MUSICA FOLKLORICA DE CHILE

por

Carlos Vega

Estas páginas contienen parte de la colección de música popular chilena que se conserva en el Instituto de Musicología de la Dirección General de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación y Justicia de la Argentina. Y al mismo tiempo es parte de la que, en nuestro viaje conjunto de 1942 por tierras de Chile, recogí personalmente —cuando nos asignamos regiones para el trabajo individual— en Ancud, Valdivia, Temuco, Curacautín, Valle de Lonquimay, Talcahuano, Concepción y Santiago. En mi ensayo *La forma de la Cueca chilena,* publicado en esta misma revista, números 20-21-22, Santiago, 1947, y en separata de la Universidad, di las circunstancias, lugares y resultados de ese viaje y a él me referiré aquí con frecuencia. La presente información me ha parecido muy especialmente adecuada para el número que esta prestigiosa publicación dedica al folklore del país.

Nuestra andanza se hizo a título de exploración extensiva y previa del terreno, con lo que está dicho que no se pretendió el agotamiento de cada uno de los aspectos musicológicos, coreográficos y organológicos. Sin embargo, estos materiales permitieron consolidar estudios tonales y rítmicos básicos, y muchos otros que no examinamos en aquel ensayo ni caben en estas páginas. Por lo demás, nuestro viaje no abarcó todo el territorio chileno sino algunos puntos del centro y del sur, pero como los músicos de un lugar suelen aprender su música en otros, la colección que publicamos no es un panorama demasiado omiso, por lo menos en cuanto a la Cueca general y viviente. Con respecto a las otras danzas, pocas hemos recogido, pero estoy seguro de que algunas expediciones lanzadas a fondo hallarán todavía algunos bailes que parecen extintos. No hay espacio aquí para las Tonadas vigentes, hermanas de la Cueca, ni para los Arrullos, Villancicos y otras especies de canciones que recogimos. No muchas y pocas novedades.

Las Cuecas y las Tonadas estaban por entonces —y creo que también ahora— en pleno uso por tradición ininterrumpida, pero, menguados ya sus múltiples y generales oficios sociales de antaño, han quedado reducidas en gran parte a complementos femeninos de pasatiempos varoniles. Las otras danzas vivían o viven la etapa del recuerdo previa a la muerte. Los Arrullos y los Villancicos persisten con vitalidad en sus limitadas funciones periódicas.

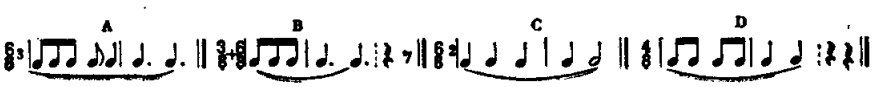
Las especies activas —Cueca y Tonada— operan en los círculos medios o en las clases llanas. Las que sólo son recuerdo sin realización nos han llegado a veces por boca de señores del ambiente superior. La juventud de muchas cantoras no debe llamar la atención. Ya hemos anticipado que son damas amenas —no todas—, pero su repertorio es tradicional, generalmente, a pesar de los discos y la radiofonía.

Ofreceremos ahora aclaraciones preliminares —ya explicamos lo indispensable en nuestro ensayo citado— sobre las formas y su notación, y sobre la Cueca; al final añadiremos acotaciones diversas.

Llamamos frase o cláusula al *pensamiento musical mínimo,* cosa parecida al verso en poesía, y dedicamos a cada pensamiento —totalidad indivisible— un pentagrama corto. Esta es nuestra escritura analítica, y no conviene prescindir de ella si se trata de estudios. Utilizamos solamente la *unidad corchea,* es decir, la serie de compases que tienen el denominador 8. Dentro del *ciclo mensural,* todavía vigente en los ambientes folklóricos, todas las frases o cláusulas se forman por la yuxtaposición de una parte de *movimiento* y otra de *reposo* separadas por líneas divisorias. Así cada frase tiene dos compases. Si los dos contienen igual suma de duraciones la frase es *perfecta;* si uno tiene más duración que el otro, la frase es *imperfecta.* El compás es *binario* cuando sus unidades (corcheas) se agrupan de a dos, y *ternario,* cuando forman grupos de a tres. Las cifras, por ejemplo, 6 x 8 más 3 x 8 (o, abreviando, 6 + 3 x 8) indican la alternancia de dos tipos de frase o de compases *distintos* en el mismo período. Véase mi *Fraseología.*

LA CUECA. En nuestro ensayo anterior estudiamos todas las formas de frase, de período y de composición de la Cueca y, además, el texto, pero dimos entonces —indispensables ejemplos— nada más que cinco melodías. Las que publicamos ahora son complemento de aquel estudio y, también, entrega del material mismo para todo lo que no sea puro cálculo y medida. La Cueca usa cuatro formas de frase capaces de producir, por cambio de valores dentro de cada pie, numerosas fórmulas diferentes sin perder su identidad. Esas formas son las siguientes:

A B C D



Algunas, como la A y la C, pueden articular por sí mismas el período único de la danza; otras, como la B, sólo aparecen en combinaciones. Suelen combinarse tres y, tal vez, las cuatro en un mismo período.

Frases A, ternarias perfectas, 6 × 8 ternario

1) 2702, Cueca

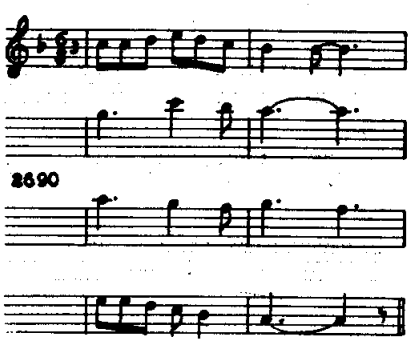
Concepción. José Pavez Rojas, 52 años, n. y aprendió en Santiago, canto y guitarra.

2) 2698, Cueca

Concepción. José Pavez Rojas, 52 años, n. y aprendió en Santiago, canto y guitarra.

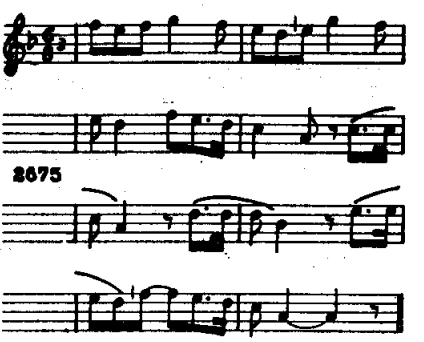
3) 2690, Cueca

Concepción. Leonor Villagrán, 41 años, n. en Lebu, aprendió en Lebu y en Concepción, arpa.



4) 2675, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Pegueñún, aprendió en el lugar, acordeón.

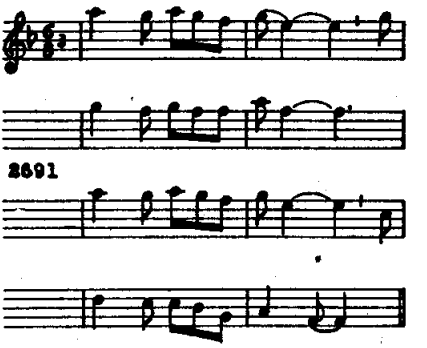


5) 2692, Cueca

Concepción. Elvira Arias, 45 años, n. en Victoria, aprendió en Concepción, canto y guitarra.

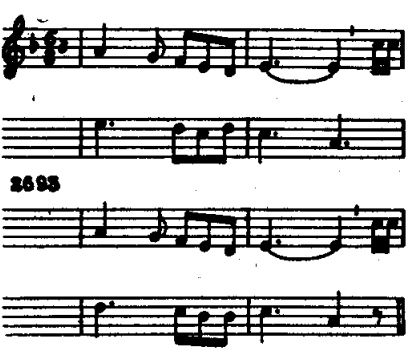
6) 2691, Cueca

Concepción. Elvira Arias, 45 años, n. en Victoria, aprendió en Concepción, canto y guitarra.



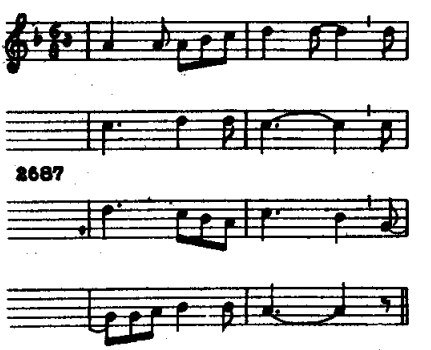
7) 2693, Cueca

Concepción. Elvira Arias, 45 años, n. en Victoria, aprendió en Concepción, canto y guitarra.



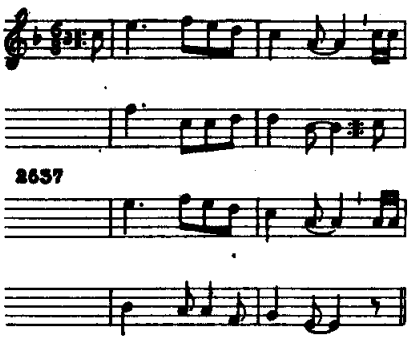
8) 2687, Cueca

Concepción. Leonor Villagrán, 41 años, n. en Lebu, aprendió en Lebu y en Concepción, arpa.



9) 2637, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.



10) 2621, Cueca

Valle de Lonquimay. Flores Marín de Haedo, 37 años, n. y aprendió en el Valle, canto y guitarra.

11) 2620, Cueca

Valle de Lonquimay. Flores Marín de Haedo, 37 años, n. y aprendió en el Valle, canto y guitarra.

12) 2613, Cueca

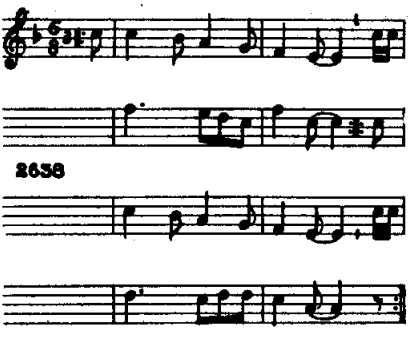
Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

13) 2688, Cueca

Concepción. Leonor Villagrán, 41 años, n. en Lebu, aprendió en Lebu y en Concepción, arpa.

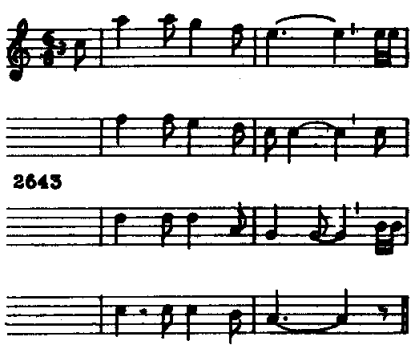
14) 2638, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.



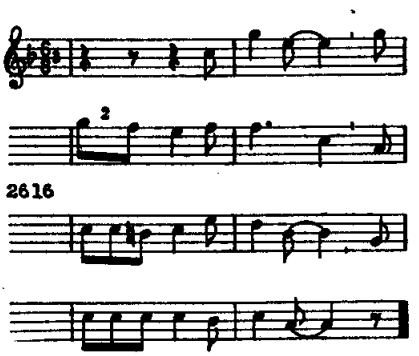
15) 2643, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.



16) 2616, Cueca

Curacautín. Orfelina Figueroa, 42 años, n. en Perquenco, aprendió en Curacautín, arpa, canto y cajoneo.



17) 2686, Cueca

Concepción. Leonor Villagrán, 41 años, n. en Lebu, aprendió en Lebu y en Concepción, arpa.

18) 2608, Cueca

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

19) 2610, Cueca

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

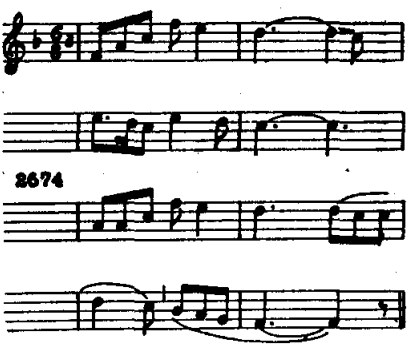
20) 2611, Cueca

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

Frases A, con células

21) 2674, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Pegueñún, aprendió en el lugar, acordeón.



22) 2694, Cueca

Concepción. Elvira Arias, 45 años, n. en Victoria, aprendió en Concepción, canto y guitarra.

23) 2646, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

24) 2645, Cueca

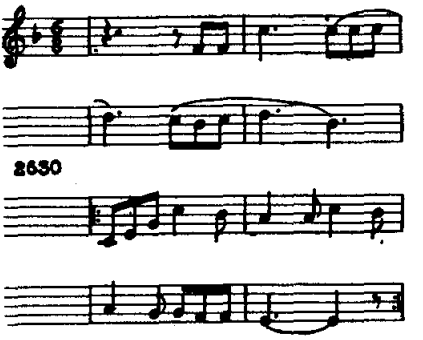
Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

25) 2627, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

26) 2630, Cueca (P. S. v. 4)

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.



FRASES B, TERNARIAS IMPERFECTAS, 3 + 6 × 8 TERNARIO

Hasta ahora no ha aparecido ninguna Cueca de frases B solas.

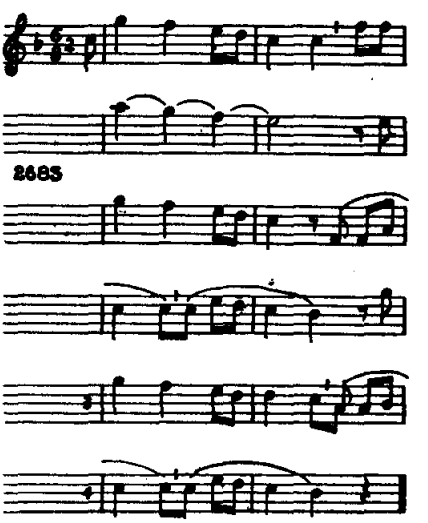
FRASES C, BINARIA PERFECTA, 6 × 8 BINARIO, CON CÉLULAS

27) 2682, Cueca

Concepción. Mercedes Parra, 46 años, n. en Santiago, aprendió en Concepción, canto y guitarra.

28) 2683, Cueca

Concepción. Teresa Escalona Ramírez, 30 años, n. en Talca, aprendió en ambas, canto y guitarra.



Frases D, binarias perfectas, 4 × 8 binario

No se han encontrado Cuecas de frases D solas.

Frases A y B en combinación, 6 × 8 más 3 × 8 ternario

29) 2622, Cueca

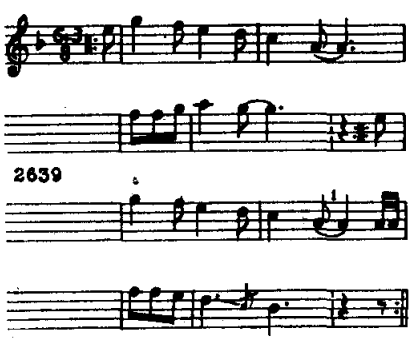
Valle de Lonquimay. Flores Marín de Haedo, 37 años, n. y aprendió en el Valle, canto y guitarra.

30) 2641, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

31) 2639, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

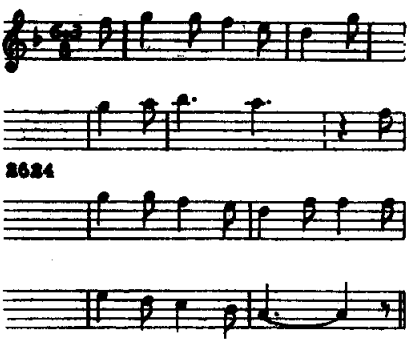


32) 2650, Cueca

Puerto Montt. Mirza Aroca Chávez, 25 años, n. en Gorbea, aprendió en Angol, canto y guitarra.

33) 2624, Cueca

Valle de Lonquimay. Flores Marín de Haedo, 37 años, n. y aprendió en el Valle, canto y guitarra.



34) 2628, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

35) 2631, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

36) 2626, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

37) 2653, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió del padre en Aguí, canto y acordeón.

38) 2651, Cueca

Puerto Montt. Trinidad Chávez de Aroca, 61 años, n. en Cañete, aprendió de la madre en Cañete, canto y guitarra.

FRASES A Y B, CON CÉLULAS

39) 2640, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

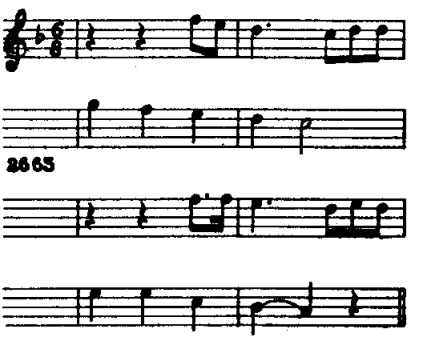
FRASES A Y C EN COMBINACIÓN, 6 × 8 BINARIO O TERNARIO

40) 2676, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Pegueñún, aprendió en el lugar, acordeón.

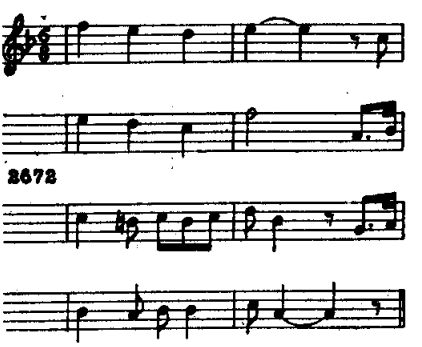
41) 2663, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió del padre en Aguí, canto y acordeón.



42) 2672, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Pegueñún, aprendió en el lugar, acordeón.



43) 2673, Cueca

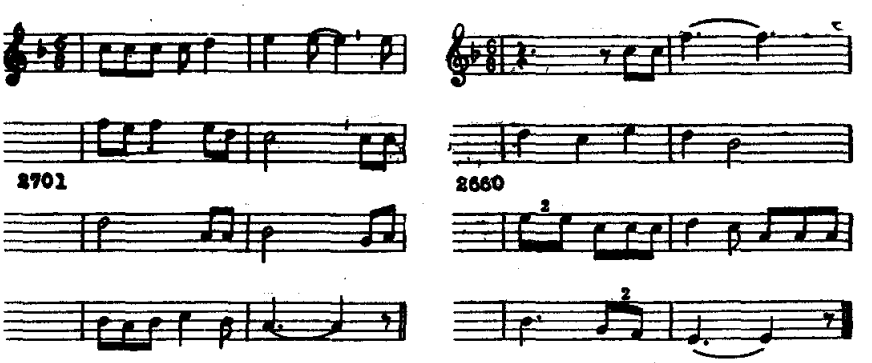
Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Pegueñún, aprendió en el lugar, acordeón.

44) 2701, Cueca

Concepción. José Pavez Rojas [1], 52 años, n. y aprendió en Santiago, canto y guitarra.

45) 2660, Cueca

Ancud. Miguel Gamarra Ruiz, 48 años, n. en Santiago, aprendió del padre, en Valdivia y Osorno, canto y guitarra.



[1] Pavez Rojas no era un cantor popular, pero su repertorio es válido. Nació en 1888 y aprendió estas Cuecas siendo niño. Estudió en el Conservatorio y se dedicó a la guitarra. Instruido luego por Manjón y Llobet dio conciertos. En 1930 se radicó en Concepción.

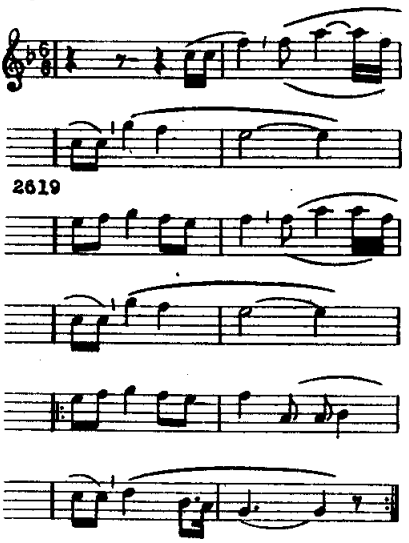
Frases A y C con células

46) 2644, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

47) 2619, Cueca

Curacautín. Orfelina Figueroa, 42 años, n. en Perquenco, aprendió en Curacautín, canto, arpa y cajoneo.



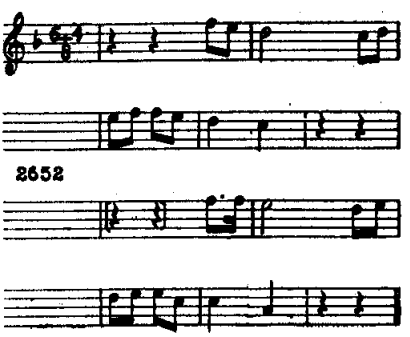
Frases C y D en combinación, 6 × 8 más 4 × 8 binario-ternario

48) 2659, Cueca

Ancud. Miguel Gamarra Ruiz, 48 años, n. en Santiago, aprendió del padre, en Valdivia y Osorno, canto y guitarra.

49) 2652, Cueca

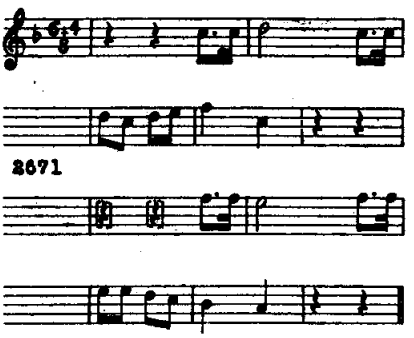
Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.



C y D con células

50) 2671, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Pegueñún, aprendió en el lugar, acordeón.



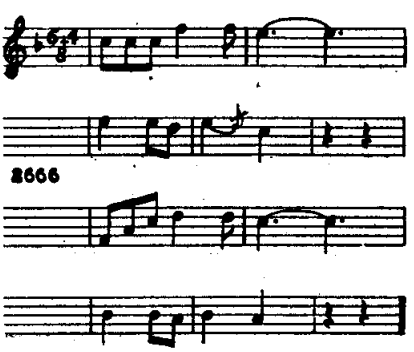
51) 2636, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

Frases A y D en combinación, 6 × 8 más 4 × 8 ternario-binario

52) 2666, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.

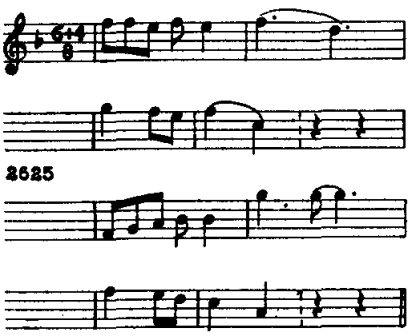


53) 2665, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.

54) 2625, Cueca

Lonquimay. Bella Jara, 30 años, nació en el lugar, aprendió en el mismo, canto y guitarra



55) 2647, Cueca

Puerto Montt. Ana Delia Hernández, 19 años, n. en Puerto Varas, aprendió en La Guacha, canto y guitarra.

56) 2648, Cueca

Puerto Montt. Ana Delia Hernández, 19 años, maestra, n. en Puerto Varas, aprendió en La Guacha, canto y guitarra.

57) 2629, Cueca

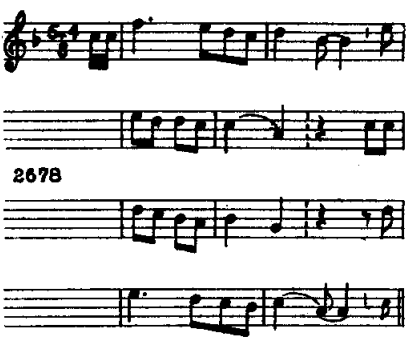
Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

58) 2689, Cueca

Concepción. Leonor Villagrán, 41 años, n. en Lebu, aprendió en Lebu y en Concepción, canto y guitarra.

59) 2678, Cueca

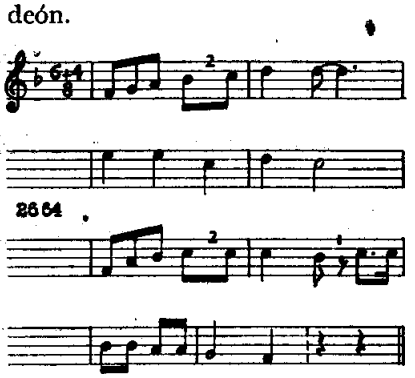
Temuco. Bernardina Lobos, 23 años, n. en Los Laureles (Cautín), aprendió en Temuco, canto y guitarra.



FRASES A, C Y D EN COMBINACIÓN, 6 × 8 BIN./TERN. Y 4 × 8 BINARIO

60) 2664, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.



61) 2654, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.

FRASES A, B Y D EN COMBINACIÓN, 6 × 8 MÁS 3 × 8 TERN./BIN.

62) 2609, Cueca

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES
BIBLIOTECA
U. DE CHILE

CUECAS A-D Y A-C EN QUE INTERVIENE EL MODO MENOR

63) 2700, Cueca

Concepción. José Pavez Rojas, 52 años, n. y aprendió en Santiago, canto y guitarra.

64) 2699, Cueca

Concepción. José Pavez Rojas, 52 años, n. y aprendió en Santiago, canto y guitarra.

65) 2662, Cueca

Ancud. Miguel Gamarra Ruiz, 48 años, n. en Santiago, aprendió del padre, en Valdivia y Osorno, canto y guitarra.

66) 2677, La Nave

Ancud. Clodomiro Bahamonde Arroyo, 56 años, nació en San Juan, aprendió en Osorno, canto y guitarra.

Busca tu vida, mozo,
por los rincones
mira que están echados
como ratones.
A la primera vuelta
súbete a un roble,
a la segunda vuelta
siéntese el hombre.
Busca tu vida, niña
por los rincones
mira que están echados
como ratones,

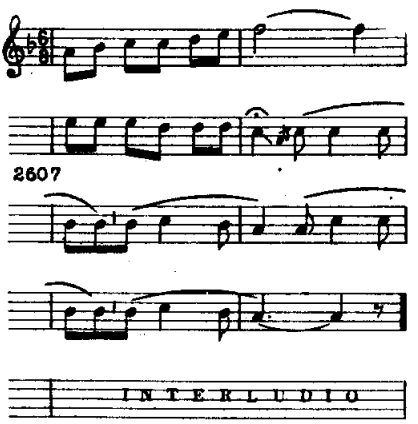
Como ratones, sí,
y ésta es la que habla,
y a la siguiente vuelta
siéntate dama.

Otra vez es nuestro informante el señor Bahamonde, y otra vez sus recuerdos son imprecisos. Nos dice que en La Nave deben bailar todos, a su turno, y que el bastonero obliga a los remisos. Añade que la parte bailable es semejante a la Cueca, con un pasaje en que la pareja danza tomada de los hombros o de la cintura. La coreografía de La Nave se puede reconstruir muy aproximadamente mediante las versiones de Francisco J. Cavada (Chiloé y los chilotes, Santiago, 1914, pág. 169) y de Rubén Azócar (Gente en la isla, Zig-Zag, Santiago, 1938, pág. 15), ambas reproducidas por Eugenio Pereyra Salas en su denso libro Los orígenes del arte musical en Chile (págs. 290-292).

La Nave se funda en el viejo tema de la elección del compañero. Una pareja inicial baila sola y forman a su alrededor los presentes. Cumplido el tramo, el hombre deja a su compañera y busca otra; hecha la elección, le coloca un sombrero en la cabeza y baila con ella; queda la mujer sola y el hombre se retira ("Siéntese el hombre"); busca la mujer nuevo compañero, le coloca, a su vez, el sombrero al elegido y se retira ("Siéntate dama"). Y así, hasta que bailan todos.

67) 2607, La Resbalosa

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.



68) 2655, La Resbalosa

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.

67) Anoche me refalé
en una cosa 'e jabón
No llores, zamba,
de mi querer,
que yo en volviendo
tuyo he de ser.

67) Como la cosa era chica
los refalamos los dos.
No llores, zamba,
no llores, no,
tu madre es zamba,
la mía no.

68) Ay, la zamba, zamba, sí-i
Ay, la zamba, zamba, no-o
como la noche estaba oscu-
[ra
nos resbalamos los dos.
No llores, zamba,
no llores, no.
(La informante no recuerda más).

En la Argentina la Resbalosa consume pies ternarios; en Chile articula pies binarios para la copla y conserva los ternarios en el estribillo; y no es capricho individual o regional. De Lonquimay a Chiloé hay buen trecho y, sin embargo, las dos versiones precedentes responden a las mismas líneas generales.

69) 2656, El Costillar

Ancud. Clodomiro Bahamonde Arroyo, 56 años, nació en San Juan, aprendió en Osorno, canto y guitarra.

El costillar es mío,
me lo quieren quitar,
que cuentas tiene nadie
con mi costillar.

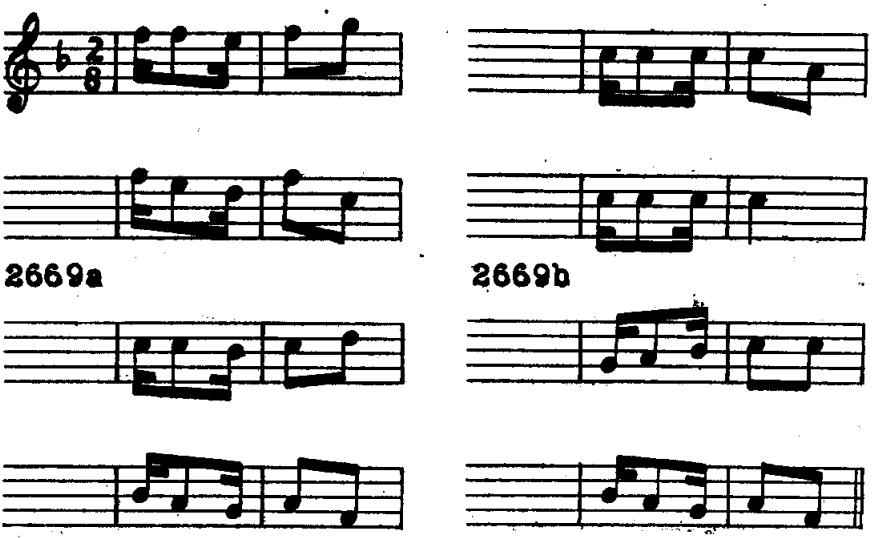
(La voz sisea en esta segunda parte, pero con la letra *ch*, de manera que el pasaje es, realmente, "chicheado".

Con versos distintos se repite la primera parte musical, y con nuevo "chicheo" se repite la segunda.

Baila una pareja suelta, enfrentados los danzantes. Entre uno y el otro se pone una botella en el suelo. Durante la primera estrofa hacen amplios contorneos en su lado y hacia el centro, y es la intención de ambos maniobrar de modo que el otro tropiece con la botella y la tire. El juego es rápido. Durante la segunda parte, el caballero y su dama dan una vuelta completa en dirección contraria, de modo que se encuentran dos veces en la mitad del círculo. Vuelve el tramo de la botella, vuelve el círculo, y termina el baile. El paso es así: 1) Avanza el pie derecho medio paso por valor de una negra; 2) avanza el mismo pie otro medio paso por valor de una corchea; 3) ahora pasa el izquierdo adelante por valor de una negra; 4) el mismo izquierdo otro medio paso, repite la serie del derecho, etc. La guitarra rasguea en *Re* mayor y *La* dominante, así: 6 × 8 ↑↑↑ | ↑↓↑↑. Según Cavada, un bailarán sólo zapatea procurando no tirar la botella.

70) 2669, El Chocolate

Ancud. Clodomiro Bahamonde Arroyo, 56 años, nació en San Juan, aprendió en Osorno, canto y guitarra.



El chocolate
bate que bate
porque lo tome
el comandante.

La pericona
tiene corona
una de alambre
y otra de goma.

Parece que, por lo menos, desde las últimas décadas del siglo pasado en adelante, esta vieja danza se ejecutó con un enlace particular: la mujer, frente al hombre, le coloca las manos sobre el hombro; el hombre —los brazos por afuera— se las coloca en el hombro a la mujer. Ambos zapatean en el sitio, sin desplazarse. Después, las parejas, se toman del brazo y se desplazan en círculo siempre taconeando. Es toda la información que tengo sobre la coreografía del Chocolate. Para sus antecedentes históricos, véase *Los orígenes del arte musical en Chile,* pág. 237: "hay que ir a las chinganas para juzgar el grado de licencia tolerado en Chile y ver el *chocolate*" ..., según Bougainville (h, 1825); "baile equívoco y licencioso"..., según Bladh, por la misma época. Además, el autor de *Three years in the Pacific,* lo vio cerca de Lima, en 1833. Describe la Zamacueca y agrega: "Hay otras dos danzas de carácter similar, llamadas El chocolate y El zapateo, sólo diferentes en el canto"... Por fin, en el teatro de Lima, en 1845, "se bailará el antiguo baile del país de harpa y guitarra, conocido por el Chocolate".

71) 2612, Secudiana

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, nació en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

Los sus... Los suspiros de un
[cautivo
No pue... No pueden llegar a
[España
Porque es... Porque está la mar
[por medio
Y se... Y se convierten en agua
Los sus... Los suspiros de un
[cautivo

Quien conozca la antigua versión chilena de la Secudiana o Sajuriana que he publicado en mi libro *Las danzas populares argentinas* y en el folleto que lleva el nombre de este baile, verá en seguida la curiosa relación de la versión histórica con ésta que me cantó la anciana de Lonquimay. No he querido modificar valores para una racionalización de compases; dejo las duraciones tal como se producen en el disco, y omito una segunda parte demasiado confusa para intentar su escritura. Lo más notable es la conversión del antiguo minué-gavota en una especie de Cueca moderna, con acompañamiento rasgueado, esto es, el apicaramiento de la danza noble, que adquiere, además, zapateos y arabescos de pañuelos. Para referencias históricas, véase *Los orígenes del arte musical en Chile,* de Eugenio Pereira Salas, pp. 239-241, y mi libro y folleto citados, en que me refiero también a las otras Sajurianas que tomamos en Chile. Consúltese, igualmente, en la Segunda Selección de discos que preparó el *Instituto de Investigaciones Musicales,* dos interesantes versiones de esta danza denominadas Sajuria y Secudiana; y recuérdese siempre que la Sajuriana popular fue seriamente influida también por la Resbalosa.

72) 2670, El Cielito

Ancud. Clodomiro Bahamonde Arroyo, 56 años, nació en San Juan, aprendió en Osorno, canto y guitarra.

Cielito, cielito, sí,
cielito, cielito, no,
quien te querrá más que mí
quien te querrá más que yo.
Ay [cielo], cielito, sí,
ay [cielo], cielito, no,
.....
en el aire quedo yo.

El señor Bahamonde Arroyo, distinguido vecino de Chiloé, nació en un pueblo de Ancud, pero vivió en Osorno desde niño hasta los 26 años. Reside en Ancud desde 1913. Conservaba ideas sobre la coreografía del Cielito. Bailaban numerosas parejas; se colocaban en dos filas en-

frentadas y los caballeros ponían la dama a su derecha; la pareja del extremo o cabecera debía pasar por la calle —entre las demás— hasta el extremo opuesto, y todas las otras tenían que hacer lo mismo. Aquí terminan sus recuerdos. La versión de Cavada no contraría la de nuestro informante. Dice Cavada: "El Cielito se baila entre 12 personas: 6 hombres y 6 mujeres, que se colocan en fila unos enfrente de otros. Cada hombre saca a bailar a la mujer que tiene enfrente, y después de dar una vuelta con ella, se coloca en su lugar primitivo." Y así todos. Da una copla y el estribillo. "¡Ay! cielo, cielito, sí, / ¿Quién te quiere más que *a mí*? / ¡Ay! cielo, cielito, sí, / Cielo de Curacaví."

El Cielito de Chiloé, a juzgar por los restos de su música, su letra y su coreografía, es el Cielito argentino que Buenos Aires difundió por el Continente a partir de la Revolución de Mayo. Su música es una de las variantes principales y la figura es típica de la danza. En Argentina no se encuentra ya el Cielito, pero es curioso que se conserve en el Paraguay, es decir, que subsiste en zonas de periferia muy lejos de su primitivo foco de radiación.

73) 2657, La Pericona

Ancud. Clodomiro Bahamonde Arroyo, 56 años, nació en San Juan, aprendió en Osorno, canto y guitarra.

a)

La pericona tiene
en su turbante,
en su turbante,
un letrero que dice
viva mi amante,
viva mi amante.

b)

La pericona tiene
corona 'e plata,
corona 'e plata.
(El informante no recuerda lo que falta, pero Cavada nos da la copla íntegra).

Las referencias a la coreografía son insuficientes. 1) Dos parejas en las cuatro esquinas de un cuadro, los hombres en diagonal, cada uno frente a su compañera; ellos avanzan hacia sus damas, ellas hacia ellos, y al encontrarse en el centro de cada lateral, trazan un molinete completo, pero sin darse la mano, y así, de esquina en esquina, al cabo de doble encuentro, retoman su lugar; 2) Giros en el sitio; 3) Cambios de frente con pañuelo. Paso animado, apenas saltado.

Si es verdad que con estos datos no se puede bailar La Pericona, no lo es menos que dan de la coreografía una idea útil para comparaciones futuras. Pereira Salas considera que Pericona y Pericón son la misma cosa (Op. cit., pág. 241). Me atrevo a pensar lo mismo. El Pericón argentino, que pasó a Chile en 1817, tuvo gran dispersión y duración en esa vertiente, pero son más alentadoras las semejanzas —vagas, por cierto— de los restos musicales y coreográficos que se conservan en ambos países. Este tema es parecido al de la antigua Media Caña argentina, hermana del antiguo Pericón, y la figura inicial es como las de la Contradanza progenitora. Los textos de todas eran seguidillas.

Ya a la vista esta parte de nuestra colección, y absorbidos sus detalles por el lector con un afán en que el autor no cree, caben algunas observaciones de carácter general y notas particulares que pueden ser interesantes o no, pero que deben publicarse.

La tesis de mi *Fraseología* se confirma una vez más con esta colección chilena. La creación de la música folklórica y de la profana antigua ha obedecido a rigurosos principios de simetría y se ha manifestado en un corto número de estructuras. En el caso de la Cueca, hay cuatro tipos de frase o cláusula, y en los cuatro se da, o la igualdad de las dos partes de cada idea (movimiento-reposo) o la duplicación del reposo (con prolongación vacua para cubrir el pequeño ciclo del rasgueo). Además, es general el período de cuatro frases. La única excepción al equilibrio ideal se da en dos variantes de una misma Cueca, las números 64) y 65), y es, porque irrumpe un estribillo (si, ay, ay, ay) que resuelve musicalmente en un *doble final.* En mi *Fraseología* hay un capítulo sobre esta construcción. En cuanto a las *células* parecen gratas en Chile. En lugar de una frase aparecen dos ideas menores montadas sobre las líneas divisorias. También hay en dicho libro un capítulo sobre las *células.* Cuando el rasgueo se reduce a una simple serie de percusiones iguales, el cantor suele omitir los silencios previos de la frase acéfala. Véase, por ejemplo, la melodía número 49). En este caso hay *deturpación.* Una cantora me ejecutó las Cuecas 5) y 6). Son casi absolutamente distintas como altitudes y casi absolutamente idénticas como duraciones.

Se notan algunos "clisés de valores". Tres melodías de las páginas siguientes, los números 9), 10) y 11), dan idea de esta tendencia al menor esfuerzo. Sin embargo, estos casos son excepciones. Se impone la convicción de que, en el orden rítmico, la Cueca chilena es notablemente rica y variada.

En mi ensayo de 1947, dije que esta danza se produce casi siempre en el modo mayor europeo. En el último cuadro de las Cuecas, con los números 63), 64) y 65), tenemos tres en que interviene el modo menor, dos de Concepción y una de Ancud, las tres parientas, no obstante la distancia. La 63) fue oída por mi informante en las carpas y en las fondas de Santiago hacia 1900. Me dice que posteriormente fue grabada en discos comerciales. Lo notable de la número 64), que aprendió el mismo cantor, también en Santiago, antes de 1900, es que tiene la cuarta aumentada *si* natural), pues ésta es la única vez que dicha nota aparece en Chile, fuera del ambiente norteño. La Cueca 65) me fue cantada por un moreno en Ancud. Me llamó la atención que una Cueca se produjera en el modo menor y, preguntado el cantor, contestó que su padre, peruano, la cantaba en Colchagua cuarenta años antes, otra vez, hacia 1900. Nótese que la versión del moreno ha perdido la cuarta aumentada. Ignoro si el padre mismo la trajo del Perú o la adoptó en Chile, si se trata de una de las últimas Zamacuecas peruanas anteriores a 1870 o si se debe a una importación especial. En cuanto a la número 64), no acerté a anotar la armonía de la frase final, pero cualquiera haya sido la armonización del informante, después de la flexión al *fa* mayor en la tercera frase, se mueve, para terminar, en el ámbito de la dominante del menor. También la Cueca 1) parece haber sido menor.

Puede ser que el estudioso recuerde el formidable ascenso agresor del Ut (do mayor) en la Edad Media. A su embate atribuyo la aparición del bemol en el siglo X. Pues bien, el Ut siguió triunfando por todos los continentes, y mil años después lo vemos dominar en el ambiente rural del sur chileno, la zona más lejana del mundo occidental. Muchos años necesitó el Ut (con sus menores) para destruir los otros sistemas tonales más ricos, más nobles, más profundos. La pobre Cueca número 64) está representando heroicamente la vencida *doble modalidad* medieval profana.

La Cueca 1) se llamaba en Santiago "la cueca del payaso", años antes de 1900. La bailaba el payaso de los circos, solo, hasta que se le caían los pantalones. La Cueca 2) fue escrita o anotada por Enrique Soro cuando era niño, hacia 1885. La denominó *La tarde* y se la dedicó al diario de ese nombre. Entonces el autor era un creador popular. Es la

información que tengo, y la Cueca y los datos van a título de anécdota. La cantora de la Cueca 28) me confesó que se la aprendió ocultamente —"se la pesqué", me dijo—, a la cantora de la número 27). Nótanse, sin embargo, importantes diferencias entre una y otra. En rigor, ese comienzo acéfalo es optativo, pero de todos modos las Cuecas no son inmutables ni mucho menos. Compárense ambas con la número 47). Por otra parte, es curioso que una cantora de Chiloé me ejecutara con texto diferente, y como distintas, las Cuecas 60) y 61), que son casi idénticas.

He recordado que contribuyeron a esta colección cantores muy jóvenes. No los he desdeñado, por cierto. En Argentina pude seguir el repertorio de algunos cantores, mediante nuevas grabaciones separadas por muchos años, con resultados interesantes. En determinadas circunstancias, las melodías varían con el tiempo. Quiere decir que el espíritu del cantor no es un reducto impenetrable; las influencias exteriores lo alcanzan y operan.

En cuanto a las otras danzas, habría mucho que añadir, pero no hay lugar ahora. Sólo podríamos notar que, al entonar la segunda parte de El Costillar, el cantor tomó una melodía casi idéntica a la de El Cielito, sin duda atraída por su semejanza con la del tema inicial. Recogimos, en 1947, además, música de otros bailes: el Chapecao, el Patiné, el Moscardón, etc.; se nos hicieron oir el Vals, la Cuadrilla, la Mazurca (la Mazurca antigua, con molinetes, avances de frente —la pareja tomada de las manos— . . .), el Chotis, etc., y se recordaron los nombres de bailes como El Callaíto, el Chincol y el Picaflor. En cuanto a El Chocolate, que he reproducido, debo hacer una aclaración importante. El cantor ejecutó esa melodía y, acaso porque sus versos contienen la voz "pericona", me dijo que era La Pericona, no obstante haberme cantado otra con el mismo nombre. Se me acercó un testigo después y me aseguró que la danza ejecutada no era La Pericona sino El Chocolate, y adujo que la conocía bien. Me limité a tomar nota. Más tarde observé la notable diferencia musical y coreográfica que hay entre ambas y la precisión con que coincide la música en cuestión con los versos "El chocolate, / bate que bate", etc., y determiné que de manera provisional y en espera de confirmación podía presentar esta danza como El Chocolate.

Los instrumentos dominantes son, como es sabido, la guitarra y el arpa. Aparece, además, algún acordeón. La percusión en la caja del arpa y de la guitarra tiene viejos antecedentes. La afinación rural de la guitarra es, en general, la común (del grave al agudo: mi-la-re-sol-si-mi), pero se usan también varios especiales:

Puerto Montt, sin nombre:
mi-la-re-fa sost.-sol-do (para Do may.) Inform. v. (55.

Ancud, "baja sencilla":
re-la-re-fa sost.-la-si (para Re may.) Inform. v. (52.

Ancud, sin nombre:
mi-la-mi-la-si-mi (para La may. o men.) Inform. v. (45.

Concepción, "por transporte":
re-la-re-la-re-fa sost. (para Re). Informante v. 5)

Y ésta es la prometida parte de mi colección personal de 1942. Acaso los colegas transandinos, que llevan adelante sus búsquedas, añadan mis materiales y contribuciones a los suyos y, con el número adecuado de elementos de todo el país, puedan ofrecernos un panorama cabal de la música folklórica chilena.

Buenos Aires, septiembre de 1959.