o procesiones de hombres vestidos con trajes caprichosos que simbolizaban la muerte, el diablo y las potencias celestiales redentoras, que bailaban en comparza detrás de las andas de los santos en los días festivos del calendario re-

ligioso. Todavía persisten en el folklore religioso estas antiguas promociones coreográficas, principalmente en los santuarios que la devoción chilena ha hecho surgir a lo largo del territorio nacional. Son los bailes de chinos de la romería de Andacollo; los promeseros de Nuestra Señora de las Nieves en Arica; el Niño Dios de Sotaquí; de la Virgen de Quilimarí. Los alféreces y danzantes de la procesión de San Pedro en Concón; del Corpus en Zapallar, en Puchuncaví, Caleu u Olmué. La Candelaria de Calbuco, etc.

Al comenzar el siglo XVIII se comprueba en Chile la existencia dentro del cuerpo folklórico de danzas de dos corrientes bien marcadas. De un lado se conservan en estado de relativa pureza, danzas típicas de remota o cercana raigambre hispánica, tales como el *fandango*, la *seguidilla*, el *zapateo* y la *tirana*. Por el otro, son populares las *lanchas*, el *más vivo*, el *sandoval*, que nacen o toman vida en las recreaciones abiertas campesinas o urbanas, en las chinganas y en las ramadas que se improvisan en los días de aguinaldo y celebración. En todas ellas hay reminiscencias coreográficas de los ciclos europeos, en especial de la contradanza, con sus variadas figuras en forma de ocho, de un dos o de una zeta.

En cambio, la influencia religiosa se hace presente en algunas formas cantables. Los jesuitas, por ejemplo, recurrieron de preferencia al teatro en su labor misionera, y por intermedio de los diálogos, los misterios y los autos de fe, popularizaron tonos que arraigaron profundamente en la sensibilidad colectiva. La expresión lírica por excelencia de estas reuniones fueron los "gozos" y las "alabanzas", que por su sencillez estrófica y melódica servían admirablemente estos propósitos catequísticos. Más importante aún fueron los villancicos de origen franciscano, que se cantaban en las parroquias y capillas en los días de la novena del Niño Jesús, que en nuestro país coincidía con la eclosión del verano. Desde muy temprano el día 24 de diciembre, término de la novena, empezaba una función pascual bulliciosa e ingenua. En la iglesia resonaban cánticos de toda especie, al son de instrumentos que imitaban el canto litúrgico del gallo y el simbolismo lírico del rebuzno del azno, el bramido del toro. Cercana a la medianoche se ejecutaba el esquinazo final, despedida al Niño Dios hasta el año venidero.

Dentro de esta cronología, sitúa el doctor Rodolfo Lenz la época en que aparecen con toda claridad las dos ramas características de la poesía popular cantada. La rama femenina, a cargo de las cantoras que pulsan el arpa y la guitarra. La rama masculina del payador, que se acompaña con el rabel o el guitarrón. La primera cultiva el baile y la

tonada. La rama masculina preferentemente el llamado canto a lo divino (a lo divino), sea el canto componiendo o en improvisación libre o sobre tema dado y el canto en verso hecho o memorizado. Los payadores dieron vida también al canto a lo humano, el canto a dos razones, y el contrapunte o desafío. La más famosa de estas payas o desafíos es la que se celebrara en Copequén, en la antigua provincia de Colchagua, entre el famoso mulato Taguada y don Javier de la Rosa. Hay diversas versiones de este contrapunto, siendo típica la que comienza con la siguiente estrofa:

Estando yo en Curicó  
Debajo de una ramada  
me ha venido a desafiar  
el mulatillo Taguada  
y confiando en la nobleza  
de estos cuatro caballeros,  
yo le acepto el desafío  
aquí van doscientos pesos

La paya se siguió por todos los tópicos posibles a lo divino y a lo humano, por ponderación, astronomía y ciencia, para terminar con la derrota del mulato Taguada, que según cuenta la leyenda se suicidó de despecho.

Resumiendo el proceso anterior podemos afirmar sin exageración que la vida en los siglos coloniales estuvo acompañada en todas las ocasiones humanas, del nacimiento a la tumba, por alguna música folklórica característica.

La ciudad nacía en su alborada de trabajo al son del armonioso repicar de las campanas de sus conventos e iglesias, dominadas en Santiago por el badajo sonoro de la Asumpta de la Catedral o el más agudo de San Francisco. El comercio y el tráfico ciudadano se sincronizaban por el pregón original de los oficios y profesiones que iban por calles y mercados voceando en forma artística su mercadería. En las tardes la vida familiar se amenizaba con las tonadas y canciones que cantaban en la guitarra las niñas casaderas. Y cuando se iniciaba el idilio la noche veía a los enamorados cantando el esquinazo, la serenata criolla al pie de la reja perfumada. Si el esquinazo daba frutos y se concertaba el noviazgo, más tarde los novios eran perseguidos la mañana de la boda por las inci-

sivas estrofas de los parabienes o corridas de los novios, algo así como ditirambos criollos, sabrosos y picantes las más veces.

Después los niños abrían un nuevo ciclo familiar. Las canciones de cuna, las nanas o "arrurupatas" son, sin duda, el aporte más precioso al género musical debido a la regularidad del ritmo, la monotonía del dibujo melódico y una vuelta periódica incesante que actúa sobre los nervios. Las arrurupatas tienen el carácter de una íntima ceremonia misteriosa. La madre se inclina con un gesto litúrgico sobre la cuna del niño y parece indicar a su "guagua" la región recóndita del sueño donde se va a dirigir.

A las canciones de cuna hay que agregar las rondas infantiles similares en todo el continente. A menudo son deformación de viejos romances españoles como el Pimpín Sarabín, el Mandandirum, La Viudita y el Conde de Cabra, el Arroz con Leche, las más conocidas del maravilloso folklore infantil y cuyas raíces pueden rastrearse en la edad media europea o en el Renacimiento italiano.

El ciclo individual que estamos recorriendo termina con la música del Velorio del Angelito, ceremonia fúnebre con que el pueblo celebra el misterio de la muerte. Está basada en la creencia de que los muertos en edad temprana pueden intervenir en el cielo en favor de sus familiares. El angelito es colocado sobre una silla o tarima a la manera como se coloca una imagen en los altares. Los padrinos reciben a los invitados que vienen con el propósito de no llorar para no quitarle la gloria al ángel. Pronto empieza la libación y el canto; interminables décimas en tono vago y litúrgico con arrastre de frases, las que culminan al apuntar el dedo de la aurora, con el despedimiento del angelito.

La Independencia en su proceso social de desintegración de los conglomerados coloniales tendió a nacionalizar las formas musicales que en los siglos anteriores fueron equivalentes en el área geográfica de Chile, Perú y Argentina.

La Patria Vieja ofreció para los saraos republicanos y las amplias fiestas populares un repertorio apreciable de danzas que hemos estudiado en monografías especiales. Eran los bailes "de chicoteo" como se los llamaba entonces en oposición a la rigidez chapetona de la contradanza oficial. Los padres de la patria, y entre ellos hubo muchos que pulsaron la guitarra, bailaron en su alba de optimismo el *abuelito*, el *verde*, la *guchambe*, la *cachupina* o la *campana*. A éstos agregaron pronto otros que vinieron en las filas del Ejército Libertador de San Martín o que fueron

aprendidos en la campaña de la Expedición Libertadora del Perú. La *sajuriana*, el *cuándo*, la *resbalosa* y el *aire* son las más conocidas.

El *Cuándo* tiene un área de difusión continental. Sus huellas las encontró el investigador Vicente Mendoza en México, Arturo Campa en Nuevo México. Carlos Vega cita referencias a su difusión en Cuba y Venezuela. Pero, sin duda, ha sido en nuestro país donde alcanzó la categoría de danza nacional como lo acreditan numerosos testimonios históricos que hemos recogido. Su coreografía permite adivinar su origen cortesano. Los bailarines se enfrentan, luego con movimiento refinado el galán toma con su mano derecha la izquierda de la dama y así al compás de la música de la cuarteta se mueven acompasadamente hasta terminar en graciosa reverencia. La segunda parte, típicamente popular, se inicia al son del verso, "cuándo; — cuándo, cuándo", señal que desata un agitado y rápido zapateo.

El *Aire*, desaparecido también del repertorio nacional, fue muy popular entre los años 1830 y 1860. Constaba de dos partes. En la primera, los bailarines iniciaban en esquinas encontradas un paseo rítmico de avance y retroceso. Durante el paseo tenía lugar la relación o estrofa. El galán hacía una supuesta declaración y la dama contestaba en desafío amoroso. Terminada la relación se daba comienzo al segundo movimiento de rápido zapateo a la manera de la *Zamacueca* que venía a terminar al grito unánime de *aire, airée*, mientras la dama giraba vertiginosamente para ir a detenerse frente al galán que con rodilla en tierra le ofrecía el pañuelo, símbolo de la hacienda y del honor. La crónica histórica recuerda el *Aire* que danzara el Presidente de la República, General Manuel Bulnes, en el baile de La Moneda al regresar victorioso de la campaña del Ejército Restaurador.

La *Resbalosa* compitió en popularidad con la *Zamacueca*. Fue espectáculo de tabladillo escénico a partir de 1842 y preferida en los veraneos de antaño en Colina y Peñaflor. Las famosas Cenizas, cantoras de la Calle Larga de Quillota, conservaron la hegemonía de esta danza hasta muy entrado el siglo XIX. La gracia de la *Resbalosa* reside en el zapateo. Al efecto se prepara el agitado final con dos movimientos intermedios, el uno reposado como de vals, manos en las caderas, y uno de gradual movimiento escobillado que toma aceleración vertiginosa al redoblar las cantoras la intensidad de la voz.

La *Sajuria*, conocida en diversas regiones del país con los nombres de *Secudiana*, *Sijurina*, *Sijura*, etc., es una de las danzas más antiguas de Chile independiente. Favorita en las "chinganas" del Puente de Palo de Santiago, donde más de un viajero pudo leer aquel sabroso letrero "se



afinan guitarras para remolienda”, alcanza sabor urbano y teatral con la gracia de Mercedes Gana, la antecesora de las celebradas hermanas Pinilla, reinas de la Zamacueca en el café de la Baranda, que frecuentaran O'Higgins y otros padres de la patria.

Todas estas danzas fueron derrotadas por la que es hasta nuestros días nuestra danza nacional, la Zamacueca, la Cueca chilena, símbolo lírico de nuestra nacionalidad.

Carlos Vega, el musicólogo argentino ha definido la cueca en los términos superlativos: “danza extraordinaria, la más compleja del mundo en su género, la más profunda y noble de América”. No es el momento de estudiar sus orígenes. Diremos brevemente que para unos, entre otros Vicuña Mackenna o Fernando Romero, tiene su ascendencia africana y habría sido importada por los esclavos que se detenían en Quillota en su peregrinación de triste cautiverio. Con ritmos árabes la emparenta el compositor nacional P. H. Allende. Como aculturación de ritmos hispánicos la describe la mayoría. María Cadillo de Martínez le presta una genealogía antillana y la deriva de la danza de los “seises”, de Puerto Rico, donde se canta aquello de:

El próximo jueves  
vamos a la iglesia  
para allí bailar  
una danza cueca.

Para nosotros la cueca o zamacueca es una de las múltiples derivaciones americanas de la tonadilla escénica española aclimatada en forma especial en el ambiente peruano. De allí la trajeron, alrededor de 1824, los soldados del Ejército Libertador comenzando su maravillosa historia nacional. Chile, país de huasos, prestó a su coreografía el espíritu individualista, sobrio y contenido de la raza. Pero ha seguido bajo diversos nombres: “marinera chilena”, bailándose en la Argentina, Perú, Bolivia, y aún en California, donde la llevaron los emigrantes chilenos durante los años de la fiebre del oro de San Francisco.

La forma clásica de la cueca es una cuarteta octosílabo, extraída casi siempre de una cuarteta, luego una seguidilla que desarrolla el pensamiento de la cuarteta y cuyo cuarto verso se repite, con un sí al extremo, y por fin un dístico de estrambote, de igual corte que los dos últimos versos de la seguidilla.

Hay por cierto modificaciones, pero nunca supresiones sino agregados; ya sea una palabra o frase característica que a menudo da el nombre a la obra: Zambita y zamba, sí señorá; la vida, ay sí, etc. Las exigencias de la estrofa que deben observarse con rigor, derivan de las necesidades rítmicas del baile.

La cueca es una danza amorosa. La coreografía representa los pasos del galanteo y la conquista. La pareja, colocada a cierta distancia, desenvuelve los movimientos en un círculo imaginario, cuyas mitades pertenecen a cada uno de los danzantes. La guitarra o el arpa preludian una introducción característica en compás de seis octavos, mientras ambos se pasean ante el público. La danza empieza al atacar la cantora la primera estrofa.

El galán empieza la conquista de la dama con un paso de vals, acentuado con golpes de punta y taco del zapato o las espuelas, adoptando las posturas más seductoras, con encogimiento del cuerpo, en ángulo sobre la cadera. En su diestra lleva el pañuelo que simboliza su hacienda. Finge el galán acometer a la dama, la cual acepta el desafío y espera con la mirada baja, repitiendo el compás. Al terminar la seguidilla los danzantes han cambiado de semicírculo, y al cantarse el estrambote o distico recuperan su posición primitiva, dando una vuelta en redondo que los pone de espaldas por breves segundos, para quedar luego frente a frente. Ha terminado el primer pie. Un ruidoso "aro, aro", de la multitud quiebra la voz cantora. Se ofrece el clásico potrillo, a la voz de "¡se la hago, se la pago!" Viene luego el segundo pie, porque como dice el pueblo: no hay primera sin segunda. El público marca el compás con palmadas. El tamboreador se gana las tres mitades y canta a menudo la segunda voz, en terceras y sextas. Con la rodilla en tierra golpea la caja de la guitarra o el arpa. La concurrencia los anima a voces cacofónicas: "píllela que se le arranca". "Voy a ella". "Ofrezca que se lo comen". "Echele agrio que está desabrido". O, bien, recita en compás de melopea: "los cincos, los dieces. Pisagua, Rancagua, la chicha con agua".

El tercer pie es generalmente el virtuosismo de una pareja excepcional y se presta a la exhibición de figuras caprichosas. La cueca termina en un abrazo respetuoso, o en pirueta acrobática del bailarín que, pie en tierra, ofrece a la compañera el pañuelo, símbolo de la hacienda.

En el aire queda vibrando una nota de chilenidad y en la ramá campesina, adornada por la belleza del paisaje, una tonada viene a prolongar la alegría contagiosa que despertó la cueca.

Las formas del folklore musical que hemos definido con la brevedad inherente a esta charla, son rasgos íntimos de nuestra auténtica perso-

alidad colectiva. Como bien ha dicho un sociólogo, son las formas de su recreación más que las del trabajo las que definen a un pueblo. Es necesario, pues, que sigamos cultivando estas tradiciones unidas íntimamente a nuestro maravilloso pasado histórico, labor que, desde el punto de vista musical, queda entregada a la noble misión de ustedes, los maestros de música del país.