

Situación actual de la música folklórica chilena. Según el Atlas del Folklore de Chile

por Manuel Dannemann

OBSERVACIONES PRELIMINARES

Este artículo no pretende descubrir grandes novedades en el plano de la música tradicional existente en Chile, ni tampoco plantear conceptos innovadores sobre esta materia. Simplemente, se quiere hacer un llamado y dar una voz de alerta a los investigadores de nuestra cultura, en particular de la musical, a los estudiantes de las disciplinas antropológicas y pedagógicas, y a todas las demás personas interesadas en nuestra realidad nacional, acerca de la transformación que se ha venido produciendo, de manera cada vez más rápida y peligrosa, en la denominada música folklórica, lo que se observa en notorios cambios introducidos en sus patrones coreográficos, instrumentales y del lenguaje musical propiamente tal.

Sería difícil pensar que este proceso modificadorio hubiera pasado inadvertido, en circunstancias que en los últimos años se ha hecho evidente a nivel nacional. Sin embargo, el acatamiento de la gran mayoría de los estudiosos chilenos a determinadas, rígidas e inviolables características de la música tradicional, y su plausible deseo de defenderla de las intromisiones de la llamada música popular, con sus frecuentes efectos deformantes más o menos graves, han cerrado los ojos y los oídos de muchos. Han impedido percibir comprensivamente la consolidación de especies e individuos musicales que han alcanzado en época reciente una verdadera fuerza comunitaria, después de su expansión y constante reelaboración y, además, han contribuido a evitar, en lo sustancial, la formulación y práctica de una adecuada política cultural, que permita no sólo fomentar el aprecio y el respeto por los auténticos valores tradicionales, sino también orientar las paulatinas y libres determinaciones de elaboración y consagración de nuevas expresiones esencialmente nacionales, sin caer en el sometimiento a modelos impuestos por los agentes de la publicidad foránea.

Es obvio que en períodos anteriores también se suscitaron movimientos de renovación concernientes a la música tradicional, que provocaron en ella cambios más o menos vigorosos, calificados en ese entonces como improcedentes, innecesarios y falsos, que llegaron a obtener la sustitución de bailes y cantos muy arraigados, como ocurriera con el *cuando*, desplazado por la *cueca*, al término de la primera mitad del siglo XIX, según las documentadas indagaciones de Eugenio Pereira Salas (Pereira, *Orígenes*, pp. 257-288).

Pero nunca como ahora, al amparo de poderosas e impunes empresas comerciales, con el auxilio de medios internacionales de comunicación de ma-

sas, que aprovechan hábilmente la general indiferencia de los chilenos por sus genuinos y tradicionales valores culturales, se había mostrado tan ostensiblemente la mencionada corriente de innovación, cuyas causas y efectos más notables se desean exponer en este estudio, de la manera como se indica en la parte destinada a sus objetivos.

FINALIDADES

Uno de los propósitos de este artículo es dejar constancia de la culminación y declinación de una etapa fundamental en la vida de la música tradicional chilena, particularmente de la vinculada a una zona del país.

En segundo término, se busca destacar las tendencias primordiales que han conducido a la aceptación y distintos grados de folklorización de diversas manifestaciones musicales, compuestas en Chile, o de procedencia extranjera, respecto de cuyos factores culturales, psíquicos y sociales ha tenido una gran ingerencia el aluvión de música popular que se ha precipitado sobre nuestro país en los últimos cuarenta años.

En tercer lugar, como ya se señalara, denunciar la indiscriminada y creciente propagación de temas y formas que amenazan con vulnerar nuestra tradición musical representativa o identificadora, y con instaurar un régimen de servil tolerancia a la infiltración de una cultura musical que se admite en razón de sus recursos publicitarios, aunque nada signifique para el robustecimiento de nuestra legítima nacionalidad y, paradójicamente, desaparezca a los pocos días o meses de su triunfal exhibición en los múltiples "festivales" que nos han inundado a partir de la década del sesenta.

Una cuarta finalidad, que fluye de las anteriores, consiste en comprobar que algunos géneros y especies de nuestra música folklórica que se suponían vigentes y que, a impulsos de un criterio purista, tendrían que ser los únicos, se han extinguido casi de un modo total, no sólo en las áreas urbanas y suburbanas de las grandes ciudades, sino que también en las rurales, o han dejado de desempeñar una función folklórica real, siendo sólo recordados en las proyecciones de los conjuntos de difusión del folklore, mientras que los habitantes de dichas áreas han adquirido, comunitariamente, cantos y danzas sobre cuya función folklórica no nos habíamos percatado.

PARTICIPACIÓN METODOLÓGICA

Para la elaboración del presente artículo se han utilizado la bibliografía, editada o inédita, sobre música tradicional chilena, aparecida en el país o en el exterior, registrada en los trabajos de Eugenio Pereira (Pereira, *Guía*) y Manuel Dannemann (Dannemann, *Bibliografía*); los estudios realizados por

los miembros de la Sección de Investigaciones Musicales, antes Instituto de Investigaciones Musicales, de la actual Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, a partir de 1947; los aportes hechos por los estudiantes del Curso de Folklore General de dicha facultad, en el año 1974; las recolecciones y conclusiones del Seminario de Título que, con el nombre de *El Folklore Musical en la Enseñanza Básica y Media*, desarrollara, en el mismo año 1974, un grupo de alumnos de la aludida facultad (Arriaza y otros) y, muy principalmente, las encuestas efectuadas hasta ahora a través del Atlas del Folklore de Chile, proyecto de investigación que cuenta con auspicio financiero de la Oficina Técnica de Desarrollo Científico y Creación Artística de la Universidad de Chile. Todas estas fuentes de información nos han dado una amplia visión de conjunto, sin duda muy difícil de lograr de una manera completa, pero que, satisfactoriamente, refleja un cuadro panorámico válido del que desprenderemos la generalización de este artículo. Una vez que se haya cumplido la tarea del Atlas del Folklore de Chile, estaremos en condiciones de apreciar cabalmente la existencia de la música folklórica chilena, el cauce y los elementos de su evolución, relacionados con los de las otras clases de música con que coexiste.

Basándonos en los objetivos citados, hemos hecho una selección de las composiciones musicales estudiadas, que es la incluida en este trabajo, ocupándonos de los siguientes factores, de acuerdo con los principios de sustentación del Atlas (Dannemann, *Atlas*, pp. 3-21): antecedentes históricos, vigencia, frecuencia de uso, dispersión geográfica, función, morfología y temática.

CLASES DE CULTURA MUSICAL

Si se entiende por cultura el conjunto de formas de vida por medio de las cuales se expresa un grupo humano, en su sentido más amplio, tanto las heredadas a lo largo de su proceso de existencia total, como las creadas y reelaboradas en cada etapa de dicho proceso, se comprobará que uno de los factores de acción cultural es el que se conoce con el nombre habitual de música, sea ésta considerada como un medio de comunicación, como un lenguaje, como un sistema de signos sonoros, como un arte, entre otras posibles interpretaciones.

A su vez, los distintos fenómenos musicales pueden concebirse atendiendo a los elementos propios de su naturaleza o al uso que se les da por parte del hombre, su creador. Sobre la base de este segundo criterio, que apunta

a un concepto funcional de la cultura, puede reconocerse la delimitación de tres grandes tipos de música:

1. El que tiene fines eminentemente estéticos, para cuya adecuada realización es necesario que sus autores dispongan de un dominio sistemático de recursos, adquiridos técnicamente para la producción de obras musicales, y que los intérpretes y receptores manejen una educación musical, que los capacite para apreciar y vivificar plenamente la creación de los primeros. Esta música, en la cual predominan las intenciones artísticas, es la que se llama vulgarmente *clásica* o *selecta*. Ella está sujeta a distintas escuelas histórico-estilísticas y, por lo general, se encuentra consagrada gracias a la destreza y capacidad de genios bien individualizados.

2. Un segundo tipo es el que, sin prescindir de los propósitos artísticos del primero, busca la posibilidad de entregar un mensaje de directa y fácil penetración masiva. Sus compositores, muchas veces, poseen escasos o nulos conocimientos sistemáticos de técnicas de composición y de notación y, sin embargo, son capaces, empíricamente, de llegar a resultados rítmico-melódicos y armónicos, conforme al empleo de determinadas pautas morfológicas y de las más diversas temáticas no musicales, entre las que descuella la amatoria. Esta es la denominada música popular, o, según algunos musicólogos, *mesomúsica* (Vega, pp. 15-17), vale decir, la que se encuentra en una posición intermedia entre la cultura musical de carácter fundamentalmente estético y la cultura musical de función primordialmente social, esto es, la folklórica, a la que nos referiremos en el tercer punto de esta diferenciación.

La música popular es comúnmente objeto de empresas comerciales que controlan a autores, intérpretes, canales comunicativos y, por ende, un numeroso público, con intenciones muy claras de lucro económico. De ahí que, en la mayoría de los casos, se pretenda divulgar, en desmedro de la calidad artística, fórmulas rítmico-melódicas de inmediata penetración y de retención colectiva, por medio de cantantes lanzados a la fama debido a una desenfrenada publicidad, cuyos nombres se convierten en rótulos que producen una jubilosa aceptación, sin que importen, a menudo, sus condiciones vocales y su sensibilidad. Por estos motivos, la mayor parte de la música popular tiene un existir muy transitorio o meramente fugaz, y a las mismas empresas comerciales que la promueven, no les resulta beneficioso perpetuar intérpretes y canciones, a lo largo de un espacio ininterrumpido de tiempo, ya que uno de sus resortes es jugar con la apetencia de novedad que domina al grueso público. Sólo aquellos cantantes que han conseguido ser sus propios empresarios, han podido mantener su popularidad y prestigio durante años, como sucede con el norteamericano Frank Sinatra.

No se trata de subestimar la mesomúsica por su condición de tal. Hay excelentes ejemplos de ella que no mueren, que resurgen con fuerza propia y que suelen alcanzar el rango de música folklórica, o ser el motivo de composición de obras de alto vuelo estético. Lo que debe preocuparnos y llevarnos a actuar enérgicamente, es el aparato demoledor que procura imponer una clase de música, lesionando o destruyendo las tradiciones de los distintos pueblos, arrasando formas culturales representativas que son el fruto de un largo y costoso proceso de consolidación, tradiciones que constituyen verdaderos valores de los grupos a los cuales pertenecen, los que, al perderlas, sufren graves daños en su organización social y en su condición peculiar, como lo explica certeramente el reputado musicólogo Alain Daniélou en su libro *La Musique et sa Communication* (Daniélou, pp. 19-70).

3. La tercera clase de música es la conocida en nuestros días por los especialistas como música tradicional. Su función es de comunicación simple y directa y de variadas temáticas vitales. En ella podemos incluir la música folklórica y la aborigen, en relación con sus portadores: respecto de la primera, las comunidades mestizas; en cuanto a la segunda, los conglomerados nativos o autóctonos.

En esta música, notablemente en nuestros países latinoamericanos, prevalece la transmisión oral, a través de su mantenimiento tradicional, lo que implica una constante reelaboración de ella. De este modo, en términos funcionales, constituye un patrimonio común, propio, cohesionante y representativo de quienes la practican.

Sus manifestaciones presentan una definida depuración y ella es esencialmente auténtica porque tiene el sello de la propiedad espiritual que le han conferido sus cultores a lo largo de una permanente re-creación. Por eso es folklórica la música hispanochilena que se canta en un *velorio de angelito*—ceremonial funerario correspondiente a un niño de hasta tres años de edad—, o la indoamericano-chilena, que tocan con sus quenas los pastores cordilleranos en sus momentos de soledad.

La música tradicional es la que tiene más hondo significado de nacionalidad, como suma de diferentes expresiones regionales. Sus características no hacen sino evidenciar una posición que se han auto-otorgado los hombres en su permanente búsqueda de afirmación de valores culturales.

Si bien la materia de este artículo es la música tradicional, en él examinaremos sólo la propiamente folklórica. La exclusión de la indígena obedece a requerimientos de ordenación y deslindes temáticos, consecuentes con los objetivos y la extensión de este trabajo. En el artículo pertinente al Proyecto UNESCO, publicado en este mismo número de la *Revista Musical Chilena*, se exponen algunos de los problemas fundamentales de nuestra cultura musical

autóctona, y en uno de los números de este año de la revista internacional *The World of Music* aparecerá una síntesis de la misma.

ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA FOLKLÓRICA EN CHILE

No vamos a detenernos aquí en la revisión y discusión, correspondientes a los elementos que han podido intervenir en la formación de la que hoy llamamos música folklórica chilena, en el marco de su desenvolvimiento histórico, problema que ya ha sido acuciosamente expuesto en los *Orígenes del Arte Musical en Chile*, de Eugenio Pereira Salas (Pereira, *Orígenes*, pp. 167-303).

Nuestro propósito se circunscribe a demostrar que el llamado folklore musical chileno, gestado a través de sucesivos movimientos culturales y sociales, desde la iniciación de la conquista hispánica, llegó a su mayor fuerza de consistencia, irradiación y relevancia; en otras palabras, a su culminación, en los comienzos de la segunda mitad del siglo pasado, y que su continuidad ha sido muy heterogénea en cuanto a la transmisión y conservación de sus géneros y especies, algunos de los cuales, como lo señalaremos más adelante, han mantenido su vigor, reduciéndolo otros, en mayor o menor medida, y no pocos desapareciendo por completo, en un plano de debilitamiento general, paralelo con la ascendente incorporación de nuevas formas musicales o con la transformación de las antiguas, lo que se refleja, como ya se indicara en las observaciones preliminares, en cambios apresurados y muy a menudo inorgánicos, atentatorios para una paulatina y sólida evolución de la cultura.

Este apogeo del cultivo de un folklore musical, que dejara fijada una imagen, para muchos invariable e irremplazable, concuerda con los momentos culminantes de la formación de la nacionalidad chilena, en un período durante el cual se consolida la República y en que la madurez se trasunta en hechos tan decisivos como la fundación de la Universidad de Chile.

Una respuesta cultural a esta etapa histórica, que muestra una tipología humana rural con costumbres ya bien establecidas, tan fielmente mostradas por Mauricio Rugendas en sus pinturas y dibujos (Lago, pp. 42-121), y tan admirablemente comprendidas y descritas por Guillermo Feliú Cruz en uno de sus Ensayos sociológicos (Feliú), es la gama de géneros y especies musicales de hacia 1850, que constituye lo que podríamos llamar la primera promoción de la música folklórica chilena, cuya depurada configuración de fines de ese siglo le permite al Dr. Lenz afirmar que "Es un rasgo muy característico de la poesía popular chilena el que se divida rigurosamente en una rama masculina i una femenina. Cada una de ellas tiene sus argumentos, su métrica, su canto i sus instrumentos particulares i propios.

Es común a ambas ramas que el canto se hace casi siempre en voz mui aguda; las mujeres usan de preferencia el falsete, lo que produce una impresión estraña al oído alemán. Las *cantoras* cultivan casi exclusivamente la lírica liviana, el baile i cantos alegres en estrofas de cuatro i, menos a menudo de cinco versos; sus instrumentos son el arpa i la guitarra. Los hombres, en cambio, se dedican a los escasos restos del canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica i la *tenzón* (controversia poética llamada "contrapunto"). La forma métrica preferida es la décima espinela i su instrumento el sonoro "guitarrón". El acordeón, con que los hombres a menudo acompañan los bailes, como producto de la industria europea, no se puede contar entre los instrumentos populares".

"El arte de una buena cantora que dispone de un abundante tesoro de versos i melodías en ambos instrumentos goza de mucho aprecio entre las clases bajas de la población; un *poeta* que es a la vez *músico* i *cantor*, que sepa más de tres o cuatro *entonaciones* en el guitarrón i tenga habilidad para improvisar interesantes "dedicatorias" i "despedidas" (*cogollos*) es, por su rareza, un objeto de la admiración de su clientela artística. Entre la gente culta hai sólo pocas personas que siquiera conozcan esos tipos raros por no haber tenido ocasión de admirarlos en una fiesta popular. La mismo se debe decir de los pocos músicos que emplean aún el antiguo violín de tres cuerdas, el verdadero *rabel*, que se toca apoyado en la rodilla. La mayor parte de los chilenos cultos conocen el nombre del rabel como sinónimo del violín ordinario".

"En general no cabe la menor duda de que ya solamente el canto femenino con sus poesías livianas (*tonadas*) i acompañamiento de bailes (*cuecas*), es verdaderamente popular; el canto masculino lo ha sido en sus orígenes, pero hoi sobrevive únicamente en pobres restos, que, por esto, son tanto más interesantes para el folklorista".

"Por esta misma razón las verdaderas cuecas i tonadas populares sólo rara vez se apuntan i menos se imprimen. Andan por millares de boca en boca, en estrofas aisladas i menos a menudo en composiciones enteras; se varían i se improvisan siempre de nuevo. Cada chileno sabe de memoria unas cuantas estrofas al menos, i entre media docena de mujeres del pueblo casi siempre hai alguna que sepa cantar algunas cuecas i tonadas, acompañándose con algunos acordes de la guitarra".

"La poesía pesada de décimas con sus composiciones largas difícilmente se puede retener en la memoria sin ayuda de la escritura i tiene, por esto, un carácter más elevado, un tanto docto i, de ahí, didáctico. El *huaso cantor* guarda buena parte de la dignidad del trovador de la edad media, que gusta de esponer a su público estasiado, su sabiduría recóndita de hombre de experiencia superior que conoce al mundo. Como los 'maestros cantores' del

siglo XVI, no tiene nada del coplero mendicante de las ferias, sino que ejerce el arte por el arte i para ganar aplausos; le dedica comúnmente sólo sus horas de ocio i gana su vida con algún negocio u oficio honrado." (Lenz, pp. 11-13).

Esta fiel y valiosa relación del Dr. Lenz, corresponde muy ajustadamente a la realidad del folklore musical que conocimos en la década del cuarenta del siglo actual, en lugares como Mincha, en la provincia de Coquimbo; Chincolco, en la de Aconcagua; Casablanca, en la de Valparaíso; Lampa, en la de Santiago; Pencahue, en la de O'Higgins; Paredones, en la de Colchagua; Licantén, en la de Curicó; Curepto, en la de Talca; Pilén, en la de Maule; Abránquil, en la de Linares; Ninhue, en la de Ñuble; Hualqui, en la de Concepción; Contulmo, en la de Arauco. Pero en la actualidad, sólo podríamos comprobarla en muy pocas localidades y notoriamente menoscabada, localidades entre las que citaremos Loica, en el departamento de Melipilla, provincia de Santiago, y Guangualí, en el departamento de Illapel, provincia de Coquimbo.

Cabe añadir que la opinión de Lenz acerca de "los escasos restos del canto épico", que en el folklore chileno ha sido eminentemente épico-lírico, no es admisible ni para los tiempos durante los cuales este gran filólogo y folklorista investigó nuestra poesía cantada, ni tampoco para los de ahora. Su juicio se desprendió en aquel entonces del estado de decadencia de los *puetas y cantores* del radio urbano de Santiago, los que, efectivamente, habían caído en una comercialización y en un marcado abandono de los elementos capaces de sostener su auténtica tradición juglaresca, incurriendo en una negativa vulgarización, sobre la que se apoyara el afamado ensayista y crítico Raúl Silva Castro, para llegar a la terminología y noción de *poesía vulgar* (Silva, pp. 69-86). El error de Lenz fue causado por su carencia de contacto con los cultores del legítimo *canto a lo poeta*, numerosos y activísimos a comienzos de esta centuria, tanto en la provincia de Santiago como en muchas otras del país. Y por lo que respecta a la vigencia de este género, a la fecha de la publicación de este artículo, el Atlas del Folklore de Chile nos ha demostrado, fehacientemente, que él se halla en una situación de favorable continuidad y practicidad, a la inversa de la *tonada*, que, lamentablemente, se hace cada vez más escasa en todo Chile.

Nuestras aseveraciones conciernen a la música folklórica chilena, por excelencia perteneciente a aquella parte de nuestro territorio que se extiende desde la provincia de Atacama hasta la de Chiloé, zona en la cual habría sobresalido el núcleo que comprende las provincias de Santiago, O'Higgins, Colchagua, Curicó y Talca, como el de mayor significado en la procedencia y uso del folklore musical, según un consenso público que aún se conserva, y que ha sido la causa principal de la construcción de la imagen

ruralista de nuestra música tradicional, que ha proyectado a la *cueca* y a la *tonada* como sus exponentes más auténticos y definidos, al extremo que para la inmensa mayoría de los chilenos, si no hay *cueca* o *tonada*, no hay folklore, ignorando que muchos habitantes de este país practican, ahora, una música folklórica cuyas formas son muy diferentes a las de la *cueca* y la *tonada*.

En cuanto a los extremos del territorio nacional, en el norte, las actuales provincias de Tarapacá y Antofagasta han entregado un enorme aporte a nuestro folklore musical, con un alto índice de conservación de géneros y especies, una riqueza coreográfica y organográfica inigualables en el resto de Chile, y un grado general de grandes aptitudes y condiciones de sensibilidad musical, extraordinario en las ejecuciones instrumentales.

Como anotáramos tácitamente en el enunciado de la primera finalidad de este artículo, el folklore musical de esta región no ha sufrido el mismo rápido y violento descenso del perteneciente a la que denominaremos gran zona central del país, aunque también en él, como se mostrará más adelante, se han introducido composiciones que, pese a diferenciarse en mucho de la vieja música tradicional, han alcanzado un nivel incuestionable de folklorización. Por su parte, las provincias de Aisén y de Magallanes tienen un poblamiento europeo-chileno más nuevo que el de las zonas antes mencionadas, y han recibido un penetrante influjo de la música folklórica y popular de Argentina, por lo que, en rigor, también quedan excluidas de nuestra argumentación histórico-geográfica. Y todavía no podemos hablar de un folklore particular de la Antártida, donde se exteriorizan hechos musicales de diversas regiones del país, de acuerdo con la presencia transitoria de los miembros de las dotaciones de turno.

Nuestra afirmación radical sobre los antecedentes y evolución de la música folklórica en Chile se sustenta en tres testimonios:

1. Las informaciones orales y directas de los encuestados a través del Atlas del Folklore de Chile, especialmente de los nacidos a fines del siglo XIX, registradas en los pertinentes cuestionarios.

2. La colección inédita de materiales de nuestro folklore musical, formada por el doctor Rodolfo Lenz, que hemos obtenido gracias a la comprensión y generosidad de su nieta, la señora Helga Brügggen Lenz, muchas de cuyas numerosísimas piezas están acompañadas de textos explicativos, resultantes de un paciente y meticulado trabajo realizado por el propio Lenz y sus colaboradores, entre los que se destacara Jorge Octavio Atria (Dannemann, *Curriculum*, pp. 14-15).

3. Las abundantes relaciones de viajeros, memorialistas, historiadores, folkloristas y escritores en general, que nos ofrecen muy diversas fuentes de consulta.

Si nos remitimos, por ahora, al segundo y tercer testimonio, diremos que en la citada colección del doctor Lenz, hemos examinado ciento ochenta diferentes ejemplos pertenecientes a la familia musical *tonada*, que provienen de la zona que va desde la provincia de Valparaíso hasta la de Concepción, tanto en localidades rurales como urbanas. Ahora bien, las encuestas que hemos efectuado por medio del Atlas del Folklore de Chile, las investigaciones realizadas como miembros de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, y las comunicaciones enviadas por recolectores que nos merecen plena fe, integrantes de conjuntos de difusión del folklore musical, revelan una acentuada disminución de la práctica de dicha familia, la que se hace muy ostensible en los sectores urbanos, sobre todo en la inmensa mayoría de las personas jóvenes, no sólo de dichos sectores sino que también de los rurales. Recordemos que en el ya mencionado Seminario sobre *El Folklore Musical en la Enseñanza Básica y Media*, se incluyen encuestas aplicadas en diecinueve establecimientos educacionales, de distintos estratos socioeconómicos, con una población escolar masculina, femenina y mixta, de sectores urbanos, suburbanos y rurales, considerando la actividad musical de recreos, paseos, distintos tipos de fiestas, reuniones familiares, etc. Las conclusiones de este Seminario nos presentan un total de ciento setenta y un ejemplos musicales correspondientes a la provincia de Santiago, de los cuales cuatro son *tonadas* propiamente folklóricas, si nos atenemos estrictamente al criterio de la antigüedad probada y al de anonimato de autor, que exigen los folkloristas y musicólogos de rotunda mentalidad purista. Junto a esta exigua cantidad, y de acuerdo con las razones que sostendremos posteriormente, se encontraron dos *tonadas*: "Chile lindo" y "La manta de tres colores", ambas compuestas por la meritoria autora de música popular Clara Solovera, seleccionadas para el ejemplario de este artículo, que, sin duda alguna, tienen en nuestros días un funcionamiento cultural definitivamente comunitario, de carácter cohesionante e identificante para quienes las cantan, debido a lo cual han logrado constituirse en bienes propios y comunes de múltiples conglomerados de chilenos.

El distinguido folklorista Ramón A. Laval, en la sección que le dedica a la música tradicional en su estudio del folklore de Carahue (Laval, pp. 133-136), nos da a entender con cuánta frecuencia se cantaban *esquinazos* en aquel lugar de la provincia de Cautín, lo que refuerza nuestra hipótesis del uso habitual de este miembro de la familia musical *tonada* hasta las postrimerías de la primera mitad de este siglo, por desgracia hoy sobreviviente como un mero vestigio, en algunos rincones campesinos.

Contrasta el rico panorama de las danzas chilotas, brevemente descrito por F. J. Cavada en 1914 (Cavada, pp. 163-168), con la precaria realidad coreográfica isleña que han descubierto las indagaciones y recolecciones,

efectuadas con validez científica en los últimos años. Del *aguanieve*, la *astilla*, el *cielito*, la *conga*, el *chavarán*, el *loro*, el *pío-pío-pa*, la *refalosa*, el *rin*, el *sapo*, y otros bailes, no quedan rastros. El *chocolate*, la *nave*, la *periconá*, la *trastrasera*, se bailan muy ocasionalmente y sus cultores son cada vez menos. La hermosa danza zoomórfica del *pavo*, así como el *costillar* y la *sajuriana*, guardan una débil vigencia, en tanto que el *corrido* y la *cueca* mantienen una marcada frecuencia de uso.

El escritor costumbrista Pedro Ruiz Aldeá, fallecido en 1870, según informe de *El Meteoro*, de Los Angeles, del 30 de abril del mismo año, en su artículo *Una Zurra de Baile*, presenta las vicisitudes de "un santiaguino en provincia", buscador de votos para unas elecciones parlamentarias. La acción se desarrolla a lo largo de una sabrosa tertulia, amenizada por las danzas del *aire*, del *cuando*, de la *sajuriana* y de la *zamacueca*, que aparecen como manifestaciones coreográficas muy acostumbradas en ese entonces (Ruiz, pp. 29-37).

Citemos, finalmente, en este recuento, al novelista Alberto Blest Gana, reproduciendo algunos trozos de su obra *El Ideal de un Calavera*, cuyas páginas contienen un copioso bagaje de datos tradicionales. Así, en las concernientes a una reunión celebrada en una casa de familia, se canta la vieja canción de "El cisne", muy común en la música folklórica hasta el comienzo de este siglo; se ejecuta un *esquinazo*, "antigua canción del alba", y se bailan la *zamacueca*, el *cuando*, y el *aire*. Respecto de este último, escribe Blest Gana: "Sonaron la guitarra, el *rabel* y las voces nasales de las *cantoras*, entonando un verso de este baile que está casi completamente olvidado en el día, pero que entonces gozaba de gran popularidad.

"Al compás de la música y del canto se lanzó la pareja en los giros del *aire*, que tienen gran semejanza con los de la *zamacueca*, único baile de *chicoteo* que ha sobrevivido y sobrevivirá a la transformación gradual que ha venido operándose en nuestras costumbres." (Blest, pp. 131-151).

Las palabras proféticas de este gran conocedor del alma chilena, que cierran la segunda cita textual, se han hecho verdad si las valoramos a nivel nacional, y resultan aún más contundentes si pensamos que todas las otras danzas, y hasta la misma *cueca* en algunos lugares del país, han sido doblegadas por la vertiginosa y pujante folklorización del *corrido* danzado de procedencia mexicana, uno de cuyos más calificados exponentes se halla en el ejemplario de este artículo.

Si confrontamos la realidad contenida en los testimonios empleados, con la que ahora atañe a la música folklórica que hemos llamado hispanochilena rural, perteneciente a la gran zona que delimitáramos desde la provincia de Atacama hasta la de Chiloé, resulta irrefutable que muchas especies e instrumentos han perecido o están en vías de franca extinción, contándose entre

los casos más penosos la lenta pero segura agonía del arpa, instrumento sobre el cual se escuchan, en todas partes de Chile, muy elogiosos recuerdos de su calidad en el acompañamiento de *cuecas*, *canciones* y *tonadas*, especialmente; pero que hasta ahora no ha tenido la ayuda necesaria para su reactualización, en circunstancias que hay condiciones culturales y sociales propicias para este efecto, sintetizadas en un general deseo de reponer su práctica, el cual hemos encontrado en muchas localidades de nuestro territorio, y que son numerosas las arpas abandonadas en los más diversos locales comerciales, iglesias y capillas, casas particulares, etc.

Otros instrumentos y especies han sufrido una drástica disminución y se han enclavado en localidades primordialmente rurales, como ocurre con el *guitarrón* en la comuna de Pirque, provincia de Santiago; con el baile del *pequén*, que subsiste en algunos rincones de las provincias de Maule y Ñuble, o con los escasísimos pregones cantados, algunos de los cuales hemos oído recientemente en el pueblito de Lo Valdivia, provincia de Talca.

Mientras tanto, en las grandes ciudades, que en Chile siguen siendo los focos primarios de expansión cultural nacional y foránea, se ha venido elaborando un folklore musical distinto del que constituye la ya aludida imagen inveterada de la música tradicional chilena, en muchos casos hace ya bastantes años, pero que, sin embargo, hasta ahora no se había considerado en una investigación integral de los rumbos folklóricos que hayan surgido en el curso de la historia de nuestra nacionalidad.

PERSISTENCIA DE LA MÚSICA FOLKLÓRICA

Esta sección de nuestro trabajo quiere dar a conocer, de una manera esquemática global, los géneros y especies folklóricos de vieja data, propios de la tradición musical purista con que se sigue identificando a determinados cantos, danzas e instrumentos, los cuales configuran la imagen acostumbrada de nuestro folklore musical, a la que hemos hecho referencia en oportunidades anteriores.

Nuestra selección contempla el rubro vigencia en grado fuerte, considerable y mediano, y se remite únicamente a las informaciones que hemos logrado mediante la aplicación de los cuestionarios del Atlas del Folklore de Chile, en los años 1973-1974, de acuerdo con la división exploratoria del territorio chileno, comprendida en las áreas de dicho Atlas (Dannemann, *Estudios*, pp. 279-287).

De este modo, será más precisa y efectiva la confrontación de los integrantes vigentes de la primera gran promoción de nuestra música folklórica, aquí incluidos, con los desaparecidos o residuales de esa misma promoción, por una parte y, por la otra, con las distintas formas, más o menos nuevas, no

concernientes a dicha promoción, que ya adquirieron/ o están adquiriendo calidad folklórica.

I. *Area Andina*. Desde el límite con el Perú y Bolivia, provincia de Tarapacá, hasta el pueblo de San Pedro de Atacama, provincia de Antofagasta.

Danzas ceremoniales varias de romería, baile de *chinos*, danzas de *sicuras*, danza del *cuculí*, danza de la *cuyana*, danza de la *chaya-chaya*, danza de la *moquehuana*, danza del *zonzoternero*, danza del *cachimbo*, danza de la *cueca*, danza del *huaino*, danza del *taquirari*, danza del *corrido*. *Villancicos* cantados y/o danzados. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. Canciones de cuna. Toques instrumentales de *lichiguayo* y de *quena*.

II. *Area Atacameño-Hispana*. Desde el pueblo de San Pedro de Atacama hasta la ciudad de Copiapó, provincia de Atacama.

Danzas ceremoniales varias de romería, baile de *chinos*, danzas varias de la Festividad de San Pedro de Atacama, danzas de *carneval*, *corrido*, *cueca*. *Villancicos* cantados y/o danzados. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. *Coplas de carnaval*. Canciones de cuna.

III. *Area Diaguita-Picunche-Hispana*. Desde Copiapó hasta las provincias de Aconcagua y Valparaíso, inclusive.

Bailes de *chinos*, *danzantes* y *turbantes*, danza de las *lanchas*, la *danza*, *corrido*, *cueca*, *valse*. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. Canciones de cuna, *canto a lo pueta*, *glosas*, *tonadas* propiamente dichas.

IV. *Area Picunche-Hispana*. Desde el límite norte de la provincia de Santiago hasta el sur de las provincias de Ñuble y Concepción.

Baile de *empellejados*, baile del *calladito*, *corrido*, *cueca* y *valse*. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. Canciones de cuna, *canto a lo pueta*, *tonadas* propiamente dichas, *parabienes*, *villancicos*, *romances*, himnos religiosos folklorizados, *cantos de pajareros*.

V. *Area Mapuche-Huilliche-Hispana*. Desde el límite norte de las provincias de Arauco y Bío-Bío hasta el límite sur de la de Llanquihue.

Corrido, *cueca*, *valse*. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. Canciones de cuna. *Canto a lo pueta*, *tonadas* propiamente dichas, *parabienes*, *romances*.

VI. *Area Chilota*. Provincia de Chiloé, región insular.

Corrido, *cueca*. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. Oraciones cantadas, *cantos de ángeles*, canciones de cuna, *romances*, *salomas*.

VII. *Area Chilota-Patagónico-Hispana*. Provincia de Chiloé, región continental y provincias de Aysén y Magallanes.

No obstante lo ya indicado en nuestra delimitación geográfico-folklórica, a causa de los normales movimientos de propagación de la cultura, también encontramos en esta área especies concernientes a la música tradicional con-

siderada en este esquema, con interesantes matices locales. Estas especies son: *corrido*, *cueca*, *rondas* y otros juegos infantiles cantados, canciones de cuna.

VIII. *Area Antártica. Territorio polar chileno.*

Carente de música tradicional regional, como ya se acotara en los planteamientos sobre los antecedentes y evolución de nuestro folklore musical.

IX. *Area Pascuense. Isla de Pascua*

Las superposiciones de muy dispares grupos étnicos que se han producido en esta isla, sin una trasculturación orgánica y con dañinas intrusiones de música popular internacional, hacen muy engorrosa la comprobación de una música de real carácter folklórico, la que podría emerger de los restos de la cultura autóctona, en lamentable trance de extinción, y de los elementos tahitianos y europeo-chilenos continentales del último tiempo. Podría añadirse que, en el vendaval de mesomúsica que impera en Pascua, sólo perviven formas tradicionales de procedencia aborígen, como los distintos tipos de recitativos rítmicos.

OTRA Y NUEVA MÚSICA FOLKLÓRICA

Después de haber leído en las obras de los más renombrados tratadistas y de haberle escuchado a la mayoría de los profesores de Educación Musical, que la música folklórica se caracteriza por ser "antigua", por tener "autor anónimo", por estar practicada por el "pueblo", en su acepción de conglomerado de bajo nivel socioeconómico, principalmente por sus integrantes que viven en "lugares apartados", y por poseer preestablecidos elementos morfológicos, armónicos y rítmico-melódicos —características especulativas teóricas, cada vez más anacrónicas en nuestros días—, muchísimas personas creen que están al margen de esta clase de música, proclamándose depositarias de aquella que la petulancia o la ignorancia han permitido que se prosiga calificando de "culto", sin reparar en el hecho de que, por encima de tales o cuales peculiaridades pertinentes a la antigüedad, al compositor, a las condiciones de los cultores, a los aspectos formales, prevalecen, en el curso de todo proceso tradicional, la función cohesionante y la índole de patrimonio comunitario propio y representativo, que pueden traducirse en múltiples y cambiantes formas, y que son, esencialmente, las razones por las cuales un fenómeno musical adquiere calidad folklórica, como consecuencia de una reiterada y operante selección y re-creación. Y esas mismas personas se sentirían, en verdad, muy asombradas, y ojalá redescubiertas, si se percatasen de haber conseguido dormir, en sus primeros meses de vida, gracias a una canción de cuna; de haber cantado las consabidas estrofas del "Mandandirundirundán", mientras se divertían con el juego del mismo nombre durante su infancia, y de haber coreado el Himno de Yungay, en su edad madura, con motivo de un

acto cívico; sin que sus padres hayan sido *huasos*, pescadores, artesanos manuales, vendedores ambulantes de frutas, o *barreteros* de una pequeña faena minera, en circunstancias de que los tres ejemplos utilizados pertenecen al viejo folklore musical chileno, causante de aquella imagen general a la que nos hemos referido ya en varias ocasiones. Y más sorprendidas estarían aún, si cayeran en cuenta de que con su aceptación y espíritu de conservación, han contribuido a darle fuerza tradicional, a conferirle rango folklórico, a canciones como "Tómesé esa Copa", brotada espontáneamente en la celebración del onomástico de un amigo, o como "Río-río", que aglutinara a todos los miembros de su grupo, en la fiesta de despedida de soltero de uno de ellos.

Por lo tanto, cuando decimos otra y nueva música folklórica, no estamos sólo enfatizando sus mayores o menores diferencias con la correspondiente al período histórico antes señalado, así como sus pocos años de existencia realmente tradicional, en algunos casos, en un contexto de rápida innovación e implantación; sino que, también, deseamos dejar en claro que hay no poca cantidad de música folklórica vigente que había pasado inadvertida para muchos, sean o no sus cultores, como sucediera con el *canto a lo pueta* cuya vigorosa actualidad y enorme importancia fueran comprobadas en investigaciones a partir de la década del sesenta (Barros, Dannemann), (Uribe, pp. 25-113), y que corren abundantes cantos folklóricos compuestos por autores inequívocamente individualizados, los cuales se han ceñido a las formas más habituales de la que hemos designado primera gran promoción de nuestro folklore musical, como es el ejemplo de "La Jardinera", *tonada* de Violeta Parra, una de cuyas versiones ha sido incluida en ese trabajo. Pero hay que reconocer, además, la progresiva aparición de expresiones folklóricas musicales, provocadas por las tendencias síquicas, culturales y sociales dominantes: la llamada corriente renovadora en las Observaciones Preliminares de este trabajo, la cual, en un breve plazo, les agrade o no a los investigadores de la música en nuestro país, le ha otorgado carta de nacionalidad folklórica a canciones y danzas de la naturaleza del *corrido* mexicano "Juan Charrasqueado".

En síntesis, el ejemplario usado en este artículo contempla tres tipos de música tradicional:

La de vieja data y de gran prestigio general folklórico, documentada bibliográficamente en Chile ("Coplas de Carnaval").

La de antigua data, compuesta antes de 1950, sin prestigio general folklórico, no documentada bibliográficamente en Chile ("Una Viejecita Debajo del Puente").

La de nueva data, compuesta a partir de 1950, sin prestigio folklórico, tampoco documentada bibliográficamente ("Si Vas para Chile").

Es obvio que tales deslindes cronológicos convencionales sólo pretenden una ordenación elemental de los materiales empleados en este artículo.

EL COMPORTAMIENTO FOLKLÓRICO MUSICAL

Con el término comportamiento queremos significar el uso funcional y habitual de muy diversas formas musicales chilenas, de acentuada vigencia y de verdadera fuerza tradicional, el cual examinaremos por medio de los ejemplos que a continuación se exponen, algunos ya citados en este estudio.

1. *Canción de cuna*

Es, sin duda, uno de los cantos más diseminados en el país. Pese a su antigüedad, su práctica no ha decrecido en estos últimos años de violentos cambios culturales, y ella abarca, con mayor intensidad que ninguna otra expresión de nuestra música tradicional, a todos los estratos socioeconómicos. Su poder de identificación en el plano de la maternidad es un magnífico exponente de la conjunción de los atributos de cohesión y comunitarismo ya indicados como propios de la música folklórica. Resalta el hecho de que su melodipo sea el único en Chile en lengua española, y según la observación verbal de nuestro Maestro Carlos Lavín, habría sido trasladado a América, en la época de la conquista hispánica, por nodrizas de origen judío. Pero, a pesar de ser nuestra sola canción de cuna no indoamericana de raigambre folklórica nacional, su función particular le ha permitido desenvolver una gran riqueza de matices de sensibilidad afectiva, que se reflejan tanto en la variedad temática poética, como en las diferencias de tonalidad, volumen, velocidad, timbre, inflexiones, cifra de compás, etc., que se advierten incluso en las distintas versiones que pueden provenir de una misma persona.

El ejemplo *a* corresponde a una interpretación de Julia Santos, de Iquique, y el *b* a una de Nora Travisany, de Santiago. Ambos fueron recogidos a fines de 1974, fecha que no hace más que reforzar la continuidad y mantenimiento de las peculiaridades fundamentales musicales de nuestra canción de cuna por excelencia, en relación con sus descripciones anteriores, como las de Elio-doro Flores (Flores) y del Instituto de Investigaciones Musicales (Instituto, p. 14).

2. Coplas de Carnaval

Con esta denominación genérica nos referimos a los cantos trifónicos, con o sin acompañamiento instrumental, propios de la fiesta del mismo nombre, cuya localización, respecto de su mayor grado de vigencia y de frecuencia de uso, se centra en el departamento de El Loa, provincia de Antofagasta. A causa de estar excluidas de la gran zona central, y, en consecuencia, por no pertenecer a la tradición musical purista europeo-chilena, su presencia en nuestro actual territorio y en el desarrollo de nuestra nacionalidad, ha sido valorada sólo últimamente en los estudios folklóricos, descollando la labor de Bernardo Tolosa, que fuera investigador de la Universidad del Norte, y que en su obra *Cantos y Leyendas Regionales* (Tolosa, pp. 50-51), destaca que “tenemos una de las fiestas que siguen celebrando en todos los pueblos y es la fiesta de Carnaval o *Chaya*”.

“Se comienza el día sábado y termina el Miércoles de Ceniza”.

“Son personajes principales de estas fiestas el *viejo* y la *vieja* (en algunos pueblos se representan en el *viejo* y la *vieja* y los *hijos*; o en la *viuda* y los *hijos* o por un *caporal*)”.

“Al comenzar la fiesta aparecen el matrimonio (los dos son hombres disfrazados), tocando una *caja chayera* e invitando con coplas a unirse a la fiesta de carnaval”.

“De aquel cerro vienen
bajando ovejas,
unas trasquiladas,
y otras sin orejas”.

“Y así continúan por todo el pueblo a medida que van juntándose los habitantes”.

“Cuando yo me muera, ay, ay, ay,
no me hagan cajón;
dentro de mi guitarra, ay, ay, ay,
llévenme al panteón”.

“Atacama grande, ay, ay, ay,
Calama mayor,
Toconao chiquito, ay, ay, ay,
se lleva la flor”.

“Finalmente el día miércoles se reúne todo el pueblo en la tarde a esperar la *vieja* y el *viejo* para regalarles presentes de pan, verduras y flores. Pasan al local comunal y comienzan las declaraciones de amor a la *vieja* por parte de los concurrentes acompañados de guitarras y *cajas*...”

EJEMPLO 2

COPLAS DE CARNAVAL

The image shows five staves of musical notation in treble clef, 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with a 'd' symbol, which is defined in the legend below as 'Arrastre descendente' (downward drag) or 'Arrastre ascendente' (upward drag). The melody is characterized by its irregular rhythm and melodic contour.

d = Arrastre descendente d' = Arrastre ascendente

Es extraordinariamente interesante la vinculación de este tipo de canto, con la organización rítmico-melódica del sistema trifónico de la música indígena atacameña (Lavín), y su afinidad con las *bagualas*, estudiadas con prolijidad por Isabel Aretz en su libro *Música Tradicional Argentina* (Aretz, pp. 149-151 y 171-214), y, por lo tanto, sus características fundamentales, en especial las de las *coplas de carnaval* de rítmica irregular, como la apreciable

en nuestro ejemplo, recolectado en 1969, en Toconao, Calama, Antofagasta, hacen aceptable la hipótesis de su origen precolombino, el que ha resistido hasta ahora y en lo que concierne a la música vocal, los embates del mestizaje, el que le ha dado, sí, una forma estrófica de cuatro versos hexasílabos u octosílabos, que en muchos casos perpetúan hermosos contenidos poéticos de los cancioneros hispánicos de la Edad de Oro.

De ahí que sea posible afirmar que estos cantos poseen un definido carácter tradicional indo-hispano-chileno, el cual acrecienta y diversifica nuestro folklore musical.

3. "Himno de Yungay"

Su compositor, don José Zapiola, en la carta autobiográfica de sus sabrosos *Recuerdos de Treinta Años* (Zapiola, p. 57), relata que "Después del triunfo de Yungay, y con ocasión de los grandes bailes que entonces se dieron, me encargó el señor don Ramón Rengifo poner música al "Himno", cuya letra había él escrito, y que es el único que ha sobrevivido a todos los que compusieron, tanto en Chile como en el Perú, con motivo de aquel triunfo".

El ya mencionado historiador Eugenio Pereira Salas, nos informa que el *Himno Marcial que en celebridad del triunfo de Yungay se ha cantado en los bailes dados por el Supremo Gobierno puesto en música y dedicado al Ministro de Estado don Joaquín Tocornal, por José Zapiola*, se dio a conocer públicamente el 8 de abril de 1839, fecha en que "el Gobierno ofreció un imponente sarao con motivo del triunfo de Yungay". Agrega que "grabado en el corazón de las tropas y en el pueblo, el Himno se oyó muy seguido en ese año de celebraciones", y que "en esas notas, que ayer como hoy encienden el heroísmo popular, el nombre de Zapiola vivirá eternamente". (Pereira, *Orígenes*, pp. 109-110).

Esa suerte de eternidad vaticinada por Eugenio Pereira, ya ha dado sus primeras pruebas en estos ciento treinta y seis años de existencia de la feliz composición de Rengifo y Zapiola, autores que han ganado la gloria póstuma de elevar su himno a la categoría de patrimonio común, aglutinante, propio y representativo, de una nación entera, a través de un proceso de constante recreación y de vida tradicional. Por eso es que la llamada Canción de Yungay es una genuina expresión de nuestro folklore, en el más puro y noble sentido, aunque constituya este hecho una paradoja para la inmensa mayoría de los chilenos, simplemente porque no han reflexionado acerca de su función y porque la pertinaz imagen ruralista, inferida sólo de algunos géneros y especies de nuestra tradición musical, ha cercenado, una vez más, la comprensión integral de nuestra música folklórica.

EJEMPLO 3a

HIMNO A LA VICTORIA DE YUNGAY



ESQUEMA RITMICO



EJEMPLO 3b

HIMNO A LA VICTORIA DE YUNGAY



ESQUEMA RITMICO



Hoy son incontables las versiones de la Canción de Yungay, y poquísimos quienes saben cuáles son sus autores. Pese a su importancia cívica y su empleo habitual en los actos públicos patrióticos, no hay una versión propia-

mente oficial de ella en todo Chile. Su potencial comunitario le ha permitido ir más allá del objetivo estricto para el cual fue compuesta, y es así que en numerosos pueblos de la precordillera y del altiplano de nuestras provincias de Tarapacá y de Antofagasta, se ejecuta durante la celebración de festividades religiosas, con diferentes clases de instrumentos, en muchas ocasiones sin el canto, como acontece, anualmente, en la localidad de Putre, Departamento de Arica, en la Fiesta de la Cruz de Mayo, lugar donde se obtuvo, en 1967, con la colaboración del etnomusicólogo norteamericano Donn Borchardt, lamentablemente fallecido, nuestro ejemplo 3 b.

Para corroborar y puntualizar nuestras observaciones sobre la actual índole folklórica de la Canción de Yungay, incluiremos junto al ejemplo citado, un fragmento de la versión publicada, en 1910, por Grimm y Kern (Valparaíso-Concepción-Santiago), la "Casa Editora más importante en la Costa del Pacífico", según reza la leyenda de la portada.

De inmediato se evidencia la simplificación musical del segundo ejemplo, tocado con *zampoñas* —denominación genérica de la flauta de pan en el Departamento de Arica— con respecto del primero, un arreglo para piano y canto o piano solo.

Los ocho compases transcritos de la versión de Putre presentan organización tonal pentátona, la que se rompe en el resto de su interpretación, apareciendo intentos de retorno en algunos compases, en una serie de fluctuaciones de peculiar variedad. Parecería que los músicos putreños, inmersos en una atmósfera cargada de supervivencias pentatónicas y sujetos al manejo de las *zampoñas*, cuyo repertorio, en su mayor parte, es también de naturaleza pentátona, buscasen cómo perpetuar el uso de un medio de comunicación musical aprendido de sus antepasados, el que se prolonga, hasta donde sepamos, desde la época incaica; pero, sin lograr eludir, al igual que en las otras versiones registradas por nosotros en las provincias de Tarapacá y Antofagasta, el empleo de la escala europea a la que ciñó Zapiola la composición de su himno.

Para quienes suponen, de una manera antojadiza y errónea, que la música folklórica se distingue por su vulgaridad, por el bajo nivel educacional y socioeconómico de sus cultores, y que en Chile está próxima a morir, El Himno a la Victoria de Yungay no sólo deja en descubierto estas burdas equivocaciones, sino que también contribuye a apreciar la amplitud de temática, forma y objetivo que incumbe al folklore musical.

4. "La Rosa con el Clavel"

Esta cueca es estimada como uno de los arquetipos de la música tradicional chilena de estirpe ruralista, resultante de las virtudes criollas de la que hemos

llamado gran zona central. Indefectiblemente, es una de las cuecas pertenecientes a la que calificáramos como primera promoción de nuestro folklore, con una notable diseminación y alta vigencia y frecuencia de uso.

Dos versiones de ella fueron incluidas en el folleto *Chile*, publicado por el Instituto de Extensión Musical de nuestra Universidad, en 1943. Según los comentarios de Pablo Garrido, la primera, de una "antiquísima zamacueca", fue entregada por José Letelier Llona y recogida por Rosa de Romero, en Chocalán. A nuestro entender, ya que no hay indicaciones, la localidad se encuentra en el Departamento de Melipilla, provincia de Santiago.

Garrido la considera "cueca de forma primitiva", y a la segunda versión, que transcribe con el nombre de La Rosa y el Clavel, un "ejemplar clásico de la danza nacional, con pinceladas en tono menor, que dice de una influencia incaica decidida", aventurada declaración etnomusicológica esta última, que no vamos a discutir desde las páginas de este artículo (Garrido, p. 36 y pp. 39-41).

EJEMPLO 4

LA ROSA CON EL CLAVEL



Según indagaciones de nuestros alumnos Fernando Carrasco, Laura Irrázabal, Helia López y Carlos San Martín, contenidas en su trabajo final de Curso, de 1974, de la Cátedra de Folklore de la Facultad de Ciencias y Artes

Musicales y de la Representación, de la Universidad de Chile, una de las versiones más comunes de esta cueca fue recogida por Jorge Martínez Serrano, ex componente de Los Huasos de Chincolco, otrora famoso conjunto de difusión de música folklórica y popular, quien la inscribió el 9 de agosto de 1935, con el N° 4038, en el Registro de Propiedad Intelectual. Desgraciadamente, por razones de salud, esta persona que ahora tiene noventa años de edad, no pudo ser entrevistada, pero no hay duda que dicha versión, muy probablemente poseedora de elementos poético-musicales introducidos por Jorge Martínez, es la más divulgada en todo el país, en gran medida a causa de sus frecuentes interpretaciones hechas por el mencionado conjunto de Los Huasos de Chincolco y por otros posteriores. De este modo, se ha llegado a fijar un patrón de La Rosa con el Clavel, uno de los más fuertes de toda nuestra música tradicional, el cual creemos que pervivirá aún por mucho tiempo.

La versión que aquí se transcribe, correspondiente a dicho patrón, fue cantada por Ramón Carrasco, de la localidad de San José, comuna de Algarrobo, provincia de Valparaíso, en 1974.

5. *Huaino*

El *huaino*, *huainito*, *huaiño*, *huaiñu*, *huaño* o *huañu*, funciona como baile bien singularizado por su coreografía distintiva, generalmente de pareja y de propósito festivo, y también como un ritmo imperante en varias danzas colectivas, entre las que se destacan la de las *cuyacas*, trezadoras de la vara de la fecundidad, la de las *llameras*, la de los villancicos, la de las *cacharpayas*, designación ésta de las despedidas rituales. En cualquiera de estos casos, se ejecuta con el acompañamiento de *zampoñas*, *pusas* o *lacas* —los nombres más genéricos de la flauta de pan en Chile—, o con el de *quenás* o *pinquillos* y la infaltable percusión de membranófonos, debiéndose reconocer el empleo creciente de grupos de aerófonos de bronce, que han desplazado ya en muchos lugares y casi por completo, los instrumentos antes señalados. Pero, además, se manifiesta a través de solos instrumentales, sin intención coreográfica, para los cuales es la *quena* el medio sonoro más utilizado.

Esta multiplicidad funcional y la profunda identificación que experimentan los habitantes de la precordillera y del altiplano, con esta especie de procedencia precolombina incaica, le han conferido una notable relevancia tradicional, una verdadera significación folklórica, en las provincias de Tarapacá y Antofagasta, las que serían deseables para muchas especies agónicas del folklore musical ruralista de la gran zona central.

Este ejemplo de *huaino* fue grabado en la localidad de Pachama, departamento de Arica, provincia de Tarapacá, en 1973, con la colaboración del

etnomusicólogo Daniel Sheehy, en ese entonces becario del Convenio Universidad de Chile-Universidad de California. Lo ejecutaron, durante la celebración de la festividad de San Santiago, los músicos de la banda de Guallatire, pueblo de la comuna de Belén, situada en el mismo Departamento. No fue posible conseguir su denominación individual, la que no siempre tienen los miembros de esta especie, y en cuanto a sus características propiamente musicales y coreográficas, el presente ejemplo las reúne conforme a la representatividad fundamental del género.

EJEMPLO 5

HUAINO

The musical score for 'HUAINO' is written on six staves in treble clef. The time signature is 2+3+4+5. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and ties, creating a rhythmic and melodic pattern typical of the huaino genre. The score begins with a rest on the first staff, followed by a series of notes across the remaining staves.

6. "Río-Río"

Hoy ya nadie puede desconocer el carácter folklórico de esta canción que ha penetrado hondamente en el espíritu nacional. Con prescindencia de su autor, de su fecha de composición, de su lugar de origen, se la canta en todo

el territorio, principalmente en ambientes urbanos y suburbanos. El texto poético de su primera estrofa y del estribillo, mucho menos el de su segunda estrofa, y, muy especialmente, su forma rítmico-melódica, se aprenden por transmisión oral. No hay otro canto chileno como éste que aparezca en tan diversas reuniones festivas, y con más espontaneidad y rapidez y mayores efectos de cohesión.

Estas cualidades, en particular la última, mueven a su interpretación colectiva, que es la habitual en la actualidad, aunque nos inclinamos a suponer que esta canción no fue compuesta como pieza coral, debido a su naturaleza lírica intimista y a los antecedentes históricos que resumiremos a continuación. Pero en su ejecución vocal de grupo, las más de las veces sin acompañamiento instrumental, se advierte un relieve afectivo comunitario sobresaliente, dotado de una enorme y cambiante gama de factores expresivos: no obstante que la interpretación de Río-Río se efectúa acostumbradamente al unísono, no dejan de surgir en algunas etapas de su desarrollo tendencias polifónicas de muy distinto tipo, con mayor o menor eficacia musical, a las que se añaden briosos aumentos de velocidad y cambios más o menos intensos de volumen.

Las averiguaciones que hemos hecho hasta ahora, no nos han permitido despejar algunas incógnitas que subsisten en torno a la autoría de "Río-Río".

El texto musical se le atribuye a Pablo Aras, afinador de pianos, quien lo habría escrito a fines del siglo pasado o muy a comienzos del presente, en Santiago de Chile. Al respecto, el articulista del diario *El Sur*, de Concepción, odontólogo don René Louvel Bert, prolijo buscador y divulgador de las manifestaciones de nuestra historia musical, en carta del 25 de enero de 1975, nos da informaciones proporcionadas por profesores, intérpretes y compositores, las que confirman a Aras como compositor de la música de la referida canción. Y al final de su comunicación, aludiendo, además, al creador del texto poético, expresa: "Personalmente, me surge una duda, que no pude resolver, el apellido Aras, me era desconocido, si bien es cierto, pudiera ser de origen árabe; me queda la duda que bien pudiera tratarse de un colombiano que trabó amistad en Bogotá, con Soffia y de allí salió la música y la letra".

En cuanto a don José Antonio Soffia, Ministro Diplomático de nuestro país en Colombia, desde 1881 hasta 1886, año de su fallecimiento, él es el autor literario de Río-Río, ya que este canto utiliza un fragmento de su poema "Las dos Hermanas", escrito en 1882, en homenaje a la nación colombiana (Solar, pp. 171-173), fragmento cuyo estribillo se encuentra reproducido en los versos finales de "La Balada del Río", del poeta colombiano Julio Flores (1865-1923), rasgo imitativo frecuente del movimiento romántico en América*.

* Esta poesía la hemos examinado en la colección de doña Gabriela R. de Dannemann.

¿Qué factores imponderables, ocultos tras el correr del tiempo, han influido para que esta canción de temática triste y dolorida sea la reina de las fiestas destinadas a celebrar la alegría? Aparte de su fácil línea melódica, ¿qué elementos han logrado, musical o extramusicalmente, convertirla en una de las expresiones más rotundas del folklore musical chileno de hoy? Interrogaciones como éstas y varias otras, caen en complejidades subjetivas, que deberán conjugarse con los resultados de una investigación que permita establecer las razones concretas de la función folklórica de Río-Río, cuya dispersión abarca también otros países latinoamericanos, y que en Chile tiene como una de sus versiones más usuales la que aquí se incluye, tomada del repertorio de la familia Trapisany Arredondo, de Santiago, y cantada en enero de 1975.

EJEMPLO 6

RIO - RIO



ESQUEMA RITMICO



7. "Cumpleaños Feliz"

Es, por excelencia, en todo el país el canto propio de la circunstancia pertinente a su denominación, y, como Río-Río, interpretado sobre todo en medios urbanos y suburbanos. En la mayoría de los casos, se canta con su texto en lengua inglesa, plagado de deficiencias fonéticas y con la infaltable mención del nombre de pila del festejado.

Creemos que su gran aceptación y formidable expansión se inician en Chile en el segundo cuarto de esta centuria, sin que por ahora dispongamos de pruebas fehacientes sobre su procedencia.

Dos razones han sido, a nuestro juicio, las decisivas para la obtención de la calidad folklórica de "Cumpleaños Feliz": por una parte, y desde un punto de vista sociocultural amplio, esta canción desempeña una función muy precisa en una oportunidad festiva que, incuestionablemente, requiere de expresiones colectivas e identificantes para enfatizar su significación. Su incorporación al plano de las costumbres nacionales vino a satisfacer una necesidad que antes no había encontrado el cauce para su solución. Por otra parte, y en lo concerniente a su forma poético-musical, su éxito se debe a las características de brevedad y de simplicidad rítmico-melódica, las que facilitan el aprendizaje de este canto, uno de los más importantes para comprobar el comportamiento folklórico-musical vigente en Chile.

Nuestra versión fue registrada durante la celebración de una fiesta de cumpleaños, en la ciudad de Santiago, en enero de 1975, y reducida a la transcripción musical que presentamos:

EJEMPLO 7

HAPPY BIRTHDAY - CUMPLEAÑOS FELIZ



8. "Tómese esa copa".

En los últimos años, esta canción y "Río-Río" son las practicadas con mayor asiduidad en todo el país, con motivo de reuniones festivas, habiéndose propagado la primera de una manera creciente hasta las más apartadas localidades rurales.

Junto a su fácil y concisa memorización y exteriorización musical, a la índole conminatoria de su texto poético, que ordena la ingestión de una bebida alcohólica, está la atrayente función lúdica que fluye de dicho texto poético y que impone la repetición de la aludida conducta a cada miembro del grupo, en una secuencia continuada, la cual, al completarse, determina

la finalización del canto, ejecutado al unísono por los concurrentes, a través de imprevisibles y variadísimos cambios afectivos de interpretación, según las situaciones derivadas de la actitud de cada persona a quien le toca el turno de beber.

Tómese esa copa,
 esa copa de vino.
 Tómese esa copa,
 esa copa de vino.
 Ya se la tomó,
 ya se la tomó:
 ahora le toca al vecino.
 Ya se la tomó,
 ya se la tomó:
 ahora le toca al vecino.

Canción demasiado conocida, repetida y vivificada, para que la inmensa mayoría de sus cultores pudiera haberse detenido a reconocer su poderosa función folklórica, y que, hasta ahora, no ha figurado en los repertorios de ninguno de los conjuntos de proyección y difusión de nuestro folklore musical, los cuales, quizás, encuentren más importante defender la divulgación de los últimos o reconstruidos vestigios de cantos y danzas de temática y procedencia campesina.

La versión de "Tómese esa Copa" que aquí aparece, nos fue entregada por Julia Santos, de Iquique, en enero de 1975.

EJEMPLO 8

TOMESE ESA COPA



9. "Una Viejecita"

Un excelente testimonio del valor folklórico de esta canción, lo constituye el trabajo final del Curso de Folklore de 1974, de María Angélica Cires Salamanca, del cual hemos extractado los trozos que poseen mayor relación con los objetivos de nuestro artículo, además de transcribir la versión que ella recogiera e insertara en dicho trabajo.

"Una viejecita debajo del puente
pelaba pollitos con agua caliente;
como los pelaba con tanto alboroto,
que no les dejaba pelito tampoco".

"Cifra indicadora de compás: 6/8".

"Modo mayor".

"Acompañamiento de guitarra, con funciones armónicas de tónica, dominante y subdominante".

"El esquema rítmico-melódico, así como el acompañamiento de guitarra y el texto de la canción, están sujetos a cambios y dependen de la re-creación que el individuo o la comunidad folklórica le impriman. En este caso, lo expuesto es producto de mi propia experiencia y fruto de aquellas comunidades folklóricas en las cuales he tomado parte".

"De acuerdo con el gráfico referente a fenómeno folklórico [—la alumna utiliza el examinado en el Curso de Folklore—] probaré que la canción elegida funciona como tal".

"a. Cosa o hecho: canción, "Una viejecita debajo del puente".

"b. Elemento humano: asistentes al paseo localidad de El Monte".

"c. Comportamiento: participación de los asistentes en la canción misma y en su re-creación".

"d. Ocasionalidad: paseo a El Monte del sindicato textil Baloian".

"La citada canción podría adquirir carácter de folklórica, en la medida que cumpla con los requisitos de: bien común, bien propio, aglutinante y representativo".

"A continuación paso a detallar las razones por las cuales considero cumple con dichos requisitos".

"Funciona como bien común ya que todos los asistentes al paseo tenemos participación en la re-creación e inventiva del texto, y la elección de la canción misma se hace en base a un criterio de aceptación general".

"Funciona como bien propio en el sentido de que la canción se transforma en nuestra, puesto que nosotros estamos re-creándola y su texto o su melodía pueden adquirir el sello nuestro. En síntesis, la canción es de todos y de cada uno".

“Es aglutinante, puesto que actúa como vehículo de cohesión entre los allí presentes, y en mayor o menor grado nos sentimos unidos en la realización o en el usufructo de ese bien tradicional”.

“Es representativo de esa comunidad puesto que la canción está simbolizando o representando un estado de ánimo colectivo del grupo”.

“Al fenómeno aludido en punto anterior, cabe señalar que en el paseo existía bastante confianza; la fuerza de cohesión se manifestaba en alto grado; todo lo cual influyó en que la canción fuera cantada en su mayor grado de picardía...”.

EJEMPLO 9

UNA VIEJECITA



ACOMPANAMIENTO DE GUITARRA



10. “Noche de Paz”

El conquistador español introdujo en América la celebración de la fiesta de Navidad, e hizo resaltar musicalmente su contenido por medio de los villancicos, que, en Chile, se adscribieron a la forma de la *tonada*, en la gran zona central. No obstante, estos cantos dedicados al nacimiento de Cristo y

a los personajes que rodean este hecho trascendental del cristianismo, han ido apagando su voz en dicha zona, hasta el extremo de subsistir hoy en un lamentable estado residual, siendo mucho más potente su vigencia a través del uso de otras formas musicales. En las provincias de Tarapacá y Antofagasta, tanto los sólo cantados como los cantados y danzados, inmersos en actos navideños, pueden tener el brillo de aquellos que en la ciudad de Iquique tienen los de la cofradía de las *cuyacas*.

En contraste con el acelerado debilitamiento de los villancicos, se halla la práctica de una canción de Navidad, de origen austríaco, que, así como en numerosas naciones del mundo, se ha impuesto en Chile, con la magnitud del canto navideño por excelencia, repetido año a año por las personas de las más diferentes edades, condiciones educacionales y socioeconómicas, y hasta por muchas que no pertenecen a las religiones cristianas.

Su significado funcional cultural y social, su vivir tradicional, no requieren de etiquetas de autenticidad folklórica, de recomendaciones de expertos, ni de publicidad divulgativa de ningún tipo. Simplemente, se canta como un bien común y propio, sin necesidad de saber o de recordar que fue compuesta en 1818, por el sacerdote José Mohr y por el maestro de música Javier Gruber.

Traída a nuestro país por alemanes residentes, según nuestras indagaciones, cobra pleno valor folklórico hacia 1925 para chilenos de distintas regiones, sean o no de ascendencia alemana, acrecentado hasta hoy, y con su nombre traducido por "Noche de Paz" en lengua española.

La versión que incluimos fue la cantada por la familia Travisany Arredondo, con motivo de la celebración de la fiesta de Navidad de 1974.

EJEMPLO 10

NOCHE DE PAZ



11. "Adiós al Séptimo de Línea"

Sin la resonancia histórico-patriótica, ni la dilatada dispersión geográfico-folklorica de la Canción de Yungay, esta marcha, cuyo texto musical es mucho más conocido que el poético, cuenta con una inobjetable trayectoria tradicional, que no sólo posee un sentido comunitario y de identificación para los componentes del Ejército, sino que para una gran cantidad de habitantes de nuestro país.

La primera de sus versiones que hemos transcrito corresponde a la partitura original editada por la Casa Amarilla, en 1960, la que también contiene el texto poético:

"El 7º de línea
partió en correcta formación
y al frente con orgullo
flameaba el pabellón".

Jamás se habrían imaginado sus autores, G. Pinza y L. Mansilla, que su composición, dedicada a reforzar el coraje de los soldados de la patria y a exaltar las ansias del triunfo guerrero, fuera a trascender a tanta amplitud de expansión y de reelaboración, por encima de los obstáculos temporales, como la que hoy se aprecia en nuestro folklore musical, y de la cual es una prueba concluyente nuestra segunda versión, ejecutada en guitarra por nuestro informante habitual Lázaro Salgado, el año 1969, en la ciudad de Santiago.

EJEMPLO 11a

ADIOS AL SEPTIMO DE LINEA

The image shows a musical score for the march "Adiós al Séptimo de Línea". It consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The second staff is also in treble clef. The third staff is in bass clef. The music is a march, characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

EJEMPLO 11b

ADIOS AL SEPTIMO DE LINEA



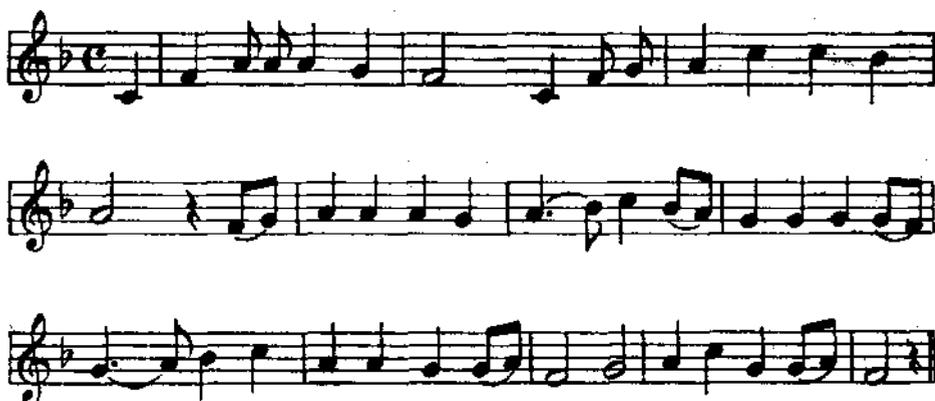
12. "Ich hatt' einen Kameraden" ("Yo tenía un Compañero")

Ludwig Uhland (1787-1862) y Friedrich Schiller (1789-1860), el primero autor del texto poético y el segundo, del musical, compusieron esta marcha cantada, en una fecha que aún no se ha podido precisar. Pero resulta de la mayor importancia el hecho de que se hayan inspirado en una vieja canción folklórica alemana, de la que conservaron en su pequeña obra, la espontaneidad, la fácil penetración y la fuerza de comunicación. La comprobamos actualmente asimilada a la tradición musical chilena, al igual que el ejemplo anterior y no sólo en la órbita de las Fuerzas Armadas, sino que, además, en los más diversos ambientes, en los que aparece como una canción colectiva, a raíz de excursiones, paseos, fiestas y diferentes tipos de reuniones. Hay grupos que la han hecho suya y decididamente representativa, infaltable en aquellas circunstancias en que sus miembros logran el máximo de aglutinación, como sucede, entre otros, con los componentes del Centro de ex alumnos del Liceo Alemán, de Santiago, que, durante la celebración de su día conmemorativo, y a lo largo de muchos años, la han cantado con propósitos integrativos, a través de un proceso de selección de cantos ya sea aprendidos en su vida escolar o fuera de ella.

La versión perteneciente a este artículo está tomada del compendio *Deutsche Volkslieder* [Canciones Folklóricas Alemanas], (Universal Bibliothek -8665-68. Reclam Jun., Stuttgart, 1962), y no presenta diferencias fundamentales con las de la tradición oral de nuestro país.

EJEMPLO 12

ICH HATT' EINEN KAMERADEN - YO TENIA UN CAMARADA



13. "La Mar estaba Serena"

En cuanto a este ejemplo, también recurriremos a algunas de las observaciones del trabajo final del Curso de Folklore de 1974, de la alumna Ximena Latorre A., de la carrera de Pedagogía en Educación Musical, por lo que reproduciremos la versión que aparece en dicho trabajo.

"He considerado la canción "La Mar estaba Serena" como un hecho folklórico, ya que en algunas ocasiones, tales como: fogatas, trayectoria en micro a un lugar determinado, caminatas, etc., cumple una función específica y bien definida".

"La mar estaba serena,
serena estaba la mar,
la mar estaba serena,
serena estaba la mar".

"Las variantes en la letra de esta canción están en el cambio de las vocales correspondientes a cada palabra, por una sola vocal, de acuerdo al orden tradicional de ellas, que sería a, e, i, o, u. El cambio de vocal en la cuarteta se hace acatando la orden dada por uno o varios integrantes del grupo o por acordes que marca la guitarra. La canción puede ser interpretada con o sin acompañamiento instrumental.

"Con a:

"La mar astaba sarana,
sarana astaba la mar..."

"Con e:

"Le mer estebe serene,
serene estebe le mer..."

"La canción "La Mar estaba Serena", se puede considerar un hecho folklórico, porque cumple una función bien específica, por ser representativa del grupo que la interpreta, y aglutinante, ya que reúne a distintas personas".

"Es un bien común, ya que el grupo, en ese momento, la ha seleccionado y re-creado para sí".

EJEMPLO 13

LA MAR ESTABA SERENA



14. "La Batelera"

No hemos encontrado informaciones precisas del tránsito de esta canción folklórica española a Chile. Al igual que la conocida como "La Mar estaba Serena", su propagación ha sido veloz y su vigencia sigue fuerte, desde los aproximadamente cuarenta años, en que comenzara a adquirir las características folklóricas cuya intensidad hoy nadie puede desconocer, y acerca de las cuales sobran los comentarios para los fines de este trabajo.

Esta versión fue cantada en un pasco de amigos de los autores de este artículo, en marzo de 1975, oportunidad en la que fue registrada.

EJEMPLO 14

LA BATELERA

The musical score for 'LA BATELERA' is written on seven staves in treble clef with a 2/4 time signature. The melody is characterized by a simple, folk-like style with a mix of eighth and quarter notes, often beamed together. The first six staves show a continuous melodic line with various phrasings and rests. The seventh staff contains a double bar line with two first endings: the first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending concludes the melody.

15. "Caballito Blanco"

Si bien las obras de investigación o de mera recolección de nuestra música folklórica no lo hayan señalado hasta ahora, nadie podrá negar que este canto es uno de los de uso privativamente infantil más comunes en el folklore musical chileno.

Desde un punto de vista musical, el empleo de una cifra de compás de 2/4 en relación con la simplicidad de su forma rítmico-melódica, ha contri-

buido a su marcada acogida por parte de los niños de casi todo el país, gracias a su conservación tradicional existente en los más variados estratos educacionales y socioeconómicos, incrementada por la enseñanza escolar.

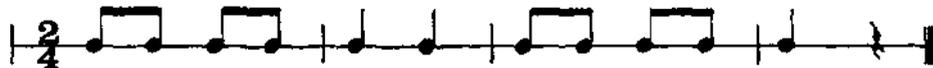
Esta versión nos fue entregada por María Paulina Bardón, de cinco años de edad, en enero de 1975, en la ciudad de Santiago.

EJEMPLO 15

CABALLITO BLANCO



ESQUEMA RITMICO



16. "La Manta de Tres Colores"; 17. "Chile Lindo"; 18. "La Jardinera"

Repetidas veces hemos indicado en este artículo la ostensible disminución de la práctica de la familia musical *tonada*, que también ha afectado mucho en los últimos años a su integrante que permanecía con la mayor vigencia y frecuencia de uso, la *tonada* propiamente tal, venerada en la gran zona central de nuestro territorio, por su antigüedad y anonimato de autor, por su nobleza agraria, y por ser esencialmente representativa de la maternal imagen ruralista de nuestro folklore musical.

En los planteamientos sobre antecedentes y evolución de la música folklórica en Chile, ya dimos algunos datos concretos sobre este panorama desalentador, que pone de manifiesto la desaparición de algunas de las más hermosas *tonadas*. Pero la fuerza tradicional de esta especie y el carácter significativo que ostenta, han dado lugar a que compositores nacionales, quizás sin esperarlo, hayan conseguido la consagración efectivamente folklórica de un número muy contado de sus creaciones ajustadas a la forma poético-musical de la *tonada*. Así ha ocurrido con los tres títulos que encabezan

este comentario; los dos primeros correspondientes a canciones de Clara Solovera Cortés, y el tercero a Violeta Parra Sandoval. Si consideramos que "La Manta de Tres Colores" fue inscrita en el registro del Derecho de Autor con el N° 245, el 4 de diciembre de 1951; que si "Chile Lindo" lo fue en el registro de Propiedad Intelectual con el N° 11.782, el 29 de octubre de 1948, y que "La Jardinera" se inscribió en el registro de Propiedad Intelectual con el N° 16.001, el 24 de noviembre de 1953, comprobaremos que la existencia de las tres en el plano de la mesomúsica no fue de gran duración, a juzgar por la actual situación en que se encuentran en el proceso de la tradicionalización de la cultura musical chilena. Al respecto, ninguna otra ocasionalidad como la que implica el *rodeo* ha sido más propicia para el cultivo y la folklorización de las tres *tonadas* aludidas. En el transcurso de esta máxima expresión de nuestros deportes ecuestres, tanto durante las *corridas* de los animales como de los momentos de diversión general en los recintos en torno a la *medialuna*, las hemos oído cantar insistentemente en los últimos diez años, ejecutadas por *cantoras* y *cantores* lugareños genuinos, y por conjuntos profesionales de difusión de nuestra música folklórica y popular.

En las encuestas que hemos aplicado en los *rodeos*, desde la provincia de Coquimbo hasta la de Osorno, se demuestra que la inmensa mayoría de los receptores presentes, en los instantes del canto mismo de estas tonadas, ignoran toda información acerca del origen de ellas, pero concuerdan en declarar que estas composiciones encierran un profundo espíritu de chilenidad, y que su función no sólo consiste en amenizar los actos pertinentes al *rodeo*, sino que también en cohesionar efectivamente a las distintas personas reunidas, que sienten estas canciones incorporadas a sus costumbres nacionales distintivas. Por su parte, ningún *cantor* ni ninguna *cantora* de los que antes citáramos, dispone de datos sobre la creación, propagación y evolución de las tres tonadas, pero sí ponen énfasis en asegurar que son "antiguas, muy bonitas y muy chilenas". En cuanto a los conjuntos profesionales mencionados, casi todos sus miembros están en conocimiento del nombre de los autores de dichas tonadas.

Estas observaciones hechas objetivamente y basadas de una manera directa en la realidad de la música chilena de nuestros días, establecen que la forma poético-musical *tonada* sigue contando con la aprobación de los habitantes de la que hemos llamado gran zona central. La no vigencia de numerosísimos individuos de la familia musical *tonada* se debe, a nuestro entender, a la aplastante publicidad de la música popular, que ha desplazado, además, a otros géneros y especies tradicionales. En el caso de "La Manta de Tres Colores", "Chile Lindo" y "La Jardinera", su divulgación discográfica, su irrupción en actos públicos, como los referidos *rodeos*, además de su

indudable calidad interpretativa y plasmadora de valores nacionales, han logrado afianzar y robustecer su permanencia tradicional. De aquí se desprende la necesidad de que la música folklórica pueda tener acceso a algunos cauces apropiados de extensión, para no continuar indefensa frente al gran aparato destructor de aquella mesomúsica de bajísima calidad, pero lanzada a través de medios de comunicación de masas, que en nuestro país ha provocado irreparables daños en los sectores campesinos, a los cuales deslumbra con las novedades musicales que provienen de la gran ciudad, en beneficio del lucro económico de empresas comerciales chilenas y extranjeras.

Las versiones que ilustran estos comentarios son las anotadas en los registros de Derecho de Autor y de Propiedad Intelectual, ya detallados.

EJEMPLO 16

LA MANTA DE TRES COLORES



EJEMPLO 17

CHILE LINDO



EJEMPLO 18

LA JARDINERA



19. "El Guatón Loyola"

Según el registro del Derecho de Autor, esta cueca, ya grabada por el Sello RCA Victor en 1956, fue inscrita con el N° 4.784, en 1957, figurando como compositores de la música Luis Castillo Marín y Oscar Olivares Zúñiga, y del texto poético, Alejandro Gálvez Droguett.

Inspirada por un incidente ocurrido en el lugar nombrado en su cuarteta, que no fue más allá de un asunto doméstico y pasajero, de trivial y reducida temática, esta cueca se ha encumbrado a un sitial prominente en el folklore chileno, a despecho de los puristas que la han reprobado con las más diversas objeciones. No obstante, y sin pronunciarnos acerca de las características de su contenido y de su forma, queremos dejar constancia de su profusa aceptación en los diferentes sectores urbanos, suburbanos y rurales. Mientras que otras cuecas, provistas de un tema de comprensión general y aciertos poéticos, han caído en el olvido, la de "El Guatón Loyola", ceñida a la forma musical propia de nuestra danza nacional por excelencia, y recargada de hilarante picardía, ha roto las barreras del tiempo y del espacio, hasta convertirse en una cabal expresión musical tradicional, una de las más cantadas y bailadas en todo el país.

Ejemplo palmario de música popular, más aún, vulgar, a juicio de los puntillosos extremistas que, después de haber mantenido invariablemente esta calidad, ascendiera a la categoría de folklórica, a fines de la década del sesenta, con la ayuda de quizás qué factores imponderables, como se evidencia en su práctica comunitaria de consecuencias cohesionantes, que lo han situado en igualdad de condiciones, en lo que compete a su recreación y uso empírico, junto a cuecas tan señoriales y auténticas como "Veinticinco Limones", "Las Estrellas del Cielo", "Tus Amores se parecen".

Esta versión de nuestro artículo es la del registro del Derecho de Autor.

EJEMPLO 19

EL GUATON LOYOLA



20. "Si Vas para Chile"

En cualquier reunión festiva, sin previo acuerdo de sus participantes, a iniciativa de uno de ellos, diríase a impulsos del *Volkgeist* de los románticos, estalla el canto de "Si Vas para Chile", coreado por los asistentes, sin que haya mediado ningún aprendizaje sistemático de él.

Muy pocos de quienes lo cantan saben que su autor es Chito Faró, seudónimo de Enrique Motto Arena, y que su inscripción en el registro del Derecho de Autor se hizo el 30 de julio de 1955, con el número 2.567.

No podemos desconocer que su patrón rítmico de vals se halla en afortunada concordancia con el desarrollo de su temática de viaje y de exaltación de una secuencia de bondades humanas y paisajísticas de Chile.

Se transcribe la versión interpretada por Julia Santos, de Iquique, en enero de 1975.

21. "Juan Charrasqueado"

Los canales de penetración y de difusión del *corrido mexicano* en Chile han sido, eminentemente, el cine y los programas radiales, los cuales consiguieron extender con tanta amplitud sus alcances, que hasta en aquellas apartadas localidades carentes del primero y precarias poseedoras de radios de distintas clases, esta especie musical ha obtenido una acogida fervorosa, muy principalmente el *corrido* danzado, con o sin texto poético, al extremo que su dispersión nacional está hoy a la par con la de la cueca, y que su inten-

EJEMPLO 20

SI VAS PARA CHILE

Musical notation for 'SI VAS PARA CHILE' consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line with a slur over the entire phrase. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

ESQUEMA RITMICO

Rhythmic scheme notation for 'SI VAS PARA CHILE' on a single staff. It starts with a 3/4 time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

EJEMPLO 21

JUAN CHARRASQUEADO

Musical notation for 'JUAN CHARRASQUEADO' consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line with a slur over the entire phrase. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half).

sidad de uso es mayor que la de ésta, como se comprueba en la celebración de las Fiestas Patrias del 18 de septiembre, en muchas localidades del país.

Casi todos los informantes del Atlas del Folklore de Chile, nos han expresado que las razones de su adopción serían su fácil coreografía, la memorización simple e inmediata de su forma rítmico-melódica y la atracción de sus textos poéticos, por lo común concernientes a aventuras pasionales.

A los estudiosos de nuestra música tradicional les corresponde investigar la validez de estos argumentos y la probable implicancia de otras causas, que explicarían la persistente y eufórica práctica coreográfica de corridos ya tan relevantes en la cultura chilena como el de "Juan Charrasqueado", cuya versión que elegimos para este trabajo fue cantada por Flor María Morales, de Linares, en febrero de 1975.

22. "La Piragua"

Hay que recorrer nuestro desconocido territorio, detenerse en todos sus rincones, visitar las *quintas de recreo*, entrar en los *quittapenas*, confundirse con el gentío de las *fondas*, explorar en las *boites*, apreciar el homenaje religioso de las festividades de romería, percatarse de los hábitos de diversión

EJEMPLO 22

LA PIRAGUA

The image displays the musical notation for the piece "La Piragua". It consists of four staves of music, all written in a single treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic and melodic pattern. A long, sweeping slur covers the entire piece, indicating a continuous melodic line. The notation is presented in a clear, black-and-white format.

de las reuniones privadas, sin dejarse perturbar por las añoranzas de ese decantado, puro y estático folklore musical, que yace, en gran medida, en las valiosas recolecciones de quienes desestimaron o rechazaron antaño, las posibilidades de que surgiera y floreciera uno nuevo y distinto, y no por eso funcionalmente falso o ineficaz.

En todos estos lugares y circunstancias, entre varios otros, suena el ritmo de la *cumbia*, impreso en el movimiento de danzas, como uno de los factores sobresalientes de la actual apetencia coreográfica de los chilenos.

Esta es otra prueba ineludible de las corrientes transformadoras entronizadas en nuestra cultura, sin que podamos predecir hasta dónde redundarán en las futuras etapas de la música folklórica.

La *cumbia* recolectada con el nombre de "*La Piragua*", fue grabada, como nuestro ejemplo de *huaino*, durante la fiesta de San Santiago, en Pachama, en 1973, a la banda de Guallatire.

GENERALIZACIÓN Y CONCLUSIONES

Ya se dijo en las Observaciones Preliminares que no pretendíamos descubrir grandes novedades con este trabajo: de su contenido se desprende, una vez más, la sempiterna disyuntiva del llamado avance o progreso del hombre con la denominada conservación de los elementos de la cultura tradicional. El justo medio de estos extremos aparentes compete a los estudios de la Antropología Social Aplicada, y sólo ha sido logrado de una manera satisfactoriamente positiva, en aquellos países cuya estabilidad económica, equilibrio social y homogeneidad educacional básica, permiten una conjunción coherente y eficaz de los dos aludidos factores, países entre los cuales Suiza ocupa un lugar de honor, en gran medida gracias a los esfuerzos científicos realizados por sus folkloristas, los cuales han llegado a conseguir que los legisladores contemplen y respeten, para los efectos de la dictación de los preceptos legales, normas tradicionales que regulan empíricamente la vida del pueblo suizo.

En la música folklórica chilena, dicha disyuntiva ha cobrado un carácter conflictivo, que hemos intentado exponer a lo largo de estas páginas. La apreciación global de nuestra realidad nos enfrenta a la dolorosa desaparición paulatina de la que hemos considerado la primera gran promoción de nuestro folklore musical, y así como objetáramos la unilateralidad del repertorio de la mayoría de los conjuntos de difusión y proyección, así también agradecemos a algunos muy calificados, su lucha por impedir la pérdida absoluta de ciertos géneros y especies pertenecientes a la citada primera promoción, y por haber dado testimonio de la dignidad de esta música en el ámbito de la cultura nacional.

Extraordinaria gravedad reviste la indefensión en que se encuentra esa música tradicional, salvo pequeños y aislados intentos de protección, ante las organizaciones comerciales que imponen la música popular, lo que ya hemos denunciado en otras páginas. Los autores de este artículo estuvieron en distintos lugares del país, ocupándose de las encuestas del Atlas del Folklore de Chile, durante el estruendoso desarrollo del Festival de la Canción de Viña del Mar de 1975, y pudieron comprobar cómo el maquinismo publicitario —que suele obtener el consumo de la mercancía que anuncia, aunque se trate de una droga mortal— se introdujo hasta en los últimos rincones campesinos y sometió, principalmente a la juventud, al uso repentino y grotesco de una música que en nada respondía funcionalmente a los habitantes de esas localidades rurales, que la escuchaban, embobados, a través de sus radios, para después reproducirla sumisamente, por mandato del mecanismo promocional, aunque estuviese en una lengua extranjera que no entendían, sin detenerse a reflexionar si esa música poseía alguna significación para ellos, música que, ya ahora, al año de ese festival, han olvidado. Pero fue suficiente su rápida arremetida para desplazar, en algunos casos para siempre, a la música tradicional, destinada a las circunstancias fundamentales de la vida, a los ritos del nacimiento y de la muerte, a la comunicación con la divinidad, a la exaltación del hombre y de la naturaleza. Esa oleada de música, compuesta en Chile y en el extranjero, ha tenido el privilegio de inundar todos los sectores geográficos y socioeconómicos de nuestro país, y si bien su presencia ha sido fugaz, como ya lo dijéramos, sus consecuencias desquiciadoras han sido inmensas y permanentes: ha inculcado una falsa, pero abrumadora vergüenza en los cultores de la genuina música folklórica chilena respecto de su cultura tradicional, que, de pronto, les ha parecido vieja y despreciable; los ha cargado con un complejo de culpabilidad, por no estar “en onda”, como ellos mismos lo dicen. Y así, ha destruido, irremisiblemente, no sólo a una gran cantidad de música tradicional, sino que también, y en alto grado, elementos de la conciencia y la acción de una verdadera chilenidad, los que fueron forjados después de un lento y difícil proceso de selección y depuración de los valores nacionales y regionales distintivos.

Sólo una política cultural integradora, que otorgue, al menos, igualdad de condiciones a las distintas clases de música que coexisten en Chile, asegurará a la folklórica una subsistencia y evolución orgánica y normal, y evitará la folklorización violenta de una mala música propagada por la publicidad comercial, como también los nefastos abusos del *seudofolklore* o del *neofolklore*.

Deseamos que el ejemplario de este artículo sirva para vislumbrar el advenimiento de algunos de los cambios más notorios en nuestra música folklórica y, a no dudarlo, varias de las composiciones incluidas y de los cam-

bios que ellas implican, harán pensar con mucha preocupación en el porvenir de un folklore propio y representativo de Chile.

Sobre este particular, hay antecedentes teóricos generales de lo sucedido en otros países, que pueden ayudarnos a encontrar un buen camino, como la exposición hecha por William Rhodes, en la Conferencia Internacional sobre Valores Artísticos en la Música Tradicional, el año 1965, en Berlín (Rhodes, pp. 100-107). Pero lo esencial es el encuentro del hombre chileno con su propia realidad, la que lo capacite para la expresión de sus verdaderos y permanentes valores.

Ojalá que en los tiempos venideros no se cumpla la sentencia de Antonio Acevedo Hernández, formulada en 1933, refiriéndose al *snobismo* de los chilenos (Acevedo, p. 63): "¡Gustan tanto de suprimir cosas que no tienen con qué reemplazar!"

En los trabajos concernientes a este artículo colaboraron, junto a su autor, Honoría Arredondo, Joyce Fuhrmann y María Isabel Quevedo, integrantes de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, de la Universidad de Chile.

La primera de ellas, profesora de Folklore y encargada de los Archivos de Investigaciones Musicales, recolectó varios de los ejemplos e hizo la transcripción de ellos, además de examinar el ejemplario completo con el autor del artículo, para los efectos de las consideraciones generales planteadas acerca de cada versión.

Joyce Fuhrmann, técnico de Investigación, se encargó de copiar los ejemplos musicales obtenidos de diferentes obras, de la ordenación total de las versiones utilizadas en este estudio, y de la revisión de la bibliografía empleada.

María Isabel Quevedo, técnico de Investigación, recopiló y copió los materiales requeridos en las oficinas del Registro del Pequeño Derecho de Autor y del Registro de Propiedad Intelectual.

Todos los que han participado en este artículo expresan su agradecimiento a don Francisco Alvarez, diseñador de nuestra Facultad, quien se ocupó de la caligrafía musical, con su acostumbrada pericia.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ACEVEDO

Acevedo Hernández, Antonio, 1933. *Los Cantores Populares Chilenos*. Ed. Nascimento, Santiago, 296 pp.

ARETZ

Aretz, Isabel, 1945. *Música Tradicional Argentina*. Tucumán, Historia y Folklore. Universidad Nacional de Tucumán. Platt Establecimientos Gráficos, S. A., Buenos Aires, 743 pp.

ARRIAZA Y OTROS

Arriaza, Gregui y otros, 1974. *El Folklore Musical en la Enseñanza Básica y Media*. Seminario para optar al título de Profesor de Estado en Educación Musical. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile, Sede Norte. Santiago, 49 pp.

BARROS-DANNEMANN

Barros, Raquel y Manuel Dannemann, 1960. "El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto", *Revista Musical Chilena*, vol. xiv, N° 74 (noviembre-diciembre), 1960, pp. 7-45.

BLEST

Blest Gana, Alberto, 1966. *El Ideal de un Calavera*. Ed. del Nuevo Extremo, Barcelona, 495 pp.

CAVADA

Cavada, Francisco J., 1914. *Chiloé y los Chilotos*. Imp. Universitaria, Santiago, 448 pp.

DANNEMANN

Dannemann, Manuel, 1963. "Curriculum Vitae". *Mapu* [Santiago], N° 3, diciembre, 14-15 pp.

Dannemann, Manuel, 1970. *Bibliografía del Folklore Chileno (1952-1965)*. Latin American Folklore Series, N° 2. Center for Intercultural Studies in Folklore and Oral History. The University of Texas, Austin, Texas, 76 pp.

Dannemann, Manuel, 1972. "Atlas del Folklore Chileno. Metodología General". *Revista Musical Chilena*, vol. xvi, N° 118 (abril-junio), pp. 3-21.

Dannemann, Manuel, 1974. "Estudios sobre Música Folklórica Chilena". *Aisthesis* [Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile], N° 8, pp. 269-305.

FELIU

Feliú Cruz, Guillermo, 1941. *Un Esquema de la Evolución Social en Chile en el Siglo xix*. Ed. Nascimento, Santiago, 29 pp.

FLORES

Flores, Eliodoro, 1916. *Nanas o Canciones de Cuna Corrientes en Chile*. Coleccionadas por Eliodoro Flores y puestas en música por Ismael Parraguez. Imp. Universitaria, Santiago, 32 pp.

GARRIDO

Garrido, Pablo, 1943. *Chile*. Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile. Imp. Afra, Santiago, 53 pp.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, 1965. *Maule*, 4° fascículo de la Antología del Folklore Musical Chileno. Imp. Arancibia Hnos., Santiago, 31 pp.

LAGO

Lago, Tomás, 1960. *Rugendas, Pintor Romántico de Chile*. Ediciones de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria, Santiago, 198 pp.

LAVAL

Laval, Ramón A., 1916. *Contribución al Folklore de Carahue (Chile)*. Imp. Clásica Española, Madrid, 179 pp.

LAVIN

Lavín, Carlos, 1950. "Cultura Atacameña". *Cuaderno de Arte* [Santiago], N° 1, La Música.

LENZ

Lenz, Rodolfo, 1919. *Sobre la Poesía Popular Impresa de Santiago de Chile*. Imp. Universitaria, Santiago, 112 pp.

PEREIRA

Pereira Salas, Eugenio, 1941. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Imp. Universitaria, Santiago, 373 pp.

Pereira Salas, Eugenio, 1952. *Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno*. Archivos del Folklore Chileno. Instituto de Investigaciones Folklóricas R. A. Laval, Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, fascículo N° 4, Santiago, 112 pp.

RHODES

Rhodes, Willard, 1966. *The "new" Folk Music. Artistic Values in Traditional Music*. Proceedings of a Conference held in Berlin from the 14th to the 16th. July 1965. Edited by Peter Crossley-Holland. International for Comparative Music Studies and Documentation, Berlin, pp. 100-107.

RUIZ

Ruiz Aldea, Pedro, 1947. *Tipos y Costumbres de Chile*. Ed. Zig-Zag, Santiago, 230 pp.

SILVA

Silva Castro, Raúl, 1950. "Notas Bibliográficas para el Estudio de la Poesía Vulgar de Chile". *Anales de la Universidad de Chile* [Santiago]. Año cviii, N° 79, tercer trimestre, pp. 69-86.

SOLAR

Solar, Eduardo, 1932. *Escritores de Chile. Siglo xix*. Selección y Notas de Eduardo Solar Correa. Imp. Universitaria, Santiago, 244 pp.

TOLOSA

Tolosa, Bernardo, 1967. *Cantos y Leyendas Regionales. Antofagasta*. Antofagasta, 72 pp.

URIBE

Uribe Echevarría, Juan, 1964. "Cancionero de Alhué". *Folklore. Revista Mapocho* [Biblioteca Nacional], Tomo II, N° 3, Santiago, pp. 25-113.

VEGA

Vega, Carlos, 1966. "La Mesomúsica". *Revista Polifonía* [Buenos Aires], N°s 131-132, segundo trimestre, pp. 15-17.

ZAPIOLA

Zapiola, José, 1945. *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. Ed. Zig-Zag, Santiago, 310 pp.