

BIOGRAFIA DE LA CUECA

PABLO GARRIDO



BIOGRAFIA DE LA CUECA

BIBLIOTECA POPULAR NASCIMENTO

Director: Alfonso Calderón

PABLO GARRIDO

BIOGRAFIA DE LA CUECA

Prólogo de
LUIS ALBERTO SANCHEZ

2.^a Edición revisada

EDITORIAL NASCIMENTO
SANTIAGO DE CHILE 1976

Portada: IVAN OLGUIN

Tiraje: 2.000 ejemplares.

Impreso en los talleres de
la Editorial Nascimento, S. A.

— Arturo Prat 1428 —

Santiago de Chile, 1976

A

MARGARITA VALENZUELA

y

MARGARITA VARGAS

*abuela y madre
campo y ciudad*

1943

SOBRE PABLO GARRIDO

El calor era sofocante: sin la gloria de un sol desenfrenado y pleno, se metía en los tuétanos, asomaba en los poros, derretía lentamente algo dentro de nosotros mismos. Bajo la albura de los trajes blancos, impecables, almidonados, se transparentaban las almas como emblandecidas por la temperatura de asfixia. Habíamos comenzado de día, y ya la noche se insinuaba a través de un cielo más oscuro, pero no de un ambiente menos agobiador. En la sala, flauta, cello, violín y piano trataban de interpretar, sin concesiones a la atmósfera, un capricho de Respighi. Estábamos en Panamá y hacia mediados de 1932, año de un siglo de varios siglos atrás.

Cuando terminó el recital, nos fuimos juntos, llenos de entusiasmo y armonía, unos cuantos. Nos metimos en un café de Ancón, desde cuyos balconcitos endebles, pudiéramos respirar a pulmón pleno algo de jungla. La Zona destacaba su raya amarilla, bajo

el fulgor de los faroles. Nadie habría soñado entonces en un Panamá oscurecido permanentemente por el "black out", como lo vi diez años después. Walter Myers, librero y cellista, discutía ya el programa del próximo concierto. Roque Javier Laurenza, poeta de vanguardia, ex campeón amateur de peso mosca, desflecaba a los valores consagrados de su patria. Y, en una pausa de aquel debate varias veces monologal, Herbert de Castro, gordo, parsimonioso, rubio y bonachón, animador de todo aquello y flautista eximio, me dijo:

—Si se marcha usted al sur, no olvide de abrazar en nombre nuestro a Pablo Garrido.

Toda la noche, desde ese momento, no se habló sino de Pablo Garrido. De su bohemia, de su amor a la música negra, de su tarea descubridora de nuevos valores en la cultura panameña, de su entusiasmo, de sus constantes nostalgias de Chile, cuyo sentido popular llevaba en las venas, "como la custodia su hostia".

Pasaron los años, y una noche, en el Casino de Viña del Mar, de pronto, el anunciador pronunció una frase que, aunque para todos ritual, hizo hervir mis recuerdos como una llama:

—Ahora, señores y señoras, van a tocar para ustedes Pablo Garrido y su orquesta.

Apareció en el escenario un hombre joven, alto, un poco canoso, cojeando penosamente. Empuñó la batuta, se hizo el silencio en la sala, y empezó el ruido, la áspera y embriagadora disonancia de un "hot jazz", interpretado por este apasionado devoto de la música cafre.

Aprovechando un entreacto, fui a su camarín y, como no le hallara, le dejé una tarjeta con estas meras palabras: "Un amigo de Herbert de Castro". Desde mi asiento pude observar, luego, cómo se le alargaban los ojos, el cuello, el torso, buscando en la sala al desconocido cofrade de su cofrade. Pero la vida no quiso que conversáramos aquella vez.

Una tarde, pasado algún tiempo, entraba en mi oficina un hombre alto, erguido, cuya renquera no lesionaba su aire juvenil. Traía un grueso paquete de originales bajo el brazo. Quería que le editáramos una traducción suya de "Hot jazz" por Panassié. Recordamos el incidente de Viña.

—No sabe cómo anduve preguntando a todo el mundo por la persona que me dejó aquella tarjeta. De golpe reviví uno de los períodos más intensos de mi existencia. Me hizo usted pasar una noche desvelado —díjome Garrido.

Esa vez pudimos conversar, y, desde entonces, muchas más. Una de ellas, en las puertas del Teatro Caupolicán de Santiago, donde, oficiando de propagandista y boletero en una fiesta pro músicos chilenos, Pablo Garrido dejaba oír, con pericia de profesional, un sonsonete típico de "camelot":

...—Caballeros, caballeros... Ayudad a los trabajadores de la música.

Pablo Garrido es presidente y hombre decisivo de la Federación de Músicos de su país.

Nació Garrido en Valparaíso, el año de 1905. Su padre era pintor; su madre, profesora de piano. Muy niño, un tranvía provocó la tragedia de su pierna. Desde entonces se hizo reflexivo, pero no tímido ni pesimista. Le educaron al modo inglés. Pero, él llevaba en el alma un avatar mezcla de "globe-trotter" y de bohemio del Quartier Latin. Aprendió música, pero no le ganaron los clásicos, sino lo popular. Por la vía de la expresión vernácula de Chile, se allegó a la de América, y eso lo rebotó a un pintoresco viaje por la costa del Pacífico. Siguió a Europa. Vivió largo tiempo en París, España e Italia, en plena bohemia, pero sin perder contacto con sus lares y penates. Saturado de Stravinsky y Erik Satie, regresó a América, afinados sus conocimientos en la música negra, que ya le había salido al paso en París. Días del triunfo de Josephine Baker, de la revelación de Bing Crosby y Louis Armstrong, señuelo de los "blues" de Ted Lewis y del ardiente jazz de Paul Whiteman. Garrido venía como embajador de un mundo imprevisto.

Sin embargo, lo permanente en este bohemio iluminado y, paradójicamente, excelente organizador, ha sido su pasión por la expresión popular sudamericana. Estudió largamente la música del Perú, porque sabía su relación íntima con la de Chile, y, si no pasó jamás al Atlántico, en análoga pesquisa, ello no impide que haya leído y escuchado mucho pericón, gato, huella, cielito, vidala y maxixa, tratando siempre de sorprender el secreto de los sentimientos populares de nuestra gente. Sus constantes giras por las provincias chile-

nas, en busca de tales rastros, le dan derecho para considerarse como uno de los Adelantados en tal jaez de ocupaciones. Y aunque no ha producido todavía un volumen metódico y copioso como los de Carlos A. Vega, Francisco Curt Lange, Raoul d'Harcourt, Leandro Albiña y otros paladines de la música autóctona, el trabajo que sobre "La Cueca" prepara será, sin duda, de los más serios y concienzudos que se conocen al respecto, prueba de lo cual es el breve compendio que, bajo el título "Biografía de la cueca", publica ahora.

*

Produjo un verdadero revuelo el musicólogo argentino Carlos A. Vega cuando afirmó, en un libro memorable, que el origen de todos los bailes y canciones populares sudamericanos era limeño: Durante el coloniaje sólo hubo dos grandes centros culturales en Sudamérica: México, en Nueva España, y Lima, en Nueva Castilla o el Perú. Sin duda es una prueba de ello, el hecho de que, en ninguna parte, se produjo tan más perfecta simbiosis de elementos vernáculos como en ambas ciudades. Indios, españoles y negros concurren a formar un conglomerado racial pintoresco, aunque no homogéneo —más africanizado en Lima que en México, por cierto.

Entre las manifestaciones coreográficas de aquella mixtura, aparece, en no despreciable rango, la "zamacueca". De ella derivan distintos bailes, como, por ejemplo, la marinera peruana, la zamba argentina y la cue-

ca chilena. El apócope de "cueca", derivado de zamacueca, fue abolido en el Perú, cuando el conflicto de 1879, entre Perú, Bolivia y Chile. Pasada la guerra, según refiere don Abelardo Gamarra, se bautizó como "marinera" a la antigua zamacueca o cueca. De tal guisa tratábase de borrar todo rastro de influencia o parentesco entre Perú y Chile, en medio de los cuales se había abierto un abismo que tardó medio siglo en llenarse.

No obstante, el asunto no se había reducido tan sólo a un cambio de nombre. La marinera, con mayor influencia indígena que en Chile, y desarrollada dentro de un clima de molicie —suavizó los esguinces de la zamacueca, dulcificó el arretrato de los bailarines, urbanizó lo agreste del impetu cafre y untó de cortesía el violento ardor del campesino— en-día-de-fiesta. Por manera que, en realidad, aunque salidas de un mismo tronco, marinera y cueca no son ya la misma cosa, como tampoco deben confundirse marinera y sanjuanito. (Ecuador), ni sanjuanito y huayno, ni cumbia y son, ni son y rumba, ni bambuco y pericón, pues cada cual ha venido creando, a través de los tiempos, de los sentimientos y de los climas, sus propias modalidades, precisando su personalidad, su matiz intransferible, que es o debe ser el objeto preciso de nuestras investigaciones.

Alguien dijo una vez que "cada pueblo es según lo que come". Podría agregarse: "cada pueblo es según cómo baila". En suma, cada pueblo posee perfiles propios, y nada es idéntico a nada, ni cabe que se ha-

gan transfusiones sin que ellas produzcan la reacción consiguiente.

De todo esto habla Garrido en su "Biografía de la cueca". Hombre que gusta bucear en el alma del pueblo, su sondeo es más bien heterodoxo y, a ratos, con exceso de fervor. El trata, en todo momento, de localizar, lo más precisamente posible, la inspiración primigenia de la danza característica de su patria, a la cual —como lo atestiguan su "Rapsodia chilena" y otras composiciones musicales— tiene consagrado lo mejor de su actividad, de su corazón y de su cultura.

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ.

1943.

La tardía reedición de esta obra responde sólo al constante requerimiento de que ha sido objeto el autor durante el dilatado lapso que media desde su aparición en 1943. Este "breve compendio", no exento de despropósitos e irreflexión, no satisfizo al autor; ha sido debidamente revisado, sin modificar los acápites referentes a esquemas y fórmulas. Motivado por los innúmeros enigmas e insuficiencia de elementos de juicio, se vio confrontado a una dilatada investigación de muy variado orden. Producto de ello y sintiéndose comprometido íntimamente y con los lectores de su primer y lejano ensayo, está en condiciones de asegurar que un nuevo opúsculo, ya terminado y con el título de "Historial de la Cueva", habrá de constituir un indispensable complemento del presente libro para todo aquel que ame nuestras expresiones vernáculas y anhele conocerse más cabalmente. En cierto modo, entonces, esta "Biografía de la Cueva" responde tan sólo a una exigencia de índole cuasi documental bibliográfica.—P. G., 1976.

CATEGORICA NEGACION DE VINCULO

En 1899 la decimotercia edición del Diccionario de la Lengua Castellana de la Real Academia Española incluyó por primera vez la voz zamacueca y su definición:

"ZAMACUECA. f. Danza grotesca que se usa en Chile, en el Perú y en otras partes de América, comúnmente entre indios, zambos y chuchumecos. // Música y canto con que se baila".

De tan autorizada fuente se nutrieron enciclopedias, diccionarios e innumerables publicaciones lexicográficas de todo el orbe.

Tal proposición, amén de revelar desconocimiento de la función de un bien cultural, involucraba una tácita negación de vínculo con la Madre Patria.

¡Y pensar que Chile medio siglo antes, propiamente en 1847, impulsado por un hondo sentimiento de conciliación, había modificado radicalmente incluso el texto del Himno Nacional, cuyos versos pintaban con naturalismo las rudezas del conquistador!

La zamacueca no es una danza grótesca, y si en sus insondables orígenes tuvo expresiones corporales extravagantes, a fines del siglo pasado no restaba el menor asomo de ello; por el contrario, es un baile gallardo y garboso donde campea la gracia. Así lo vemos ahora, y de tal modo también lo conocieron viajeros ilustres ciento cincuenta años ha.

Aun cuando tenemos mucho orgullo de nuestra sangre aborígen, en honor a la verdad, la zamacueca no la bailan los "indios" de Chile; los de Perú y Bolivia, aunque la cultivan, tienen asimismo otras danzas ancestrales que aman mayormente y que **sienten mejor**.

Los chile-indianos no bailaban zamacueca: era prematuro, pues ésta no había nacido aún. Cuando quizás se ensayaron en ella, ya eran mestizos seculares, con sangre peninsular inyectada en los imponderables de toda dilatada incursión de forasteros en landas invadidas en que se confronta la pareja del hombre.

No ha de ignorarse, por otra parte, que España introdujo en las Américas otro factor étnico: el negro africano, el que al mezclarse con la

hembra aborigen dio el **zambo**, o sea el hijo del negro e india, o al contrario.

Referente al **chuchumeco**, un miembro correspondiente de la docta Academia de la Lengua, el filólogo y costumbrista peruano Ricardo Palma, ya había dado una definición tres años antes (1896):

"CHUCHUMECO. El que frecuente trato con chuchumecas, siendo esta voz femenina, la ramera o mujer de vida alegre".

Analizados los calificativos de castas, recompuesto el cuadro étnico y sumada la adjetivación adscrita a la danza, nadie deduciría de tal definición que la zamacueca fuera danza **nacional**, como en efecto lo era a la sazón —aun cuando con nominativos diversos— en varios pueblos hispanoamericanos, salvo que la aplicación del gentilicio fuera mañosa.

Al detractar en tal forma la danza popular, la Academia de la Lengua alejaba —quizás impensadamente— cualquier entroncamiento con las danzas, músicas y poesías peninsulares.

Esta danza **grotesca**, entonces, habría nacido en suelos **indios**, en tierras primitivas de cualquier continente, menos en España (1). Quienquiera

(1) La 15.^a edición del Diccionario de la Lengua (1925), tra-

que para su información recurriera al Diccionario de la Lengua, habría de llegar a tan insólita conclusión, pues era una categórica negación de vínculo.

jo una nueva definición, la que se ha mantenido hasta la más reciente (19.^a, 1970):

"ZAMACUECA. f. Baile popular originario del Perú, y que se usa también en Chile y otras partes de América Meridional. // 2. Música y canto de este baile".

No fue ajeno a tal modificación el filólogo chileno —no Académico— M. A. Román, quien en su "Diccionario de chilenismos y de otras locuciones viciosas", Santiago, 1901-1908, tomo II, página 461, hizo una airada cuan picaresca protesta; poco después fue incorporado a la Academia de la Lengua.

CORRIGIENDO UNA FALSA UBICACION

La zamacueca ha sido el presente regio que nuestros jefes de Gobierno han brindado a sus más ilustres huéspedes: príncipes, diplomáticos, hombres de ciencia, literatos y artistas.

No ha habido sarao y agasajo oficial donde el baile nacional no haya estado presente; es el broche de oro con que se cierra siempre todo festejo.

Algunas citas, anteriores a la definición de la Real Academia, pueden comprobarlo.

• Para celebrar el triunfo de Yungay (20 de enero de 1839), Valparaíso ofreció al general Manuel Bulnes —héroe de la jornada— varias recepciones. El día 3 de mayo, el sarao oficial se vio prestigiado con la presencia del Presidente de la República, general Joaquín Prieto, y de todos los miembros de su Gobierno. Tras los consabidos

bailes del salón de alcurnia, y ya subido el regocijo a su mejor tesitura, el clamor de toda la concurrencia fue unánime: ¡zamacueca! Y zamacuecas se bailaron briosamente hasta clarear el día siguiente.

Los trajes vaporosos de las enjoyadas damas, y las tenidas impecables de los otrora sudorosos oficiales, ¿indicaban, en 1839, que se trataba de indios, zambos y chuchumecos?

El hecho está debidamente documentado en la prensa, como asimismo en escritos de ilustres viajeros que se encontraban de paso en el primer puerto de la república.



Cincuenta años más tarde, propiamente a comienzos del año de 1889, y siendo Presidente de la República José Manuel Balmaceda, nos visitó por primera vez una nave de la Armada brasileña, el "Almirante Barroso". En ella venía el teniente-príncipe Augusto Leopoldo, nieto de S. M. Don Pedro II y lo más granado de la juventud marina de la nación hermana.

Innumerables fueron los agasajos que se les brindaron, tanto en la capital como en Valparaíso. El 14 de febrero los marinos brasileños quisieron retribuir las atenciones recibidas, y ofrecieron una "matinée" a bordo. Desde Santiago concurrió lo más granado de nuestra aristocracia, y otro tan-

to de la “Perla del Pacífico” o “Pancho”, como cariñosamente se moteja a Valparaíso.

La nota culminante la dieron las parejas de cueca, las que “los concurrentes aplaudieron hasta no más, haciéndolas repetir con empeño” (“La Unión”, Valparaíso, 15-II-1889).

*

La primera temporada de ópera que se realizó en Santiago, tuvo lugar a mitad del año 1830; acontecimiento celebradísimo, debió prolongarse hasta los primeros meses del año siguiente.

Admírese el lector: en el “Barbero de Sevilla”, la ópera cómica de Rossini, se incluyeron animadas cuecas en la escena del profesor de canto.

Estuvieron a cargo de las Pectorquinas, las tres célebres hermanas mulatas Pinilla, intérpretes magníficas de los aires nacionales.

¡La cueca en plena ópera!

*

Ochenta años más tarde, el 18 de septiembre de 1910, Chile celebraba su primer Centenario de Independencia. Nutridas delegaciones de países amigos participaron en toda suerte de festejos y pudieron conocer la amplia gama de alegrías populares. La cueca, por cierto, reinó suprema.

Tan prendado quedó de ella el Presidente

de Argentina, Excmo. Señor Don José Figueroa Alcorta que, aún ya a punto de emprender el regreso con su comitiva, en la fronteriza ciudad de Los Andes, pidió que se bailara una vez más. En medio de gran alborozo, se adelantó su Ministro de Guerra, el general Racedo, tomó por compañera a una distinguida y hermosa dama chilena, y bailaron una cueca de tan grata recordación como de hondo significado fraternal. Las crónicas de la época relatan que se bailó y cantó animadamente hasta las dos de la madrugada.

*

Pero, ahorrándonos los mil y un testimonios que hablan del hechizo de nuestra danza nacional, basta citar la lacónica frase de Diego Portales, cerebro preclaro de la naciente República, quien a los reiterados ofrecimientos de la primera magistratura de la Nación, exclamó, hacia 1830, que “no cambiaría la cueca por la Presidencia”.

VIENTOS CONTRARIOS

Cuando advino la República y empezaron a afluir forasteros, vamos a hallar que el comerciante-músico danés, Carlos Drewetcke organiza un conjunto musical con otros aficionados extranjeros y nacionales para estrenar, el 30-VIII-1819, la 1ª Sinfonía de Beethoven ¡en plena Plaza de Armas de Santiago y **en vida del autor!**

Es la clarinada vibrante que marca la quiebra del insularismo musical criollo. La pronta llegada al país de la bella y culta joven española Isidora Zegers (1803-1869), cantante, compositora y admiradora ferviente de Rossini —el compositor de moda en Europa—, refuerza el grupo considerablemente. A comienzos de 1826 se podía leer en un periódico:

"La noche del martes 28 de febrero se reunieron varios

extranjeros de todas las categorías en la casa de Mr. Yngram, comerciante inglés, con el objeto de tratar de establecer, para el invierno próximo, una Academia Filarmónica en esta capital" ("El Patriota Chileno", Santiago, 2-III-1826).

A aquel grupo se plegaron algunos melómanos chilenos, entre los cuales se destacaban el notable violinista Manuel Robles y el clarinetista José Zapiola. El proyecto se trocó en realidad, naciendo la Sociedad Filármonica, cuyos socios disfrutaban de las reuniones que ofrecían música de "calidad" alternada con baile social, refrescos y "descansos".

Pero, muy pronto la ufanía dancística de los socios y sus familiares predominó por sobre la finalidad original y al año siguiente se debió modificar el Reglamento Interior. En el Artículo 8º se podía leer:

"Las funciones principiarán precisamente a las ocho de la noche, y deberán concluirse igualmente a la una. La distribución será la siguiente:

"Música y canto desde las ocho a las nueve.

"Descanso, refresco y contradanza, desde las nueve a las diez.

"Música, canto y descanso de diez a once.

"Desde esta hora en adelante se bailará contradanza, cuadrilla y wals, *siendo prohibido todo baile de dos*" ("La Clave", Santiago, 5-VII-1827).

La imposición de orden y disciplina aparecen justificadas. Pero, lo que ha de leerse entre líneas es la última disposición del nuevo Reglamento, la prohibición de "todo baile de dos". Aunque pareciera perogrullesco —ya que el wals (sic) es también baile "de dos"—, lo que no se decía abiertamente se sobreentendía: los bailes nacionales quedaban marginados; estos eran el **cuando** y la **zamacueca**.

¿Qué aconsejó suprimir la **zamacueca**, a la cual no se menciona, pero se subentendía su exclusión?

El asunto no es trivial, como pareciera a primera instancia.

Si el socio José Zapiola no era un personaje musical de peso frente a José Manuel Borgoño, el presidente de la Sociedad Filarmónica, Manuel Robles sí lo era, pues aparte de ser ya el celebrado autor de la música del Himno Nacional (1820), estaba considerado en la institución como persona de excepción; lo dice el programa del concierto inaugural del sábado 24 de junio de 1826:

"Este señor es el único artista de profesión, y que recibe un estipendio por su trabajo" ("El Patriota Chileno", Santiago, 28-VI-1826).

¿Qué hicieron Robles y Zapiola para impedir que se proscribiera la **zamacueca**? No hay re-

gistro sobre la materia, pero sí lo hay de las consecuencias indirectas.

En 1828, Manuel Robles (1780-1836), debió sufrir una derrota moral: en los propios salones de la empingorotada Sociedad Filarmónica se estrenaba la nueva música del Himno Nacional de Chile escrita en Londres por el español Ramón Carnicer por encargo del Gobierno chileno.

En 1849, José Zapiola (1802-1885), a su vez, debió tragar hiel. Al crearse lo que luego sería el Conservatorio Nacional de Música, la dirección del plantel, que a todas luces le correspondía, tanto por antecedentes como por nacionalidad, le fue entregada a un músico francés.

Si la culta sociedad chilena dejó de bailar zamacueca en los salones de la Filarmónica, es posible que la siguiera practicando a hurtadillas, cual sus sirvientes indios, negros, zambos y mulatos. Mas, tal recatada afloración privada, iba a tener muy luego una más severa advertencia.

*

En efecto, el 21 de agosto de 1829, el obispo Manuel Vicuña, al recibir las bulas, proscribió la zamacueca como "cosa de pecado".

La voz de la Iglesia era, sin duda, más imperativa y envolvente que la reglamentación interna de la Sociedad Filarmónica.

¿Cómo pudo sobrevivir nuestra briosa danza tras esta excomunión?

¿Era, acaso, tan impúdica como para merecer la execración de parte de un pastor de almas, chileno como ella misma?

MUERTE EN EL CABO DE HORNO

Desde que a bordo de la "Thetis", de la Real Armada Británica, Thomas Cochrane iniciara al flamante guardiamarina Thomas Graham en los misterios del piélago, un hondo afecto les unió para siempre. Quiso el destino que, surcando mares distintos, la amistad quedara interrumpida, pero ambos añoraban un reencuentro que les permitiera revivir los años mozos y cotejar sus andanzas.

¿Dónde? ¿Cuándo?



Hacia 1794 Cochrane, de diecinueve años y con el grado de teniente, es el comandante del bergantín "Speedy", frágil embarcación de sólo catorce cañones y una tripulación de escasos treinta y dos hombres. En ella, sin embargo, cumpli-

ría, en 1801, una de las hazañas navales más memorables de las guerras napoleónicas: la captura de la poderosa fragata española "Gamo", de treinta y dos cañones y 319 tripulantes, lo que le valió ser considerado héroe nacional a los veintiséis años de edad. Hacia 1809 su brillante acción en el Golfo de Vizcaya contra la flota francesa, le aportó el título de Caballero Gran Cruz de la Orden del Baño, lo que, unido a los epítetos nobiliarios de Lord, Conde de Dundonald y Marqués de Maranham le hacían una figura muy destacada; todo ello, y su temperamento autoritario, le hicieron blanco de los egoísmos e inquina humanos. Por esto, desencantado del ambiente, optó por aceptar la invitación del Director Supremo de Chile, Bernardo O'Higgins, quien le solicitaba para asumir la reestructuración de la naciente Marina de Guerra y proseguir la lucha por la Independencia de los pueblos hispanoamericanos. Llegó a Chile, junto a su esposa y sus hijos, en noviembre de 1818 y muy pronto se conocieron su pericia, disciplina y arrojo. Comandando la gran flota expedicionaria del 20-VIII-1820 que le daría la Independencia al Perú bajo San Martín, prosiguió sus travesías hasta California, barriendo de los mares a las naves españolas, para regresar a Valparaíso tan sólo el 2-VI-1822. Abandonó Chile —cuyo Gobierno le había conferido la ciudadanía— hostigado por intrigas, a fines de enero de 1823, pocos días antes de la abdicación de

O'Higgins, víctima éste, asimismo, del desquicio político de la época.



Thomas Graham, informándose tardíamente de las hazañas de su entrañable amigo, añoraba impaciente el día en que volvieran a reunirse. Había casado en 1809 con Mary Dundas —luego María Graham—, hija de un contraalmirante de la Escuadra Azul y miembro del Almirantazgo Británico, hermosa, culta y brillante escritora; junto a ella, y en misión oficial, habían visitado la India en 1811. Sólo diez años más tarde Graham iba a recibir la orden de trasladarse a las costas del Pacífico, y, al mando de la fragata "Doris", partió con su esposa hacia el Brasil para cruzar por el Cabo de Hornos y emproar hacia Chile. ¡Por fin podría estrechar entre sus brazos a su camarada de la ya legendaria "Thetis"!

Estaban ya cada vez más cerca del Cabo de Hornos. Las infernales ráfagas nocturnas del Oeste conturbaban cada vez más a la tripulación. Los témpanos se deslizaban cual fantasmas alucinados, esquivando las estrechas paredes rocosas milenarias. El espumarajo blanquecino de las gigantes cas olas deslumbraban; mientras, las aves agoreras pirueteaban dantescamente por sobre los mástiles bamboleantes y crujientes, como evocando los voceríos de las mil y una embarcaciones apriisionadas en las entrañas insaciabiles del paraje.

¡Qué importaba! ¡Pronto los dos camaradas volverían a entonar el **Auld Lang Syne** de su patria escocesa!

Pero el júbilo dionisiaco se tornó en delirio: Thomas Graham, el apuesto comandante, cayó presa de fiebre letal y, en medio de aquel éxtasis de lujuria cósmica, entregó su alma al dios de los océanos. Su cuerpo, empero, fue transportado hasta Valparaíso, adonde la "Doris" llegó el 28-IV-1822. Quizás María Graham, la doliente esposa, pensó que Thomas Cochrane habría deseado rendirle postreros honores a aquel cuerpo sin vida. Pero, estaba escrito: Cochrane proseguía en sus correrías; cuando regresó —treinta y cinco días más tarde— Thomas Graham ya había sido sepultado con honores y músicas sombrías en la fortaleza porteña.

El Lord chileno, vicealmirante de la Armada y Titán del Pacífico, junto a su esposa, supieron dispensarle a María Graham las atenciones merecidas e, incluso, llevarla consigo de regreso en el bergantín "Colonel Allen". Al doblar el Cabo de Hornos, María anotó en su **Diario** el martes 11 de febrero de 1823:

"Las rocas del Cabo, blancas como tiza, se alzan en fantásticas aristas que a la distancia parecen ruinas de antiguos castillos; al ocultarse el sol a través de la atmósfera nebulosa tomaron tintes de oro y púrpura".

LO QUE MARIA GRAHAM OBSERVO

María Graham llegó a Valparaíso, cual se señaló ya, el 28-IV-1822, y desde Quintero —punto aledaño del mismo puerto— zarpó junto a Lord Cochrane y su familia hacia la Isla de Juan Fernández, el 18-I-1823, con destino al Brasil; allí se detuvo desde marzo a diciembre, para retornar a Londres y publicar en 1824 su “Diario de mi residencia en Chile” y un “Diario de viaje al Brasil”.

La mayor parte de su permanencia en nuestro país tuvo como plácido refugio nuestro primer puerto y los parajes cercanos. En Santiago sólo permaneció poco más de un mes, del 24 de agosto al 28 de septiembre; en ese lapso recorrió algunos lugares muy típicos: Angostura de Paine, Laguna de Aculeo, Melipilla, San Francisco del Monte y Talagante.

Con fecha 29 de agosto describe una fiesta

íntima, en casa de la familia Cotapos: ha conocido el baile nacional llamado "cuando" (especie de "minuet" que remata un movimiento rápido zapateado) y estampa algunos versos, llenos de gracia:

Anda ingrato, que algún día
con las mudanzas del tiempo,
llorarás como yo lloro,
sentirás como yo siento.

Cuando, cuando,
cuando, mi vida cuando
cuando será ese día
de aquella feliz mañana,
que nos lleven a los dos
el chocolate a la cama.

Cuando, cuando,
cuando yo me muera,
no me lloren los parientes,
llórenme los alambiques
donde sacan aguardiente.
A la plata me remito,
lo demás es bobería,
andar con la boca seca
y la barriga vacía.

Agrega María Graham:

"Estas letras se cantan con frecuencia en las chinganas,

y hasta hace pocos años eran aceptadas por todas las clases sociales. Pero la apertura de los puertos de Sud América, poniendo a los nacionales en más íntimo contacto con los europeos, ha refinado el gusto de las clases elevadas”.

El 1º de septiembre anota:

“Al ponerse el sol reposamos en la casa de Cotapos, donde los jóvenes cantaron y bailaron hasta una hora avanzada de la noche”.

Con fecha 3 de septiembre escribe en su **Diario**:

“Mi amigo don Antonio Reyes, en la noche baila cuandos, canta y toca guitarra, mejor afuera que en casa. Nada de esto es extraño ni desdice del carácter de un galán chileno. Esta noche cantó y tocó muy agradablemente algunas canciones con que los jóvenes de Santiago suelen dar serenatas a sus pretendidas, costumbre tan general aquí como en Italia”.

El relato del 5 de septiembre habrá de interesarnos mayormente, por la mención que hace de la **zamba**:

“De vuelta a Ñuñoa encontramos a nuestros amigos entretenidos en danzar. Habían conseguido un par de músicos y bailaban minués y danzas populares españolas, quizás las más graciosas del mundo. Las que me gustaron fueron el

cuando y la *zamba*, bailadas y cantadas con más expresión y entusiasmo que lo que permiten las costumbres de la ciudad, pero sin salir de los límites del decoro”.

Más adelante anota:

“Mis chilenos sienten el baile, y hasta cuando bailan una contradanza escocesa saben infundirle algo de expresión poética”.

ALCANCE DE LO OBSERVADO POR MARIA GRAHAM

Habla, la ilustre viajera, de la **zamba**, no de la **cueca** o **zamacueca**; no la describe, y, si apenas la cita, dice algo que habrá de leerse entrelíneas: en la ciudad se baila —y también el cuando— en forma recatada, decorosa.

En casa de los Cotapos, donde se alojó en Santiago, ha visto bailar minué, alemanda, cuadrilla, danzas españolas y cuando; el cuando y la zamba en un paseo a Ñuñoa; la **campana** (baile a solo, por un hombre) en un fundo de Angostura de Paine, y la **patria** a un grupo de muchachas campesinas en Melipilla.

Es parca, María, en el terreno de lo vernáculo. Del huaso nos da apenas dos referencias:

"Había un grupo de huasos a caballo" (San Francisco del Monte, 15-IX-1822).

"Servía de guía el hijo de Loyola, pintorescamente vestido de huaso y montado en un arrogante caballo" (Regreso en calesa a Valparaíso, 28-IX-1822).

A las chinganas citadinas les concede, sin embargo y como se verá más adelante, comentarios más sabrosos.

Pero retornemos a la **zamba** y dejemos que doña Ana S. de Cabrera, ilustre folklorista argentina contemporánea nos guíe:

"Las zambas cuyanas de Mendoza, concuerdan mucho con las cuecas chilenas, y muchas zambas, *mayormente las antiguas*, pudieran pasar por cuecas chilenas con sólo apresurar el ritmo... En la manera de danzar la cueca son parecidos los pasos a nuestra zamba nortea, pero las vueltas rituales están ahora un poco olvidadas".

Recuérdese que Cuyo (Mendoza, San Juan y San Luis), perteneció al Reyno de Chile hasta 1778, fecha en que se creó el Virreinato de Buenos Aires al que se entregó la jurisdicción de aquella vasta región.

No se extrañe el lector del apelativo de zamba usado por María Graham; procede de la voz bantú **samba**, que significa "baile" y que es común en pueblos americanos donde el negro es factor preponderante.

Según Benjamín Vicuña Mackenna, la denominación originaria de nuestra zamacueca habría

sido ZAMBA - CLUECA, nombre de entroncamiento negroide proveniente de la barriada limeña de Malambo. La etimología de la palabra sería, entonces: Zamba o Samba, del idioma bantú (África), significando baile; Clueca, fase característica por la cual atraviesa la gallina después de haber dejado de poner huevos y dedicada a buscar lugar donde empollar, período notable por una arrogante agresividad.

Por deducción, Zamba-clueca definiría un baile donde la hembra defiende su apostura enfrentando al macho (1).

Ciñéndonos a la interpretación de Vicuña Mackenna: con el uso y por la defectuosa pronunciación del zambo (mezcla de negro e indio), zamba-clueca devino en zamba-cueca, luego en zama-

(1) Hay aquí dos graves errores de Vicuña Mackenna, impartidos posiblemente de la ofuscación en que estábamos sumergidos a la época de su polémico escrito: plena Guerra del Pacífico 1879-1883. Primero: basarse en una aventurada afirmación de Zapiola, según la cual la zamacueca nos llegó desde Lima en 1824. Segundo: la voz "clueca" indica el trance en que la gallina se echa sobre los huevos para empollarlos, posición que hace imposible cortejo de especie alguna, por muy gallardo que luzca el gallo. Otrosí: nadie, jamás, ha dicho que una gallina "está cueca" para indicar cloquera; archisabido es que, coloquialmente, hablamos aún hasta la fecha de *culeca*, y de seguir al benemérito polígrafo, tendríamos que aceptar que nuestra danza se llamara "clueca", y no *cueca*. Esta diocisión es todo un enigma permanente. El autor trata esta materia *in extenso* en su último opúsculo "Historial de la Cueca" (1976).

cueca, hasta quedar en cueca. Así, y siguiendo al ya citado polígrafo chileno, cualquiera de estos nombres significa una sola y misma danza: la que en la actualidad conocemos por **cueca** (2).

(2) La vulgarización del nominativo *cueca* imparte en Chile sólo a instancias de la Revolución de 1891, según lo demostramos fehacientemente en nuestro último trabajo, "Historial de la Cueca" (1976). La letra zeta inicial de la voz *zamacueca*, corresponde al ceceo peninsular y merece nuestro reparo, basándonos en documentos impresos (relatos de viajeros de la primera mitad del siglo XIX, ediciones musicales, programas teatrales y otras fuentes irrefutables); fonéticamente aquella zeta de la *zamacueca*, jamás ha sonado.

MAX RADIGUET: OTRO VIEJO VIAJERO

Veinte años después de la visita de María Graham, llegó a nuestras costas el teniente de marina Maximiliano Renato Radiguet, secretario agregado al Estado Mayor del almirante francés Du Petit Thouars. Venía en misión oficial, estudiando las condiciones de navegación entre las costas del Pacífico y las islas de la Oceanía; dicha misión les ocupó desde 1841 hasta 1845, y desde el Callao —asiento de las naves galas— “bajó” hasta Valparaíso. Sus aficiones literarias le impulsaron a publicar en la “Revue de deux Mondes” de París (1847) un interesante artículo, “Valparaíso et la Société Chilienne”, que conformó más tarde el primer capítulo de “Souvenirs de l’Amérique Espagnole, Chili, Perou, Bresil” (París, 1856).

Cuando Radiguet nos visitó ya la zamba, si

no obsoleta, por lo menos tenía un ejercicio poco socorrido. El marino enfocó su visión en la ya reinante danza nacional: la zamacueca. He aquí un extracto de sus impresiones:

"El baile en Valparaíso no le va en zaga a la música. Por desgracia, ahí como en España, se comienza a repudiar esos dramas coreográficos en que el juego de la fisonomía y la movilidad del gesto suplen tan maravillosamente a la palabra. Así, la zamacueca, danza graciosa y coqueta, se ha visto relegada a las clases bajas de la sociedad; las pocas damas del gran mundo que aún saben bailarla, desaprueban este talento y a duras penas puede uno convencerlas de lo contrario.

"Un coro de voces y un rasgueo de guitarra componen de ordinario la orquesta de toda zamacueca.

"La niña que baila y su acompañante, se colocan airosamente uno enfrente del otro, con la mano izquierda en la cintura. A las primeras vibraciones de la vihuela los asistentes entonan una canción semiburlesca. Los danzantes siguen luego los movimientos rítmicos y comienza una serie de pasos. La niña tiene a menudo cierta afectación de desdén, mientras el caballero continúa sus pasos hasta encontrarse de frente con la bella desdeñadora, mostrando durante ese juego una constancia heroica con la cual concluye por agradarla, pues ella, poco a poco, se humaniza y se acerca a él, pero, llamando luego en su ayuda toda la fuerza de su voluntad, se aleja nuevamente, hace aún otras piruetas y trata de evadirse del encanto que la desvanece.

"¡Vanos esfuerzos! La pasión la arrastra; un último es-

fuerzo la conduce a su compañero, como el fierro al imán, y deja caer su pañuelo.

"Cuando baila la zamacueca, la mujer del pueblo lo hace con ardor sin igual. Sus movimientos son vivos y alegres, algunas veces desiguales como el vuelo de las mariposas, algunas veces regulares como las oscilaciones del péndulo. A menudo ella zapatea de un modo bullicioso y particular; después, de repente, la punta de su pie, como desflorando el parquet, describe silenciosas curvas. Esta danza, en la mujer de sociedad no tiene nada que pueda tacharle la moral más severa; en ella sólo se ven pasos cadenciosos, artísticos, una desenvoltura plena de una muelle flexibilidad, y por último, gestos graciosos y moderados".

Cuando uno lee este relato, escrito tan fluida y elegantemente, adivina que detrás de la pluma hay algo más que ilustración y objetividad. Lo que Radiguet nos refiere dista aún medio siglo de lo que el Diccionario de la Lengua iba a enseñar al mundo sobre la zamacueca en 1899: danza grotesca de indios, zambos y chuchumecos (1).

(1) En la primera edición de "Biografía de la Cueca" (1943) cometimos el lamentable error de atribuirle al escrito de Radiguet fechas entre 1819 y 1821. El trastrueque de fechas impartió de nuestra impericia: el artículo de Radiguet apareció como segunda parte del libro de Alexander Caldcleugh "Viajes por Sud América durante los años 1819, 1820 y 1821", cuya traducción (1914) no advertía la data del relato de Radiguet.

ENFOCANDO LA EPOCA

Por los años cercanos a la Junta de 1810, se estaban celebrando aún las apasionadas Corridas de Toros; posiblemente las últimas, pero no por ello menos llenas de bravura y pomposidad.

No decaían aún las Riñas de Gallos, entretenimiento que, como la anterior, estaba ampliamente difundida en toda la América hispana. En más de alguna ocasión los propios dueños de las enfurecidas aves determinaban, cuerpo a cuerpo, corvo o navaja en mano, el bando triunfante de la jornada.

En la Plaza Principal —actual Plaza de Armas de Santiago— se fusilaban reos con gran aparato y concurrencia. En medio de la ensordecedora algazara de los curiosos y de los ladridos de perros hambrientos, los cadáveres eran arrastrados

hasta la huerta de una capilla situada a una cuadra del lugar.

En 1820, los señores Rengifo y Melgarejo habían abierto un Café, a dos cuadas de la Plaza, por Catedral. Allí daba clases de baile Manuel Robles, el autor del primer Himno Nacional chileno; cada parroquiano pagaba un real, alcanzando hasta para costear una orquesta.

Poco tiempo antes se habían instalado “trucos”, salones de café donde se podía jugar también al “truco”, una especie de billar.

Había entretenimientos de variada especie, y quizás eran los mejores aquellos que se ofrecían gratuitamente a quien se atreviese a disfrutarlos.

Entre éstos, los preferidos eran las guerrillas a pedradas.

Campo de acción favorito durante cierto período parece haber sido la calle de San Antonio, en la cuadra comprendida entre las calles de Monjitas y Santo Domingo. Pero, las más populares tenían por escenario las riberas del río Mapocho que cruza la capital chilena de Oriente a Poniente.

Las piedras zumbaban vertiginosas tras blanco humano propicio, en una extensión aproximada de una milla, desde el puente de La Purísima hasta dos o tres cuadas más abajo del puente de Calicanto, frente a la actual calle Puente.

Los mozalbetes de la Chimba —barriada de la ribera Norte—, resentidos por su condición geográfica de extramuro, no tenían contemplación

alguna con los transeúntes de la ribera Sur, y de continuo hubo pedradas certeras que troncharon vidas inocentes.

En 1816, oscura época de la Reconquista española, los soldados de los batallones de Talaveras (españoles) y del Valdivia (criollos), mantenían a la capital en continuo sobresalto, debido a sus poco disimuladas odiosidades. Tristemente célebres fueron sus riñas, especialmente cuando los godos fanfarrones retornaban de la chingana de Ña Plaza, situada en la Chimba al pie del cerro de San Cristóbal. Entonces el alcohol daba contornos trágicos a la “diversión”, a la cual se sumaban rapazuelos patriotas ávidos de ver correr sangre de los odiados esbirros del pintoresco capitán San Bruno.

Poco después, desalojados del corazón de la nación los peninsulares por el Ejército de los Andes (12-II-1817), los protagonistas de las pedreas iban a ser los negros traídos por San Martín en los batallones 7 y 8, incorporados voluntariamente bajo promesa de su emancipación. Si en Chacabuco los africanos demostraron su pujanza, ya en los encuentros sureños —donde aún se guarecían tropas leales a España— la suerte de los morenos no siempre fue favorable. Esto motivó una honda escisión entre ambos batallones “de color”; de las acusaciones de “poyelulu” (pollerudo, en su lengua de trapo) voceada a pleno pulmón en las calles capitalinas, pasaron al fragor de las ba-

tallas campales "a piedra limpia". ¡Cosas de negros!, sí, pero también sangre roja vertida en una ofuscación inconsulta. Las crónicas refieren que, de no haber mediado la constante y oportuna intervención del batallón N^o 2 de Guardias Nacionales, los africanos argentinizados se habrían exterminado entre sí: iban a hacer mucha falta para la expedición libertadora del Perú.

CUANDO LA MUSICA SEDUCIA A LOS GOBERNANTES

No es común hallar que quienes escriben la Historia se detengan en los pasajes íntimos de nuestros próceres, aquellos que hablan particularmente de sus expansiones espirituales cuales el cultivo de las artes y la literatura.

¡Cuánto más humanos se nos revelarían si detrás del desvelo y las proezas heroicas luciera la llamita delicada de las vocaciones ocultas!



Cuando María Graham hace su visita oficial al Director Supremo Bernardo O'Higgins, el 26 de agosto de 1822, anota en su **Diario**, entre otras impresiones:

"El recibimiento del Director fue de lo más halagador para mí y mi joven amigo De Roos. Su Excelencia había residido varios años en Inglaterra, la mayor parte del tiempo en una academia, en Richmond. Luego inquirió si yo conocía Surrey; preguntó con mucho interés por mi tío Sir David Dundas y varios amigos y parientes míos, y *muy especialmente por sus viejos maestros de música y otras artes*".

En efecto, O'Higgins fue iniciado, de niño, en el aprendizaje del piano, convirtiéndose en un buen ejecutante. Cuando en Londres quedó sin recursos —su opulento padre, sordo a sus devotas misivas, cesó de protegerle—, el joven subsistió vendiendo sus acuarelas en miniatura; replegándose a Cádiz a casa de su tutor, debió vender su piano para costearse el pasaje de regreso a Chile. Más tarde, ya en el Gobierno, hizo venir de Europa un instrumento para su uso particular.

*

Manuel Rodríguez, el guerrillero inflamado por ansias desbordadas de Libertad, la figura más amada por el pueblo chileno, fue un apasionado de la música, canto y bailes vernáculos y un entusiasta cultor de la guitarra. En Pelequén, provincia de Colchagua, escenario de no pocas de sus grandes hazañas, hay quien aún conserva una guitarra suya.

*

Juan José Carrera —el mayor de los tres Carrera—, comandante del regimiento de Granaderos, guiado por sus aficiones musicales protagonizó un episodio “romántico” digno de ser debidamente rastreado. Nos atenemos a los apuntes de Zapiola, por el momento:

“El mismo año de 1814 (*“paces celebradas con Gainza”*) desertó de la *Phoebe*, buque de guerra inglés, el músico Guillermo Carter. Tocaba varios instrumentos y muy bien el clarinete. Fue muy protegido por los Carrera, sobre todo por don Juan José, que tomaba lecciones de ese instrumento y que lo encargó de formar la banda de que hemos hablado (se refiere a la que Juan José organizó para “reemplazar a los instrumentos de cuerda que hasta entonces hacían el servicio militar”), que se agregó al célebre batallón de granaderos, cuyo jefe era. Por la primera vez se oyeron en Chile, la trompa, el trombón, el bascorno... el serpentón... Los violines de la antigua banda aprendieron a tocar instrumentos de viento y fueron la base de la nueva. Había retreta todas las noches, saliendo de la plaza en dirección del cuartel de San Diego. Jamás siguió a campaña a su batallón ni a ningún otro. Se había hecho de esta banda un medio de gobierno por el entusiasmo con que acudía el pueblo a oírla. Los músicos eran decididos carrerinos, lo que demostraron quizá con alguna exageración en la calle pública al otro día de la caída del director Lastra”.

Dícese que el general don José de San Martín tenía, también, grandes aficiones musicales. Poseedor de una hermosa y potente voz de bajo, no ocultaba sus dotes artísticas y gustaba demostrarlas en fiestas íntimas y en grandes saraos oficiales. Se hacía acompañar de dos trompetistas negros de sus bandas de músicos argentinos, y cosechaban siempre sinceros y nutridos aplausos.



Diego Portales, ese grande y visionario Ministro, fue un apasionado de la música. Las crónicas hablan de su afición “desmedida” por la guitarra —de la que habría sido un excelente ejecutante, como asimismo del arpa y la flauta—, y por las canciones, bailes y versos de “puetas” y payadores. En su epistolario, el lector hallará no pocas referencias a sus desvelos por la música castrense. Citamos a Zapiola:

“El interés con que aquel hombre público miraba este ramo era tanto que, cuando nos encargó de la organización y enseñanza de la banda del Batallón N° 4 de que él era el jefe, no faltaba jamás en la tarde al cuartel, que era en la Moneda. Hacía bajar la banda, que apenas empezaba a tocar su primer paso doble, se colocaba al lado de aquellos músicos que no llevaban bien el paso y no los dejaba hasta que lo hacían como los otros”.

PAISAJE DE BENDICIONES Y GLORIA

Entre fusiles y guitarras, entre austeras voces de mando y cantares apacibles y risueños, se desenvolvían los primeros días de la República. La música espolvoreaba de milagros los senderos de guerreros jóvenes y audaces, y teñía con opulencia los arreboles de la tarde inevitable de los viejos guerreros mutilados. Nobles y plebeyos se confundían a los acordes de arpas y guitarras en los cantares populares de regocijantes y emotivos versos.

Se ha producido el milagro añorado: ¡la Libertad!

Ya el chileno era ciudadano de una nueva Patria, la de la Estrella Solitaria, emblema del Arauco indómito. El guerrero encuentra solaz en una danza altiva y gallarda, pimpante y jocunda: la zamacueca. Ahora comienza la vida nueva y ya

tiene el combatiente cómo festejarla, cómo tolerar las derrotas y avatares y cómo enaltecer las ya pespuntantes bendiciones y gloria.

En 1811 se da el primer paso hacia la abolición de la esclavitud: el 11 de septiembre el Congreso aprobaba una moción singular de Manuel de Salas:

"Prohibir la introducción de nuevos esclavos al país, declarar libres a todos aquellos que, en tránsito para otras naciones, permanezcan seis meses en Chile, y a los hijos de los actuales esclavos, que nazcan en adelante, aun cuando sus padres salgan del país; y recomendar buen trato para los esclavos que residan en Chile".

Esta moción, convertida en ley —se la conoce por "libertad de vientres"— fue promulgada el 15-IX-1811. A la sazón el precio de un esclavo merodeaba los \$ 600: ¡al día siguiente nadie daba un peso! Mas, no era perfecta aún la legislación y debieron transcurrir doce años antes de que se lograra totalmente el objetivo de nuestros visionarios demócratas. En efecto, en la sesión del 23 de junio de 1823, José Miguel Infante presentó un proyecto de acuerdo muy escueto:

"Declarar libres a todos los esclavos en Chile, y a todos los que pisen el territorio nacional".

Trabada una sórdida disputa entre el Senado y el Gobierno (Freire), la ley fue promulgada

el 24-VII-1823. Chile se colocaba en la avanzada universal en la defensa de los derechos del hombre, dando fe de que no en vano se había derramado la sangre de sus súbditos tras la conquista de sus ideales revolucionarios.

En el intertanto, las ciudades van cobrando vida propia; el Gobierno observa particular interés por la distribución ecuánime de la justicia, la riqueza y el saber.

Abiertos los puertos al tráfico internacional, en Valparaíso anclan veleros, bergantines y fragatas de banderas amigas y lejanas: el "Mary Scott", el "Bonne Aimée", el "Lady Adams", el "General Rondeau", el "Alice Brooks", el "Aquiles", el "Jeanne Raimond", el "Cyrus", ¡en fin! Sus tripulantes, ebrios de navegación, ebrios de amor reprimido, invaden el puerto despoblado agotando provisión de ron y ginebra, caricias y ternuras, buscando voraces la alta marea de tierra hasta dar con sus humanidades en los calabozos y cepos de "Pancho"

¡Qué importa una noche de celda, cuando al día siguiente zarparán en derecho para Cantón, Baltimore o Manila! Los sinsabores se olvidarán al primer rezongo del acordeón a la luz de las lunas del trópico, bajo los soles salvajes de quién sabe qué latitudes. Se vengarán cuando retornen, injertando el zumbido meloso de sus acordeones en la música opiosa de la cueca.

¡Qué danza graciosa! ¡Chile! ¡La Cueva!

LUCES SOBRE SU ORIGEN

Al parecer, la fecha y lugar de nacimiento de la cueca no pueden precisarse.

* El musicólogo argentino Carlos Vega, ha logrado investigar profundamente esta materia. Transcribimos algunos de los antecedentes históricos que nos proporcionan sus trabajos, pesquisas que se relacionan con un plagio bibliográfico (1).

En una obra del Padre Labat —“Nouveau Voyages”, La Haya, 1724—, éste describe una danza que viera bailar en 1698 a los esclavos negros en la posesión francesa de la Martinica. La

(1) Carlos Vega no suscribe en absoluto una procedencia africana a la cueca, sosteniendo que se origina en Lima y en los salones aristocráticos, para lo cual se afirma en una aventurada opinión de José Zapiola.

descripción, casi con idéntico texto, aparece en "Histoire Général des Voyages" (París, 1746-1761, tomo XV, pág. 435). El nombre de la danza africana sería, en ambos casos, **calenda**.

Posteriormente, Pernetty, viajero quien describió la calenda de los negros del Uruguay, tomando el mismo citado texto usado por Frezier y asignado, a su vez, a danzas de negros del Perú, no habría hecho otra cosa que persistir en el plagio del original de Labat. Para colmo, Jullien Mellet, hace una relación de una danza que intitula *lariate* y la cual dice haber observado en Quillota (Chile) el año 1813.

He aquí parte del texto de Mellet:

"Esta danza se ejecuta al son de la guitarra y del canto. Los hombres se colocan frente a frente a las mujeres, y los espectadores forman un círculo a su derredor, los cuales cantan y palmorean las manos mientras los bailarines, con los brazos un poco levantados, saltan, se dan vueltas, hacen movimientos atrás y adelante, se acercan los unos a los otros y retroceden en cadencia hasta que el sonido del instrumento o el tono de la voz les indica que vuelvan a juntarse" (2).

El historiador chileno Benjamín Vicuña Mac-

(2) Este texto está incompleto, faltándole una alusión a los "golpes de vientre" que sí aparecen tanto en el suyo propio como en los de aquellos que ha plagiado, y que sería la característica de la danza. Véase el capítulo dedicado al *lariate* en nuestro "Historial de la Cueca", 1976.

kenna, conocedor del relato del lariate hecho por Mellet (3), suscribió totalmente este antecedente en un polémico ensayo publicado en 1882, dice:

"La danza citada (*se refiere al lariate*) había sido introducida en Chile por los negros de la Guinea y en Quillota y en el Almendral (barrio del puerto de Valparaíso en ese tiempo separado de la ciudad) en aquel remoto tiempo por el nombre africano o indígena de *lariate*".

El lariate sería, pues, conforme a lo que afirma Vicuña Mackenna, el antecesor de la zamacueca, y Quillota su trampolín o promotora que no el punto de origen, que este historiador afirma que es el Africa.

¿En qué se basa Vicuña Mackenna para asignarle a Quillota atributos de foco radial?

*

Quillota, aún mucho después de fundado Santiago (1541), era establecimiento de primera importancia, ya que allí estaba el cuartel general para los pertrechos de guerra y las provisiones de boca; allí llegaban desde el Perú, inmemorialmen-

(3) Mellet "dit l'Americaine" (como se hacía llamar) era natural de Marmande, Burdeos; llegó a Buenos Aires en 1808 como criado de Chassenal, enviado de Napoleón al virrey Liniers. Recorrió América y fue expulsado de Cuba en 1820, publicando sus aventuras en 1823.

te, las caravanas trashumantes de indígenas y peninsulares y allí se establecieron primero las órdenes monásticas y los jesuitas ("El Mercurio", Valparaíso, 31-V-1842).

El tráfico de esclavos venidos de las provincias del Plata, tenía asiento obligado en Quillota, por ser ciudad cuyo clima templado permitía que el negro se repusiese de las fatigosas travesías, tanto de la pampa argentina como de la cordillera de los Andes. A la engorda, liberados de sus cadenas —aunque vigilados— en la Calle Larga quillotana los negros revivían y se entregaban a sus extraños regocijos, uno de los cuales debió ser, naturalmente, el danzar.

El pueblo —indígenas y mestizos al comienzo, más tarde mulatos y zambos— le observaba atento y desconcertado. El tráfico comienza tempranísimo y persiste durante los siglos XVII y XVIII —hay toda suerte de testimonios de ello—, un lapso en que, si no el *lariate* precisamente, cualquiera otra externación neuromuscular mímica —lasciva para el espectador concupiscente o moji-gato—, común a todas las culturas primitivas (y no precisamente "africanas"), pasa a dominio popular insensiblemente.

Podría decirse, luego, que en Quillota se estaba ensayando la forma elocuente en que habría de expresarse todo un pueblo y que llegaría a llamarse más tarde: *zamacueca*, y luego, simplemente, *cueca*.

TRASCENDENCIA DEL TRAFICO NEGRERO

El tráfico negrero surge de una institución inmemorial: la esclavitud. Sabido es que la esclavitud, ya antes de la Era Cristiana, era una de las bases fundamentales de la organización social de todos los pueblos. El negro aparece como "bien mueble" y privado de todo derecho en las más lejanas y altas civilizaciones. Herodoto consigna un periplo o circunnavegación de los fenicios alrededor del Africa hacia el año 600 a. de C., ordenado por el faraón Neco; y los cartagineses navegaron la costa atlántica de Marruecos incursionando posiblemente hasta el Senegal. Refiere Fernando Ortiz que hay numerosos testimonios de que los emperadores romanos tuvieron esclavos negros en sus séquitos.

En España hubo siervos africanos desde que

los fenicios los diseminaron en el Mediterráneo; posteriormente, los romanos durante la ocupación los introdujeron abundantemente, tráfico que se intensifica en el s. VI cuando los venecianos asumen su distribución, particularmente en la costa atlántica de Andalucía. Descubierto el Nuevo Mundo, el comienzo del reguero oficial se inicia en 1505, cuando Fernando VII envía diecisiete negros para el laboreo de las minas de cobre en la Isla Hispaniola, aunque ya habían venido negros con Colón en su primer crucero. "Fue en 1518 —dicen Manner y Cowley— cuando la trata se inició realmente, con el desembarco en las Indias Occidentales del primer cargamento llegado directamente de Africa. Los últimos cargamentos debieron llegar hacia 1880" ("Historia de la trata de negros", Madrid, 1968). "La esclavitud era necesaria para su economía e importó negros", escribe James Bryce en 1890.

Basándose en la premisa de que "Un negro equivale a cuatro indios", a muy breve plazo se desató un tráfico desorbitado. Las estadísticas de comienzos del siglo pasado revelan que hasta entonces, el Africa había sido "alivianada" en cincuenta millones de seres humanos: la mitad murió en la travesía de los océanos ("Africa in Miniature", Liberia, 1834). Gran Bretaña, a fines de 1700, empleaba setecientos barcos en este comercio; pero no tenía exclusividad la rubia Albión: Portugal, Francia, Holanda, Dinamarca, Suecia,

Brandeburgo, entre otros Estados, sabían el precio en oro de buena ley de la carne morena. La inmunda venta y reventa de esclavos negros entre Gran Bretaña y los Estados Unidos de Norteamérica fue abolida “oficialmente” en 1808. El piadoso consejo del Padre Bartolomé de Las Casas —salvar al indio importando negros— iba a dar extraños frutos.

Chile no se quedó corto, aunque la inyección morena fue exigua con relación a otras naciones de las Indias Occidentales. Según Encina, en la primera avanzada peninsular (Almagro, 1536), el 13% eran negros: 240 españoles, 150 africanos y 1.550 indígenas. Valdivia llegó con quince o veinte negros (1540), pero muy pronto requiere de S. M. Real “de me hacer merced de 2.000 negros” (15-X-1550). Ya en 1558, el número de negros, mulatos y zambos bordeaba los 5.000, contra 2.400 españoles, 17.000 mestizos y 8.000 indígenas, o sea, que la población no puramente india, al terminar el s. XV “casi un 20% llevaba en la sangre estigmas africanos” (G. Vial Correa: “El africano en el reino de Chile”, Santiago, 1957, pág. 20). A fines del s. XVII, según Encina, de los 152.000 habitantes en el territorio ocupado por los españoles, 110.000 eran españoles y mestizos, 27.000 indios y 15.000 negros, mulatos y zambos. Según Guillermo Feliú Cruz: “En 1810, el número de negros y mulatos existentes en Chile, podía calcularse, basándose en las mejores in-

formaciones, en diez a doce mil individuos de ambos sexos" ("La abolición de la esclavitud en Chile", Santiago, 1973, pág. 32).

La presencia del negro, más que cuantitativa es cualitativa. Trátase de un proceso de transculturación y no demográfico o genético. "Llega el negro —escribe Eugenio Pereira Salas—, que incorpora a la sensibilidad colectiva un elemento nuevo". Tres siglos antes, el padre Alonso de Ovalle, en su **Relación** de 1646, decía de los negros de Chile: "Son magníficos bailarines; en ello hacen ventaja a los indios, porque tienen más alegría y regocijo". Vicuña Mackenna, cavilando sobre la materia, exclamaba jocunda y aventuradamente: "No sería difícil demostrar que la mayor parte de los antiguos bailes nacionales como el pericón, el aire, la perdiz, el negrito, etc., provienen de la mistión del negro y del indio, es decir, del zambo".

HUASO, CHINA Y ROTO

La cueca parece ser más cueca cuando la baila el huaso. Su sola estampa y su vestimenta evocan la campiña aromosa, los frutos y caldos de la tierra chilena.

Huaso es, propiamente, todo campesino chileno, sin distingos de alcurnia o la función que desempeñe. Se suele tildar de huaso no tan sólo al iletrado, sino también al individuo ingenuo o al hombre tosco y torpe. En este último sentido, habría arraigo etimológico si nos atenemos al criterio de Middendorf, quien hace provenir la voz del quechua *huasu*, hombre rústico, tosco, grosero. Rodolfo Lenz generaliza, diciendo que huaso indica: "Campesino chileno, sea labrador o vaquero, en general todo hombre del pueblo bajo que no sea trabajador o artesano de la ciudad".

Según Zorobabel Rodríguez ("Diccionario de

Chilenismos", 1875) la dicción provendría del quechua **huasá**, que indica los lomos y ancas de las bestias. Por extensión, los indígenas habrían aplicado el apelativo a todo hombre que veían montado sobre un caballo y derivando luego al campesino, marchara éste a pie o fuera cabalgando.

El arzobispo de Gangra, fray Pedro Armengol Valenzuela, en su "Glosario Etimológico" (1918), anota:

"3.643.—HUASO, campesino mal vestido, enrevesado para hablar, pero alegre y picaresco; del latín *gavisus*, *gau dium*, gozoso, pasando por el provenzal, con las formas de *gauzy* = gozo, *gauzir*, *jauzir*, gozar, vinieron a dar: *gause*, francés; *huasa*, español; *gaucho*, argentino, y el *huaso*, *guasos*, chileno".

Nótese que aunque esta dicción se suele escribir indistintamente con una "g" o una "h" inicial, el uso le da preferencia a esta última: huaso. Se la protege así, probablemente, de confusión con la voz peninsular **guasa**, que indica falta de gracia, sosería, o conjunto de cualidades que hacen empalagosa a una persona, como también, chanza, burla.



Aun cuando la mujer del huaso sería la huasa, coloquialmente se la apoda **china**, uso que, inclusive, suelle hallar adopción en la campiña misma.

Middendorf señala que china proviene del quechua, con acepción de: hembra de los animales; criada, sirvienta. Lenz dice que la palabra se extendió desde el Perú por toda América, formándose también el masculino, con idéntico significado; ofrece diversas acepciones, p. ej.: 1) Niña, muchacha, mujer del pueblo bajo, plebeya (generalmente despectivo); 2) Criada, sirvienta (peyorativo); 3) Mujer india; 4) Querida, manceba, mujer pública; expresión en diminutivo, **chinita**. Lenz supone, además, una correspondencia del término con la función desempeñada por la mujer india como "sirvienta y manceba del soldado de la conquista".

Zorobabel Rodríguez difiere sólo en parte, afirmando que el término corresponde a plebeyo. Sobre su origen, acepta la raíz quechua y hace una curiosa digresión al especular con una presunta suposición de que los españoles bien pueden haber pensado confusamente en haber descubierto la legendaria Gran China, pues tanto valdría el acertijo como el con el cual nos motejaron de **Indias** con súbditos **indios**: un gracioso error de información.

China, pues, significa mujer, por la cual se siente honda simpatía, confesada o no. Es la mujer del huaso, y también lo es del roto. El que esgrime la voz, sabrá darle la inflexión que indique su sentimiento.



Roto es sinónimo de pueblo. En modo alguno indica al aristócrata o al sujeto de clase media, si habremos de hablar de estratos o clases sociales.

Entraña la glorificación del estado llano: el empuje de la casta mayoritaria de la nación, el heroísmo en la guerra, el estoicismo en el dolor y una extraña pasibilidad en el infortunio. Entraña, también, la trashumancia que no trepida en climas, lenguas y monedas.

Lleva la herencia del mapuche irreductible, la tozudez godo-islámica y la mimesis-cinética del moreno.

La voz roto no es chilenismo; España conoció a sus conquistadores andrajosos por circunstancias imponderables. Lenz piensa que "es el calificativo que sirve de ordinario para designar a los individuos de última clase, a los más pobres, desaliñados y zaparrastrosos".

La palabra se puede esgrimir con intención hiriente, como asimismo mimosa y picarescamente, en **rotito**. Cual los otros dos sustantivos —huaso, china— cada cual sabe cómo administrar intenciones. Con todo, y a diferencia de su versión campesina (el huaso), el roto tiene bien ganada estatua de bronce y, por lo menos, un día **nacional**, el 20 de enero, en recordación de la pujanza del pueblo chileno en lides bélicas de acrisolada pureza.

LAS CHINGANAS Y LAS PETORQUINAS

Zorobabel Rodríguez afirma que no se conoce palabra alguna en la lengua castellana, equivalente al chilenismo **chingana**; no corresponde a figón, ni a taberna, ya que en la chingana los parroquianos comen y beben, “pero también oyen cantar tonadas de arpa y vihuela y ven bailar y bailan cuecas, resbalosas y sajurianas, como en ella sola”.

Esta dicción es préstamo cultural, proviniedo del quechua, con significado de escondrijo: **chincana**.

Al parecer, hubo chinganas desde tiempos muy remotos: improvisadas o en locales —abiertos o cerrados— estables. Zapiola asegura que las hubo siempre, en cantidades apreciables y de las más diversas cataduras. Menciona entre las más antiguas las de Ña Rutal y la de la célebre Teresa Plaza; esta última adquirió fama internacio-

nal con "El Parral", favor disputado por una cercana tildada "El Nogal". El mismo memorialista dice que las chinganas se mantuvieron decaden-tes hasta 1831, año en que llegaron a Santiago las ya famosas mulatas Las Petorquinas, "así llamadas por el pueblo de que venían. Se estrenaron bajo los hermosos parrones de los Baños de Gómez, calle de Duarte (actual Lord Cochrane). La concurrencia de las familias más notables de Santiago era atraída no sólo por la perfección y novedad de su canto y baile, sino también por la decencia con que se expedían".

Las Petorquinas eran tres hermanas: Tránsito, Tadea y Carmen; sus padres lo fueron Tránsito Pinilla y Micaela Cabrera. Tuvieron "fonda" en Petorca, a una cuadra de la Plaza, calle de la Matriz. Compañeros suyos de baile en aquella fonda de mineros, eran Zócimo Fernández y Francisco Guerrero, con quienes bailaban también "ollas en cuarto, sandoval, el baile patriota de la perdiz y la sajuriana", danza de mineros y pastores, de destreza y zapateo, esta última.

Al salir de su tierra natal Las Petorquinas ya eran famosas, habiendo arrasado con cuanto rival surgiera en todos los pueblos de Aconcagua. Antes de debutar en la capital recibieron provechosas lecciones de la afamada mulata limeña conocida por Monona, y triunfaron ampliamente en el Parral de Gómez y en el Café de la Baranda, situado en Monjitas, a una cuadra de la Plaza de

Armas. Tan extraordinario debió ser su arte que, como ya se dijo en capítulo anterior, subieron al escenario de la ópera en "El Barbero de Sevilla" a fines de 1830 o comienzos del año siguiente; repitieron sus hazañas en Valparaíso, en Talca y aun en Lima. Carmen, la menor, mereció extensos y elogiosos artículos de Domingo Faustino Sarmiento. Secuela del éxito de Las Petorquinas fue el que: "La capital se cubrió de chinganas y en la Alameda, desde San Diego hasta San Lázaro, y en la calle de Duarte en sus dos primeras cuadras, era rara la casa que no tuviera ese destino", según refiere Zapiola.

Toda una institución la chingana, fue asientto no tan sólo de la zamacueca y otras danzas vernáculos, sino, incluso, del venero poético de los bardos populares, aquellos ingeniosos "puetas" y payadores que, acompañándose en vihuela o rabel, o simplemente con ritmos marcados sonoramente por sus propios dedos martillando una mesa, deslumbraban con improvisaciones canturreadas cadenciosamente. Así como fue cenáculo político, antesala de despliegues castrenses y bambalina de la chismografía y molicie ciudadinas, se las sindicó alguna vez como centro de espionaje hábilmente auspiciado por las esferas institucionales.

Cuando María Graham las visitó en 1822, apuntaba en su **Diario**:

"El pueblo, mujeres y niños, tiene verdadera pasión por

las chinganas. Por el llano pululan paseantes a pie, a caballo, en calesas y carretas; y aunque la aristocracia prefiere la Alameda, no deja de concurrir también a las chinganas y todos parecen sentirse igualmente contentos, en medio de una tranquila y disciplinada alegría. Estoy segura de que en Inglaterra entre tanta concurrencia no dejaría de haber desórdenes y riñas; pero nada de esto sucedió aquí a pesar de que se jugó mucho y se bebió no poco”.

Diez años más tarde, Andrés Bello escribía:

“Se ha restablecido con tal entusiasmo el gusto por las chinganas, o más propiamente, burdeles autorizados que parece que se intentase reducir la capital de Chile a una gran aldea”.

Otro jurista, educador y publicista, el español José Joaquín de Mora, escribía por la misma época:

“Son escuelas de vicio nuestras chinganas; los bailes que en ella se ejecutan son parecidos a los de los mozambiques”.

En las chinganas, que así descritas por los moralistas habrían sido “burdeles autorizados” o “escuelas de vicio” ¿qué se bailaba?: zamacueca y no bailes de Mozambique. Con cuanta propiedad exclamaba Sarmiento en 1842:

“¡No! El que no es chileno no puede opinar sobre tan grave materia, no puede comprenderla, no puede sentirla; porque no está la cuerda que pone en movimiento sus fibras”.

INSISTIENDO SOBRE SU ORIGEN

José Zapiola, escribiendo sus célebres y amenos "Recuerdos de Treinta Años, 1810-1840" a los setenta años de edad, en 1872, estampó algunas aseveraciones que iban a servir como única referencia documental más tarde y creando, inopinadamente, un confusionismo lamentable. Extraçtamos:

"Respecto a bailes de *chicoteo*, recordamos que por los años de 1812 y 1813 (*Zapiola tenía diez años de edad entonces*) la *zamba* y el *abuelito* eran los más populares; ambos eran peruanos.

"San Martín, con su ejército, 1817, nos trajo el *cielito*, el *pericón*, la *sajuriana* y el *cuando*, especie de *minuet* que al fin tenía su alegre. Estos últimos bailes podrían mirarse como intermedios entre los serios y los de *chicoteo*; pues no

daban lugar a las desenvolturas que se ven en los otros, que nos vinieron del Perú desde el año de 1823 hasta el día.

"Desde entonces, hasta diez o doce años (*entiéndase 1862 y 1860*), Lima nos proveía de sus innumerables y variadas *zamacuecas*, notables e ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros".

Consultado por Vicuña Mackenna en 1882, Zapiola —ya de ochenta años de edad— le comunica:

"Al salir yo en mi segundo viaje a la República Argentina, marzo de 1824, no se conocía ese baile. A mi vuelta, mayo de 1825, ya me encontré con esa novedad".

Vicuña Mackenna, atando cabos con la relación de Mellet sobre el lariate de Quillota (1813) y la recién citada pieza documental de Zapiola, afirma en su polémico escrito "La Zamacueca y la Zanguaraña" (julio de 1882):

"Semiennoblecida la zamacueca en Lima, pasó a Chile el año 1824, o un poco antes, como cosa de negros, y como tal fueron los negros del famoso batallón N° 4 los que la trajeron en su banda enseñada en Lima por Alcedo y en Chile por don José Zapiola, hombre de notorio talento como escritor y como músico, que así nos lo escribe..."

Esta misma documentación le sirve, más tarde, al musicólogo argentino Carlos Vega, para afirmar que la zamacueca nació en Lima en 1824.

El testimonio de Zapiola nos merece reparos. Primeramente, el batallón N^o 4 era chileno: había salido en 1820 con la Expedición Libertadora del Perú. Los músicos negros de los batallones N^o 7 y N^o 8 del Ejército de los Andes fueron seguramente enrolados en el batallón N^o 4, pues aquellos contingentes fueron la base para constituir las tropas expedicionarias. Habían sido reclutados en 1817 en la región de Cuyo —chilena jurídicamente hasta 1778, consanguínea y culturalmente chilena hasta varias generaciones posteriores— y a Chile regresaron bajo la dirección del insigne mulato M^o Bernardo Alcedo, autor ya del Himno Nacional del Perú. Por otra parte, Zapiola no era afecto ni a los bailes de **chicoteo** ni a las expresiones vernáculas de especie alguna. De lo contrario, observando, como debió suceder, la presumible adopción popular de la zamacueca, que ya en 1839 es **danza nacional** —ver la relación del sarao en Valparaíso en honor del general Bulnes en capítulo anterior—, prefirió describirnos minuciosamente cómo se bailaba el **minuet** y escamotear la referencia a esta danza, admiración de cuanto viajero ilustre pisó tierra chilena.

Que en Lima se bailaba, no cabe duda. Pero, curiosamente, por 1860 allí se la conocía por la **chilena** y si como lógica consecuencia de la Guerra del Pacífico fue rebautizada **marinera**, ello no quita que como **cueca** —aún aceptando que ésta fuera una variante de la zamacueca más

lejana— perduró en Argentina, Bolivia, Chile y, en menor grado, en Ecuador y Paraguay; en México, adonde llegó con la escuadra de Cochrane a Acapulco en diciembre de 1821 sentó raíces, hasta la fecha, en la variante conocida como **chilena**.

Luis Alberto Sánchez, en “Vida y Pasión de la Cultura en América” (1935), escribe:

“Cuando pasó la cueca al Perú, eran tiempos de solidaridad hispanoamericana y recién nacida. El Perú tenía la *cas-bua* incaica, baile de relaciones, isócrono, monótono y monótonamente enloquecido a ratos, a la hora del *huayno* alocado, tristemente alocado, y optó por la cueca. Se llamó la *chilena*. Cuando vino la guerra (1879), y el Perú fue derrotado, el orgullo patrio, sin poder desterrar aquella expresión coreográfica a la que ya había impregnado el pueblo con su propio sentido, cambió el nombre, y nació la *marinera*. Mientras la *cueca chilena* denuncia facilidad de vida, ufanía de triunfador, la *marinera* peruana delata un vencimiento sobrevivido y mal tolerado, pero tolerado al fin. Alegría que se quiebra en un sollozo”.

La folklorista argentina, ya citada anteriormente, Ana S. de Cabrera, consigna lo siguiente:

“En Cochabamba (Bolivia), Arequipa (Perú), Iquique (Chile), he escuchado, con asombro y emoción, sonos y voces familiares que me retrotraían al Tucumán de mi niñez”.

No se diga, pues, que la zamacueca nos vino

del Africa, que allí jamás se bailó. Toda danza vernácula es lenguaje, y cual éste su riqueza radica en los influjos exógenos que le dan a su vertebación particularidades que tipifican, paradójicamente, a los pueblos que aparecen como sus usuarios. Porque, después de todo, una danza como bien cultural, es patrimonio de quien se identifica con él.

DE COMO SE BAILA Y CANTA

Es común escuchar opiniones divergentes con relación a la forma de bailar la danza nacional. Hay quienes arguyen que antiguamente se bailaba de modo muy distinto al actual; otros distinguen entre los estilos nortinos y sureños, aduciendo que la auténtica cueca es la de las provincias centrales agrícolas; no faltan quienes se inclinan por las mudanzas briosas del minero, mientras que el modo picaresco de los marineros seduce a no pocos.

Cierto es que hay tantos estilos como individualidades, pero hay una sola y clásica estructura coreográfica en la que los pasos y figuras han de respetarse; sobre éstos, la personalidad de los bailarines, su gallardía, donaire y chispa constituirán el disfrute de la "comunicación", tanto entre varón y dama, como con los espectadores.

Cedemos la palabra al escritor costumbrista Roco del Campo:

"Característica principal de la cueca es que el baile se desenvuelve siempre en consonancia con la pauta que le va señalando el canto y el tamboreteo del ayudante de la cantora, que golpea la caja de la guitarra, cuando se trata de este instrumento, pero que siempre lleva la segunda voz.

"Colocados a cuatro o cinco pasos de distancia el galán y la dama, el roto, el huaso o la china, el baile se desarrolla en todas sus formas en un círculo imaginario. La mitad de este círculo es de pertenencia de cada uno de los danzantes.

"En medio de la pista, las parejas están así alertas para bailar. Las guitarras inician un rápido preludio. Es la introducción característica. No puede faltar; pero la danza comienza sólo cuando empieza el canto. El galán emprende entonces la conquista simbólica de la mujer. Inicia ésta con pasos de vals que acentúa con progresivos golpes con la punta y taco del zapato. Durante este escarceo trata de adoptar las actitudes más bizarras y aquellas que a su juicio pueden resultar más seductoras. En su diestra agita entretanto el clásico pañuelo de color. La cueca llega a este punto a su mayor significación. El bailarín finge acometer con vehemencia a la dama que esquivo el requerimiento. Terminada esta etapa del baile, al mismo tiempo que la seguidilla que se está cantando, los bailarines cambian de semicírculo; pero cuando el baile llega al estrambote, prestamente la pareja recupera su primitiva ubicación. Realiza este movimiento después de una vuelta circular en que hombre y mujer se dan la espalda por brevisimo instante, para quedar otra vez frente a frente.

"Finaliza el primer "pie", con un "aro, aro, cuando me canso me paro"... y otros dichos similares. De acuerdo con el aforismo popular "una sin otra no vale", siguiendo el segundo y tercer pie.

"Estos breves intervalos son siempre aprovechados para hacer circular de mano en mano los jarros o vasos de chicha o vino tinto entre los contertulios" (1).



Tradicionalmente, el oficio del canto ha sido suplido por mujeres, lo que también era observado con respecto a los instrumentistas; la práctica pierde vigencia a fines del siglo pasado, hallándose cantores y músicos instrumentistas indistintamente de ambos sexos. Lo que, al parecer, no ha variado es la forma muy peculiar de emisión de voz, la que a diversos viajeros llamó poderosamente la atención y calificaron de "gangosa". Al respecto, citamos a Rodolfo Lenz:

"Las cantoras cantan los versos del baile en voz de tiple, muy aguda. La voz de cabeza es obligatoria; un canto natural con notas graves, sería estimado feo".

Esta peculiar forma de apoyar la voz nasalmente (de donde aquello de gangueo) no proviene

•(1) Consúltese para una explicación más detallada, el libro del profesor Exequiel Rodríguez Arancibia: "La Cueva Chilena", Santiago, 1950.

ne de defecto en los conductos de la nariz; conforma uno de los múltiples enigmas de la cueca, aun cuando no privativo del canto popular chileno ya que se registra en muchos otros pueblos, particularmente en Oriente. En España, que sepamos, no se practica.

ELEMENTOS PARA EL FONDO MUSICAL

Quien presencie el desarrollo de la cueca y sólo concentre su atención en la coreografía, habrá desperdiciado parte importante del ritual: el abigarrado conjunto músico-vocal que constituye la base sobre la cual la danza resulta un todo orgánico. En cierto sentido, se trata de un espectáculo dentro de otro. Ciertamente es que un "pie" de cueca dura lo que un suspiro (1) y aunque normalmente se bailan tres "pies", las incidencias envolventes impiden la reflexión.

Los elementos básicos para el fondo musical

(1) "La verdadera cueca dura 75 segundos desde que empieza el canto, y consta de 48 compases musicales, desarrollados en siete evoluciones". Enrique "Chilote" Campos ("La Nación", Santiago, 27-X-1956).

son, tradicionalmente: arpa, guitarra y “tormento”. De factura criolla, suelen ser sustituidos (o reforzados, en casos) por el piano, el acordeón y algún idiófono (pandereta, pandero, cajón). Los cantores son a la vez instrumentistas, no dándose el caso de **solistas** vocales exclusivamente tales. Suelen cantar a dúo, haciéndose trueque de la línea melódica conforme a la estructura estrófica, la que a su vez indica las mudanzas que han de efectuar los bailarines. Constituye esto, una de las peculiaridades y misterios de nuestra danza, generalmente inadvertido por el espectador no iniciado. Compréndase, luego, cuán atento ha de estar el bailarín, más que a la música y al ritmo, a las inflexiones de la voz cantada que se sujeta a una estructura estrófica completamente original de la cueca.

El arpa, orlada de cintas tricolores, apoyada levemente sobre el hombro de la arpista, asume primacía en la introducción, con arpegios y “glisandos” jocundos. Tras la introducción —que suele ser invitación a formar parejas, transformándose luego en fondal para el “paseo”, dilatándose generalmente más allá de la propia duración del “pie”— el arpa se sumerge en el espesor de la textura rítmico-sonora, asomando fugaz con notas perladas o vertiginosos deslizamientos que evocan los destellos del relámpago.

También la guitarra suele interpretar notas pimpantes e hirientes, con sonoridades más aus-

teras y broncas; el chicoteo acordal, mantenido rigurosa y obcecadamente, hace contrapunto con las síncopas y "glissandos" de su hermana arpa y el tamborileo que, sobre un borde de su caja, articula algún oficiante enfervorecido.

El todo se enreda con el nervioso trepidar del "tormento", de tintineo metálico cascabeleante. De factura rústica y hogareña, suerte de cajuela desfondada con finas tablillas volantes adosadas de rodajas o trocillos metálicos ingeniosamente parodeando los cimbaillos planos de la pandereta clásica, este artilugio, producto del talento del vulgo, es el gran dispensador de polirritmias: grajeo viril del mundo sonoro de la cueca.

Cuando el piano está presente, ya el tintineo cobra una rara robustez. ¡Cómo suena ese armario de caricias y ensueños! Proezas inauditas destilan de su clavijero, estremeciendo la arquitectura total de la fiesta de sonidos y mudanzas. Hay siempre un ritmo cojo en cada compás, ritmo ausente, escamoteado picarescamente, sin el cual la cueca no sería cueca. ¡Con qué gracia y con qué persistencia lo rapiñan las manos de mil dedos de esos paladines del desquicie!

También suele haber un acordeón, bufando corcovos de sonidos irrespetuosos. Pone una extraña nota de poesía dionisiaca el fuelle en sus idas y venidas de prestidigitación. Evocan nocturnos marinos de mares lejanos, puertos brumosos donde brillan lucecillas de recuerdos imborrables. Bu-

fa y resopla el negro monstruo insaciable, mientras una cueca sucede a la otra, así como las parejas salen y salen, renovándose como en los actos de transformismo.

A veces la pandereta presta su garbo de piel tersa, con dedos húmedos haciendo tremolar las finas ruedecillas metálicas; otras, el codo hiere, alternadamente, la tersura ventral del artefacto, el que también retumba en la rodilla y hasta en la nalga y la testa.

Y, cómo no indicar el instrumento universal que cada uno lleva en las extremidades superiores: aquel palmear contagioso de todos los circunstantes. Cada cual lo esgrime a su amaño, para mayor glorificación de la polirritmia, que es lo que conviene a esta danza endemoniada que acaso nació de aquel sólo estampido manual, contagio del hollar la tierra con las extremidades inferiores como en un rito primeval de fecundación.

Despidamos los elementos para el fondo musical con el romántico organillo, valiente mantenedor de quizás cuántas cuecas poblanas y citadinas. Muchas tardes otoñales, sus sones gangosos iluminaron los crepúsculos de otrora con sus discursos de cueca, el periquillo enjaulado y aquellos trocitos de papel que el avecilla domesticada nos pasaba con mansedumbre sin par. Mientras el organillero rodaba su manivela, la cueca sonaba a lejanías con un halo de tristeza infinita.

VERSOS PARA LA CUECA

Si el verso en la cueca es meramente incidental, y el estro poético ha de ceñirse a un muy escueto esquema estrófico (1) manipulado enigmáticamente por quien cante, admira, empero, la lozanía espiritual de lo “humano” que trasunta. Hay, pues, versos amatorios, belicistas, bucólicos, burlescos, castrenses, confraternales, dionisiacos, históricos, ingeniosos, laborales, lisonjeros, lúdicos, marinos, mordaces, patrióticos, patronímicos, penitenciarios, picarescos, políticos, romancescos, satíricos, sociales, topónimos.

Juega el bardo anónimo con el espacio y el tiempo, exalta a sus ídolos o héroes, zarandea el acontecer diario, idealiza a su china o rezonga del inconstante. A veces, la “poesía” se torna prosaica

(1) Ver en el Apéndice: “Esquema métrico clásico”.

y ríspida al leerla, pero cuando la insufla el canto se produce una metamorfosis milagrería; díganlo si no estos extractos estróficos de textos motivados por circunstancias ingratas, ya vencidas:

Charqui, sebo y conservas,
vino añejo y porotos,
aceite de botijuela,
calcetas de punto gordo.

Ajos y macarrones,
velas de sebo,
botijuelas vacías,
chancaca y queso;
chancaca y queso ¡sí!
y salchichones,
sardinas en aceite
y un "Don Quijote" (2).

A raíz de diferencias geopolíticas con Argentina, a fines del s. XIX, el vulgo recogía especies que traducía a su amano:

Vamos para Buenos Aires
a pelear con los cuyanos,
a ver si agachan el moño
cuando prueben nuestras manos.

(2) Cueca surgida en 1864, a raíz de las hostilidades peninsulares con el Perú y que redundaron en la declaración de guerra a Chile.

En torno al plebiscito de Tacna y Arica (1929), que habría de resolver los diferendos con el Perú, en una cueca se decía:

Los zambos se han vuelto locos
exigiendo que los rotos
nos marchemos de este pueblo
para aumentar más sus votos.

La faena azarosa de la pampa y la extracción del salitre —el oro blanco— quedan refundidos en esta viñeta socarrona:

Echale caliche al chanco
que el cachucho está derripiado;
los chancheros están tomando,
los derripiadores curados.

Echale calichito,
echale luego,
y así los chancheritos
agarren fuego.
Agarren fuego ¡sí!
yo no me asomo
porque me toca el pito
el mayordomo.

Toca el pito, llavero,
tócalo luego.

(De la colección de Ernesto del Carmen García)

El alma del marino vibra cuando oye cantar
su cùeca de "La Baquedano", el antiguo e histo-
riado buque-escuela de la Armada chilena:

Por detrás de la farola
viene un barquito a vela.
Si será la "Baquedano",
que viene mares afuera.

Y es tierno el canto popular, cuando evoca al
Presidente suicida:

Balmaceda no ha muerto,
yo te lo digo,
prenda del alma mía,
que está muy vivo.
Que está muy vivo ¡sí!
¡quién lo creyera
que ha de volver triunfante
con su bandera!

Toma otro acento la cueca, cuando se hace
amatoria:

En la mar hay una torre
y en la torre una campana,
y en la campana una niña
que a los marineros llama.

A la torre más alta
me subí un día

por ver si divisaba
lo que quería.
Lo que quería ¡sí!
Torre con torre
repican las campanas
y el viento corre.

Repica el campanario
del Centenario.

(De la colección de Ernesto del Carmen García)

Juegan como infantes con el lenguaje, a veces:

Cierto que te quise
y que te estaba quisiendo;
el amor que te tuve,
siempre te lo estoy teniendo.

En otras ocasiones, el tono cazurro no se escatima:

Te se ha puesto en la cabeza
que por fuerza te he de amar,
pero no se te había puesto
los palos que te he de dar.

“Blanca Azucena”, que Carmen Alvarez recopiló a fines del s. XIX, nos entrega un tesoro de sugerencias:

Déjame pasar que voy
en busca de agua serena,
para lavarme la cara:
dicen que soy morena.

Aunque soy morenita,
no me trocara
por una que tuviera
blanca la cara.
Blanca la cara ¡sí!
blanca azucena.
Si la azucena es blanca,
yo soy morena.

Azúcar y canela
son las morenas.

DEL MUNDO REAL Y DEL OTRO

La cueca sólo surge genuina cuando se conjugan espontáneamente un sinnúmero de actitudes y aptitudes sociales.

Es un rito o ceremonia, a la vez que lenguaje; como éstos, tiene una trabazón compleja.

Requiere una motivación armónica, un estado de éxtasis compartido en el que oficiante y feligresía son inexcrutables.

Sobrevenida la hipnosis al conjuro de ¡cueca!, los circunstantes dejan de reparar en los contornos —enramada, tugurio, pampilla— y olvidan los deslizamientos horarios.

La cueca castiza va ligada a las faenas agrícolas, mineras y marítimas. Es montaraz y cerril, como asimismo solemne y garbosa.

Nada, sino el ¡aro! puede interrumpir el acto; que aquel reglado alarido de la concurrencia

—escasa o cuantiosa— es sanción patentizada con un sorbetón revivificante.

La euforia pagana irá creciendo, y se renovarán los comulgantes maridados, buscando todos, voluntariamente y a su turno, la confirmación del dios invisible que preside la primeval asamblea.

Sólo la “música” restará seclusa y estática, voceando himnos dionisiacos y entreverando chispeantes ritmos, a la manera de llama que enciende e ilumina el improvisado santuario demótico.

Un día, aquel bizarro cimienta sonoro se desprenderá del cuerpo orgánico y emprenderá una insólita trashumancia.

Entonces comenzará el mundo irreal. La parte de un todo pasará a tener sofisticada vida propia.

La “cantora”, arpista o guitarrista, dejarán en el anonimato eterno a las parejas, y, asumiendo rebeldía, serán luminarias y espectáculo.

El firmamento chileno se engalana de mil y una estrellas rutilantes de lo irreal: por ellas la cueca tendrá vida eterna.

Viejecillas rugosas de aldeas olvidadas entregarán sus secretos a las mocitas de percalas de colorines y trenzas sedosas. De un rincón a otro, a lo largo de la historia, desde “cada maestrito con su librito” a las “liras” voceadas por bardos carnales trashumados, el campo, la mina, la caleta, la montaña, el río, la selva pierden su toponimia, pero ganan el corazón del pueblo chileno para pa-

searlo, prístino y libertario, por los cielos hermanos.

Así, las voces augurales de Las Petorquinas de 1831, resonarán un siglo más tarde en las de las primorosas hermanas Orellana, y, de hito en hito, en las de Glaura Cataldo, Elena Moreno, Derlinda Araya, la gloriosa Esthercita Martínez, la trágica Violeta Parra y, hasta la fecha, en la épica gallardía de Margot Loyola.

Los varones chilenos del presente siglo, rompiendo una extraña cautela por la cual el hombre sólo podía ejercer de “pueta” y no así de cantor o instrumentista, asumen de histriones canoros y tañen arpa o guitarra. A Crispulo Gándara y Carlos Orozco, les siguen Los Cuatro Huasos (1927), de quienes Gabriela dijera: “Han salvado nuestros aires rurales que se perdían e iban a desaparecer”; les sucedieron Los Quincheros y Los Provincianos y un sinnúmero de dúos y agrupaciones mayores, las que se entremezclaban o disolvían, conforme al favor o los intereses que les deparaban los públicos, los “solistas” —una novedad producto de las corrientes mercantiles—, los espectáculos y los nuevos medios de difusión masiva.

Otros, en tiempos de desdoro de las expresiones vernáculos, subieron al escenario a deshíelar a los transidos espectadores desde Arica a Punta Arenas, cual el infatigable Chilote Campos del film “Un grito en el mar”, medio siglo atrás, bailando ejemplarmente; en otros aspectos, esa fue ta-

rea, asimismo, de Oscar Olivares y de Víctor Acosta y, ya en los recientes decenios, los irresistibles Los Perlas, quienes con su gracejo de desarrapados han dado una tónica reflejamente saludable (1).

De este jaez, el mundo real —aquel del contorno natural autóctono— trocado en magia abstracta de representación, proyecta una grácil mimesis de una expresión costumbrista enfocada, asimismo, en otros aspectos de nuestra cultura.

(1) Un listín de los centenares de "intérpretes" —cantores, ejecutantes y danzarines— que han concitado el favor de los públicos chilenos e internacionales, desborda las limitaciones de este opúsculo; se intentará en algún otro trabajo, ya visualizado.

IDENTIDAD Y SIMBOLO

Joaquín Edwards Bello, nuestro grande y cáustico escritor, identificándose con la idiosincrasia de nuestro pueblo, decía:

"La cueca es la borrachera de la música, y ningún criollo puede oírla sin sentirse ebrio de lo indefinible".

Para Víctor Domingo Silva, la cueca es todo un símbolo:

"Danza de misteriosos avatares,
venció a todos los bailes en su día.
Como nació plebeya, todavía
no la aceptan de lleno en los hogares.

"Por ella el pueblo olvida sus pesares.
Inocente y procaz, dulce y bravía,

es la culminación de la alegría,
nervio de los festejos populares”.

Luis Durand, en “Presencia de Chile”, nos la describe conturbado:

“Despierta el alma vibrante de la raza; es la auténtica expresión de lo típico, que adquiere su más elocuente intención cuando la alegría brinca desde cada corazón, y los pañuelos ondean en un ir y venir de engañosos amagos. Es el gracioso duelo, cálido y expresivo, en que el alma popular irrumpe desde el fondo de su ancestral desgano y apatía, para demostrar que hay todavía en cada pecho una fuerte dosis de optimismo sano y robusto, energía espiritual que en el sentimiento del pueblo se hace aroma y canción. Entonces, como un río dulce y evocador, la emoción adquiere la práctica gracia del dicho ingenioso, y de la risa clara, que estalla como un reguero de luces, para animar la fiesta popular chilena”.

Con acento trágico nos la cuenta Pablo de Rokha en “Danza Patria”, el más profundo poema en prosa salido de la pluma de nuestros bardos:

“Bailemos la cueca de pata en quincha precisamente en quinchas de chilcas del Mapocho por las ramadas de la Alameda de las Delicias Bernardo O’Higgins, cuando por derecho propio debamos de hacerlo, por ejemplo, remoliendo el carnaval dieciochero con gran dignidad de patriotas, lo cual

estará a la altura de la damajuana de las circunstancias; pero el pueblo de Chile es trágico-dramático, insular, oceánico, abismal y correcto de naturaleza y conducta; por lo tanto, no hagamos chacota ni comedia de su grandeza; bailemos como los soldados acorazados de epopeya fueran a la guerra en defensa del pueblo o de todos los pueblos, y si nos curamos, nos curamos; o nos caemos al abismo de lo cósmico en el torbellino del infinito de Hispanoamérica, que solloza una gran paloma de congojas”.

Un siglo antes, José Joaquín Vallejo (“Jota-beche”) la interpretaba desde su Copiapó natal. Su música, decía, “debió componerla algún amante poseído de una voluptuosa melancolía”.

El poeta Carlos Casassus, en su vibrante “Embrujo de la Cueca”, abre con una cuarteta gozosa:

“Hay un pacto con el diablo
que salta de las guitarras
y que pifia por los dedos
gordos de las cantadoras”.

A lo que pareciera responder Lautaro García en su viñeta de 1957, “Espíritu de la Cueca”:

“Hay algo contagioso y embrujador en lo vibrante y endiablado de este ritmo galopante que hace que un verdadero frenesí se apodere de los bailarines y mueva sus pies con intenso y sostenido dinamismo”.

Y aquel ritmo "galopante", motiva en Eduardo Barrios, una "interpretación de la Cueca", ingeniosa y sugerente, cuando dice: en "Gran Señor y Rajadiablos":

"Se ha de bailar, pues, interpretando lo que realiza el jinete nuestro cuando asedia y coge a la potranca elegida dentro de la media luna. Representa la gloria de sus dos pasiones: china y caballo. Virilidad de domador y de galán hay en su continente y en sus intenciones. Los primeros pasos remedan el cambio de terrenos: él ha "echado el ojo" a su presa y ella se le pone alerta y lo enfrenta desde suelo inverso. El brazo viril bornea el pañuelo como si borneara el lazo. Van y vienen, ella y él, primero en semicírculos opuestos; se diría que desde las dos mitades de aquel redondo corral, salón de sus mejores fiestas, cerca el uno, la otra repite la curva en fuga o defensa. El ataca siempre y ella, encarándose, esquivo. Los movimientos del cuerpo masculino traducen los del jinete; la mano bornea lenta y a compás, los pies avanzan o retroceden, cambian el paso, se agitan como los remos del caballo, las espuelas cantan; pero entre brazo y pierna el tronco se mantiene inmóvil y elegante, con el equilibrio del equitador sobre su montura en la escuela criolla. Poco a poco, el amor ecuestre y el amor humano se confunden, transfiguran a los bailarines. El acecho se vuelve madrigal; la lucha, coloquio".

Sady Zañartu nos tiende una mano cordial para cerrar el romance en que se ha tornado esta "biografía", cuando dice en su Soneto:

"Llega a su colmo lo alegre en la vida,
pues la pareja ya va muy unida;
y por fin atrévese el buen mocetón,

y en postrer ademán, la rodilla
en tierra, ofrece a la guapa chiquilla
todo el albergue de su corazón".

*

Quede establecido: la cueca es chilena.

Si su nominativo es apócope de zamacueca a partir de 1891, aproximadamente, mucho antes fuera de nuestro país se la conoció como **chilena**, incluso en Perú de donde, según José Zapiola, habría venido hacia 1824. El **lariate** que Mellet vio bailar en Quillota en 1813 no ha existido jamás con tal rótulo y corresponde a la **calenda** diseminada en toda América por los esclavos negros y que asume diversos nominativos doquiera estuvo presente el moreno. Vicuña Mackenna, queriendo ver en el lariate el antecedente de la zamacueca chilena y la zanguaraña peruana, sentó en 1882 una teoría confusionista que ha enmarañado el historial de la danza hasta la fecha al proclamar que la zamacueca no se originó en el Perú ni en Chile, sino en el Africa morena, propiamente en la Guinea.

En 1910, Clemente Barahona Vega en "La

zamacueca y la rosa”, se hace eco, líricamente, de la invención o ligereza del publicista mencionado:

“Queda establecido, sin réplica ni reato de conciencia de especie alguna, que la zamacueca ha venido de fuera, que la importó el “negro de pasa” *al pasar por Chile* en caravana servil hacia el país del Sol; que volvió de allá a sentar sus reales entre nosotros, ya con nombre de pila y una manita de polvo de arroz en las tostadas mejillas, y que venía desnuda y, como hija del trópico, sus ademanes eran provocativos y lúbricos”.

En 1953, el folklorista argentino Carlos Vega afirmaba enfáticamente:

“La zamacueca nació en Lima”.

Cabe preguntarse, luego, ¿son una misma danza zamacueca y cueca?

Zapiola, quien vivió hasta 1885 —cuando ya hacía medio siglo que la zamacueca era **danza nacional en Chile**—, no tocó el tema, pues no era afecto a los bailes “de chicoteo”, los que había mencionado, de paso, en 1872; era el único que podía haber aclarado el enigma.

La cueca, si no propiamente la zamacueca original, es su hija, desprendimiento o “variante” (como gustan llamar los folkloristas). En su forja influyen rasgos comunes al cancionero popular colonial (sistema modal occidental, formas estró-

ficas desprendidas de patrones peninsulares), enriquecidos por factores autóctonos amerindios y afroasiáticos, a la manera de innúmeros bienes culturales que son de patrimonio común en el Nuevo Mundo.

Pero su identidad —la de la cueca— es una sola: chilena. No hubo zamacuecas ni cuecas ni en el Africa ni en España, por consiguiente, no nos vino de fuera. Es, pues, el símbolo más puro de nuestra identidad.

A P E N D I C E

MORFOLOGIA POETICA Y MUSICAL

I

ESQUEMA METRICO CLASICO

Habremos de convenir, en parte, con el modelo estrófico propuesto por Rodolfo Lenz; he aquí su ejemplo:

Una noche soné un sueño:
que tú mucho me querías.
Yo de verte tan amante,
orgullosa me ponía.

Saboreado mi sueño
cuando despierto,
y veo que mi sueño
no sale cierto.
No sale cierto ¡sí!
¡Qué rico fuese

que todo sueño dulce
cierto saliese!

Hace (!) lo que te digo.
Vente conmigo.

Del análisis formal, se desprende que el "pie" de cueca se descompone en:

Una cuarteta inicial en octosílabos, correspondiente a la copla del aire popular español llamado **malagueña**, en la cual se expone el asunto;

Una **seguidilla** de ocho versos "de los cuales el quinto no es más que repetición del anterior con el agregado de la palabra ¡sí!, verso que sirve para marcar el ritmo de la música" (Manuel Guzmán Maturana: "Lecciones de Métrica", Santiago, 1905). La seguidilla de ocho versos, se presenta en su clásica sucesión de siete y cinco sílabas;

Un **estrambote** o "remate" en dístico: un verso de siete y otro de cinco sílabas; apéndice festivo, socarrón o moraleja.

Compárese el modelo estrófico de Lenz, con el de la cueca tradicional "Debajo de un limón verde":

Debajo de un limón verde,
donde el agua no corría,
entregué mi corazón
a quien no lo merecía.

Veinticinco limones
tiene una rama,
y amanecen cincuenta
por la mañana.
Por la mañana ¡sí!
limón maduro;
hácele un cariñito
con disimulo.

Naranjas y limones
los corazones.

Se ofrece otro ejemplo, tomado al azar entre sesenta cuecas del repertorio del cantor popular nortino Ernesto del Carmen García, que comprueba el modelo estrófico de Lenz. Se trata de la cueca "Coquimbana":

Qué bonita es La Serena
y el Cerro Santa Lucía;
se divisa hasta la Pampa
y también La Compañía.

De Coquimbo a Serena
corren los carros;
del Peñón a Andacollo
van a caballo.
Van a caballo ¡sí!
los serenenses
comen muchas papayas
y (¡) higos con nueces.

Vámonos con las niñas
a La Pampilla.

Estamos, pues, en condiciones de ofrecer un esquema métrico que sintetiza el modelo clásico. Cada guión representa una sílaba, cuya suma se coloca entre paréntesis a la derecha; los versos van numerados a la izquierda:

Malagueña	1	- - - - -	(8)
	2	- - - - -	(8)
	3	- - - - -	(8)
	4	- - - - -	(8)
Seguidilla	5	- - - - -	(7)
	6	- - - - -	(5)
	7	- - - - -	(7)
	8	- - - - -	(5)
	9	- - - - - ¡sí!	(5 + ¡sí!)
	10	- - - - -	(5)
	11	- - - - -	(7)
	12	- - - - -	(5)
Estrambote	13	- - - - -	(7)
	14	- - - - -	(5)

II

TRANSFORMACION DE LOS VERSOS

Desde el punto de vista de la prosodia musical, la cueca es canto silábico: cada sílaba (vocal) corresponde métricamente a un sonido (1).

Aquí se presenta el gran enigma, pues prosódicamente la poesía y su correspondiente melodía son totalmente disímiles.

En otras palabras, el esquema estrófico es más breve que el musical.

En los escasísimos análisis sobre la estructura formal de nuestra danza (2), queda intocado el

(1) Sería canto melismático si un grupo de notas se cantara sobre una sola sílaba, como en el canto gregoriano y ciertos cancioneros euroasiáticos.

(2) Conocemos sólo "La forma de la cueca chilena", Carlos Vega, 1947.

proceso de gestación, o sea, si se inventa primero la melodía o si la ideación estrófica la precede. Como fuere, resulta incongruente la desproporción métrica, pues la lógica indicaría que sonido y fonema se incubaran conjuntamente.

Tan peculiar estructura estrófica —cual se ha presentado— obliga al intérprete cantor a re-acondicionar silábicamente la insuficiencia del verso, aumentando el número de vocales hasta cuadrar con la música. Sólo en ciertos casos poco comunes este acrecentamiento se hace repitiendo una frase poética completa, o partes de ella; en contados ejemplos aparece la introducción de nuevas figuras inferentes definidas.

Por el contrario. El relleno se hace, obligadamente:

a) Con fragmentos de palabras ya enunciadas (o por expresar), fracciones que bien preceden al verso o surgen como su apéndice:

b) Con ripios, vale decir, palabras o sílabas superfluas que completan un verso: ¡sí!; ¡ay!; ¡ay, sí!; ¡ay, ay, ay!; ¡sí, ay, ay, ay!; ¡ay, ay, ay, que sí!; ¡vida!; ¡mi vida!; ¡vida mía!; ¡negro/a!; ¡negrito/a!; ¡moreno/a!; ¡morenito/a!; ¡zambo/a!; ¡zambito/a!; ¡caramba!; ¡caramba, ay zamba!, etc.;

c) Con estribillos consistentes en algunas de las exclamaciones antes expuestas o bien otras nacidas del repentista, bordones que reaparecen con cierta persistencia.

La interpolación de estos rellenos es capri-

chosa, pudiendo no ser la misma argucia en una nueva interpretación del mismo conjunto poético-musical; indicación que también es válida respecto a la aplicación de un texto poético a una o varias melodías distintas, y, aún, entresacar versos de una cueca y adaptarlos ¡a otra!

Del repertorio de Julio Silva Salinas tomamos un ejemplo, la cueca "La Baquedano", para demostrar cómo la malagueña o cuarteta inicial es tratada conforme a los procesos señalados. He aquí la forma original:

Por detrás de la farola
viene un barquito a la vela.
Si será la Baquedano
que viene mares afuera.

Su transformación, de cuarteta a octavilla:

Por detrás de la farola
Por detrás de la farola
la vidá viene un bar
viene un barquito a la vela.
la vidá si será la Baquedano
la vidá que viene
que viene mares afuera
La vidá por detrás de la farola.

La forma por demás caprichosa en que se cantan los versos, está motivada, pues, por la impe-

riosa necesidad de acondicionar los versos a la música. Cómo se operará esta transformación es lo que sólo el cantor popular puede realizar, pero, no decir o explicar. En esto, como en tantas otras manifestaciones demóticas, la intuición gobierna tiranizante y desconcierta al investigador más sagaz (1).

(1) Carlos Vega, en la obra recién citada (pág. 16, nota 6), dice:

"En su *Biografía de la Cueca*, Garrido avanzó considerablemente sobre los anteriores (Rodolfo Lenz, Sady Zañartu, Antonio Acevedo Hernández), pero, ya muy adelantado —tal vez porque no consideró oportuno el análisis musical complementario—, abandonó, diciéndonos con evidente pesimismo que, en la transformación de los versos, la intuición popular es caprichosa "y desconcierta al investigador más sagaz".

Seguimos interrogándonos en qué radica tan desconcertante metamorfosis.

III

INICIACION EN LA TECNICA DE CANTAR LOS VERSOS

Se ha establecido ya que el modelo estrófico clásico con su esquema métrico, servirá solamente como "referencia"; y se han señalado las transformaciones que ha de sufrir, a objeto de ajustar los versos a la medida musical.

Los catorce versos que componen la estrofa, deberán aumentarse para permitir que la coreografía se desarrolle cabalmente, que dicho es el objetivo específico de poesía y música.

Si hay cierta licencia en las intercalaciones y repeticiones de las sílabas, palabras y versos, el todo se rige por una técnica. Dicha técnica no es igual para los tres cuerpos que componen la estrofa: malagueña o cuarteta, seguidilla, y estrambo-

te o remate. Recuérdese que respectivamente el número de versos de cada uno de éstos es: 4, 8 y 2.

*

Malagueña o cuarteta. Presenta tres fórmulas distintas, las que enumeraremos respectivamente **M a**, **M b**, **M c**.

Fórmula **M a**

1 — 1 — 2 — 2 — 3 — 4 — 1

Se repiten el 1º y 2º versos, y se añade
el 1º después del 4º

Fórmula **M b**

1 — 1 — 2 — 3 — 4 — 1

Se repite sólo el 1.er verso, y se añade
el 1º después del 4º

Fórmula **M c**

1 — 2 — 2 — 3 — 4 — 1

Se repite sólo el 2º verso y se añade
el 1º después del 4º

Obsérvese que en los tres casos, se repite el primer verso después del cuarto.

*

Seguidilla. Comprende los versos numerados del 5 al 12, inclusive.

Fórmula S

5 — 6 — 7 — 8 — 5 — 6 — 9 — 10 — 11 — 12

Entre el 8º y 9º versos, se interpolan
los versos 5º y 6º

*

Estrambote o remate. Comprende los versos numerados 13 y 14 (díptico).

Fórmula E

13 — 14

No sufre modificaciones.

*

Con el objeto de aclarar las fórmulas sugeridas, se ofrecen tres distintos pies de cueca. Nótese que en la **malagueña** (cuarteta) no es constante el octosílabo, alternándose, en casos, versos de ocho sílabas con versos de siete. Asimismo, adviér-

tase que en la **seguidilla** (1) sí deberá ser persistente la alternancia de versos de siete y cinco sílabas, con la sola excepción del verso N^o 9 (quinto de este cuerpo) que necesariamente será repetición del que le precede y con un ripio final (generalmente la exclamación ¡sí!); el **estrambote**: un verso de 7 y otro de 5.

*

Ejemplo I: "Ñatita mala", del repertorio de Esthercita Martínez:

	Por mirar tus ojos negros,	1
Malagueña	luminosos como el sol,	2
	y por tu boquita linda,	3
	yo te daré mi amor.	4
	Esos lindos ojazos	5
	que a mí me matan,	6
	y esa boquita linda	7
Seguidilla	que yo besara.	8
	Que yo besara ¡sí!	9

(1) "La cuarteta y la seguidilla son las dos clases de coplas más corrientes y generales en tierras de España. Más anterior que la cuarteta es la seguidilla. Va para cinco siglos que dio ocasión a una glosa de Juan Álvarez Gato (Vid. "Canciones de Baena"), poeta de la décima quinta centuria" (Felipe Pedrell: "Cancionero Musical Popular Español", pág. 38).

	Ñatita mala,	10
	boquita linda y roja	11
	como la grana.	12
Estrambote	Te daré mi amorcito	13
	por un besito.	14

Misma cueca con tratamiento Fórmula **M a** (malagueña 1 — 1 — 2 — 2 — 3 — 4 — 1, con estribillo “ñatita” antepuesto), y de sólo siete versos.

	<i>Ñatita</i>	Por mirar tus ojos negros,	1
	<i>Ñatita</i>	Por mirar tus ojos negros,	1
	<i>Ñatita</i>	luminosos como el sol,	2
Malagueña	<i>Ñatita</i>	luminosos como el sol,	2
	<i>Ñatita</i>	y por tu boquita linda,	3
	<i>Ñatita</i>	yo te daré mi amor,	4
	<i>Ñatita</i>	por mirar tus ojos negros.	1
		Esos lindos ojazos	5
		que a mí me matan,	6
		y esa boquita linda	7
		que yo besara	8
Seguidilla		esos lindos ojazos	5
		que a mí me matan,	6
		que yo besara ¡sí!	9
		ñatita mala,	10
		boquita linda y roja	11
		como la grana.	12

Estrambote	Te daré mi amorcito	13
	por un besito.	14

Ejemplo II: "El puñalito", del repertorio de Julio Silva Salinas:

Malagueña	Estando el pecho con llave,	1
	el corazón me robaste.	2
	No teniendo tú la llave,	3
	dime cómo lo sacaste.	4
Seguidilla	Toma este puñalito	5
	y ábreme el pecho,	6
	y verás tu retrato	7
	que está bien hecho.	8
	Que está bien hecho ¡sí!	9
	Mira p'al cielo	10
	y verás tu retrato	11
	de cuerpo entero.	12
Estrambote	Ciego de una pasión	13
	se halla mi amor.	14

Misma cueca, con tratamiento Fórmula **M b**
(malagueña 1 — 1 — 2 — 3 — 4 — 1):

Malagueña	<i>Estando</i>	Estando el pecho con llave,	1
	<i>Estando</i>	Estando el pecho con llave,	1
	<i>la vida</i>	el corazón me robaste.	2
	<i>la vida no teniendo</i>	No teniendo tú la llave,	3
	<i>la vida</i>	dime cómo lo sacaste	4
	<i>la vida</i>	estando el pecho con llave.	1

	Toma este puñalito	5
<i>la vida</i>	y ábreme el pecho	6
	y verás tu retrato	7
	que está bien hecho.	8
Seguidilla	Toma este puñalito	5
	y ábreme el pecho	6
	que está bien hecho ¡sí!	9
<i>la vida</i>	mira p'al cielo	10
	y verás tu retrato	11
	de cuerpo entero.	12
Estrambote	Ciego de una pasión	13
	se halla mi amor.	14

Ejemplo III: “Tus amores”, del repertorio de Juan Miguel Sepúlveda, cuya versión musical (piano) se inserta al final de esta obra:

	Tus amores se parecen	1
Malagueña	a la yerba cuando crece	2
	y en todas partes se enreda	3
	y en ninguna permanece.	4
	La yerba del olvido	5
	ya la he buscado;	6
	por campos y montañas	7
Seguidilla	no la he hallado.	8
	No la he hallado ¡sí!	9
	canta y no llores,	10
	que cantando se alegran	11
	los corazones.	12

Estrambote	¡Así, así es mi suerte	13
	para quererte!	14

Misma cueca, con tratamiento Fórmula M c
(malagueña 1 — 2 — 2 — 3 — 4 — 1):

<i>Mi vida tus amores</i>	Tus amores se parecen	1
<i>ay ay a la yerba</i>	a la yerba cuando crece	2
Malagueña <i>ay ay a la yerba</i>	a la yerba cuando crece	2
<i>mi vida que</i>	en todas partes se enreda	3
<i>ay ay y en ninguna</i>	y en ninguna permanece.	4
<i>mi vida tus amores</i>	Tus amores se parecen.	1

	La yerba del olvido	5
	ya la he buscado;	6
	por campos y montañas	7
<i>mi vida</i>	no la he hallado.	8
Seguidilla	La yerba del olvido	5
<i>mi vida</i>	ya la he buscado;	6
	y no la he hallado ¡sí!	9
<i>mi vida</i>	canta y no llores	10
	que cantando se alegran	11
<i>mi vida</i>	los corazones.	12

Estrambote	¡Así, así es mi suerte	13
<i>mi vida</i>	para quererte!	14

IV

MUSICA PARA CANTO Y BAILE

Por todo lo expuesto, fácil es suponer que la música para bailar no se basa en el esquema métrico de los versos, sino en la forma cómo los transforma quien canta.

Al escribir la música, luego, se deberá desarrollar íntegramente la línea melódica.

Para la **malagueña** (cuarteta inicial), cada verso corresponderá a cuatro compases. Según la Fórmula **M a** (1 — 1 — 2 — 2 — 3 — 4 — 1), tendremos siete versos de cuatro compases cada uno, haciendo un total de 28 compases. Para la Fórmula **M b** (1 — 1 — 2 — 3 — 4 — 1), como asimismo para la Fórmula **M c** (1 — 2 — 2 — 3 — 4 — 1) obtendremos sólo seis versos, los que, multiplicados por cuatro compases, darán 24 compases.

Para cualquiera de las tres variantes, la **seguidilla** ($S = 5 - 6 - 7 - 8 - 5 - 6 - 9 - 10 - 11 - 12$) y el **estrambote** o remate ($E = 13 - 14$) permanecen inamovibles.

Seguidilla y estrambote suman 12 versos.

Cuando para los versos de la malagueña se dan cuatro compases por cada verso, para seguidilla y estrambote se dan sólo dos compases por verso.

Así obtendremos 24 compases entre seguidilla y estrambote.

Por consecuencia, conforme a la Fórmula **M a**, el desarrollo coreográfico de un pie de cueca tendría 52 compases ($28 + 24$). Según las Fórmulas **M b** y **M c**, la cueca tendría una extensión de 48 compases ($24 + 24$).

*

En la estructura musical de la cueca se presentan, preferentemente, sólo dos motivos. El 1º, que llamaremos A, aparece junto al primer verso de la malagueña; el 2º, que denominaremos B, surge con el segundo verso de la malagueña. Ambos son de cuatro compases.

No habiendo más que dos motivos, éstos deberán ser aplicados en forma que den una secuencia apropiada a música, canto y baile.

*

Consecuentemente, las tres fórmulas poéticas y sus correspondientes motivos musicales ofrecerán los siguiente acoplamientos:

M a

1	1	2	2	3	4	1
A	A	B	B	A	B	B

5-6	7-8	5-6	9-10	11-12
A	B	B	A	B

13-14

A

M b

1	1	2	3	4	1
A	A	B	A	B	B

5-6	7-8	5-6	9-10	11-12
A	B	B	A	B

13-14

A

M c

1	2	2	3	4	1
A	B	B	A	B	B

5-6	7-8	5-6	9-10	11-12
A	B	B	A	B

13-14

A

*

Preocupación central de los bailarines, como asimismo de los cantores, son las “vueltas” que regulan la coreografía.

Tres son las vueltas en un pie de cueca, y se producen como sigue:

M a: pie de 52 compases:

- 1ª vuelta, al cumplirse 28 compases (compás N° 28).
- 2ª vuelta, a los siguientes 12 compases (compás N° 40).
- 3ª vuelta, a los siguientes 8 compases (compás N° 48).

M b y M c: pie de 48 compases:

- 1ª vuelta, al cumplirse 24 compases (compás N° 24).
- 2ª vuelta, a los siguientes 12 compases (compás N° 36).
- 3ª vuelta, a los siguientes 8 compases (compás N° 44).

La numeración se aplica desde el compás en que se inicia el canto.

Se bailan 3 pies, con dos recesos en que la "música" sólo preludia.

La Fórmula M c (ver ejemplo musical), sería la predilecta (1).

(1) Estos análisis se editaron en 1943; cuatro años después C. Vega daba los suyos, y decía: "Pablo Garrido hizo una prolija cuenta de compases en su *Biografía de la Cueca*. Halló una fórmula de 52 compases y dos de 48. Estas dos se diferencian entre sí porque una repite las frases 3-4 y 7-8 (mi fórmula B-a) y la otra, las 1-2 y 7-8 (que no he hallado en mi colección). Las dos primeras fórmulas de Garrido, pues, caben en los grupos míos III y V. Confirmo sus resultados" (op. cit., pág. 45).

V

MELODIA, ARMONIA Y RITMO

No se caracteriza la cueca por riqueza melódica o armónica.

La melodía, desprendida de un trasunto armónico elemental —acordes de tónica y dominante—, flota sinuosa sin alardes de grandes saltos interválicos. No presenta volutas arrobadoras, como tampoco se sumerge más allá de una *tessitura* cómoda. Por ello mismo, no es atractiva en un sentido estrictamente musical, a lo que cabe agregar que su papel no es propiamente artístico sino funcional dentro de una suma de valores muy compleja.

Sorprende, sí, que la melodía, al cumplirse la dación integral de cada pie, no termina en la tónica, que es la nota “de reposo” normal. Es

muy propio de la cueca que su acorde final sea el de dominante y no el de tónica, con lo que se produce un efecto de sorpresiva interrupción. Hay cuecas que concluyen en el acorde de tónica —eje y ordenador armónico—, pero las voces evitan intencionadamente la nota fundamental de reposo (1.er grado), para extinguirse en el 3.er grado (mediante) o, preferentemente —cual se indicó ya— en el 5º grado (dominante). Es éste otro de los enigmas que encierra esta danza.

Normalmente, la cueca se rige por el tono mayor; los eventuales ejemplos en tono menor, indican influjos exógenos.

Se suele escribir su música en tiempo de seis octavos, que es dudoso ritmo binario; no obstante, hay continuas fluctuaciones hacia tiempos ternarios, incidencias potenciales del tiempo seis por ocho que es por naturaleza compuesto. Estos repentinos deslizamientos propenden a una textura rítmica de por sí intrincada, conocida técnicamente por polirritmia. Tal entrevero o enmarañamiento es administrado con una habilidad asombrosa, pasando a constituir otro de los enigmas de la cueca. No es ajeno a esta forja, el uso y abuso de la síncopa, ya sea por el cambio violento de metro por parte de alguno de los encargados de los sonidos percutidos —o de varios, simultánea y contrapuntísticamente—, como asimismo por efecto de contrastes con el palmear inorgánico de los espectadores. Es notable, además,

cómo la voz (o las voces, pues suele cantarse a dúo), cruza indemne por este verdadero pandemonium ruidístico, lo que hace imposible precisar que haya un "ritmo de cueca". En todo caso, éste se presiente, se reconoce y hasta puede uno incorporarse a ello, pero explicarlo seguirá siendo utópico.

“TUS AMORES” (cueca)

Fórmula Mc. (48 compases)

Introducción

Allegro Moderato

$\text{♩} = 76$

Piano

se farman y peseen las parejas.

se repite Ad. lib.

Se colocan los hombres frente a las mujeres en espera del canto.

mf.

A

Canto *Mi vi-datus a-mo-res tus a-ma-resse pa-re -- cen ---*

Se inicia la danza

B

Ay - ay a la yer-ba a la yer-ba cuan-do ere -- ce

ay - - ay a la yer-ba a la yer-ba cuan-do ere -- ce - -

Mi vi. da queen to. das queen to das partes se en. re. da - ay ay en nin gu. na y en

Musical notation for measures 13 to 18. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are printed above the treble staff.

nin gu. na per. ma. ne. ce mi vi. da tus a. mo. res tus a. mo. res se pa. re. cen

Musical notation for measures 19 to 24. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are printed above the treble staff.

La yer ba del al. vi. do mi vi. da ya la he bus. ca. do por cam. po sy mon ta. ñas mi

Musical notation for measures 25 to 30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, and 30 are printed above the treble staff. A box labeled "1ª Vuelta" is placed over measure 25.

vi. da no la he ha. lla. do la yer. ba del al. vi. do mi vi. da ya la he bus. ca. do

Musical notation for measures 31 to 36. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are printed above the treble staff.

y no la he ha. lla. do Si. - mi vi. da can. ta. y no llo. res que can. ta. do sea le gran mi

Musical notation for measures 37 to 42. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, and 42 are printed above the treble staff. A box labeled "2ª Vuelta" is placed over measure 37.

vi. da las co. ra. zo. nes a. sí a. sí es mi suen. te mi vi. da pa. ra que. rer. te.

Musical notation for measures 43 to 48. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 43, 44, 45, 46, 47, and 48 are printed above the treble staff. A box labeled "3ª Vuelta" is placed over measure 45. The page number "10" is visible in the bottom left corner.

SUMARIO

	Págs.
Dedicatoria	7
Sobre Pablo Garrido, por <i>Luis Alberto Sánchez</i>	9
Advertencia del autor	17
Categorica negación de vínculo	19
Corrigiendo una falsa ubicación	23
Vientos contrarios	27
Muerte en el Cabo de Hornos	32
Lo que María Graham observó	36
Alance de lo observado por María Graham	40
M ^{ax} Radiguet: otro viejo viajero	44
Enfocando la época	47
Cuando la música seducía a los gobernantes	51
Paisaje de bendiciones y gloria	55
Luces sobre su origen	58
Trascendencia del tráfico negrero	62

Huaso, china y roto	6
Las chinganas y Las Petorquinas	7
—Insistiendo sobre su origen “.....	7
De cómo se baila y canta	8
Elementos para el fondo musical	8
Versos para la cueca	9
Del mundo real y del otro	9
Identidad y símbolo	9

Apéndice

<i>Morfología poética y musical</i>	1
I Esquema métrico clásico	1
II Transformación de los versos	1
III Iniciación en la técnica de cantar los versos	1
IV Música para canto y baile	1
V Melodía, armonía y ritmo	1
“Tus amores” (cueca)	1

Músico, escritor, conferenciante, investigador y maestro, por su acción misional voluntaria de más de medio siglo en América y Europa, es considerado genuino embajador de las expresiones vernáculas y de la cultura espiritual de Chile y las Américas. De su industriosidad se aguardan nuevos y originales aportes.

Algunos juicios emitidos a raíz de la primera edición de este estudio:

Raúl Silva Castro: "Puede jactarse de haber llenado un vacío de nuestra literatura folklórica".

Carlos Lavín: "Sobrepasa todas las expectativas de erudición que podría concederse a un iberoamericano en un tema de interés continental".

Francisco Santana: "El primer músico y primer escritor que consagra un estudio a nuestro baile nacional".

Federico de Onís: "Descubre el proceso de formación de la originalidad de la música popular latinoamericana".



**editorial
nascimento**