

# TRABAJO DE CAMPO



## Música folklórica chilena: formas representativas actuales

*Manuel Dannemann*

*María Isabel Quevedo* Miembros de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía.

---

El Instituto Andino de Artes Populares del Convenio "Andrés Bello" editó, el año 1989, una serie de cassettes correspondientes a la música folklórica de sus países miembros. En esa oportunidad, en nuestra condición de investigadores del proyecto, seleccionamos las versiones sonoras del folklor chileno que se incluyeron, pero los ejemplos musicales, sus textos poéticos y los respectivos comentarios no fueron editados esa vez porque la idea careció de los recursos para hacerlo. Ahora hemos creído de verdadera importancia darlos a conocer, como una manera de presentar un panorama de las distintas formas musicales folklóricas vigentes en diversas regiones del país, lo cual esperamos que sea un aporte al estudio y a la divulgación de la cultura nacional.

### **Introducción**

Al expresar que se trata de formas representativas actuales y auténticas de la cultura folklórica musical chilena, nos estamos refiriendo a legítimos testimonios de diferentes zonas de Chile, los cuales permiten comprobar su uso como manifestaciones de vida comunitaria, de marcada identidad local y de fuerte

conexión social, en circunstancias de que sus versiones sonoras fueron obtenidas directamente de sus propios cultores.

En estos términos, el contenido de este artículo bien puede servir para aproximarse a comportamientos folklóricos musicales chilenos, lo que resulta muy útil para considerar cómo ha sido esta música hasta el presente y cómo será en el futuro a través de los impredecibles cambios de su existencia. En otras palabras, este trabajo pretende contestar parcialmente una ineludible pregunta: ¿cuál y cómo es hoy la música folklórica chilena?

De las trece piezas musicales que aquí se encuentran, cuatro de ellas constituyen propiamente danzas y nueve, cantos; evidenciando una variedad de funciones, de formas, de temáticas, de estilos y medios de comunicación, ya que las hay desde danzas rituales hasta un canto de trabajo o un recitativo rítmico de un juego manual.

También cabe señalar que este ejemplario abarca una gran área de extensión geográfica del territorio nacional, que comprende nueve de las trece regiones del país.

Los comentarios incluyen una descripción de los ejemplos, su funcionalidad, su localización y su modo de obtención.

Los autores de este trabajo creen haber entregado un aporte al estudio de la cultura folklórico - musical chilena, que permite alcanzar una síntesis concerniente a la tradición nacional, en la cual confluyen elementos de distintos pueblos, tanto los indígenas americanos como los de la gran corriente europea, decisiva en el proceso de mestizaje de toda Iberoamérica.

## Compendio de versiones

### I

#### CUCULÍ

*Danza ritual colectiva de la fiesta de La Cruz de Mayo.  
Putre, Arica, I Región.*

##### 1

*Solista*  
He venido, no he venido,  
y acá haya sidó tu casa.

*Coro*

He venido, no he venido,  
y acá haya sido tu casa  
cuculí, culís, culís.

*Solista*

No sé qué cosa me has traído (*sic*)  
la suerte y o la desgracia, (*sic*)

*Coro*

No sé qué cosa me has traído, (*sic*)  
la suerte y o la desgracia, (*sic*)  
cuculí, culís, culís.

##### 2

He subido al alto pino  
por ver si te divisaba,  
como la pampa era larga,  
la vista no me alcanzaba,  
como el pino y era verde, (*sic*)  
al verme llorar, lloraba.

##### 3

En la punta de aquel cerro  
juega paja con el viento,  
así juegan mis amores  
dentro de mis pensamientos.

##### 4

Mañana, cuando me vaya, ay!  
te acordarás llorando;  
mi sombra te ha de hacer falta  
cuando ya el sol te fatigue

##### 5

El anillo que me diste  
fue de vidrio y se quebró;  
así el amor que yo tuve  
fue poquito y se acabó.

##### 6

Ya te he dicho que te quiero,  
¿qué más quieres que te diga?  
Palomita de la banda,  
¿dónde estás que no apareces?

##### 7

¿Por qué no has venido a verme  
siquiera por un ratito?,  
como lo has hecho otras veces,  
¿por qué no has venido a verme?

##### 8

Desde Arica he venido solamente por quererte  
en eso debes fijarte  
si mi amor es verdadero.

##### 9

Cadenilla, cadenilla,  
déjame pasar por ella, siquiera por un ratito  
déjame pasar por ella.

Murallas quieren ponerme  
por separarme de ti  
¡cómo no he de llorar yo  
si me quitan lo que es mío!

*Remate*

Tirairara tirairaira, (bis)  
tirairarirá tirairarará (bis).

Se da a conocer aquí una versión poético-musical que corresponde a la danza antes mencionada, de considerable vigencia en la celebración de festividades religiosas de la precordillera y altiplano de la zona de Arica, y cuya denominación proviene del nombre de una paloma silvestre.

Con esta expresión coreográfica se suele finalizar el ceremonial de La Cruz de Mayo perteneciente a Putre, una vez devuelta esta a su lugar de permanencia, en un "cerro cercano al territorio del pueblo que la venera, después de efectuados los cánticos, bailes, oraciones y otros actos de devoción.

El texto versificado, de contenido amatorio y de clara procedencia hispánica, hace recordar coplas comunes de los cancioneros renacentistas. Como ocurre frecuentemente en la cultura folklórica, algunas estrofas se fusionan, lo que se observa aquí respecto de la

*El anillo que me diste fue de  
vidrio y se quebró; así el amor  
que yo tuve fue poquito y se  
acabó*

segunda estrofa: así como también es habitual en esta clase de cultura que en sus versificaciones aparezcan referencias toponímicas a las localidades donde ellas se cultivan, lo que se nota en este ejemplo en su octava estrofa.

La ejecución del canto, con acompañamiento de guitarra, muestra un estilo responsorial, por la repetición de las cuartetas que va proponiendo el solista, y que aparecen, cada vez, divididas en dos partes, y cuyas repeticiones corales se complementan con la fórmula cuculí, culís, culís, que enfatiza y encadena la continuidad del uso de todas las estrofas. Esta versión concluye con un remate que, a su vez, muestra dos partes: una, también con técnica responsorial, del empleo de la locución afectiva tirairara-tirairaira, y otra, conclusiva, con la misma técnica, mediante el empleo de la voz tirairarará-tirairarirá. Los siguientes esquemas rítmicos ilustran el canto de las estrofas y el del remate:

Canto: He ve - ni - do no he ve - ni - do

Remate:

A Ti - rai - ra - ra ti - rai - rai - ra

B Ti - rai - ra - ri - rá ti - rai - ra - ra - rá.

La forma de emisión de la voz, principalmente la del solista, junto con la indicada ejecución responsorial, hacen pensar en un probable ancestro afroamericano del carácter vocal de este ejemplo, que bien podría deberse al poblamiento negro que existiera en Arica, ostensible hasta comienzos de este siglo, y que hubo de proyectarse culturalmente a los pueblos del interior.

El cantor solista de esta versión es el excelente músico putreño Alejandro Calane, y ella fue grabada por Manuel Dannemann al término de la fiesta de La Cruz de Mayo, en Putre, el año 1967, durante un trabajo de campo, como miembro del Instituto de

Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

## II SALUDO DE CHUNCHOS

*Salutación ritual cantada y danzada de la festividad de la Virgen de La Tirana, Iquique, I Región.*

Sus ejecutantes constituyen una cofradía de hombres y mujeres con el nombre específico de chunchos, que se ha tomado del que tiene un ave con atributos míti-

cos y que podría haber poseído una proyección totémica en épocas prehispánicas.

1

¿Qué es aquello que relumbra  
al pie del altar mayor?  
Es la Virgen soberana,  
Madre de nuestro Señor.

*Estrillo*

Al entrar a este templo  
se me parte el corazón,  
de ver aquí a nuestra Madre,  
Madre de mi Salvador.

2

Madre mía del carmelo,  
qué dicha y armonía,  
de tener a tus chunchitos  
todos llenos de alegría.

3

Todos a tus pies te pedimos,  
con humilde devoción,

Que es a - que - llo que re - lu - um - bra  
al pie del al - tar ma - yor  
es la Vir - gen so - be - ra - a na ma -  
dre de nues - tro - Se - ñor.

En las estrofas aparece el canto solo a través de la participación de hombres y mujeres; en cambio, en los interludios, que se anuncian con un toque de campanilla, se incorpora melódicamente el saxofón, y se producen entreoques muy sonoros de las lanzas que llevan los bailarines. Pero es en el estribillo donde se nota la mayor complejidad instrumental, por cuanto, y también luego de una introducción de campanilla, escuchamos caja, bombo y apoyo armónico del saxofón, el cual dobla un breve fragmento melódico del coro.

La grabación de este canto fue realizada por Manuel Dannemann, el año 1967, en la localidad de La Tirana, durante el desarrollo del ceremonial, con

que nos concedas tu gracia  
y tu santa bendición.

El texto transcrito es un fragmento del homenaje del grupo ya aludido, el que junto con aproximadamente otros cien, concurre año a año al gran ceremonial de La Tirana, que culmina el 16 de julio, día de la Virgen del Carmen, como un masivo acto de petición y de agradecimiento de favores, en honor de esta divinidad.

La versificación emplea cuartetas que presentan irregularidades en la medida silábica de sus líneas estróficas, si las observamos simplemente escritas en las libretas de ayuda, memoria utilizada por los promeseros, como se aprecia en la copia que realizamos de dichas cuartetas, las que, sin embargo, al ser cantadas se ajustan en muchos casos, a la extensión y a la forma del esquema rítmico-musical del canto, especialmente cuando interviene la percusión instrumental.

En este caso, la ejecución rítmica vocal corresponde al siguiente esquema:

motivo de la filmación de una película etnográfica sobre este, hecha en virtud de un proyecto del Convenio Universidad de Chile-Universidad de California.

*Señores pido el permiso y el  
permiso me han de da,  
porque quiero respetar  
y hasta la tierra donde piso.  
Un verso de un improviso,  
yo no sé por qué razón*

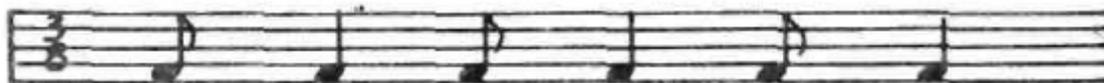
### III

#### CANTO DE CEREMONIAL AGRARIO

*Esta versión proviene de la localidad de Toconao, zona de Calama, II Región.*

Talando y talando,  
señores, vamos talando,  
y entrega la santa semilla.  
Ya hemos enterrado hoy la santa semilla,  
y esta, vidita,  
y así me has dicho, palomita.  
Talando y talando,  
tiende la manta solita.  
Tendí la manta  
Y esta es tu santa semillita.

Su forma trifónica y su estilo salmódico, lo sitúan en el género musical de los viejos himnos prehispánicos de la cultura denominada atacameña o Lican-Antay, de la cual se conservan cantos tan significativos como los usados en el ceremonial del talátur y en el del cauzúl, propiciatorios de la abundancia de las aguas, de la fertilidad de la tierra y del bienestar de los hombres, y que aún subsisten en pequeños pueblos de los oasis de Calama (Dannemann). Al respecto, conviene recordar que este mismo sistema trifónico ha llegado a ser, hasta el presente, la base de sustentación musical de la ejecución de las coplas de carnaval que se cultivan en esta misma región, también con el acompañamiento de una caja, ejecutada con una sola baqueta, como ocurre con el canto ritual aquí ejemplificado; pero con otra clase de textos poéticos, principalmente amatorios o jocosos, y con una función marcadamente festiva. También cabe tener presente cómo el aludido sistema trifónico se encuentra en las versifi-



Daniel Hidalgo, de la localidad de Tilama, Los Vilos, IV Región, proporcionó a Manuel Dannemann, en 1962, durante un trabajo de campo en dicho lugar, las versiones de esta forma coreográfica, que nos han permitido esta breve descripción de ella.

### V

#### CANTO A LO PUETA

*Pirque, Región Metropolitana.*

Con esta expresión, la más común de la cultura folklórica chilena, y en la cual siempre aparece modifi-

caciones argentinas cantadas, que reciben el nombre de bagualas (Aretz).

Este fragmento fue entregado por Bartolo Reyes, de Toconao, a un colaborador del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, en 1985.

### IV

#### LANCHAS

*Danza ritual, de relevo. Tilama, zona de Los Vilos, IV Región.*

Como homenaje a un niño muerto de no más de tres años de edad, llamado angelito, o a la Virgen, o a algún santo de la religión católica, representados por medio de imágenes de bulto, se practica esta danza que solo existe en la IV región de Chile, y que carece de la complementación de un texto. Su música se ejecuta con guitarra, cuya tapa armónica es por lo común percutida por quien, podría decirse, que es un ayudante del músico principal.

Coreográficamente se inicia con dos avances y con otros tantos retrocesos, de venia y saludo, con uso de pañuelo, por parte de un bailarino o bailarina, que después efectúa mudanzas de pasos escobillados, cepillados y zapateados, y que, luego de una participación de pocos minutos, es reemplazado por otro, produciéndose, así, una sucesión de intervenciones rituales.

La ejecución instrumental es simple y repetitiva, sin un desarrollo melódico propiamente dicho, armónicamente producida por un encadenamiento de los tres acordes principales de sol M, con una precisa acentuación en sus tiempos fuertes. Su ordenación rítmica obedece a la fórmula aquí transcrita:

cado el vocablo poeta, se conoce el cultivo de décimas espinelas, que pueden o no glosar cuartetas, cantadas con acompañamiento de guitarra o guitarrón.

Se trata de un género juglaresco, que mantiene ostensible vigencia en el centro del país, y cuya amplísima temática responde a una verdadera concepción del mundo, sobre la base de contenidos que se refieren a los espacios siderales, a sus astros y planetas; a la naturaleza, habitualmente idealizada de un modo bucólico; y a distintas etapas y situaciones de la existencia de personajes divinos, de héroes legendarios y del hombre, así como también de animales personificados, discurriendo, desde lo más profundo y solemne hasta lo más jocosos.

1

Señores pido el permiso  
y el permiso me han de da,  
porque quiero respetar  
y hasta la tierra donde piso.  
Un verso de un improviso,  
yo no sé por qué razón.

La digna vara de Arón  
y el tabernáculo santo,  
el altar de holocausto  
y el templo de Salomón.  
(Isaías Ángulo)

2

Dios le ordenó sin obstáculo  
a Moisés, que le trajese  
doce varas y las pusiese  
dentro del tabernáculo.  
Tan prodigioso espectáculo,  
prodigio sin dilación,  
dentro de aquel pabellón,  
donde el prodigioso obró,  
floreció y fructificó  
la digna vara de Arón.  
(I.A.)

3

Un madera preciosísimo  
Dios a Moisés le mostró,  
y el siervo formalizó  
un monumento bellísimo.  
En aquel lugar santísimo,  
donde Arón, con suave canto,  
vestido de rico manto,  
al Padre Eterno adoraba,  
y era Dios donde moraba,  
el tabernáculo santo.  
(I.A.)

4

La arca del testamento (*sic*)  
los obreros la llevaron,  
y a Dios y al cielo adoraron  
y ofrecer sus mandamientos.  
Para todo el pueblo atento  
fue concertado aquel pacto:  
dentro de aquel templo alto  
que de oro se revestía,  
Moisés guardado tenía  
el altar de holocausto.  
(I.A.)

1

Reviva la compañía,  
también la voy a nombrar,  
si me pueden disculpar  
ahora aquí en este día.  
Lo que es con la jerarquía  
se los diré por mejor:

cayó el trono de Salomón con toda su pompa y  
ser; pisa bien, al no caer,  
tú, por el mismo escalón.  
(Manuel Ulloa)

2

¿Cuál fue aquel educado  
de tanta moralidad,  
con su gran capacidad,  
que a veces se haya turbado?  
de tanto que ha fantaseado,  
queriendo ser un Sansón;  
siendo de tanta opinión  
cometió miles de errores,  
y así dicen los autores:  
cayó el trono de Salomón.  
(M.U.)

3

El hombre para cantar  
tiene que tener memoria,  
hablándole por historia, conteste si sabe hablar.  
Mas si se llega a turbar,  
su ciencia puede perder:  
el que se ocupa en leer  
si no le alcanza el sentido,  
y así, se verá perdido  
con toda su pompa y ser.  
(M.U.)

4

Dice Juan en la escritura,  
con toda delicadeza,  
pues irá a perder la cabeza  
y conocer sus locuras.  
Mas si se engañan o apuran  
los teólogos, por saber,  
cómo Herodes podrá ser,  
quien perdió su trono y suerte.  
Para alzar y no moverte,  
pisa bien, al no caer.  
(M.U.)

5

Una obra misteriosa  
se hizo en Jerusalén,  
y fue vestido también  
de oro y piedras preciosas.  
Y fue la más protendosa, (*sic*)  
según la cierta opinión,  
para purificación  
también tenía diez puentes:  
fue el madero excelente  
el templo de Salomón.  
(I.A.)

6

Señoras y caballeros,  
ordeno la despedida,  
con mi voz enronquecida  
porque perdonarlos quiero.  
Al instante me refiero  
y esto lo digo muy digno:  
pongámonos en camino  
a donde nadie nos vea,  
que nadie testigo sea  
de dos corazones finos.  
(I.A.)

5

Para cantar de memoria  
se necesita talento,  
un poco de entendimiento  
y una parte de la historia.  
Se hallaba eterno en la gloria  
el gran sabio Salomón,  
por aquel mismo efilón (*sic*)  
del desgraciado Caín,  
si me acompañas mi fin  
tú, por el mismo escalón.  
(M.U.)

6

Que vivan las señoritas,  
ordeno la despedida,  
partida por la mitad,  
y por la mitad partida.  
Con mi voz enronquecida  
sin tener ningún resquicio,  
en el nacimiento de Cristo  
tres cantos el gallo dio,  
por las manos de San Juan  
fue el agua que él recibió.  
(M.U.)

Según la nomenclatura técnica de los cultores del género, este ejemplo presenta dos versos, en el bien entendido de que ellos dan este nombre a una composición poética completa, esto es, una décima inicial constituida por una introducción de sus primeras seis líneas, más una cuarteta, la cual es glosada por otras cuatro décimas octosílabas, y otra décima final, que se llama despedida; organización de estrofas que se produce igual en ambos versos, debiéndose hacer notar que los cantores alternan sus intervenciones con el empleo de una décima, cada vez, cada uno de ellos, y no con la secuencia de todas las décimas del verso. En este caso, un verso se refiere al bíblico rey Salomón, y el otro, al tabernáculo santo del Antiguo Testamento Judaico.

El canto, predominantemente masculino, es modal, carente de pie métrico; se desenvuelve con libertad y flexibilidad, a veces casi como un recitativo, que contribuye a un efecto de narrar historias de asuntos muy importantes y didácticos. Cada una de las décimas, según la terminología propia de los cultivadores del canto a lo pueta, es denominada pie, y cada una de sus líneas, palabras, observándose en su curso melódico un juego de cadencias y anticadencias, en un ámbito reducido.

El acompañamiento instrumental pertenece al guitarrón, el cordófono más genuino del canto a lo pueta, y que solo se mantiene en la zona de Puente Alto,

perteneciente a la Región Metropolitana. Él tiene la forma y tamaño de una guitarra común, pero con una caja armónica más alta. También su clavijero es más grande, porque posee veintiuna cuerdas que se encuentran sobre el batidor del brazo, además de dos a cada lado de la caja, desde el extremo superior de esta, hasta el puente, llamadas diablitos.

Estas veintiuna cuerdas, se distribuyen en cinco órdenes, por lo que podría señalarse que este instrumento tiene cinco cuerdas múltiples, las cuales se afinan como normalmente se hace con la guitarra.

Estos versos fueron entregados a Manuel Danne-  
mann, en Pirque, en 1963, por Isaías Ángulo, habi-  
tante del predio agrícola denominado El Porvenir de  
la Esperanza, de la zona de Puente Alto, y Manuel  
Ulloa, de El Principal, Pirque, de la misma zona, el

*Me voy porque no sostengo  
mi triste y gran aflicción,  
adiós querida ilusión,  
a quien tanto te ha adorado,  
adiós, me voy de tu lado,  
dejándote el corazón*

concerniente, a Moisés por el primero, y el referido a Salomón, por el segundo.

## VI

### CANCIÓN AMATORIA

*Lo Arcaya, Pirque, Región Metropolitana.*

1  
La suerte, que es tan tirana,  
fijó hoy la existencia mía,  
me tuvo a tu lado un día  
para ausentarse mañana.  
Por eso mi amor se afana,  
porque así tiene que ser,  
no me puedo detener,  
mi bien, y hoy de ti me alejo;  
este recuerdo te dejo  
por si no te vuelvo a ver.

2  
Aún cuando en mi existencia  
pueda mi amor acabarse,  
también la flor al secarse  
deja en la planta su esencia.  
También yo, con la evidencia  
de quererte hasta la muerte,  
dejaré en mi pecho inerte  
la esencia de mi cariño,  
y con la calma de un niño  
moriré pensando en verte.

3  
Es un corazón que siente  
aumentar la ilusión,  
triste es la separación  
que arrebatas de mi mente.  
Me tiene de ti ausente  
y también lejos de ti,  
pero si me voy de aquí  
es que el destino me obliga,

La suer - Te que es tan ti - ra - na

fi - jo hoy la ex - is - ten - cia mi - a

En este ejemplo, la guitarra interviene con el uso de acordes pulsados hasta la tercera línea estrófica. Después, con técnica de punteo, dobla la melodía vocal en

y pido a Dios, dulce amiga,  
que no te olvides de mí.

4  
Adiós, me voy, te prevengo  
con el dolor de mi alma,  
también yo perdí la calma  
que siempre a tu lado tengo.  
Me voy porque no sostengo  
mi triste y gran aflicción,  
adiós querida ilusión,  
a quien tanto te ha adorado,  
adiós, me voy de tu lado,  
dejándote el corazón.

Por su sostenida continuidad y su amplia propagación, puede decirse que ella es una pieza clásica de la música folklórica chilena.

Su texto poético utiliza la forma estrófica de la décima. Su contenido es hondamente sentimental, de indudable carácter romántico y hace recordar, por su temática, su léxico y su estilo, los cantos que reflejan estados anímicos, muy difundidos en la segunda mitad del siglo XIX y hasta el primer cuarto del actual, los que todavía pueden escucharse en ambientes intimistas y delicados, principalmente en localidades urbanas o en aquellas rurales que recibieron el influjo de la tendencia artística ya mencionada.

### *Ya llegó el aceitunero con las ricas aceitunas; anoche salió la luna y hoy llegaron las aceitunas*

En consonancia con la intención afectiva de esta pieza, cuya versión poética ya transcrita posee acompañamiento de guitarra, su forma musical inicial presenta una organización rítmica que puede anotarse de la siguiente manera:

la cuarta línea en la que se produce un cambio de metro y en cuyo final, la primera cadencia del desarrollo melódico. Cuarta línea:



Concluida esta parte, se produce un cambio en la velocidad, y la ejecución del instrumento pasa a ser nuevamente rasgueada en la quinta, sexta y séptima línea estrófica, volviendo a la velocidad inicial en las líneas octava y novena, y repetir en la décima el punteo y el doblaje de la melodía, como en la cuarta línea.

En los primeros cuatro versos de cada estrofa, así como en los últimos tres, se evidencia la fórmula rítmica conocida en América Latina con el nombre de habanera, que en este ejemplo desaparece en los versos quinto, sexto y séptimo.

Quinta y sexta líneas:



El músico que proporcionó esta versión es Ismael Pizarro, de la localidad de Lo Arcaya, Pirque, donde Manuel Dannemann la grabara en 1962.

## VII CUECA

*Denominación de la danza nacional chilena, cuyo presente ejemplo proviene de la localidad de Graneros, VI Región.*

La vida, y el amor como las flores,  
la vida, tiene espinas penetrantes,  
la vida, tiene espinas penetrantes;  
la vida y reserva a los amantes,  
la vida, por un placer, mil dolores;  
la vida y el amor, como las flores.

El amor y las rosas  
roban la calma,  
y ambas con sus espinas  
hieren el alma,  
el amor y las rosas  
roban la calma,  
hieren el alma, sí,  
no me equivoco,  
no hay rosas sin espinas,  
ni amor tampoco.

Justo es que se lamente  
quien amor siente.

La cueca es una forma coreográfica de pareja suelta, con uso de pañuelo; ejecutada, por lo común, principalmente en sectores rurales, mediante la intervención de una o más parejas. En ella predomina el acompañamiento instrumental de la guitarra y percusión

obtenida con las manos sobre la tapa armónica de este cordófono. Con motivo de la celebración de las Fiestas Patrias, del 18 y 19 de septiembre, puede hallárla bailada por una cantidad considerable de parejas en el interior de las llamadas fondas, construcciones livianas de madera, con techo de ramas, que se instalan especial y transitoriamente para esas fechas. Sobre el origen de esta danza no hay aún conocimiento ni certero ni completo; hay quienes piensan que podría ser de procedencia arábigo-andaluza-hispana (Claro, 1983). Otros suponen que habría sido una pantomima prehispánica incaica, que recibiera textos versificados e influjos coreográficos de los conquistadores españoles (Dannemann, 1959).

Su organización estrófica, básicamente considerada, tiene una cuarteta octosilábica inicial, seguida por una seguidilla de medida hepta y pentasílabo; para concluir con un pareado, cuya primera línea tiene siete sílabas y la segunda, cinco. Sin embargo, cuando el texto poético se canta para los efectos del baile, lo cual se hace al unísono o a dos voces, sus ejecutantes lo ajustan al desarrollo musical por medio de repeticiones de algunas de sus partes y agregados de otras palabras y locuciones diversas, con lo que se enriquece y adquiere una fuerte emocionalidad, como se puede apreciar en el ejemplo elegido.

Fundamentalmente, la cueca constituye una interacción de profunda afectividad, a través de una serie de episodios que la llevan a un preciso desenlace; lo que es realmente ostensible cuando los bailarines en verdad se compenetran del fino espíritu de esta danza, "la más compleja del mundo en su género, la más profunda y noble de América", como la llamara el musicólogo Carlos Vega (p.46).



Esta versión fue grabada por Manuel Danneman a Elena Bustos y a las hermanas Juanita y Rosita Andrade, del pueblo de Cauquenes, VII Región, en 1963, en Santiago, durante una sesión destinada a seleccionar el material del cuarto disco de la *Antología del folklore musical chileno*.

## IX

### PREGÓN

*Concepción, VIII Región.*

Jugositos los duraznos,  
ya llegó el duraznero.

Jugositas las manzanas,  
ya llegó el manzanero.

Ya llegó el aceitunero  
con las ricas aceitunas;  
anoche salió la luna  
y hoy llegaron las aceitunas.

Jugositas las manzanas,  
ya llegó el manzanero.

Manzanas jugosas  
de nuestra tierra chilena,  
para la señora y la señorita  
para olvidar las penas.

La vigencia de los pregones musicales chilenos ha disminuido en los últimos años. Sin embargo, no pocos de los que anuncian las bondades y precios de frutas, verduras, otros tipos de alimento y mercaderías no comestibles, continúan produciendo una comunicación y una pertenencia recíprocas entre quienes los han incorporado a su cultura y han adquirido el hábito de escucharlos en la continuidad del tiempo, identificándose de alguna manera con ellos y con sus portadores.

El que se incluye en esta selección resalta por lo extenso de su texto poético, por su fragmento final recitado, así como por la notable flexibilidad de su desarrollo melódico, provisto de ornamentaciones melismáticas, que hasta no hace muchos años se escuchaba solo en la ciudad de Concepción.

Este ejemplo se obtuvo gracias a la Radio de la Universidad de Concepción. Fue proporcionado, gentilmente, a Manuel Dannemann en esa ciudad de mismo nombre, en 1974.

## X

### CANTO RITUAL MAPUCHE-PEHUENCHE

*Trapa-Trapa, VIII Región.*

El tema de esta canción aborígen consiste en una rogativa a la divinidad para obtener el alimento cotidiano, el cual para los pehuenches es fundamentalmente el pehuén o piñón, fruto de la araucaria. Según la traducción hecha por el profesor Domingo Cura-queo, del Departamento de Antropología, de la Universidad de Chile, la síntesis de dicho tema sería la siguiente: "Necesitamos mantención, la vida es dura sin ella: necesitamos vivir". Este texto básico se encuentra dotado de complementos corporales afectivos, que dramatizan la petición antes mencionada.

Esta invocación cantada con gran libertad musical y emocional, muestra una tendencia a la tetrafonía, si se consideran sus notas fundamentales, con uso de elementos melismáticos sobre la base de una repetición de determinados motivos melódicos.

Este canto fue entregado por Vicente Tranamil, de la localidad de Trapa-Trapa, VII Región, en 1977, a Igor Colima, Manuel Dannemann y Rony Velásquez, integrantes de la misión Etnomusicológica del Plan Multinacional desarrollado ese año por el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore y por la Universidad de Chile, con el apoyo de la OEA.

*Kelá rupán lantún anaí chaú*

*Kelá rupán lantún anaí chaú*

*Chawén anaí chaú*

*Chawén anaí chaú Taú*

## XI

### LA VIUDA

*Canción, Temuco, IX Región.*

Kiñé rupán lantún anaí chaú

Kiñé rupán lantún anaí chaú

Chawén anaí chaú

Chawén anaí chaú

Taú

Guemalafún rumé anaí chaú

Guemalafún rumé anaí chaú

Chawén anaí chaú

Chawén anaí chaú

Taú

Epú rupán, lantún anaí chaú  
Epú rupán lantún anaí chaú  
Chawén anaí chaú  
Chawén anaí chaú  
Taú

Feulá gueman anaí chaú  
Feulá pichi gueman anaí chaú  
Chawén anaí chaú  
Chawén anaí chaú  
Taú

Kelá rupán lantún anaí chaú  
Kelá rupán lantún anaí chaú  
Chawén anaí chaú  
Chawén anaí chaú  
Taú

Fewlá gueman anaí chaú  
Fewlá gueman anaí chaú  
Taú

Cheguewelán anaí chaú  
¡Fotí-fotí-fotí-fotíiii  
Ay-ay-ay-ayiiii!

Con este nombre, propuesto por quien diera la versión cantada del texto que pasamos a resumir, se narra la historia matrimonial de una mujer mapuche que enviuda tres veces.

La primera vez que ocurrió este hecho, ella era muy joven, y no se apenó mucho, porque consideró que con su edad podría encontrar otro pretendiente y casarse de nuevo. La segunda vez que enviudó, se afligió más, porque pensó que ya era más difícil encontrar marido, ya que no era tan joven. A la muerte de su tercer esposo, cuando ella tenía unos 26 años, y suponía que ningún hombre se interesaría por ella, por haber perdido su juventud, lloró amargamente. En el caso de esta versión, el intérprete ajustó su expresividad personal al desarrollo del argumento, enfatizó la pesadumbre y la desesperanza final de la protagonista y concluyó con una imitación de la manera como podría haberse lamentado la viuda.

Por su carácter didáctico esta canción corresponde a una especie cuyos contenidos y formas musicales presentan improvisaciones parciales cuando se ponen en práctica, destacándose, al respecto, la libertad melódica de este ejemplo.

Manuel Dannemann lo obtuvo de don Remigio Catrileo, en Santiago, grabándolo durante un acto de celebración de los 25 años de existencia del Instituto

de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, en 1968.

***Blanca Flor leyó la carta,  
de ese susto mal parió.  
Díganle a mi marido  
que es un villano traidor***

## XII

### CORRIDO

*San Juan de Chadmo, Chiloé, X Región.*

La señora leonata andaba  
entre la paz y la guerra,  
con dos hijas queridas,  
Blanca Flor y Filomena.  
El duque, que es Fernandito,  
se enamoró de una de ellas;  
se casó con Blanca Flor,  
llorará por Filomena.

Tan luego que se casó  
lo llevó en tierras ajenas, (*sic*)  
al justo a los nueve meses (*sic*)  
llegó en casa de la suegra, (*sic*)  
Buenos días tengas, hijo.  
Buenos días tenga, suegra.  
¿Cómo queda mi hija vuestra? (*sic*)  
Buena queda, mi señora,  
en vísperas de parto queda;  
por eso había mandado a traer  
a su hermana Filumena.  
¿Cómo la llevarás, hijo,  
cuando es una niña doncella?  
Lo llevaré, mi señora, (*sic*)  
como cosa mía vuestra fuera, (*sic*)  
Tan luego ensilló su caballo el galán,  
que en las ancas la sentó.  
En el medio del camino iba  
y en el pecho le declaró, (*sic*)  
Solo porque lo había gozado (*sic*)  
la lengua le derribó.  
Iba pasando un pastorcito;  
Filumena con la mano lo llamó;  
pastorcito, llévame esta carta  
para mi hermana Blanca Flor.  
Blanca Flor leyó la carta,  
de ese susto mal parió.  
Díganle a mi marido  
que es un villano traidor.

"...en la tradición oral popular, es decir, relatos de vida, leyendas, cuentos, etc., la palabra nos llega fresca, cargada de emoción y vitalidad. Más allá de los hechos narrados, expresa el *sentido de lo vivido*, es reactualización de lo vivido y proyección en la historia. Por ello, la tradición oral popular es producción cultural y memoria colectiva."

Imelda Vega-Centeno  
*Oralidad 1, p. 52*

El duque, que es Fernandito,  
se arrumó contra un peñasco (*sic*)  
y los diablos lo cargó, (*sic*)

En algunos países de América Latina, como México y Chile, el nombre de romance dado a la forma estrófica octosílaba que mantiene una misma rima básica en los versos pares, suele sustituirse por el de corrido. El presente ejemplo posee la antigua y extendida temática de la traición del marido de Blanca Flor, violador de Filomena, hermana de la anterior; temática que en Chile continúa siendo la de mayor extensión y vigencia, junto con la de Delgadina (Barros y Dannemann).

Aunque el argumento clásico conserva aquí sus episodios fundamentales, su desarrollo versificado y sus elementos idiomáticos permiten apreciar el fuerte carácter local de esta versión. En efecto, como ocurre por lo común en el folklore poético musical de Chiloé, el texto presenta una gran libertad en el manejo de su medida silábica, que a menudo excede la norma octosílaba, proporcionándole una narrativa mayor que la habitual de las composiciones con forma de romance. También se nota la selección realizada a través de las sucesivas etapas de uso de este poema, en la supresión de algunos fragmentos, hasta reducirlo a las partes de mayor importancia argumental, lo que podría dificultar la comprensión de él a quienes conocieran versiones más completas.

Además de modificaciones de léxico, como la de leona por leonata (línea 1), o de arcaísmos, como en el pecho le declaró o villano (1, 27, 37), se destacan formas dialectales muy representativas de Chiloé, como el uso del pronombre masculino lo, referido a perso-

nas de género femenino: lo llevó en tierras ajenas (1, 10, 22, etc.).

La forma musical, carente de acompañamiento instrumental, como ocurre en el caso de viejas versiones de romances en Chile, muestra un desarrollo rítmico-melódico que se asemeja al canto llano, a diferencia de la forma generalizada de esta especie, que es la propia de la tonada, que se aprecia en el ejemplo VIII de esta selección.

*He ungaá e te manga,  
he tukia e te hahatú;  
ka oho mahaki  
a potu eve;  
pu ti, pu tá;  
hava-hava reé*

La versión descrita, cantada por Vitalia Barría, en San Juan de Chadmo, Chiloé, fue grabada por Manuel Dannemann, en 1976.

### XIII KAI-KAI

*Isla de Pascua, V Región.*

*Ejemplo No. 1*

Na tu'a rere;  
na tu'a rere;  
E aha ana?  
E tiai ana!  
I te pae ava,  
Tu'a rere; tu'a rere  
takere hiti!

Ahí está el gordo.  
Oye, ¿qué estás haciendo?  
Estás esperando  
En el lugar del puerto:  
gastas y echas en cara

*Ejemplo No. 2*

Kaunga te rongo  
kia Hina-mangó;  
eve raku-raku  
teke te makoi  
haka veke oho  
iroto te koro;  
niu hau pu.  
Karete, karete;

karata, karata;  
o te tehe  
te ure mumuni,  
kiri-vaku-vaku.  
A uka a tea  
tetaki po-ihu-ihu  
tataki po-ave  
ruru peaha,  
kena peaha;  
a hei peaha;  
maharo de uka  
ngutu-ngutu po.  
Koreva, koreva ure ki-kiu;  
Ka koe-koe mai  
te more ote nuahine  
more katatau,  
katatau rá;  
more, kare reva,  
kare reva rá.  
He ungaá e te mangá,  
he tukia e te hahatú;  
ka oho mahaki  
a potu eve;  
pu ti, pu tá;  
hava-hava reé.

Envía mensaje  
a Hína-Mangó,  
la del cuerpo inquieto

que lo mueve como trompo:  
hace su peinado  
para ir a la fiesta  
y se pone sombrero de palmera.  
¿Por aquí, por aquí  
Por allá, por allá?

*(Texto no traducible)*

Está la joven pálida  
de cuerpo puntiagudo,  
de cuerpo estilizado.  
Es tal vez un polluelo,  
es tal vez un pájaro kena;  
es corona, tal vez,  
y se admira a la joven  
de labios morenos.  
Como pez-caballito  
se pone el hombre firme;  
se ve que cuelga  
la piel de la vieja,  
piel estrujada,  
estrujada a fondo  
piel colgante,  
que colgante quedará.  
Enviado por un mal amigo,  
atraído por el estómago,  
que se vaya el compañero,  
a punta de patadas,  
y que se quede sucio,  
todo sucio, pero triunfante.

Ejemplo 1

Na - tu'a re - re na tu'a re - re

Ejemplo 2

Kaun - ga te ron - go kia Hi - na - man - gó

Con el nombre de kai-kai se conoce en la Isla de Pascua un recitado rítmico, cuyo desarrollo se acompaña con la construcción de figuras obtenidas con las manos, por medio de hilos que se pasan entre los dedos.

Este comportamiento lúdico, de dispersión universal, pertenece a la antigua cultura pascuense, y hasta ahora mantiene una considerable vigencia.

Se incluyen dos ejemplos de textos de kai-kai, el primero de los cuales posee un contenido esquemático, casi podría decirse que fragmentario como se observa

en su traducción al castellano que aparece en *La herencia musical de Rapanui*, de Ramón Campbell (p. 423). Al segundo también le hemos dado la traducción propuesta por dicho investigador (p. 398). Conviene añadir que nuestro segundo ejemplo musical es rítmicamente distinto de su versión publicada por Campbell en su obra que ya mencionáramos.

El primer kai-kai fue ejecutado por Emilia Huke, y el segundo, por Carlos Paoa; ambos grabados por Manuel Dannemann en Santiago, en la casa de la familia Paoa Huke, en 1985.

## GLOSARIO\*

**Angelito.** Niño difunto, por lo general de no más de 3 años de edad, al cual, en algunas zonas del país, se le hace un ceremonial llamado *velorio de angelito*, durante una noche completa antes de su sepultación, con cánticos alusivos y otros de temática histórica y religiosa y, además, con danzas en ciertas localidades.

**Araucaria.** Árbol nacional de Chile que alcanza gran altura. *Araucaria araucana*.

**Atacameña.** Denominación dada a una etnia prehispánica y a su respectiva cultura, que habitó parte de la actual II región del país. Algunas de sus expresiones subsisten en pequeños pueblos de la zona de Calama.

**Bailarino.** Por bailarín.

**Baguala.** Canto folklórico propio del carnaval en regiones del norte argentino, por lo general trifónico y con acompañamiento de caja percutida por una sola baqueta.

**Cantores.** Cultivadores del *canto a lo pueta* (véase), que acompañan su amplio repertorio de múltiple temática versificada con el uso de la guitarra o el guitarrón (véase ejemplo No. V).

**Canto a lo pueta.** Género de poesía cantada, de muy amplia temática y procedencia juglaresca hispana.

**Cascarita de sandía.** Expresión afectiva que suele dedicarse al finalizar una tonada (véase ejemplo No. VIII), a uno o a todos los presentes en la reunión en que esta se canta.

**Cepillado.** Paso de baile que consiste en deslizar rítmicamente hacia atrás y hacia adelante, de una manera alternada, las plantas de los pies.

**Corrido.** Nombre folklórico habitual que se da en Chile al romance.

**Cueca.** Danza tradicional chilena por excelencia, de pareja suelta, independiente y con pañuelo.

**Cuculí.** Paloma torcaz, hasta hace poco abundante en el norte de Chile. *Colombina picui-picui* (Emminck). Por extensión, se conoce con este mismo

nombre un baile folklórico de la I Región del país (véase ejemplo No. I).

**Culis.** Voz que proviene de la fragmentación de cuculí (véase), muy empleada en el texto poético de este baile.

**Chicha.** Bebida alcohólica que en el centro del país se hace de caldo de uva; en el extremo sur, de manzana, y en el extremo norte, de algarrobo.

**Choclo.** Mazorca de maíz. *Zea mays*.

**Chuncho.** Nombre del danzante ceremonial que acude a la Virgen de La Tirana (véase), con adornos de plumas en su vestimenta ritual. *Glacidium brasiliana-num*.

**Chunchito.** Diminutivo de chuncho. Vocablo afectivo con que se autodenominan los propios danzantes al presentarse a la Virgen de La Tirana (véase ejemplo No. II).

**Despedida.** Décima final del texto poético llamado verso (véase ejemplo No. V) en la cultura folklórica chilena.

**Diablito.** Denominación de cada una de las cuatro cuerdas, dos a cada lado, que tiene el guitarrón (véase ejemplo No. V), fuera del batidor; punteadas en los interludios.

**Escobillado.** Movimiento coreográfico rítmico hacia adelante y atrás de las puntas de los pies.

**Filón.** Probable ultracultismo por filón.

**Fantaseado.** Fantasear. Alardear.

**Filumena.** Por Filomena. Cambio usual de la o en u en localidades rurales de Chile.

**Habanera.** En la música folklórica chilena es una clase de ritmo, en la actualidad característica de canciones amatorias.

**Horqueteros.** Participantes en una faena de trilla (véase ejemplo No. VIII) que utilizan horquetas, esto es, herramientas de trabajo propias de dicha faena; en nuestros días, de tres o cuatro largos y delgados dientes de fierro.

**Leonata.** Deformación de la voz leona.

**Lican-Antay.** Nombre que también se da a la etnia atacameña (véase).

**Lo cargó.** Cargar-lo. Llevarse-lo y hacerlo desaparecer.

\* Compuesto por voces y locuciones contenidas en los ejemplos y en sus respectivos comentarios, con significados que se omiten o solo se indican parcialmente, sean americanismos o chilenismos, presentes o ausentes en diccionarios, y cuyo desconocimiento dificultaría la comprensión de los textos en que se encuentran. Se ha dado preferencia a los significados que les dan sus usuarios habituales, y cuando estos han sido ignorados o proporcionados de un modo equívoco por ellos, los autores de la presente selección han recurrido a su propia experiencia lexicográfica o a los diccionarios que se citan al final de este glosario.

**Manca.** Designación común y cariñosa que se da a la yegua en Chile.

**Manta.** Prenda de vestir de lana de oveja, que cae sobre los hombros a través de un agujero para la cabeza.

**Mapuche.** Nombre del grupo aborigen más numeroso de Chile y, por lo tanto, de cada uno de sus miembros. También se le llama *araucano*.

**Medio tirada a.** Cercana o aproximada a una cualidad.

**Pampa.** Extensión amplia y plana de terreno. Esta acepción es la más común en las tres primeras regiones del país.

**Pehuenche.** Etnia indígena de Chile, así llamada por tener, hasta hoy, el *pehuén* (véase ejemplo No. X) como importante alimento.

**Pitarrilla.** Mosto nuevo mientras está dulce y antes de fermentar (Román, tomo III, pp. 260-261).

**Protendosa.** Deformación de la voz portentosa.

**Ratito.** Momento breve.

**Talando, talar.** En el caso del ejemplo No. III no significa cortar, sino sembrar, acepción que bien podría estar relacionada con el sentido funcional del *talátur* (véase ejemplo No. III).

**Tirairara-tirairaira.** Expresión efusiva del baile del cuculí (véase).

**Trillar.** Acción de efectuar la faena correspondiente a la trilla (véase ejemplo No. VIII).

**Trilladores.** Quienes participan en general, en la faena de la trilla (véase ejemplo No. VIII).

**Zapateado.** Pase de baile enérgico y rápido mediante el cual los pies golpean rítmicamente el piso. ■

## BIBLIOGRAFÍA

Aretz, Isabel: *Música tradicional de la Rioja*, Biblioteca INIDEF 2, OEA-CONAC, Venográfica, Caracas, 1978, pp. 167-186.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann: *El guitarrón en el departamento de Puente Alto*, Colección de Ensayos, n. 12, Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile. Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1961.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann: *El romancero chileno*, Ediciones de la Universidad de Chile, Talleres Gráficos Hispano-Suiza Limitada, Santiago de Chile, 1970.

Campbell, Ramón: *La herencia musical de Rapanuí*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1970.

Claro, Sanmuel "La cueca chilena, un nuevo enfoque", en *Anuario Musical*, Vol. XXXVII 1982, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1983.

Dannemann, Manuel: "La voz paya como título de una modalidad poético folklórica chilena", en *Folklore Americano*, Lima, 1959, pp. 69-83.

Dannemann, Manuel: "Proyecto UNESCO sobre edición de música tradicional chilena", en *Revista Musical Chilena*, año XXIX, n. 131, julio-septiembre, Santiago de Chile, 1975, pp. 87-103.

Román, Manuel Antonio: *Diccionario de chilenismos y de otras voces y locuciones viciosas*, Imprenta de la Revista Católica, Santiago de Chile, 1901-1918.

Vega, Carlos: *La forma de la cueca chilena*, Colección de Ensayos, n.2, Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, Imprenta Universitaria, 1947.