

LA DANZA FOLKLORICA CHILENA SU INVESTIGACION Y ENSEÑANZA

P o r

Raquel Barros A

Panorama Histórico.

En la REVISTA MUSICAL CHILENA N° 71, correspondiente a los meses de mayo-junio de 1960, publicamos un trabajo, hecho en colaboración con Manuel Dannemann, titulado "Los Problemas de la Investigación del Folklore Musical Chileno"¹, en el cual, dentro del tema, nos referimos a los autores que en tres épocas diversas se preocuparon de la danza. Ellas son: la de los *precursores*, dividida ésta en aquellos con conocimientos musicales —Frezier, Poeppig y Zapiola, los principales—, quienes nos dieron la notación musical de algunas de ellas o datos someros de su introducción en el país; y los sin estos conocimientos, que incluyen en sus escritos descripciones pintorescas, textos literarios de los bailes, el ambiente en que se presentaban, sin entrar en detalles coreográficos o musicales. María Graham y W. S. Rusenberg nos sirven en la actualidad para ver su evolución, comprobar supervivencias o reconstituir épocas. Los *iniciadores*, se ocupan de diversos aspectos relacionados con nuestro tema, pero desgraciadamente, nunca abordan el problema en forma integral. Toman la parte musical (M. L. Sepúlveda), o la descripción coreográfica con una enumeración bastante completa del repertorio de su región (Francisco Cavada); se interesan mayormente por el aspecto literario (Barahona Vega), o ven especialmente, su ambientación y origen (R. E. Latcham). Entre los *investigadores*, es Eugenio Pereira quien realiza un estudio más profundo y el que ordena cronológicamente los bailes chilenos. Aquel que se interese por el tema, deberá recurrir imprescindiblemente a los "Orígenes del Arte Musical en Chile, obra de valor incalculable del mencionado autor y la que, desgraciadamente, se encuentra agotada, como casi todo lo que puede servir a estudiosos del folklore musical. La otra fuente de consulta es la obra del musicólogo argentino Carlos Vega, "La Danzas Populares Argentinas", en la que aparecen estudiadas las modalidades que tuvieron en nuestro país la sajuriana, resfalosa, cuando, aire, cueca, etc. Esta última obra aporta

¹Los datos bibliográficos aparecen en el "Folklore Musical en Chile", Rev. Musical Chilena, N° 71, mayo-junio de 1960. Ed. Universitaria.

también una clasificación de todas ellas, más la música, coreografía y abundante material gráfico de cada una.

Australia Acuña publica en una separata de los Anales de la Universidad "Bailes Coloniales", trabajo en el cual describe algunos de ellos su coreografía, música y con material ilustrativo. Desafortunadamente a la mencionada maestra le han interesado más las danzas de estrado que las populares, por lo que ha dejado estas últimas al margen de su trabajo. En estos días acaba de aparecer "Danzas Folklóricas de Chile", de la profesora Emilia Garnham, en el cual, entre otras cosas, sustentan el origen diaguita de la cueca². Sabemos que en la actualidad se están escribiendo memorias sobre el tema que nos ocupa, las que esperamos ayuden a llenar los vacíos de material de investigación y didáctico, tan escaso en estos momentos.

Así como reducidas son las fuentes de información de las danzas en general, abundante es el material que hay sobre nuestro baile nacional por excelencia, la cueca. Eugenio Pereira se preocupa de ella especialmente, destacando su ascendencia peruana. Vicente Salas Viu y Pedro H. Allende cifran sus orígenes en España; el primero, coincidiendo con Friedenthal, la deriva del fandango español; el segundo, de la zambra de origen hispano-morisco. Pablo Garrido, publica su "Biografía de la Cueca", en la cual sostiene su origen negro y en cuyo apéndice trata el problema musical. Exequiel Rodríguez en un volumen titulado "La Cueca Chilena", destinado fundamentalmente a la enseñanza, trata especialmente la parte coreográfica y publica las principales opiniones nacionales y extranjeras que sobre ella se han vertido. Antonio Acevedo Hernández en "La Cueca" trae abundante antología literaria y el juicio que sobre ella dieran escritores y personalidades del pasado y del presente. Muchos otros han abordado su estudio desde diversos ángulos. En el extranjero, el argentino Carlos Vega ha analizado acuciosamente su forma musical y poética, en dos obras publicadas por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile; "La Forma de la Cueca Chilena y Música Folklórica de Chile".

En cuanto a los bailes ceremoniales que aparecen de Valparaíso al Norte, hay que consultar las obras de Carlos Lavín: "La Tirana", "Nuestra Señora de las Peñas" y "Andacollo", y el erudito trabajo de Juan Uribe E., "Contrapunte de Alfereces de la Provincia de Valparaíso", en el cual sólo haría falta plantas de las diversas mudanzas coreográficas.

²"Danzas Folklóricas de Chile". Emilia Garnham. Imp. Ediciones Gráficas Nacionales, Santiago, 1960.

Hasta el momento no encontramos en nuestro país un texto que estudie las danzas desde un punto de vista integral, en el cual se incluyan clasificaciones de ellas, notaciones musicales y coreográficas de cada una; fotografías o dibujos de historia; analogía con otras danzas; distinción entre lo invariable obligado y lo variable individual u ocasional, distinción indispensable, a nuestro juicio, tratándose de manifestaciones folklóricas.

Tarea de recolección.

Cuando en 1943 el Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, dirigido por el profesor Eugenio Pereira Salas, inició una serie de conciertos de música folklórica, el público empezó a oír hablar de otras danzas que no eran la cueca, y que ésta no era un final obligado de fiestas de medio pelo ni debía estar relegada a las fondas y chinganas.

Antes de esa época, tres profesores habían iniciado la enseñanza de algunos bailes nacionales en forma individual, aunque sus esfuerzos estaban especialmente encaminados a difundir versiones de los antiguos salones: el cuando, el aire, la resbalosa, la varsoviana, etc. Fueron estas pioneras de la enseñanza: Australiana Acuña, Camila Bari y Emilia Garnham, a quienes debemos el haber despertado en muchos el interés por su estudio e influido en quienes más tarde se dedicaron a este ramo.

La última de las nombradas presenta una ponencia al X Congreso Científico de Extensión Interamericana realizado en enero de 1944 por la Sociedad Científica Chilena, la que es aprobada, y que en extracto dice: 1) Necesidad imprescindible de iniciar la práctica del folklore nacional como ramo indispensable en los establecimientos educacionales; 2) Extensión de él por medio de la escuela, para recuperar sus auténticos valores culturales, y 3) Exclusión de dicha labor de elementos personalistas, extranjerizantes, etc.

Esta inquietud ambiental es captada por la Universidad, en cuyas Escuelas de Temporadas se inician cursos de danzas chilenas a cargo de las profesoras mencionadas en base al repertorio del cual ya habláramos, y dándole especial importancia a la cueca. Esto sucede al finalizar la década del cuarenta. Australia Acuña realiza un primer curso en 1942. Emilia Garnham lo hace en 1948 y Camila Bari el 50. En 1949 se inicia Margot Loyola; pero, a diferencia de las anteriores, no son las danzas de estrado su preocupación, sino las folklóricas. En su formación han influido Eugenio Pereira y Carlos Isamitt.

Estos primeros cursos que lleváramos a cabo (la que habla se inició en 1952) en distintos puntos del país, hace brotar grupos de difusión folklórico-musicales, muchos de los cuales tienen corta vida, por cuanto le falta generalmente un guía que los oriente y ayude a renovar su material. Pero ya ha quedado el germen y vemos que entre los años 1960 y 61 han proliferado los conjuntos que, a la vez que difunden, recogen nuevas danzas. Ya no son aquellos de vida efímera, los del primer momento.

Todo lo anteriormente expuesto ha influido para que el repertorio de danzas folklóricas se haya incrementado grandemente y para que comprobáramos que más de una de las que creíamos extinguida aparezca en diferentes regiones con relativa frecuencia. Pero este panorama auspicioso ha tenido sus inconvenientes. El trabajo ha sido realizado, por lo general, por aficionados; sin método, en forma ocasional, sin comprobar la autenticidad del material recogido. Pletórico de buenas intenciones, toma la música, en el mejor de los casos, en una grabación hecha en el terreno; pero en lo que respecta al baile mismo, a su coreografía, a los detalles de los pasos, debe confiar en su buena o mala memoria. A pesar de que en la mayoría hay honradez de intención, con frecuencia no pueden captar los pasos o zapateos tal cuales son, por cuanto el informante ejecuta todo ello a la velocidad normal, y el recolector tiene que descomponerlos y reproducirlos, no contando muchas veces con el tiempo necesario para madurar su versión y volver a compararla con la fuente. Como otras danzas nuestras no tienen la vigencia de la cueca, es frecuente que las encontremos en un solo informante en toda una región, lo que, a nuestro entender, presenta las siguientes dificultades: 1) No se puede comparar la versión con otras del lugar y, a veces, ni de la zona; 2) Las versiones muchas veces son incompletas, tanto en su parte musical como coreográfica o literaria; 3) Como el informante es, a menudo, de edad avanzada, su interpretación es una pálida muestra de lo que bailó en su tiempo, y 4) Como la bailó en su niñez, o la vio en sus mayores, mezcla o confunde la coreografía y aun los nombres.

Otros de los problemas con que se encuentra el recolector es el producido por la gran delantera que ha tomado la difusión sobre una labor seria de investigación, lo que ha originado que en muchos rincones de nuestro país, los campesinos estén recibiendo versiones alteradas, consciente o inconscientemente o, en el mejor de los casos, uniformadora, lo que va empobreciendo nuestro folklore coreográfico, o que se crea encontrar nuevas versiones o danzas donde sólo ha existido una transplatación. Un ejemplo del primer caso: un obrero agrícola a quien, como

alumno de danzas folklóricas, le preguntáramos por las de su lugar, nos dio por escrito la siguiente información que copiamos textualmente, reservándonos sólo el nombre y la localidad:

“Señorita” Raquel:

En mi lugar, conocí, o mejor dicho, por primera vez vi bailar estas reliquias nacionales consideradas: sanjurianas, resfalosa, con el modo típico antiguo. Actualmente ya entró la moderación y se están bailando como Usted las enseña.

Si tuviera la oportunidad de pasar por mi lugar, puedo presentarle a varias parejas que lo hacían con mucha gracia

(firma y dirección).

Vaya en nuestro descargo el hecho de que cuando obtuvimos estos datos, llevábamos solamente dos clases.

En cuanto a lo segundo (transplantación), nos consta que en determinadas regiones de Melipilla hasta hace muy poco ni de nombre se conocía la danza del pequén. Actualmente la hemos encontrado bailada en otro sitio a la manera de esa región melipillana. Si el observador no profundiza en la rebusca, creará encontrar interpretaciones auténticas y diferentes a las ya conocidas, debido a la enseñanza impartida por los profesores de la localidad, los cuales en sus respectivas escuelas formativas, sean normales o universitarias, no han contado con una cátedra de folklore —palabra ésta acerca de cuyo significado tienen una idea vaga y no siempre muy ajustada a la realidad—, sino que han aprendido lo que van a su vez a enseñar, en clases prácticas de canto o danza, impartidas dentro de los cursos de educación musical o física. Fuera de estos profesores y de otros que tienen una mayor preparación, existen un sinnúmero de “profesores-callampas”, cuyo único contacto con esta materia es haberla visto en escenarios, ignorantes de su origen, de su desarrollo, de sus rasgos esenciales y sin un método racional de enseñanza. No faltan quienes, con el fin de simplificar su labor docente o imbuidos de conocimientos gimnásticos, convierten al estudiante de la danza folklórica en un autómatas producido en serie. Estos problemas se solucionarían si existiera una escuela de danzas folklóricas que diera una formación orgánica y que proporcionara un título a sus egresados.

Por último, hay aún otros peligros para el recolector, arrancados del

hecho de encontrar dos o más versiones parecidas de una danza o hallar otra muy diferente a las divulgadas por otro investigador. El primero es caer en la tentación de sacar un factor común de todas ellas, quitándole su sello local y, como ya lo dijéramos, empobreciendo el repertorio. El otro, es llegar a creer que se es poseedor de la única versión valedora y, por lo tanto, que todos los que divulgan otras interpretaciones, son mistificadores.

Para superar estas dificultades, deberíamos aunar nuestros esfuerzos, y, ciñéndonos a un mismo plan, adoptar un sistema de fichas que nos aporten un máximo de datos acerca del informante, su medio, las circunstancias en que se presentó el fenómeno folklórico, los antecedentes de la danza recogidos en el lugar, etc.; usar máquina fotográfica, grabadora y, en lo posible, filmadora, que tome el total de la danza, detalle de posiciones, de pasos, vestimenta, medio en que vive, lo que serviría tanto como testimonio fehaciente para el futuro, como para facilitar el trabajo posterior de la investigación.

Comprendemos que la filmadora, al dar una sola interpretación, puede ser desquiciadora en cuanto a lo esencial u ocasional de una versión, así como limitar las formas de resolver un movimiento. Para obtener resultados más satisfactorios, habría que estudiar coreología y adoptar un sistema lo suficientemente simple para ser usado sin gran dificultad por personas que tuvieran una preparación previa, y lo suficientemente complejo para dar, no solamente los pasos y la coreografía en general, sino anotar las posiciones del cuerpo. Consultados algunos especialistas en ballet, han estado todos de acuerdo que el "script" por ellos usado es demasiado complejo para poderlo usar en la recolección de danzas folklóricas. Pero creemos que no sería difícil que estudiosos que poseyeran conocimientos coreológicos llegaran a una técnica simplificada.

Estado actual.

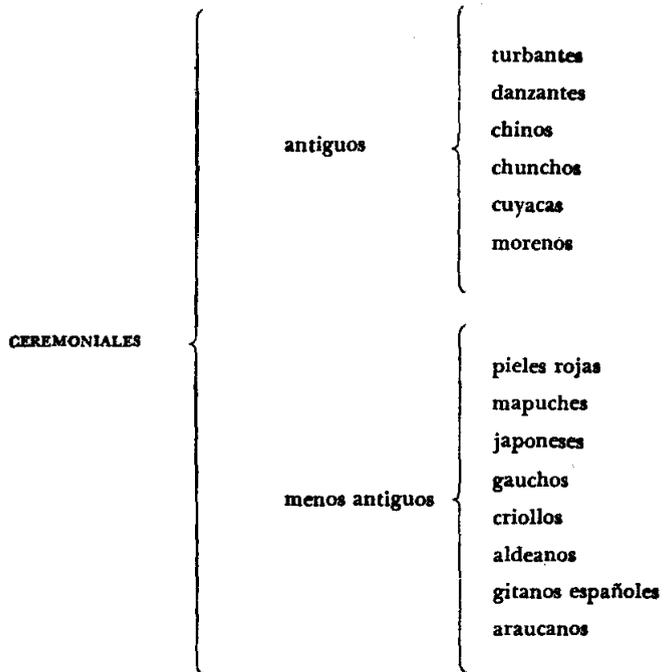
De lo anteriormente expuesto se infiere que estamos viviendo una etapa de revisión de nuestras danzas, por lo cual nos hemos permitido hacer un esbozo de clasificación, con el fin de dar un punto de partida para que personas interesadas lo perfeccionen. El criterio seguido ha sido el incluir todas aquellas danzas chilenas de las que conocemos una o más versiones en la actualidad. Se podrá discutir la calidad folklórica de algunas, entre las que se contarían el cuando y el aire, por cuanto su escasa supervivencia la encontramos en salones ciudadanos, pero que en

el pasado tuvieron arraigo popular (ver Cavada o Ruiz Aldea) o el valse y la cuadrilla que, a la inversa, conservaban su categoría de danzas elegantes a comienzos de siglo y cuyas interpretaciones actuales abundan en los campos. Por estas razones las incluimos para su observación.

En el cuadro adjunto no hemos dividido las danzas de acuerdo a sus pasos —caminadas, cepilladas, zapateadas— ni de acuerdo al uso o no uso del pañuelo. En cuanto al área geográfica, solamente hay una indicación referente a las rituales. Sería prematuro fijar el ámbito de difusión de las festivas, puesto que cada día encontramos novedades al respecto. Menos aún podemos clasificarlas cronológicamente, porque de muchas de ellas no poseemos datos históricos.

Dejamos constancia que nuestros conocimientos de las regiones extremas del país son escasos. Las del Norte las conocemos parcialmente; las de Chiloé, por referencia.

Proyecto de clasificación de las danzas chilenas vigentes



FESTIVAS	de pareja	tomada suelta de tres de grupo sin clasificación por falta de da- tos	1 persona	}	tolhuaca o contagatullo
			Nº variable (1 o más, danza de destreza)	}	aguilucho costillar chapecao (c/botella)
			independiente	}	valse
			interdependiente	}	balambito cuando
			independiente (:1 pareja)	}	aire busca tu vida o aire cachimbo cañaveral chocolate cueca lanchas lorito pequén o fraile portefía refalosa sajuriana o zapateado sirilla sombrerito trastrás o trastrasera
			rotativa	}	cueca del balance o vaivén
			independiente (dos parejas o múltiplos)	}	machucacharqui mazamorra cuadrilla pericón (a)
			chapecao con o sin cueca	}	chapecao jote calladito peuco
			trote o huayno pavo huaras o carnaval chicoteo	}	trote o huayno pavo huaras o carnaval chicoteo
			chincol treile pajarito	}	chincol treile pajarito

No hay lugar a dudas de que la cueca es para los chilenos la danza con una vigencia más evidente en todo el país; más frecuente y numerosa en su práctica en algunas regiones o ambiente; siempre diferentes en relación a su geografía o a la posición social de sus intérpretes, pero igual en su esencia. Ha dado origen a numerosas variedades, a nuevas danzas o ha asimilado otras. Estas distintas derivaciones tienen, en la mayoría de los casos, una función folklórica local.

Después de la cueca, consideremos el valse, en su modalidad chilena,

Clasificación de las danzas, de acuerdo al grado de difusión actual

Folklore activo	{ nacional regional	{ cueca valse
		{ ceremoniales trote carnaval chapecaos pequén mazamorra sajuriana cuadrilla
Folklore pasivo	{ de vestigio frecuente de vestigio escaso	{ cachimbo costillar refalosa
		{ balambito cuando aire nave cañaveral chocolate lorito porteña sirilla sombreroito trastrás machucacharqui pericón (a) pavo chincol treile pajarito

como un baile de vigencia nacional, aunque menos distintivo. El resto de nuestras danzas actuales las dividiremos entre aquellas cuyos focos locales encontramos con frecuencia y las que se conservan por un número exiguo de individuos aislados. No hemos incluido en la clasificación aquellas que han dejado su función de tales, puesto que obtenemos sólo su música, o recuerdo de su nombre.

Conclusiones.

Como hemos podido ver, el campo de trabajo es vasto y, aunque mucho es lo que se hecho, mayor es todavía lo que queda por hacer.

Para colaborar a la solución de estos problemas, que nos hemos limitado a plantear, proponemos las siguientes conclusiones, a manera de ponencias de esta Semana del Folklore Musical:

1. Creación de una cátedra universitaria de Folklore Musical, uno de cuyos objetivos sería la enseñanza teórico-práctica de la danza;
2. Creación de un registro que, no solamente archive las distintas versiones de nuestras danzas, sino que pueda declararlas, después de una comprobación, como auténticas;
3. Unión de los distintos grupos o personas interesadas en esta investigación para hacer un trabajo más eficaz y orgánico;
4. Contacto con los profesores suburbanos y rurales para que proporcionen datos de sus zonas y difundan entre sus alumnos las modalidades de danzas de su región;
5. Como aspiración, la publicación de un libro de danzas chilenas que contengan una exposición integral de la materia, más el uso de un "script" adecuado al folklore;
6. Inclusión en publicaciones de danzas chilenas y su forma de enseñanza, como se hace en la mayoría de los países, y
7. Organización de concursos regionales y nacionales de canciones y danzas, con intérpretes genuinos, lo que aumentaría grandemente el conocimiento de ellas.