

Sociedad de Folclor Chileno

Oreste Plath
Folclorólogo, escritor, profesor y gestor cultural. Fundador y primer vicepresidente de la Asociación Folklórica Chilena (1943-1963). Director del Museo de Arte Popular Americano (MAPA). Obras destacadas: *Folklore religioso chileno* (1966) y *Arte tradicional de Chiloé* (1973), entre otros.

Yvain Eltit
Folclorólogo, académico y poeta. Profesor de las cátedras de Cueva chilena y Latin jurídico en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Premio Oreste Plath de la Academia Chilena de la Lengua (2023).

Gabriela Mistral
Poeta, profesora y diplomática. Premio Nobel de Literatura (1945) y Premio Nacional de Literatura (1951).

Leopoldo Pizarro Leiva
Antropólogo, etnógrafo y bibliotecario. Miembro fundador (1943) y segundo presidente de la Asociación Folklórica Chilena (1947-1952 /1954-1963). Director del Museo Histórico Nacional (1949-1963).

Martin Gusinde
Sacerdote y etnólogo de origen austriaco. Fue pionero en los trabajos antropológicos acerca de los pueblos originarios de Tierra del Fuego en Chile y Argentina.

Karen Plath Müller Turina
Investigadora de arte, folclor, animitas y juegos tradicionales. Presidenta del consejo de la Sociedad de Folclor Chileno (2021 a la fecha). Distinciones: Medalla al Mérito "Oreste Plath" de la Academia Chilena de Literatura Infantil Juvenil (ACHLI) (2008), Premio Academia Chilena de la Lengua "Oreste Plath" (2019).

Isidoro Vázquez de Acuña
Genealogista, heraldista e historiador naval. Miembro de número de la Academia Chilena de la Historia y consejero de la Sociedad de Folclor Chileno.

Maria Luisa Sepúlveda
Compositora, pianista y profesora. Miembro fundadora de la Asociación Folklórica Chilena (1943-1958). Algunas de sus obras destacadas son: *Lamento de Araucán* (1910), *Bourrée* (1916) y *Doce canciones escolares* (1927), entre otras.

Revista de
Folclor

Chileno

n° 9 *Año IV*

Revista de Folclor Chileno

Nº 9 Año IV

Destacamos nuestra reciente alianza con la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, gracias a la gestión del profesor Pablo Ruiz-Tagle Vial, decano y académico de esta Escuela, y a la maestra Karen Plath Müller Turina, presidenta del consejo de la Sociedad de Folclor Chileno y Sociedad de Amigos del Arte de Chile.

El mandato por la investigación folclorológica no se limita estrictamente a las universidades. Es una de las obligaciones de nuestra institución fomentar la vinculación entre folclor y educación, propiciando una reforma educativa que abarque desde la primera infancia hasta programas formativos para la tercera edad, dotando a cada compatriota de herramientas teórico-prácticas que permitan comprender el imaginario colectivo de Chile.

Junto a la reorganización de nuestro comité editorial, en el cual se han incorporado Maximiliano Castro Rivas, estudiante de 2º año de Derecho de la Universidad de Chile, director de la Sociedad de Amigos del Arte de Chile; y nuestro director, José Manuel Cuadro Maturana, licenciado en Historia.

Hemos conformado un comité asesor internacional de primer nivel inicial, con especialistas de España, México, Cuba, Panamá, Colombia, Brasil, Ecuador, Perú, Bolivia, Uruguay, Argentina y Chile.

En este nuevo número de la revista encontrarán 14 autores, como los discursos inéditos de Oreste Plath a María Luisa Sepúlveda (1951), o el de los 90 años de Inés Valenzuela Arancibia (2015); “La cantina” (1990), una canción inédita de Pedro Messone Rivas; así como las cartas entre Martín Gusinde y Leopoldo Pizarro Leiva (1956-1961).

Coronamos la presente entrega con el suplemento musical que contiene la zamacueca “La Noche Buena”, recogida por Carlos Lavín Acevedo a la señora Aurístela Díaz, arreglada y dedicada a Oreste Plath (1946).

Directorio
Sociedad de Folclor Chileno



Ediciones
PlaTur

Revista de Folclor Chileno
Nº 9, año IV, diciembre 2025

ISSN 2735-7864

Sociedad de Folclor Chileno
www.folclorchileno.org

Yvaín Eltit
Presidente Sociedad de Folclor Chileno

Comité editorial
Karen Plath Müller Turina, Maximiliano
Castro Rivas, Pablo Toro-Blanco, José
Manuel Cuadro Maturana

Ilustraciones: Pati Aguilera

Logo: Ramuntcho Matta

Edición: Pedro Maino

Diseño: Camila Correa

Patrocinio
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile

Discurso inédito a María Luisa Sepúlveda
—por Oreste Plath
pág.

4

María Luisa Sepúlveda y Oreste Plath: el capítulo pendiente
—por Yvaín Eltit
pág.

7

Folklore en general
—por Gabriela Mistral
pág.

18

Cartas
—por Martín Gusinde y Leopoldo Pizarro
pág.

20

Discurso presentación Revista de Folclor Chileno N° 8
—por Karen Plath Müller Turina
pág.

24

Infidencias de la Asociación Folklórica Chilena 1954-1963
—por Isidoro Vásquez de Acuña
pág.

29

Libro de la lucha
—por María Luisa Sepúlveda
pág.

35

La cantina
—por Pedro Messone
pág.

38

Mis 90 años
—por Inés Valenzuela Arancibia
pág.

40

Géneros folklóricos, actuación y poder
—por Ana María Dupey
pág.

44

Cantos transfronterizos
—por Carlos Danilo Molinero
pág.

55

Los afrodescendientes en la Región de Valparaíso: 480 años de historia
—por Carlos Cisternas
pág.

66

Manifiesto del individuo genuino
—por Alonso León
pág.

74

La noche buena. Zamacueca cantada
—por Carlos Lavín
pág.

81

Discurso inédito a María Luisa Sepúlveda¹

(23 de agosto de 1951)

Oreste Plath—Folclorólogo, escritor y profesor

1 Realizado por la Asociación Folklórica Chilena (hoy Sociedad de Folclor Chileno), adjunta al Museo Histórico Nacional. Referencia: *Boletín de la Asociación Tucumana de Folklore Tucumán (República de Argentina)* Año II – Vol. 1, enero-febrero 1952, N° 21/22, pp. 228-229.

Esta tarde, la tercera de la Semana del Folklore, estamos reunidos aquí para escuchar música folklórica, canciones recogidas y armonizadas por María Luisa Sepúlveda, cantadas y tocadas por Estela Loyola, fervorosa divulgadora de las melodías y de las rimas populares.

Siguiendo a la Asociación Folklórica Chilena, cuyo plan es el de presentar a los investigadores al público asistente a estas reuniones, me referiré a la personalidad de María Luisa Sepúlveda, la cual pertenece al grupo Música y Coreografía de esta Asociación.

María Luisa nació en Chillán, en un medio educacional y artístico; fueron sus padres don Bernardo Sepúlveda, profesor del Liceo de Hombres de esa ciudad; y su madre, doña María Mercedes Maira, poetisa que colaboró en revistas de su época.

Aprendió piano con su hermana María Mercedes Moreno Maira, distinguida ejecutante y compositora. Al ingresar al Conservatorio Nacional de Música, estudió con don Bindo Paoli, profesor que enseñó a Claudio Arrau en Chile. Siguió cursos de violín con el maestro Varalli y

composición con el maestro Luis S. Giarda, titulándose en 1919 en dicha asignatura.

Después, el Conservatorio Nacional la contabilizó entre sus maestros del establecimiento del que fue profesora durante veinte años. Su labor didáctica comprende varios tratados y métodos. Muchas de estas obras han sido adoptadas oficialmente en este país, como varios americanos.

Su música pianística, su obra creadora, es de real importancia y es ejecutada tanto en Norteamérica como Sudamérica. Sus composiciones para piano se han ejecutado también en Inglaterra y España.

Desde 1937 dedica sus esfuerzos al estudio del folklore recogiendo muchas canciones en la provincia de Ñuble, especialmente en Chillán.

En el género popular tiene páginas que forman el cancionero de la tierra. Ha recogido y armonizado tanto canciones como tonadas chilenas antiguas. Cantos piadosamente guardados de oído en oído y recogidos de labios de gente tradicionalista. Porque no hay que olvidar que *hay música popular auténtica y melodías tradicionalmente populares*, como también que existen textos con motivación popular muy distantes de ser folklóricos, aunque sean ellas es-

tilizadas y explotadas con buen éxito. Estas melodías tienen una vida corta, pero las otras —las primeras, las tradicionalmente populares— el pueblo las hace sangre, porque tienen ciertas formas, combinaciones, tendencias tradicionales, anónimas y autóctonas. Estas melodías podrán borrarse de la memoria popular, pero sus elementos constitutivos permanecen usuales en el pueblo. Las canciones y tonadas que se ofrecen compiladas por María Luisa Sepúlveda son nacionales y esencialmente populares.

Siempre retomando lo popular, fija hasta los gritos, el pregón, la voz de la calle, la voz del pasado santiaguino. Por ella volvamos a sentir el canto del melero, del habero, del motero, del tortillero, del guatero, del uvero, del pollero y del vendedor de hojalatería. Es decir, el alma de las calles de un Santiago que se fue o de una época cuando el pueblo cantaba sin querer ser histórico ni poético, sino que, ayudándose a buscar la felicidad con la venta de su mercadería a través del voceo.

Hay otra preocupación en María Luisa Sepúlveda que interesa a los padres, a los maestros y a los estudiosos; en el folclore musical infantil, canciones de la infancia chilena, cantos de la tradición nacional e internacional. Algunas versiones compiladas en este Folclore Musical Infantil sufren modificaciones en América, es decir, hay innumerables versiones de ellas pero obedeciendo a una misma inspiración. Igualmente, se ha tratado de situar otras que son oriundas del país. ¡Bella obra la de esta compiladora e investigadora, de pasar de la memoria al impreso, la canción popular infantil!

En su afán nacionalista toma los poetas cultos y los pone también al servicio del niño: deleitada en el canto y en la poesía logra que los versos graviten merced a su doble ritmo de emoción, captando el niño la transparencia del alma del poeta. Esta parte de la obra abre caminos de emoción.



María Luisa Sepúlveda.

Por toda esta labor realizada con tanto afán, exhibe distinciones con la que han honrado instituciones musicales extranjeras. En el país ha recibido el premio de la Dirección de Informaciones, Premio Sociedad de Amigos del Arte, Premio Teatro Chileno, Premio Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, Premio Municipalidad de Santiago, Premio Marcial Martínez; otorgado este último por la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales del Universidad de Chile.

Ahora escucharán ustedes estas canciones recogidas y armonizadas por María Luisa Sepúlveda a través de la voz de Estela Loyola, nombre que nos evoca el de su hermana Margot; su compañera de antes y que hoy separadas, pero por un mismo camino, van reviviendo canciones y danzas de este Chile.

María Luisa Sepúlveda
y Oreste Plath:
el capítulo pendiente
(2025)

Yvaín Eltit—Presidente Sociedad de Folclor Chileno

Vinculación entre María Luisa Sepúlveda y Oreste Plath

Primero que todo, debemos comprender que muchas veces se ha abordado la relación entre María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958), compositora y pianista, y Oreste Plath (1907-1996), folclorólogo, escritor y gestor cultural, de manera separada, casi como dos personas que tuvieron caminos distintos, con voluntades a medias, que han custodiado archivos académicos especializados, dejando ingresar a diestra y siniestra a quien le plazca, según le caiga en gracia, mientras que en el mundo del folclor, gran parte de quienes se suponen investigan obvian la presencia y el trabajo que Oreste tuvo, no por nada publicó más de 58 libros, artículos, columnas y ensayos en vida, y se sigue dando a conocer su inagotable pensamiento póstumamente.

En las trayectorias de ambos es evidente la preocupación por los aspectos nacionales y populares como eje central, anteponiendo el territorio como su campo de acción para abordar, recopilar, publicar y divulgar el folclor chileno.

Tomando en cuenta la escasa documentación, ocultas fotografías y pocos testimonios de personas vivas, inicialmente encontré textos alusivos a María Luisa, un total de

3 en la *Revista Musical Chilena*: “Los músicos chilenos y la obra de Pedro Humberto Allende” (1945), “Encuesta sobre la música moderna” (1947) y “Generalidades sobre pregones” (1947), en este último texto se evidencia el interés tanto de la compositora como de Plath por los pregones, de hecho es explícita la lectura en su libro *Baraja de Chile* (1946). Esta fue la hebra para comprender que su lazo era más que una mera referencia del uno al otro, de estar indagando en temáticas comunes, o incluso en ser parte de la comunidad de la Universidad de Chile.

A su vez, sabía que el folclorólogo junto al doctor Aureliano Oyarzún Navarro (1858-1947), habían convocado a la compositora en calidad de miembro fundadora para ser parte de la Asociación Folklórica Chilena, la cual se fundó el 3 de febrero de 1943 en dependencias del Museo Histórico Nacional.

Sin embargo, en esa misma línea Plath se refiere a María Luisa de manera concreta y extensa. Testimonio vivo de esta estrecha relación afectiva y solidaria son: *Canciones populares para canto y piano*, *Folklore musical infantil*, prefacio y notas (1945); *Cancionero Chileno* (1950), presentación y prefacio, y discurso en su presentación el 23 de agosto

de 1951 en el tercer día de la Semana del Folklore, lo cual es confirmado por el *Boletín de la Asociación Tucumana de Folklore* (enero-febrero 1952, pp. 228-229), además de una extensa correspondencia discursiva y literaria entre ambos.

Más que amigos

Se sabe que María Luisa Sepúlveda ejerció como profesora en el Conservatorio Nacional de Música hasta 1931, mientras paralelamente desempeñaba su labor inquieta que la caracterizó con métodos musicales y de gestión cultural incansable.

Importante es mencionar que ella tomó una decisión personal de retirarse del Conservatorio, tanto por sus crecientes diferencias con Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), pues se le ofreció la cátedra de armonía, la cual ella no quiso tomar, sumado a que tuvo otros intereses, como hemos reiterado, relativos al folclor y la cultura popular chilena, incluso la enseñanza musical en el aula, muestra de ello son sus métodos escolares musicales.

Oreste Plath a inicios de la década de 1930 estaba en sintonía con los tiempos vanguardistas, disruptivo e inquieto, creaba y dirigía la *Revista Gong* desde Valparaíso, obra que él mismo catalogó como “Tablero de Arte y Literatura” en la que colaboraron más de 87 escritores, entre ellos leyendas como los peruanos César Vallejo (1892-1938), Magda Portal (1900-1989) y José María Eguren (1874-1942), el boliviano Óscar Cerruto Collier (1912-1981), el cubano Alejo Carpentier (1904-1980), incluyendo al chileno Pablo Neruda (1904-1973), solamente por nombrar algunos.

Gabriela Mistral (1889-1957), poeta y diplomática, aplaudió en *Repertorio Americano* a los jóvenes que cantan sus versos, entre ellos Juvencio Valle (1900-1999) y Olga

Acevedo (1895-1970), entre otros, donde Plath sorprende con “Niña del Cielo”.

El 17 de junio de 1934 cuando este gestor cultural imprimió su artículo “La escuela y el folklore” en el diario *La Unión* de Valparaíso evidenciando una clara preocupación temprana por folclor y educación.

No es claro aún cuando Oreste y María Luisa comenzaron su amistad, primero porque ella después de 1931 inició un camino independiente, solitario y a veces hasta desconocido.

En el caso de Oreste, trabajó por dos años en la Tesorería de Valparaíso para luego emigrar a Perú en mayo de 1937. De hecho en el mítico discurso de 1951 el folclorólogo expresa abiertamente que desde el 37’ María Luisa se adentra en nuestro folclor, teniendo especial enfoque en su tierra natal: “dedica sus esfuerzos al estudio del folklore, recogiendo muchas canciones, en la provincia de Ñuble y especialmente en Chillán”¹.

Poco a poco emergieron datos, folletines, notas de prensa, reseñas biográficas y un testimonio que lo cambió todo: don Isidoro Vázquez de Acuña García del Postigo. Él nació en Santiago de Chile. Hijo de Isidoro Vázquez de Acuña y Vargas, y Berta García del Postigo y Burr. Por su abuelo materno heredó el título XI marqués García del Postigo.

Se formó en el Colegio de los Padres Franceses (actuales Sagrados Corazones de la Alameda), prosiguió en la Escuela Militar y Antropología en la Universidad de Chile, homologando con la Universidad Complutense de Madrid, estudió su doctorado de Filosofía y Letras, obtiene distinción máxima con su tesis *Historia de América* (1959).

1 Plath, O. (1951). Discurso en la Semana del Folklore.

El 17 de abril de 1965 contrajo nupcias con la señora María Anna Edina Adelheid Gabrielle Grundemann von Falkenberg von Arco auf Valley (1942-2020), Condesa del Sacro Imperio Romano Germánico en Reichenthal (Austria). Tienen 3 hijos: Nicolás (1966), Alicia (1968) y Beatriz (1975).

Reconoció como su gran y único maestro a Carlos Lavín Acevedo (1883-1962), musicólogo y compositor, miembro fundador de la Sociedad de Folclor Chileno (Asociación Folklórica Chilena). Se conocen en 1954 por recomendación de su profesor de la Escuela Militar, Héctor Aravena, y del historiador Eugenio Pereira Salas (1904-1979). Viene de Chiloé, fascinado con la imaginería religiosa.

Publica *Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana* con prólogo de Lavín, será el hijo que nunca tuvo.

Eran habituales los almuerzos en casa de la señora Berta, conoce la famosa “maleta chica” de Lavín (objeto personal donde guardaba reliquias y partituras), y un afecto que se conserva intacto en herméticas cartas de la época.

Lavín retorna a España en 1959, frustrado por el trato despectivo en Chile, salvo de su amigo el folclorólogo Oreste Plath (1907-1996), no vuelve jamás.

Carlos Lavín Acevedo falleció el 27 de agosto de 1962 en el Hotel Principal de Barcelona (España) por un infarto, don Isidoro no alcanzó a despedirse. Se encargó personalmente de enterrarlo en el Cementerio de Montjuic (Barcelona)².

Desde octubre de 2021 se sumó al consejo de la Sociedad de Folclor Chileno.

Los pregones

En 1942 María Luisa Sepúlveda Maira publicó una de sus obras cumbre sobre el estudio del folclor chileno, *La voz del pasado, pregones santiaguinos antiguos*. Este texto central para comprender su tránsito hacia las tradiciones, ya que no es un mero decorado o idealismo sustentados en libros, sino que tuvo el ímpetu de salir a la calle y recorrer el territorio como su campo de acción, lo cual disentía con otros estudios, colocándose como pionera en llevar adelante la investigación folclórica y musical.

La Real Academia Española precisa que el término pregon es “promulgación o publicación que en voz alta se hace en los sitios públicos de algo que conviene que todos sepan”.

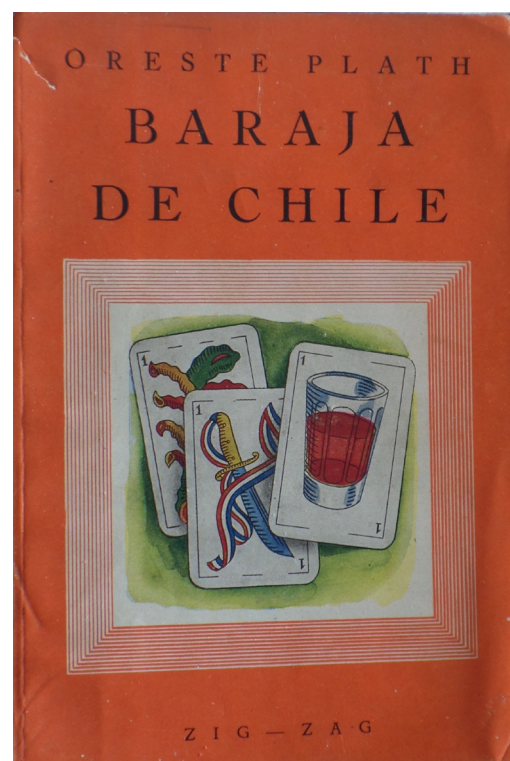
Entonces los pregones son aquellos sujetos populares que portan cierta información de interés social, aunque para María Luisa trasciende más allá, es un saber que se encontraba en extinción producto del paso avasallador de la modernidad con nuevos personajes que escasamente responden a la tradición popular.

“La modernización de la ciudad, con sus ruidos y agitación, apagó poco a poco aquellos cantos, tan humildes y nuestros, dando paso a los gritos estridentes de los vendedores de la época actual”³.

La compositora tuvo el talento para fijar su atención en estos individuos del pueblo, recoger lo que transmitían,

2 Ver Vázquez de Acuña, Isidoro, “Reminiscencias de don Carlos Lavín”. *Revista de Folclor Chileno* N° 5, Año II, Santiago, diciembre 2023, e “Infidencias de la Asociación Folklórica Chilena 1954-1963” (primera parte), *Revista de Folclor Chileno* N° 9, Año IV.

3 Sepúlveda Maira, María Luisa (1942). *La voz del pasado, pregones santiaguinos antiguos*. Santiago: Ediciones Casa Amarilla, p. 1.



ilustrarlos y por si fuera poco colocarle a cada uno un tono musical.

Desde su punto de vista: “obedecen a un ritmo, ya que muchos vendedores callejeros caminan y al compás de sus pasos cantan el pregón”⁴.

Los personajes trabajados en esta obra fueron: melero, habero, motero, uvero, y pollero.

Pero María Luisa todavía profundiza más, reubica las nociones del tiempo y consagra los pregones modernos, entre los cuales destaca a vendedores de tierra de hoja, guatero, tortillero, lustrín y vendedor de hojalatería. En la parte final expone lo que para ella llama “pregón chillanejo antiguo”, aludiendo al vendedor de empanadas, complementa con una anécdota de la misa que le oyó a la zapatera Amalia Garrido cerca de la Recova de Chillán, y concluye con una experiencia sobre la “Flauta de Pedro” que vivía cerca del fundo donde ella se crío.

He mencionado que Oreste venía mostrando su pasión por el folclor desde joven, con solamente 31 años escribió en el diario *La Nación* (Chile) “Pregones bolivianos”, el 30 de abril de 1939 como resultado de su visita al país altiplánico.

En la década de 1940 se acrecentó, escribió “Símbolos del pueblo chileno. El huaso y el roto, dueño de enero”, un texto decidor que va abriendo su perseverancia en lo más hondo de nuestro país, pero que dos años más tarde materializa con uno de sus libros fundamentales *Baraja de Chile* (1946).

Esta obra posicionó a Plath como el primer chileno en asumirse como folclorólogo propiamente tal, claro que hubo otros que sentaron las bases como Rodolfo Lenz Danziger (1863-1938), Ricardo Eduardo Latham Cartwright (1869-1943) y Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), e incluso Eugenio Pereira Salas (1904-1979); sin embargo, Oreste abrazó la idea con abnegación y de cuerpo entero, más de alguna vez sus cercanos han pronunciado “él no fue folclorista, era un folclorólogo, no tocaba ni el timbre de la puerta de su casa”.

4 Sepúlveda, Maira, María Luisa (1947). “Generalidades sobre pregones”. *Revista Musical Chilena* N° 3 (25-26), p. 30.

En *Baraja de Chile* Plath generó un trabajo real, razonado y reflexivo, se hizo cargo de ámbitos como la visión humana, el vino, los cuchillos, lo que acontece en pascuas y año nuevo, mitos y cuentos, tópicos lingüísticos, animales, flora e infinidad de elementos integrantes del imaginario territorial, lo cual conjugado con la maravillosa gráfica del artista Mauricio Amster (1907-1980) y la impresión de Empresa Editora Zig-Zag, convierten a esta obra en una pieza de arte, fundacional para el folclor sociopopular.

Dentro de los 22 capítulos que *Baraja de Chile* contiene hay uno que posee especial vínculo con los pregones, este es “La voz de las calles”. Al leer las páginas podemos darnos cuenta de la trascendencia que para Oreste poseían estas personas, hombres y mujeres del pueblo, los que día a día contribuyen con sus productos a darle vida a la ciudad en sus más diversas formas. El autor establece “el pregón, aspecto popular, expresión fugaz y brillante, toma distinto ritmo cuando es cantado”⁵.

Se analizan y potencian una multiplicidad de voces que acompañan a nuestra nación, primeramente los pregones antiguos, de ellos están los “serenos”, quienes eran vigilantes nocturnos manifestando su presencia con silbidos, y antes de proceder su tradicional grito “Ave María Purísima”. También al caer el alba hallamos al acarreador de agua, llamado luego aguatero.

Las horas hacen emerger a los vendedores ambulantes, algunos fueron: esterero (confección, venta o remendar estereras), vendedores de zapatos, empanadas o alfalfas; personajes atípicos como “la vieja de las obleas”, quien vendía estos adhesivos para pegar cartas, y que surtía de otros productos para la belleza femenina como la pajueta y el

solimán. Luego distingue entre vendedor de helados y heladeros, el primero se diferencia por la variedad de estos refrigerios, el segundo se especializa en helados de leche. Cuentan los polleros, comerciantes poseedores de admirables ejemplares de gallinas.

Los veleros que por las tardes ofrecían sus velas de sebo que las llevaban colgantes de una vara al hombro, o el hojalatero, figura mítica comercializador de “bacinicas” (antiguo recipiente para depositar la orina por las noches).

Prosigue con “Voces del centro”. La zona que estas expresiones abarcaban era el casco histórico de la capital, donde para el folclorólogo hay variedad de lo que él define como “reclamé”. En esta fase se mencionan a suplementos o “diareros”, vendedores (as) de ropa. Así como un hombre con una canasta repleta de cartuchos de papel, éstas contenían “pasas para la memoria”.

Denotamos los mismos cambios a los que se refiere María Luisa, cuando el autor aborda las nuevas construcciones y la modificación arquitectónica, provocando que aparezcan “vendedores de tierras arregladas” (hojas), pues es un insumo indispensable para quienes practican la jardinería en la ciudad. En el nuevo Santiago se suman a la gran gama de pregones los vendedores de tablas (planchado, póker, portátiles para enfermos). Por calles y parques se perciben vendedores de maní acompañados al son de su bocina, y en los paseos públicos el emblemático barquillero ofreciendo esa deliciosa mercadería, donde nunca faltaban los vendedores de dulces (mentas, chocolates y calugas).

Prosigue el relato con la precisión de las pérgolas, lugares mágicos donde el encanto de las flores se fusiona con la fragancia, colores, sonidos y recuerdos.

Acá Oreste nos hace un paralelismo entre paisajes de Limache, Quillota y Quilpué con quintas de recreo como las de Tobalaba, Providencia y Ñuñoa, lo que según él es

5 Plath, Oreste (1946). *Baraja de Chile*. Santiago: Zig-Zag, p. 73.

una “gracia criolla”. Parte por la pérgola de San Francisco, por su historia, proximidad a la iglesia colonial del mismo nombre y convertida en mito por escritores y un barrio de Venecia del siglo XVI. Otra pérgola digna de su atención era la de Santo Domingo, también custodiada por la iglesia del mismo nombre y con menor cantidad de pregones, pero admirada por familias y vecinos, sin embargo, en una lucha permanente por los embates de un Santiago que parecía tragársela por la expansión urbana.

Concluye con la pérgola del Mapocho, asociada al paso del transporte público donde la juventud que habita el lugar acoge a quien les visite con flores en símbolo de bienvenida.

En el portal del Cementerio General de Recoleta se emplaza el último de los espacios metropolitanos, donde se cruzan flores y calles. En esta entrada los puestos florales conformaban un arco como corona celestial inimaginable de azucenas, jazmines, girasoles y rosas, acompañaron grupos de niños ofreciendo ayudas con el agüita y ramitos de flores artesanales elaborados por ellos.

Las voces de los alrededores para el autor son esas que no confluyen en el epicentro histórico de la ciudad. En estos sitios habitaban vendedores de botellas vacías, soldados, paragueros (persona que arregla paraguas), y catrero (individuo que repara camas). El revistero es quien compraba diarios y revistas, el afilador (persona que arreglaba cuchillos, navajas y tijeras). Otra persona que no siendo veterinario era un aliado para la dueña de casa era una especie de médico popular de mascotas, particularmente de gatos y perros.

En el verano frutereros, heladeros y la afamada vendedora de mote con huesillo asoman con plena autoridad para amainar las altas temperaturas. Otro personaje infaltable es el vendedor de jugos, mayormente de limón y naranja.

En las inmediaciones de “La Vega” era altamente probable toparse con organilleros, poetas populares declamando sus lirás o conjuntos de feligreses evangélicos predicando.

Las voces de la noche las conformaban tortilleros, aquellos que ofrecían sus suculentas tortillas de rescoldo, con canastilla y farolitos incluidos. Los pateros, hombres que por excelencia ofrecían patas de chanco y “guatitas”; el castañero, quien transportaba castañas y camotes cocidos, o el legendario motero, con su consigna “¡Mote mei, pelao el mote, calentito...!”.

Las voces en los trenes para Plath era otra fuente imprescindible de los sujetos populares, en este caso, interregionales; ya que era el medio de transporte más utilizado por los chilenos, sobre todo por la tercera clase aparecían pregones. Partiendo por vendedores de carteras (billeteras), dulces (artesanales, con gran popularidad los chilenitos), botellas con bebidas frescas, pulseras coloridas, cordones de zapatos, naipes, colonias, jabones, y productos de aseo, o algún ciego cantando a cambio de monedas. Los andenes por donde el ferrocarril va dejando y subiendo pasajeros señala a comerciantes con experiencias recopiladas en Rancagua, Curicó y Chillán.

Además caracteriza a “las venteras”, notables señoras con enormes sombreros y de delantal blanco, las cuales se aproximan a los vagones ofertando patas cocidas, huevos duros y lenguas,

La última parte de este episodio trata de Valparaíso. Comenta los pescados recién sacados de alta mar trasladados mediante “peceras portátiles”. Están los pregones marineros, quienes ofrecen ceniceros de caracolas. Además del vendedor de almendras confitadas, y los vendedores ambulantes que suben por los cerros con materiales esenciales para el diario vivir.



María Luisa Sepúlveda.

En “el plan” (parte céntrica y plana de la ciudad que se extiende al pie de los cerros) se posicionan las ferias libres dando cabida a numerosos pregones, entre ellos de legumbres, mariscos, florista, librero y otros llamativos “puesteros”, como ropavejero, “cachurero”, conejero, yerbatero, pequenero y tortillero. Los restaurantes improvisados son parte de este aspecto folclórico, Oreste nos dice que son pequeñas carpas denominadas “picanterías”, haciendo referencia a “La Escuadra Chilena”.

Es claro que ambos mantuvieron una cercana, fraternal y sólida relación por décadas hasta el deceso de María Luisa.

Ya en la estancia de Oreste en Brasil se detectan los primeros trabajos cruzados y referencias a la obra de la pianista, la *Revista Brasileira de Música*, en su volumen IX, nos trae un amenísimo ensayo de Oreste Plath en torno de este tema. El secretario del Instituto Chileno de Arte Popular (dependiente de la Cooperación Intelectual de Chile) y miembro fundador de la Asociación Folklórica Chilena,

reproduce algunos de los pregones recogidos por María Luisa Sepúlveda”⁶.

De hecho al final del capítulo referido de *Baraja de Chile*, se señala explícitamente “Las anotaciones musicales han sido transcritas de “Pregones Santiaguinos Antiguos y Otros Temas Folklóricos”, de la compositora chilena María Luisa Sepúlveda”⁷.

Luego la misma compositora reverenciaba su trabajo diciendo: “En su obra *Baraja de Chile*, Oreste Plath dedica un capítulo muy interesante a los pregones. Hay allí antiguos y modernos, de Santiago y de provincias, hablados y cantados. Merecen conocerse”⁸.

Estos motivos de vida que les fueron involucrando y entrelazando proyectos comunes nos van revelando un aprecio sincero, no solamente porque ambos se leían, sino por la capacidad que tuvieron para brindar espacios de apoyo mutuo. Mientras que para ella los pregones auditivamente eran “gritos de los vendedores son como música en estado naciente”⁹, para Oreste Plath será: “El pregón santiaguino, aliento de voces sencillas y vehementes, gritos de vendedores llenos de valor emocional, gritos que fluyen del alma del pueblo, ruido que se confunde y se esparce”¹⁰.

6 Sabella, Andrés (11-12-1944). “Los pregoneros chilenos”. *Las Últimas Noticias*.

7 Plath, *op. cit.*, p. 95.

8 Sepúlveda, *op. cit.*, p. 31.

9 *Ibid.*

10 Plath, *op. cit.*, p. 90.

Ejemplos en la música chilena

En la música chilena varias composiciones cumplen con la promoción y puesta en valor de lo popular, pero muy pocas han sido acertadas y responsables en el tratamiento de los pregones.

La obra fundacional es “La voz de las calles” de Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959), un poema sinfónico dedicado a su padre, el escritor Juan Rafael Allende Astorga (1848-1909).

La base de la obra de Allende ocupa un total de 7 pregones populares, entre ellos: 1) un pregón inicial que organiza toda la composición (sin nombre), 2) “botellas que venda botellas”, 3) “calentito el motemei”, 4) “traigo pera y durazno, me compra pera y durazno”, 5a) “a las de horno” y 5b) “a las de horno, como fuego, con pasa aceituna y huevo” y 6) “quiere huevo, los limones agrios, las brevas fresquitas, las brevas”. Esta pieza musical refleja el romanticismo que Pedro Humberto profesaba por lo chileno, los pregones no sufren grandes alteraciones, insertos en una escala modal con una perfecta combinación armónica y cercana, endulzando el oído para quien reconozca en su mensaje al alma auténtica, especialmente de nuestro Santiago y puerto de Valparaíso.

Otro ejemplo es cuando en 1966, Pedro Messone Rivas (1934-2023) presentó su canción “El ovejero”, dando cuenta del principal pregón magallánico, donde el rebaño de ovejas es una de las bases de la economía regional. Aquí podemos explorar auditivamente la impronta que embarga a toda la zona austral, de hecho el autor comenta la vestimenta: “con botas, sombrero y poncho”, donde el viento y los gritos del ovejero se van fundiendo para dejar atrás a Punta Arenas, transmitiendo la estampa que es símbolo fiel del imaginario del lugar.

La tercera pieza es “Lleve de lo bueno” con el grupo musical Juana Fe. Este tema no solo nos asombra por su frescura y renovación de la mirada en los tiempos que nos tocan, sino por abordar los pregones que hoy por hoy habitan en el gran Santiago, o el valle central chileno. Con supremacía destaca el vendedor ambulante, personas que ofrecen sus productos en diferentes puntos metropolitanos, siempre con mercancías variadas para el hogar y de necesidad, claro con la prioridad de llevar el sustento diario a su hogar.

Entre los lugares hallamos estaciones del tren subterráneo (metro), plazas, como la de Armas o Puente Alto, grandes ferias libres, entre muchos más.

El grito que a modo de cántico se hace patente en la melodía es “lleve de lo bueno, lleve de lo bueno, lleve de lo bueno, caballero de lo bueno”. Empleando la misma escala tonal que en los antiguos y modernos pregones, pero con una perspectiva eminentemente contemporánea.

Los cuadernos

Tras el deceso de María Luisa Sepúlveda Maira en Santiago, el 4 de abril de 1958, se produjo un largo silencio. La prensa no publicó ninguna nota al respecto, ni tampoco las revistas musicales.

Relatos personales que hablaran de la compositora no había, solamente reconstrucciones a partir de biografías, o de sus disgregadas partituras en archivos académicos y especializados. Tampoco quedaban personas que la conocieran, salvo don Isidoro Vázquez de Acuña.

Más complejo se torna el escenario cuando a los fondos documentales es negado el acceso por musicólogas que argumentan eternos catastros inexistentes, permitiendo el paso a unos y a otros no, con voluntades mañosas y actitudes infantiles.

En el *III Congreso de Folclor Hispanoamericano Oreste Plath 2023*, se llevó a cabo un conversatorio denominado “¿Quién fue Leopoldo Pizarro Leiva?” junto a la Dirección de Extensión de la Universidad de Talca, el cual fue director del Museo Histórico Nacional y segundo presidente de la Asociación Folklórica Chilena. Esa instancia nos permitió conocer a su nieta, Mónica Pizarro Herrera.

Me comentó de un invaluable material adquirido por su abuelo, comprado a Osvaldo Barros por \$15.000 escudos (moneda chilena de ese entonces). Se trataron de 9 cuadernos entre 1909 y 1926, de puño y letra de María Luisa, en los cuales narró pensamientos como la muerte, el magnetismo y el éxito; describió la estrecha relación con sus hermanos María Mercedes Moreno Maira, Bernardo y Nicolás Sepúlveda Maira, éste último su gran confidente.

Sus viajes recreativos a Valparaíso, Viña del Mar, Papudo, Llole y San Antonio. Su proceso compositivo, cómo lo organizó, donde puso cada acorde en el pentagrama, ya sea violín o piano. Sus encuentros y desavenencias con sus maestros Bindo Paoli y Luigi Stefano Giarda, y músicos como Pedro Humberto Allende Sarón y Javier Rengifo.

Se añade un revelador cuadernillo de 1904 de 30 páginas que dan su perspectiva juvenil de la vida, su amor por “Rosenthal” y su lejanía con la religión. Este material se ha ido dando a conocer facsimilarmente en la Revista de Folclor Chileno.

La señora Mónica donó legalmente, con generosidad para su custodia y preservación, los citados insumos, exclusivamente al directorio de la Sociedad de Folclor Chileno, el 1 de diciembre de 2023. Originando el Fondo María Luisa Sepúlveda del Archivo Patrimonial Oreste Plath.

Más tarde junto a la Universidad de Talca el conversatorio “Memorias Inéditas: Los secretos de María Luisa Sepúlveda”. Se tocaron las obras de María Luisa “Toque

de campanas” por Patricia Castro Ahumada (piano), y “Corazón”, por Andrea Barría Inostroza (soprano) y Juan Gonzalo Pinto Aller (piano). Comentaron Silvia Sandoval Salas, pianista, directora coral y orquestal; Patricia Castro Ahumada, pianista; y el compositor Pablo Délano Thayer, académicos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Conoceremos este fragmento extraviado de la historia musical chilena, el 14 de marzo de 2024.

Puede revisarse completa y gratuitamente en:

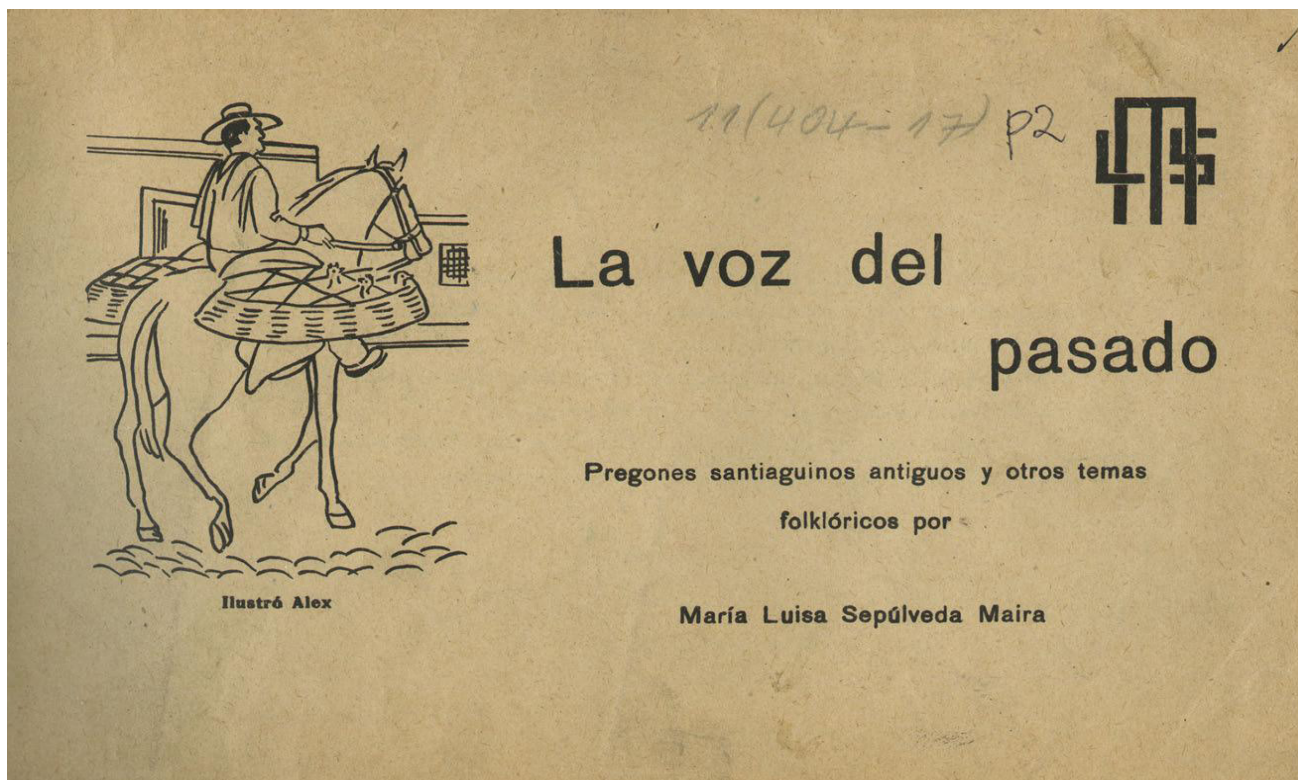
<https://www.youtube.com/watch?v=TbR8hgbltrI&t=1354s>

Conclusión

Al llevar a cabo esta monografía busqué, indagué y proyecté los motivos folclóricos e investigativos que movían el corazón de María Luisa Sepúlveda Maira y Oreste Plath. Ambos amaban a sus familias, casi autodidactas en la investigación folclorológica desde sus juventudes, con una inquietud que jamás cesó, a pesar de obstáculos, diferencias y cualquier inconveniente, supieron sobreponerse, se fascinaron con lo más profundo de nuestras tradiciones, recogieron y lo respetaron, nunca adueñándose de nada.

Fueron capaces de leer, recoger, musicalizar y poner en movimiento a los pregones con una virtud que jamás se les brindó, de hecho María Luisa y Oreste compartían el punto de vista pionero que tuvo el académico y compositor Pedro Humberto Allende Sarón con su poema sinfónico *La voz de las calles* (1920).

Tuvieron la nobleza para leerse y trabajar en conjunto sin ninguna pretensión ni delirios de grandeza, más que soñar con un país que se hiciera cargo de su folclor a través de la educación poniendo a los niños en el centro del debate y a las familias como aliadas.



María Luisa Sepúlveda.

Finalmente en este manuscrito, hemos querido esbozar que ambos autores se relacionaron siempre, en lo humano y en lo laboral, poniendo cada contexto en perspectiva, con papeles, fechas y todo insumo posible que corrobore nuestra propuesta. Igualmente podemos plantear que son los propulsores de los estudios pregonísticos, quienes ahondaron en composiciones vigentes hasta nuestros días, tales como: feriante, suplementero, mecánico, escobero, o los mismos vendedores ambulantes.

Bibliografía

Archivo personal Karen Plath Müller Turina.
 Archivo Personal historiadora Alicia Romero Silva.
 Archivo Patrimonial Oreste Plath.

Fuentealba Hernández, Leonardo (1947). *El Museo Pedagógico de Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.
 Pereira Salas, E. (1958). “Notas del extranjero”. *Revista Musical Chilena* N° 12(60).

Plath, Oreste (1946). *Baraja de Chile*. Santiago: Zig-Zag.
 Plath, Oreste (1951). Discurso en la Semana del Folklore.
 Plath, Oreste (17-6-1934). “La escuela y el folklore”. *La Unión*, Valparaíso.
 Sabella, Andrés (11-12-1944). “Los pregoneros chilenos”. *Las Últimas Noticias*, Santiago.
 Sepúlveda Maira, María Luisa (1945). *Canciones populares para canto y piano, Folklore musical infantil*.
 Sepúlveda Maira, María Luisa (1950). *Cancionero Chileno*.
 Sepúlveda, Maira, María Luisa (1947). “Generalidades sobre pregones”. *Revista Musical Chilena* N° 3 (25-26).
 Sepúlveda Maira, María Luisa (1942). *La voz del pasado, pregones santiaguinos antiguos*. Santiago: Ediciones Casa Amarilla.

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.htm>
<http://www.memoriachilena.gob.cl>
www.uchile.cl

Folklore en general

Manuscrito inédito

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional



Gabriela Mistral—Poeta y profesora

Misterio del folklore: la voz genuina, la voz directa: las razas contadas por sí mismas. El folklore, como las entrañas, es feo y maravilloso a la vez. Pero a las entrañas no se les aplica la misma estética que al rostro: ellas son lo que el interior de los motores o de las fraguas; tienen una categoría vital y el resto del ser es un adobo de ellas.

Genio folklórico de la raza española: rango de España en la poesía popular de Europa. El genio de la lengua española repugna la retórica, el pedantismo y la artificialidad.

Tal vez España es el último reducto del folklore en Europa.

La línea folklórica tradicional está presente en casi toda la poesía moderna española: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca, Rafael Alberti. Cuando esa poesía se divorcia violentamente del folklore, se muere o se crea un género híbrido, algo así como el ensayo en verso. Luis de Góngora es poeta sólo cuando se abandona al genio folklórico español. Garcilaso de la Vega, primer poeta español, lo es especialmente cuando se entrega a esta corriente.

El folklore indígena perdido en sus tres cuartos; debió salvarse del descastamiento trágico que iba a tener nuestra poesía. Lo poco salvado cobra un valor precioso.

Enorme desequilibrio entre la poesía culta y la folklórica en la América española. Dos masas o columnas poéticas nuestras: el Martín Fierro y Rubén Darío. Filtraciones folklóricas en las obras que se llaman: “Comentarios Reales del Inca Garcilaso en las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma y en el Tabaré de Juan Zorrilla de San Martín”.

No hay averiguación cabal de nosotros sin la reconstrucción de nuestro folklore mestizo. Por ejemplo en la colección del Instituto de París.

El folklore español apenas pasó a la América: la mujer es quien lo enseña y no vino.

El folklore es la única poesía infantil verdadera.

El aprovechamiento de la imaginación de la raza en el pasado.

Nadie sabe lo que hay dentro de un minuetto o de una fábula folklórica.

Cartas

(1955-1956)

Manuscritos inéditos

Archivo familia Pizarro Herrera



Martín Gusinde—Sacerdote y etnólogo
Leopoldo Pizarro Leiva—Antropólogo, etnógrafo y bibliotecario

19 de enero de 1955

Señor don Leopoldo Pizarro
Director del Museo Histórico
Santiago de Chile

Amigo de toda mi estimación:

Sinceras gracias por sus felicitaciones, junto con las de la señorita María¹, para que este Año Nuevo sea para mí muy próspero. Los libros que he despachado por “Smithsonian Institution”, llegarán con toda seguridad, solo que el transporte va muy lentamente. Oportunamente voy a enviarle a usted, para su biblioteca, lo que se refiere al padre Guillermo Schmidt², quien murió el 10 de febrero del año pasado, al mismo día que su gran protector, el papa Pío XII³.

- 1 Se refiere a María Bichon Carrasco (1898-1977). Primera conservadora del Museo Histórico Nacional y miembro fundadora de la Asociación Folklórica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno.
- 2 Wilhelm Schmidt (1868-1954). Sacerdote germano-austriaco, lingüista y etnólogo.
- 3 Papa Pío XII, nombre de pontífice de Eugenio María Giuseppe Giovanni Pacelli (1876-1958).

Cariñosos saludos a usted y a la fiel señorita María.
Su afectuoso y amigo.

Martin Gusinde

Santiago, 14 de abril de 1956

Señor profesor
Padre Martin Gusinde
Catholic University
Washington 17, D.C.
Estados Unidos de Norteamérica

Recordado padre y maestro:

Con profunda emoción recibimos su cariñoso recuerdo de Navidad. Le correspondo con tanto retraso, no por dejación, sino por infinitas dificultades, primero por falta de material fotográfico en el país, luego vacaciones del personal de la Universidad de Chile que realiza las copias fotográficas. Por otra parte, tuvimos aquí un recargo de actividad de fin de año, vacaciones del personal, un accidente que sufrí en un pie en vísperas de Pascua y del cual aún no me repongo totalmente, en fin, mil tropiezos, hasta que solo hace algunos días hemos conseguido fotografías

del nacimiento que por quinto año consecutivo erijo en la sala de actos del Museo. ¿Y cómo no corresponder a tanta bondad suya, sino con algo muy nuestro y evocador para quienes nos preciamos de llevar y alimentar principios cristianos en nuestros corazones?

Llévele ese mensaje de algo típico de nuestra tierra, de nuestra Patria, que tanto le debe por su infinita obra intelectual, y por el cariño que usted supo conservar hasta este suelo.

La fotografía abarca la parte central del nacimiento y faltan algunos detalles laterales, todo dentro de lo típico nuestro.

Aprovecho la oportunidad para darle cuenta que después de su visita se han acrecentado las actividades arqueológicas en el país. Ya habrá tenido noticias de la labor de Thor Heyerdahl⁴ y de sus colaboradores noruegos y norteamericanos en la Isla de Pascua y tal vez las del padre Gustavo Le Paige⁵ en Atacama. El Museo de La Serena también ha estado activo, lo mismo que algunos elementos de valor, aunque escasos entre muchos, del Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile y otros del Centro Arqueológico Francisco Fonck de Viña del Mar. Principalmente los señores Carlos Munizaga y Gonzalo Figueroa, este último que continúa trabajando con Heyerdahl del Centro de Estudios de la Universidad de Chile, y los señores ingeniero Jorge Silva y doctor Luis Strozzi de la Sociedad Arqueológica de Viña del Mar, con elementos serios, acuciosos y con verdadero espíritu científico

que sin duda realizarán alguna obra, sino grande por lo menos de honrado contenido, todo lo más que por el momento es posible esperar de lo que produce nuestro medio. Por mi parte, en compañía del ayudante de la Sección de Prehistoria de este Museo, hice el recorrido y estudié el ambiente que se desarrolló la cultura, cuyas muestras se han recogido en la hoya del río Illapel que seguimos hasta más allá de su nacimiento, pues llegamos hasta el límite con Argentina. Revisamos material encontrado en la zona y tomamos fotografías de los muchos petroglifos que allí se encuentran.

El profesor Jehan Albert Vellard⁶ estuvo algunos días en Santiago y dio conferencias sobre los Uro y Cipayá, antes de dirigirse a la Araucanía y luego a Tierra del Fuego, donde todavía se encuentra, empeñado en estudios etnológicos y en practicar mediciones antropológicas. Se impuso con detención de las colecciones pertinentes de este Museo, consultó la obra de usted y se impresionó profundamente con ella, ya que antes no había tenido la oportunidad de conocerla. Expresó una verdadera admiración por su contenido. Le facilité para el viaje el resumen que usted publicó en edición alemana, pues lee esta lengua.

El Centro de Estudios de la Universidad de Chile, con motivo del viaje y estudios que algunos de sus miembros y de la Sociedad Francisco Fonck realizaron en Pascua, dentro de poco van a realizar en la Casa Central una exposición de la isla, para lo cual nos han solicitado cooperación, pues les fue negada por el Museo Nacional de Historia Natural. Contribuiremos y

4 Thor Heyerdahl (1914-2002). Aventurero y etnógrafo noruego.

5 Gustavo Le Paige de Walque (1903-1980). Sacerdote e investigador belga radicado en Chile.

6 Jehan Albert Vellard (1901-1996). Etnógrafo y científico francés radicado en Argentina.

aprovecharé de exhibir allí, junto con el material, su catálogo de objetos y la bibliografía sobre Pascua suya que aparecieron en las “Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile”.

Por otra parte, con seguridad usted habrá sido invitado a participar del Quinto Congreso de Ciencias Antropológicas y Etnológicas que se celebrará en la Universidad de Filadelfia, del 1 al 9 de septiembre del presente y para el cual este Museo ha recibido invitación. En el caso de que usted concurra, le estimaría altamente si nos hiciera el honor de representar en él a este Museo, a cuyo efecto le agradeceré comunicarme su decisión, con el objeto de anunciarlo así a sus organizadores.

Con motivo del Día del Indio que se celebrará el 19 del presente, la señorita María está preocupada de trasladar a la Sala de Conferencias el material fueguino más representativo, su retrato, su obra (con siete llaves) y el óleo que representa a un indio ona, junto con otras indicaciones referentes a sus trabajos, para que las generaciones tengan siempre presente y sepan agradecer los infinitos sacrificios a que debieron someterse quienes, como usted, más contribuyeron a enaltecer la investigación científica en nuestro país.

Por mi parte, en mi calidad de profesor de ciencias sociales de la Escuela Normal Superior José Abelardo Núñez y cursos de pedagogía en historia de la Universidad Católica, me ha sido altamente satisfactorio dar a conocer su obra y presentar como un modelo de honradez y abnegación científicas, de funcionario ejemplar al servicio de nuestro país y como exponente de lo que debe ser un verdadero maestro e investigador.



Leopoldo Pizarro.

Quiero, admirado padre, recibir junto con los míos, los saludos de la señorita María y la seguridad de nuestra invariable lealtad.

Leopoldo Pizarro Leiva

Discurso de presentación Revista de Folclor Chileno N° 8¹ (2025)

Karen Plath Müller Turina—Investigadora

1 Palabras de inauguración en el marco de la Presentación de la *Revista de Folclor Chileno* N°8 (mayo 2025) y la Medalla Carlos Lavín, Colegio de los Sagrados Corazones del Arzobispado de Santiago, 7 de mayo de 2025.

Buenos días
Mis saludos a la rectora del Colegio de los Sagrados Corazones del Arzobispado de Santiago, María Virginia Rojas Acuña.

Al bibliotecario don Rodrigo Cordero Ahumada.

A los estudiantes del Colegio de los Sagrados Corazones del Arzobispado de la Alameda.

Al payador y poeta Manuel Sánchez.

Al cantor popular Lautaro Llancaqueo Frigerio, director artístico de la Sociedad de Folclor.

A los galardonados con la Medalla Carlos Lavín, don Jorge Rolando Yáñez Reyes y don Isidoro Vázquez de Acuña García del Postigo.

A Yvaín Eltit, presidente de la Sociedad de Folclor Chileno y Sociedad Bach.

Amigos y amigas.

Mi nombre es Karen Plath Müller Turina, experta en arte y folclor, presidenta del consejo de la Sociedad de Folclor Chileno.

Para mí es muy importante que podamos presentar esta revista hoy aquí, porque debería ser obligatorio el folclor en los colegios.

La educación tiene que estar al servicio del rescate, enriqueciendo culturalmente a alumnos, docentes y a toda la comunidad, con el más firme propósito de preservar y difundir ese patrimonio ancestral que encierra la genuina sabiduría popular, ya que son las raíces nacionales.

Agradezco de corazón a las importantes personas que participan hoy en la presentación de esta revista.

Primero que todo, saludamos y felicitamos la posibilidad de difundir nuestro trabajo en este histórico colegio, cuya fundación se remonta al gobierno del presidente Manuel Bulnes Prieto (1799-1866) en 1849, en pleno corazón del conservadurismo chileno. Un esfuerzo que hiciera la orden de los padres franceses por entregar una formación valórica de excelencia a los estudiantes de nuestra joven capital en esa época. Personalidades importantísimas para la historia de nuestra nación pasaron por estas aulas, como los presidentes José Manuel Balmaceda Fernández (1840-1891) y Arturo Alessandri Palma (1868-1950), los escritores Jenaro Prieto Letelier (1889-1946) y Benjamín Subercaseaux Zañartu (1902-1973), y nuestro miembro fundador, el compositor e intelectual, Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987).



Jorge Yáñez e Isidoro Vásquez de Acuña recibiendo la Medalla Carlos Lavín.

En nuestra creación como Asociación Folklórica Chilena, adjunta al Museo Histórico Nacional, el 3 de febrero de 1943, a la ceremonia inaugural fueron convocados 30 miembros fundadores, de los cuales nueve eran mujeres, un dato inédito para la época.

Hemos cristalizado un compromiso abierto, sólido y firme con las comunidades educativas como el eje de cada acción que hemos llevado a cabo, con ciclos de conferencias relativas al folclor y la cultura popular chilena, homenajes a artesanos y cultores, festivales de música tradicional, jornadas dedicadas a relevar la trascendencia del pesebre, entre otras.

En febrero de 2025 (1943-2025) se cumplieron 82 años de su creación.

Ese mismo imaginario que generaron el doctor Aureliano Oyarzún Navarro (1858-1947) y Oreste Plath (1907-1996), folclorólogo, escritor y profesor, mi padre, son las directrices que hemos proseguido al pie de la letra, desde nuestra reconstitución como Sociedad de Folclor Chileno,

a partir de nuestras bases patrimoniales fundacionales en la Ilustre Municipalidad de Estación Central, el 29 de enero de 2021.

Hemos colocado al folclor y la educación como dos prioridades fundamentales del quehacer en escuelas y liceos, lo que se refleja en cátedras, conciertos, publicaciones y charlas en Santiago y regiones, en formato presencial y digital.

Hoy no solamente celebramos el legado educativo de Oyarzún y Plath, sino al mismo tiempo, reconocemos la memoria de Carlos Lavín Acevedo (1883-1962), compositor y musicólogo, probablemente el pilar de la Asociación en el pasado. Lavín se integró al grupo de Música y coreografías populares con los compositores Domingo Santa Cruz Wilson, Remigio Acevedo Raposo y María Luisa Sepúlveda, la bailarina Camila Bari Vélez, la pianista Cora Bindhoff Enet, y la investigadora Emilia Garnham.

Domingo Santa Cruz convocó a Oreste para el comité organizador de los conciertos folclóricos (1943). Al año si-



De izq a der. Rodrigo Cordero, Yvaín Eltit, Pedro Lizana, Pilar Alliende, Karen Plath Müller Turina, Isidoro Vázquez de Acuña, María Virginia Rojas, Centro Alumnos SSCC, Jorge Yáñez Reyes y Eugenio Rengifo.

guiente se le nombró asesor técnico del Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde Plath era investigador titular sobre leyendas regionales. En el citado Instituto confeccionó el inédito mapa folclórico de Chile.

Carlos Lavín en 1946 recogió una zamacueca denominada “La nochebuena”, la que dedicó a Oreste, se estrenó en el “Sarao de Navidad” en la Catedral Metropolitana de Santiago por la contralto Carmen Luisa Letelier y el guitarrista Raimundo Luco, el 17 de diciembre de 2022.

El compositor Carlos Lavín recorrió Chile de punta a cabo, como si el tiempo y el espacio no pasaran. Se hizo parte de fiestas rituales del norte del país, expuso sus acuciosas investigaciones en colegios, bibliotecas y universidades; asesoró y apoyó desinteresadamente a conjuntos folclóricos, escribió y publicó temáticas acerca del folclor chileno, etc. Siempre con su inseparable hermano de aventuras Oreste Plath.

Sin embargo, el paso de los años no fue en vano. Carlos Lavín estaba cansado y decepcionado de Chile. Los cambios académicos al interior de la Universidad de Chile, su diferencia metodológica con los nuevos investigadores, sumado a la emergencia de músicas panfletarias que lo enfurecieron con un carácter antiguo que nunca permitió que lo doblegaran, presentó su renuncia a la Casa de Bello, el 22 de mayo de 1958, planificando un regreso sin retorno a Europa. Carlos Lavín Acevedo falleció en Barcelona el 27 de agosto de 1962 a los 79 años. Sus restos descansan en el Cementerio de Montjuic, Barcelona.

Oreste jamás volvió a hablar del tema, con el corazón destrozado por un dolor irremediable que no superó.

El galardón que entregaremos hoy por primera vez, denominado “Medalla Carlos Lavín”, responde a hacer justicia con un hombre que tuvo la valentía y entereza para poner lo mejor de sí en la investigación folclorológica, de una calidad humana como los caballeros medievales, de aquellas personas que no quedan.

El prestigioso joyero y escultor de San José de Maipo, Pedro Lizana Araya, ha realizado un delicado trabajo de esta medalla, la cual la ha elaborado 100% de cobre, con un cuidado y prolijidad que siguen la línea de los mejores artistas populares de nuestro país.

Los homenajeados son: don Isidoro Vázquez de Acuña García del Postigo, historiador naval y genealogista por “su infranqueable relación con la historia del mar chileno, su fascinación por el folclor chileno, ser el único discípulo de Lavín, más importante aún, el último miembro de nuestra entidad, quien nos ha ayudado a reconstruir nuestra historia”; y don Jorge Yáñez Reyes, actor, escritor y folclorista por: “ser una voz autorizada en el folclor musical chileno, con aportes permanentes al cancionero nacional, dando cuenta de una capacidad de artista multifacético”.

La portada de esta revista y las siete anteriores son gracias a las ilustraciones de Pati Aguilera, que desde que empezamos ha colaborado con nosotros, haciendo también nuestro logo de la Sociedad. Agradecemos a Pedro Maino Swinburn, que desde la revista N° 3 ha estado a cargo de su edición.

En este número encontrarán doce manuscritos inéditos de orden patrimonial, y una partitura para tenor y guitarra del compositor chileno Felipe González Bustamante, que musicalizó una obra basada en un poema de Oreste Plath llamado “Konda”.

Este proyecto de la revista es gracias a que los jóvenes que se adjudicaron el Premio Azul de la Universidad de Chile, fondo concursable a iniciativas estudiantiles. Este logro fue ratificado por la Vicerrectoría de asuntos estudiantiles y comunitarios de la Universidad de Chile (VAEC) en la categoría de comunicaciones el 23 de noviembre de 2021.

La responsabilidad del comité editorial de la *Revista de Folclor Chileno* N° 8 ha estado a cargo de mi persona,



Medalla Carlos Lavín.

junto a Enrique Winter Sepúlveda, abogado y poeta, Pablo Toro-Blanco historiador, y Danilo Cabaluz Ducasse, guitarrista.

Quiero recalcar que esta revista es digital y pueden ver este número y los siete anteriores en la página www.folclor-chileno.org/revista

¡Muchas gracias!

Infidencias de la Asociación Folklórica Chilena 1954-1963

(2025)

Primera parte



Isidoro Vázquez de Acuña—Historiador naval y genealogista

Señalé en estas páginas mi acercamiento a la Sociedad de Folclor Chileno en los tiempos que aún era un muchacho, cuando solíamos llamarla Asociación Folklórica Chilena, sería en el verano de 1953.

Don Carlos Lavín fue una especie de segundo padre para mí, un maestro y mentor, probablemente en la investigación relacionada al folclor chileno, el único. Recuerdo que sin mucho reparo ni pidiéndome permiso (jamás lo hacía), me incitaba que lo acompañara a cuanta andanza tuviera fines antropológicos, ya sea arriba de una mula por cerros y valles, sobre todo de Santiago, San Antonio y San Francisco de Mostazal, someterme a infinitos interrogatorios acerca de la vida, sus pretensiones y quejas de cuanto habitaba en el medio musical chileno (del cual jamás se sintió parte), o bien de conversaciones literarias combinadas con sus mejores tiempos en Europa, cuando aún vivía su esposa.

Más de alguna vez me comentó que tenía parientes en la antigua España, ese pasado glorioso con una tradición de cristianos viejos, lo que lo enorgulleció, a los que conoció y mantuvo alguna escasa comunicación.

Por esta época el Museo Histórico Nacional se encontraba en calle Miraflores N°50, era un edificio construido especialmente para esta institución, siendo don Aureliano Oyarzún Navarro el artífice de tan magna obra. El inmueble formó parte de un complejo arquitectónico construido entre 1913 y 1939, en el marco de las celebraciones del primer Centenario de la patria, lo que pretendió albergar a la Biblioteca Nacional, el Museo Histórico Nacional y el Archivo Nacional.

En un comienzo los terrenos en el que se localiza el edificio correspondieron al convento de las monjas Clarisas, el que data del siglo XVIII. En 1913, por especial encargo del presidente, don Ramón Barros Luco, fue aprobado el 30 de enero de ese mismo año, gracias a la ley N°2754. El proyecto se llevó a cabo por la Inspección General de Arquitectura de la Dirección de Obras Públicas y estuvo a cargo de Carlos Silva Cruz, aunque el diseño del edificio lo hizo un tío abuelo mío, don Gustavo García del Postigo y las obras las ejecutó el ingeniero civil ruso, Adolfo Wainer Müller. Tuvo como resultado el derrumbamiento del convento, ocasionando uno de los crímenes urbanísticos más grandes e injustificados del país, teniendo como resultado

una nueva infraestructura de un estilo moderno con influencias neoclásicas.

Sabía que don Carlos participaba en la Asociación Folklórica Chilena porque él me lo contó, pero siempre era de manera intermitente, por varios motivos: primero, quiso demostrar que tenía pasta de investigador, antes que cualquier otra cosa, y si lo pensamos bien, fue el primer etnomusicólogo del país; segundo, no se convenció nunca de la solidez de la Asociación Folklórica Chilena, no porque tuviera algo contra su desarrollo, sino porque su gran vínculo con la entidad, era uno y sólo uno: don Oreste Plath, al cual conocí por él, eran prácticamente hermanos, de quien hablaré más adelante. Además fue el único profesor asociado contratado por su experiencia en asesoramiento técnico sobre folclor a nivel mundial, tecnologías de grabación y por sus incontables credenciales, lo cual lo acreditaron frente al rector, don Juvenal Hernández Jaque (no era miembro oficialmente, pero fue un colaborador como nadie), y a otro de sus amigos entrañables: don Domingo Santa Cruz Wilson.

Y en tercer lugar, su vida era tan ambivalente como dispersa, se quedaba en una pensión por el barrio de la Chimba (lo que hoy sería casi Conchalí), cuando no lo pillaba durmiendo arriba de la mesa o en el suelo de su oficina, en el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, o era huésped de mi casa, ya que mi madre, más de alguna vez le remendó sus botones o esos corbatines de papillón tan gastados, pero que no los dejó jamás.

El caso es que cierto día de febrero de 1954 me invitó a una de las sesiones que realizaron en la Sala de Conferencias del Museo Histórico Nacional, como era a las 18:30 hrs, ya que todos trabajaban, tenían vida familiar u otros quehaceres. No se ingresaba por Miraflores, sino que al costado, por una puerta un tanto fea y rústica, era la entrada a través

de Moneda N° 610. Se llegaba directo, a un auditorio que era de forma ovalada, con sillas de punta a cabo, donde acompañaban repisas con objetos folclóricos que semana a semana cambiaban, como botellas, cerámicas, cestería, incluso algunas velas artesanales, uno que otro elemento de pueblos originarios como diaguitas y mapuches. Adornaban el espacio un corrido de chamantos, apero huaso y mantas de castilla, los que tenían una función ornamental. Allí dieron conferencias don Carlos Isamitt Alarcón de sus investigaciones con mapuches y huilliches, pioneras en el tema. Al fondo había una pianola que no supe cómo llegó allí, pero que era usada para interpretar piezas musicales del folclor y otras que le llamamos “Salón”.

Me pareció importante porque organismos que se hicieran cargo de la investigación del folclor nacional no existían. Sabía que la antigua Sociedad de Folklore Chileno que creó don Rodolfo Lenz, se había fusionado con la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, pero los miembros poco a poco fueron envejeciendo, por lo tanto morían por edad, tampoco se apoyó a nuevos investigadores, otros renunciaron, como don Agustín Cannobbio Galdames, a quien conocí, él escribió un libro muy importante para nuestra jerga *Refranes chilenos* (1901); se incorporó a la Asociación por invitación de don Carlos y don Oreste en 1953.

Un golpe mortal habíamos tenido el primer semestre. Don Ismael Edwards Matte, descendiente de una familia de vinosos apellidos, aristocracia del más alto abolengo, con raíces en la historia política e intelectual chilena. Era diputado y con participación en medios como la Revista Topaze, autor de la famosa casona “Cienfuegos 41” en Santiago. Misteriosamente se enfermó de una patología muscular que lo llevó a la muerte, el 12 de julio de 1954.

Algo que me parece relevante y desconocido fue la visita que la ilustre poetisa, doña Gabriela Mistral al Museo y por

ende a la Asociación. Lavín me contaba todo, pero era una cláusula de nosotros un silencio sepulcral, sino su ira salía sola. Me indicó que su paisano “Orestes” invitó a la Premio Nobel de Literatura con ocasión de las Fiestas Patrias, coincidiendo con los actos protocolares promovidos por el gobierno de Ibáñez, del 4 de septiembre al 6 de octubre de 1954.

No fue difícil adaptarme a los miembros que componían la Asociación, de buenas a primeras conocí a: la señorita María Bichon, conservadora del Museo, posiblemente la mujer que lideró cada proceso que en esas salas se hizo; don Leopoldo Pizarro Leiva, un hombre bueno, pero muy serio y callado, hermético, salvo cuando tenía que sacar la voz; y por supuesto a don Oreste Plath, de gran corazón, gentil y amigo de todo el mundo, alejado de la soberbia y dispuesto a ayudar a quien fuera necesario. Ellos 3 eran los que movilizaban cada actividad que se desarrollaba.

No fueron los únicos. Don Carlos, más allá de su estampa de señor de la centuria, tenía la facultad de entablar conversaciones con quien quisiera, y así me presentó con personas de ese Chile que era pequeño, Santiago era prácticamente una aldea. De los miembros que conocí y compartí estuvieron, además de los 3 citados: la señora Emilia Garnham, primera investigadora de la cueca chilena, interesada en las danzas antiguas de la patria como el cuando y la refalosa, cuando ella tomaba el pañuelo y lo sacaba a bailar, no había quien se escapara; a los historiadores, don Eugenio Pereira Salas, un caballero de altura, con una sabiduría, así como los hermanos Hermelo y René Arabena Williams; Carlota Andréa, periodista que trabajaba en asuntos de ciudad y otras temáticas de los barrios históricos de Santiago; igualmente a don Ricardo Donoso Novoa, historiador y archivador, quien se la pasaba en trifulcas con medio mundo, pero tenía un gran temple; y

don Raúl Silva Castro, persona de conocimientos impecables y con una memoria prodigiosa, sabía dónde estaba cada libro raro en los estantes de la Biblioteca Nacional, por hablar de los más cercanos. Entre el Museo y la Biblioteca se tenía una relación más bien cívica, el director era don Eduardo Barrios Hudtwalcker, de extraordinaria bondad, servidor público, y quien era el director de la Biblioteca Nacional, designado por el general Carlos Ibáñez del Campo en 1953.

Un tema aparte es la señorita María Luisa Sepúlveda, quien entiendo era compositora. Con trajes de tonos oscuros como negro, violeta o rojo carmín, anteojos que marcaban una distancia imposible de claudicar, a veces sombreros con tocado o pluma, fue don Oreste el que me la presentó, pudiendo percibir algo más que una simple cercanía entre ellos, no me atreví a preguntarles, pero hay cosas que se dicen solas. Ellos llegaban desde calle Lira N°560, se iban juntos, del brazo, muy próximos en el andar, cuando la señorita Sepúlveda le cantaba alegremente zamacuecas, tonadas y otras canciones. Ella le amaba sin duda, con una devoción que pocas veces he visto, mientras él la miraba inmóvil. En alguna ocasión, Lavín me comentó que sabía que María Luisa le escribió hasta poemas y notas atrevidas a Oreste. Algunas de las piezas musicales para él fueron: “Greca”, “¡Vivir!”, “Canción”, y otras orquestales como “La canción de las corhuilas” y “Trutruca”, algunas las tenía hechas, pero yo la escuché de sus propios labios decir que las retocó para su “querido Oreste”. Si hoy algunas personas señalan que la compositora tenía una existencia solitaria y sin familia, aparte de don Oreste, quien fue más que un simple amigo, están bastante perdidos.

Don Carlos Lavín, iba y venía, él y don Oreste me hicieron miembro de la Asociación Folklórica Chilena apenas ingresé. Escasamente podrían haber hablado colegas como



Homenaje a locera Sara Gutiérrez por Asociación Folklórica Chilena en Museo Histórico Nacional, 1951.

Ruperto Vargas Díaz o Mario Orellana Rodríguez, ya que siempre supieron por fuera de lo que hacíamos, o fueron de pasada, pero no eran parte de la institución.

A Lavín se le pasaban perdiendo las cosas, entre viaje y viaje, sobre todo por el norte, que lo obsesionó hasta su deceso, con partituras a mano que siempre aparecían en un rincón nuevo, o se las tragó el viento. A eso tenemos que sumarle que tenía una famosa “maleta chica”, era una especie de maletín “neceser”, allí guardaba objetos de aseo, sus escritos, apuntes y cosas extrañas que encontrara. Aunque muchos pusieron en tela de juicio sus estudios compositivos, en todo momento le vi su título del Conservatorio Nacional de Música.

Era evidente que los que hacían todo el trabajo de gestión y ejecución de la Asociación Folklórica Chilena eran María Bichon, Leopoldo Pizarro Leiva y Oreste Plath, ninguno de los 3 estaba en la directiva. Según me informé, dos años antes habían ocurrido algunos asuntos familiares

y personales de los dos últimos, que hicieron que asumiera otro directorio. Esa mesa la integraron: don Evaristo Molina Herrera, profesor y poeta, era el presidente, oriundo de San Bernardo; Alejandro Rivera Díaz como secretario, pedagogo y contador, un hombre laborioso y quitado de bulla; Aurora Ossandón, una profesora de música que venía de Antofagasta era la prosecretaria; la escritora Julia Toro operaba como bibliotecaria, y Gabriel Barría Ortega, era el tesorero, estudió algo de administración.

La forma de funcionar la Asociación no era dividiéndose en grupos, estos eran 3: Lengua y literatura, Ergología folclórica, Música y coreografía populares (en este estaba yo, siempre al lado de don Carlos), desde la fundación en 1943. Nos reuníamos en una asamblea en la que cada cual tomaba un tema y lo dialogamos, así a la semana siguiente lo exponíamos, había buena comida chilena, y la música no podía faltar.

Conocí una serie de señores que tocaban la guitarra o la pianola, pasaban por los pasillos del Museo Histórico Nacional como un eterno desfile. Varios de ellos se identificaban musicalmente con el período del Salón, fechado entre fines de 1800 y hasta estas décadas aproximadamente. De los citados en mi texto anterior, podríamos decir que el más participativo era don E.J. Hermosillas, no sabría decir bien su nombre, porque cada vez era mencionado así. Es importante decir que don Oreste era muy amable, para él cada persona que iba al Museo podía aportar algo nuevo.

Se supone que los miembros debían pagar una cuota para la mantención de las actividades de la Asociación Folklórica Chilena. Eran recaudadas por la señorita Bichon, no descuidó su puesto de conservadora del Museo, dejaba hasta el alma en las cosas que hizo. No obstante, sólo algunos cooperaron financieramente, ya sea porque no aparecieron más, descuido de la mesa que dirigía la Asociación, o derechamente por nulo interés. Don Gabriel Barría, un día se llevó los dineros y no supimos más.

Supe que don Oreste llevaba casi dos años contribuyendo al “Club Internacional del Folklore”, una organización que fomentaba el intercambio de ideas sobre tradiciones, encuentros y temas académicos entre diversas naciones sudamericanas. En la Asociación nunca se tocó su cargo de vicepresidente porque nadie lo ejercía como él.

Los integrantes de la Asociación tenían el mismo problema de la institución de Lenz, iban muriendo sin remedio, pero no era porque no se fomentó el recambio, sino porque eran otros tiempos, la verdad es que estar en la Asociación era un privilegio que solamente los académicos y otros en formación entendíamos, era investigación pura. Yo tuve que disertar de la imaginería y costumbres del Archipiélago de Chiloé, claro que mi recepción estuvo a cargo de Lavín.

Don Leopoldo Pizarro tenía constante comunicación con don Jorge Iribarren Charlín, conservador del Museo Arqueológico de La Serena (MUARSE), se escribían e intercambiaban insumos como colecciones y libros especializados. Iribarren fue un gran benefactor de la Asociación. Su trabajo de investigación se llamó: “Usos regionales en las circunstancias del parto y del puerperio” (1951), para ser parte de nuestra entidad.

Molina Herrera no tenía el liderazgo suficiente para seguir al frente de la presidencia, la directiva no daba el ancho y las dificultades de infraestructura se hacían cada vez mayores en una ciudad que crecía a pasos agigantados. Leopoldo Pizarro Leiva y Oreste Plath retomaron la autoridad delegada dos años antes.

Libro de la lucha (1904)

Manuscrito inédito¹
Tercera parte

María Luisa Sepúlveda—Compositora, profesora y pianista

¹ Texto correspondiente al Fondo María Luisa Sepúlveda, Archivo Patrimonial Oreste Plath, Sociedad de Folclor Chileno. La primera parte se publicó en la *Revista de Folclor Chileno* N°6 (mayo 2024) y la segunda parte en la *Revista de Folclor Chileno* N°7 (noviembre 2024).

19 de diciembre de 1904

Tengo que entrar a narrar los pasados acontecimientos. Hace 10 días que no escribo más o menos.

Bernardo llegó el viernes en la mañana. Yo estaba en el Conservatorio. Había ido a ensayar por última vez el *Valse* y estaba de lo más contrariada, pues el día antes tuve muchas incomodidades. En primer lugar, Evita estuvo allá todo el día. En la mañana fui a ensayar en el piano nuevo y me disgustó en extremo, era duro, sin sonido y opaco. Una misma casi no se oía, pero de lejos era de un sonido muy agradable. El jueves en la noche me rompí la uña del dedo índice y me salía sangre cuando tocaba los acordes fuertes. Ya con esto tenía bastante y sin embargo era poco todavía. El chico de Dunker fue a decirme: “¡Artista!” con un rin tintín notable. Era enviado, sin duda. Después uno de sus discípulos me dijo: “parece que usted tuviera los dedos tiesos”. El chiquitín no me molestó y hasta lo celebré, pero el otro me hizo sufrir un poco, no lo niego, aunque me avergüence. Reflexionando, después he visto que esto no puede ser sino honroso. Nadie envidia lo pequeño, nadie odia lo débil.

Llegó el temido instante. Antes que me dijeran que fuese, toqué. ¿Cómo? Yo misma no sabía decir. Fue una extraña mezcla de notas en falso, acordes borrados, lindas cadencias, vida, animación, equivocación de partes, alma que se revelaba talento. Y un aplauso unánime me saludó. Volví a aparecer. Los aplausos siguieron. Torné a salir, y todavía continuaban. Entonces, Gilberto Brighenti, que entre bastidores observaba el espectáculo y que me animaba salir, me dijo: “Vaya hasta el meollo del proscenio”. Obedecí y recibí la atronadora y última salva.

Siguió el concierto, pero nada consiguió entusiasmar tanto como mi número. Hoy estuve viendo el programa y anoté con rayitas cuantas veces salieron a dar las gracias al proscenio y veo ¡Oh! –estupefacta–, yo fui la que más veces saludé llamada por el público. Sin embargo, no he sido felicitada por ninguno de los maestros. No cuento a Claudio Carlini¹, pues con este me he portado mal a causa de mi miopía. El otro día estaba yo en el teatro y él llegó. Me hizo

1 Claudio Carlini (1880-1933), músico chileno de origen italiano.



María Luisa Sepúlveda.

una gran reverencia y yo permanecí fría y rígida como una estatua. No lo conocí, ni pensé que fuera a mí su saludo.

Cuando acabó el concierto vimos al salir al señor Moll. Lo saludamos y no pudimos hablar con él. A la salida nos pilló la lluvia. Yo temí mucho que se me manchara mi lindo vestidito celeste, y mis zapatos. No fue así por fortuna.

Vi al señor Gazitúa esa noche y me felicitó. “Qué manos tiene usted”, me dijo, y me alargó su diestra.

Recibí mil felicitaciones esa noche. Y al día siguiente otras mil. Todavía no he ido a clases de Bindo Paoli, pero lo vi ayer cuando volvíamos del cerro. Me saludó sonriendo maliciosamente.

No sé cómo he dejado para lo último lo principal: Ernesto fue sin duda testigo de mi triunfo, y ayer cuando veníamos me lo dijo claro su mirada. También él me saludó con una expresión amistosa, agradable, galante. Sentí agolpárseme la sangre al corazón y luego correr impetuosa por mis venas, y teñirme las mejillas de encarnado. Mis piernas se doblaron, y tuve que hacer un gran esfuerzo para

seguir tranquila a mi tía y a León que me precedían y que nada habían visto ni nada sospechado. En tanto, Evangelina procuraba sacarme de mi ensimismamiento ponderándome los mil encantos del cerro, a los que mi alma por más sensible que fuese, era en aquellos instantes sorda y ciega.

Desde el jueves estaba horriblemente celosa. Y todo porque lo había visto conversar con Julieta. Bien me he vengado de ella. Mi triunfo me ha vengado de todos: de Julieta, de la Blanca, de la Eva, de Dunker, de Ernesto, y hasta de Paoli, él ha estado un poco mañoso estos últimos días.

Pero de Ernesto me vengo de la manera más noble. Me vengo amándolo aún más si es posible. ¡Sí! Para siempre, para siempre.

Mañana se va Bernardo con la Ema. ¡Qué solos quedaremos! Estudiaré mucho. El 2 es el examen de piano y el viernes próximo el concierto. Mañana veré a Paoli y sabré su juicio sobre mi Valse. No escribo más. Voy a tocar, aunque me duela todavía la uña.

La cantina

(1990)

Manuscrito inédito



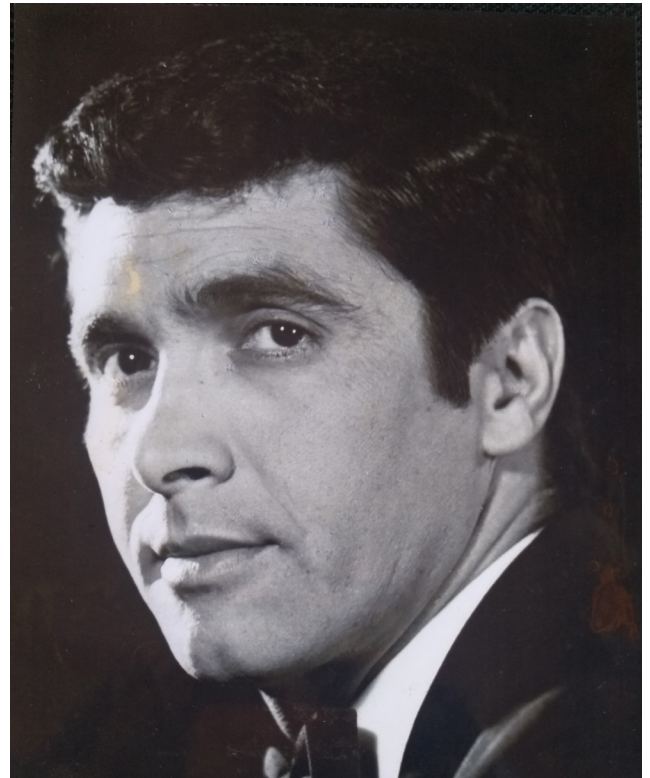
Pedro Messone—Folclorista, cantautor y actor

Ha plateado la luna el riachuelo,
y hay un barrio que vuelve del mar.
Como un dulce pedazo de cielo,
con un viento pintado de sal.

Colorina perdida en el viento
¿por qué calle remota andarás?,
con vaso de alcohol y de miedo
tras el vidrio empañado de un bar.

Estríbillo

La cantina,
que llora siempre que te evoca
cuando toca piano piano
su acordeón en italiano.
La cantina,
que es un poco de la vida;
donde estabas escondida
tras el hueco de mi mano,



Pedro Messone.

de mi mano que te llama
silenciosa mariposa, que al volar
me dejó sobre la boca, sí!
Me dejó sobre la boca
su salado gusto a mar.
Se ha dormido entre jarcias la luna
llora un tango su verso tristón,
y entre un poco de viento y espuma
llega el eco fatal de tu voz.
Tarantela del barco italiano
la cantina se ha puesto feliz,
pero siente que llora lejano
tu recuerdo vestido de gris.
La cantina...
Llora siempre...

Mis 90 años

(20 de junio de 2015)

Discurso inédito

Archivo familia Muñoz Valenzuela

Inés Valenzuela Arancibia—Escritora, periodista e investigadora

A sí como el tiempo parece haber cambiado en el mundo, haciendo que los árboles no boten sus hojas como siempre en el otoño, los años parecen también pasar de largo de manera misteriosa para los humanos. Y así hoy estoy cumpliendo 90 años.

Me place celebrarlo con toda mi familia: hijos, nietos, bisnietos y tantos amigos queridos.

Desde mi más temprana niñez viví rodeada de libros. Mi madre cada noche al acostarme, me leía cuentos, muchos del francés y del inglés, que traducía para mí. Cuando aprendí a leer a los cuatro años, empecé a hacerlo por mi cuenta y desde entonces estoy en ello.

En mi vida he tenido tres grandes pasiones: la lectura, la política y la poesía popular.

A los siete años me iba al mercado de Constitución los domingos por la mañana, cuando sabía que había algún acto. Los partidos de izquierda solían hacerlos allí. Así fue como conocí a Elías Lafferte. Me puse en el ruedo para escucharlo. Habló sobre las luchas de la clase trabajadora a las que él representaba como Senador por el norte del país y me conmovieron sus relatos sobre la pobreza.

Yo escuchaba a mi tía abuela Rosalba Arancibia hablar de tanta gente que sufría pobreza extrema. Ella era profundamente católica, pero muchas veces la oía hablar y discutir con sus amigas, porque fuera de poner flores en los altares, no hacían nada por tanto niño que iba descalzo a la escuela, sin un chaleco para protegerse del frío.

Ella tenía muy poco de qué vivir, pero en la calle Vial había casi una cuadra de cuartos que ella daba gratuitamente a los que nada tenían, con una entrada al tercer patio, donde había agua y pequeños baños. Todas las mañanas llegaban a la casa a tomar desayuno cinco ancianos, dos hombres y tres mujeres.

En aquellos años, cuando se dejaba de trabajar, no se jubilaba. Por eso Elías me pareció tan importante. Cuando terminó de hablar, los que estaban allí se acercaron a saludarlo. Yo también. Elías me recordaba como una niña muy bien vestida, con las polleras tan cortas, que dejaban ver el calzón, del mismo color de la pollera.

Me saludó como si fuera una señorita y me pasó su tarjeta, diciéndome: “Si usted, señorita, va alguna vez por Santiago, me llama al teléfono que está anotado ahí, tendré mucho gusto en invitarla a tomar once al Senado y

mostrárselo. Nunca perdí la tarjeta y cuando yo tenía doce años, nos trasladamos a Santiago.

Poco tiempo después pensé en escribir y mandé unos cuentos a la revista “Margarita”, que dirigía María Romero. Me los premiaron con \$25 en dos ocasiones y los publicaron en la revista. Pensé que estaba cumpliendo mi destino. Desde muy pequeña había conocido a Mariano Latorre, que pasaba el verano en nuestro fundo “Las Catalinas”. Conocí también a Jorge González Bastías y a don Jerónimo Lagos. Mi madre me había leído sus versos, así como cuentos de Mariano.

Pero cuando en el año 40 apareció el diario “El Siglo”, fue allí donde quise escribir. Llamé a Elías para que me presentara y así lo hizo. Raúl González Tuñón, el gran poeta argentino, dirigía la volante y en la sección *Literatura Juvenil* publicaron mis relatos. Cuando a los dieciocho años ingresé al Partido Comunista llevada por Diego, no me conmovió mayormente, porque ya lo era desde aquel día en el mercado de mi pueblo.

La poesía popular la conocí desde siempre, porque mi mamá Carmen recitaba para mí las décimas de su abuelo Francisco Garrido Moena, y Ester Faúndez, nuestra niña de mano, me llevaba algunos domingos a la casa de sus padres, donde Anacleto Faúndez, su abuelo paterno, fue el primer poeta popular que vi en la vida y que se acompañaba del guitarrón. Era cantor obligado en los velorios de angelito, donde cantaba a lo divino, pero también, con un vaso de vino en la mano, podía estar horas cantando décimas, a lo humano, por cierto. Esto ocurría entre mis cuatro y siete años y yo lo escuchaba, maravillada. Por eso, cuando once años después y ya con Diego, conocí a Abraham Jesús Brito en la Alianza de Intelectuales de Chile,

se avivó el rescoldo y empecé a colaborar con Diego en la tarea de descubrir más poetas populares y transcribir sus versos para publicarlos en una Lira. Primero fue en el diario *Las Noticias Gráficas*, después en *Democracia*, y luego en *El Siglo*, durante varios años.

En 1954 se realizó el Primer Congreso Nacional de Poetas Populares. Se inauguró en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, gracias al rector Juan Gómez Millas, que prestó su ayuda para que esto fuera posible. Estuvo presente en esta inauguración, junto a Pablo Neruda, Raúl Silva Castro, Roberto Parada, María Maluenda y tantos otros que ya no están.

Neruda leyó su “Oda a los poetas populares”. Águeda Zamorano, Presidenta de la Asociación, inauguró el Congreso en un bello discurso en décimas. La universidad publicó un número especial de Anales para recoger los versos y las conferencias de Diego Muñoz, Raúl Silva Castro y una tercera mía.

Quiero agradecer especialmente a Kirsti, Telle y Perti, mis entrañables amigos finlandeses que han querido venir en esta ocasión. Perti era secretario en la embajada de Finlandia y Diego trabó amistad con él en tiempos del golpe militar. Gracias a él, muchos chilenos salvaron su vida.

Están presentes amigas y amigos por quienes siento un extraordinario cariño y una gran afinidad de ideas que hacen que la vida sea más llevadera y cálida. También están presentes para mí los que no están ya, sino en mis recuerdos, todas las amistades con quienes compartimos la vida, los sueños, las utopías, los deseos de un mundo mejor.

Agradezco a mis hijos Josefina y Diego que han hecho posible este encuentro. Está también Sonia Muñoz, hija de Diego, a quien conocí cuando tenía ocho años, y empezaba



Inés Valenzuela Arancibia y sus hijos Diego y Josefina Muñoz Valenzuela.

mi amor con Diego. Desde entonces tenemos una cariñosa y profunda amistad. Mi yerno Jaime Oxley no está presente por razones de salud, pero me unen a él más de cincuenta años de compartir la vida y el cariño mutuo.

Agradezco la presencia de mis nietos Jimmy, Sybila, Dieguito, Eloísa y Emilio, todos muy queridos y cercanos. Y mis tres bisnietos: Michelle, Diego Quinto y Dante, el más pequeño.

No dejo a mis nietos el mundo por el que tanto luché, y por el que lucharon mis dos maridos, Diego y Franklin. Pero abrigo la profunda esperanza de que serán ellos quienes harán posible ese mundo por el que lucharon Recabarren, Elías Lafferte, Pedro Aguirre Cerda, Salvador Allende, hombres que contribuyeron a que este fuera un país digno, respetable, y que todo este despilfarro político que vemos hoy, sea superado y transformado por quienes hoy son jóvenes y niños.

Géneros folklóricos, actuación y poder

(2025)

Ana María Dupey—Académica e investigadora¹

¹ Academia Nacional del Folklore de Argentina. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

En este trabajo se plantea la relevancia de las actuales teorías de los géneros folklóricos para abordar el estudio de la producción, circulación y recepción de expresiones folklóricas multisemióticas (que involucran múltiples lenguajes artísticos) que poseen una capacidad aglutinadora y evocadora de identidades nacionales, como es el caso de la cueca en Chile, el corrido en México o la polca en Paraguay. Para fundamentar dicha relevancia inicialmente se revisan distintas sistematizaciones de los géneros folklóricos, focalizando en las actuales orientaciones que toman en cuenta la comunicación y la actuación (*performance*) del género. A continuación, se desarrollan las complejas dimensiones que involucra el género de la cueca en Chile y sus contorneantes límites. Finalmente, se abordan los entrelazamientos entre la cueca y el poder, es decir, las tensiones que se suscitan en torno al control político del género entre instancias con distintos recursos materiales y simbólicos en la segunda mitad del siglo XX.

Revisitando las teorías de los géneros del folklore

En estos tiempos en que las categorizaciones y clasificaciones parecen difuminarse y, rápidamente, desdefinirse, plantear el tema de los géneros folklóricos podría considerarse “un pasatiempo ocioso además de anacrónico” como señala T. Todorov (1978:2). Sin embargo, no son los géneros los que han caducado, sino que éstos han seguido otros caminos. Un género tradicional como el cuento maravilloso ha adquirido nuevas configuraciones a través de los videojuegos, leyendas urbanas se difunden en formatos de noticieros televisivos y, viceversa, rumores periodísticos alimentan leyendas urbanas y personajes de series televisivas son incorporados por los niños a sus juegos tradicionales. Lo que aparentemente indicarían transgresiones de los modelos genéricos. Sin embargo, estas infracciones no los tornan inexistentes, sino que los resaltan, los hacen presentes. Al mismo tiempo aparecen géneros fronterizos como las narrativas de experiencias personales que, también, ponen en cuestión los patrones canónicos. Un posible camino para indagar esta problemática es analizar la manera en la que los folkloristas han pensado los modelos genéricos, atendiendo a que la teoría de los géneros ha sido una poderosa

herramienta de trabajo en el desarrollo de la disciplina del Folklore y en la construcción de la propia identidad del folklorista.

Las primeras clasificaciones folklóricas se inspiraron en los estudios literarios y, fundamentalmente, respondían al interés del investigador por catalogar distintas expresiones verbales tomando en consideración las relaciones de las mismas con atributos de contenido y/o formales que se pensaba les eran inherentes. Por ejemplo, determinadas afinidades temáticas (motivos) eran consideradas indicadores del género, siguiendo estos criterios A. Aarne y S. Thompson (1961) establecieron los tipos de cuentos. Por su parte, V. Propp (1998) identificó la estructura morfológica acrónica que individualiza al cuento maravilloso, a pesar de sus variaciones temáticas y estilísticas. Estas clasificaciones elaboradas por los investigadores a partir de los textos les permitían efectuar descripciones constataivas de los distintos tipos de géneros, establecer sus relaciones de parentesco y/o vecindad y delinear sus fronteras. Estas sistematizaciones, mayormente, no se preocupaban por relacionar los textos con referentes externos.

Otras perspectivas, sin embargo, van a enfrentar este desafío. A. Jolles en su *Teoría de las Formas simples* escrita en 1930 va a vincular los géneros con la actividad mental que convertida en producción del lenguaje produce, crea y significa los hechos vividos, por ejemplo, una vida ejemplar proveería modelos de conducta que conducirían a la leyenda. De este modo, los géneros mediarían entre el lenguaje y la cultura. En cambio, K. Ranke, siguiendo el análisis de su obra que realiza D. Ben Amos (1989), los va a relacionar con las emociones y las necesidades psicológicas básicas del ser humano. La leyenda, por ejemplo, expresaría las vicisitudes y peligros de la vida y el valor de la experiencia histórica. Por su parte, B. Malinowski (1985) va a señalar

la función social y cultural que prestan al mantenimiento y a la continuidad de un grupo social. Cuestión que lo lleva a distinguir entre los géneros étnicos (reales) y las categorizaciones analíticas transculturales (ideales), formuladas con dos lógicas de validación diferentes. Distinción que K. Pike (1967) retomó y nominó como géneros émicos y éticos. Si bien D. Ben Amos (1989) señaló la relevancia de los géneros, sólo recientemente, se profundizó en el conocimiento reflexivo que tienen los portadores/productores sobre los géneros que usan. Lauri Honko (1976) ha desarrollado un modelo de análisis relacionado con la conciencia que tienen los portadores/productores sobre los mismos estableciendo tres alternativas distintivas a) que los productores sean conscientes de éstos y los puedan verbalizar b) que sean conscientes, pero no los verbalicen o c) que operacionalicen la categoría genérica en forma inconsciente.

Dentro de los estudios de la Antropología Lingüística americana desarrollada bajo la influencia de F. Boas, se destaca P. Radin¹ quien —a partir de sus estudios sobre los relatos de los Winnebago— efectúa significativas contribuciones en torno a que entre los factores que definen al género se deben contemplar los aspectos situacionales y que las definiciones genéricas, que combinan rasgos pertenecientes a distintos tipos contrastivos, dependen no sólo de las situaciones sino también de las estrategias con las que opere el grupo para su realización. De esta forma, anticipa la importancia de la situación social en la que se inscribe el relato. Tópico que retoma la Etnografía de Habla al estudiar las formas de arte verbal de una comunidad en términos de su uso social en la interacción social. A partir de esta postura, se focaliza en la actuación (*performance*) de los géneros en

1 Cit. Briggs y Bauman, 1996.

distintas situaciones, eventos y actos de habla tomando en consideración las competencias comunicativas que despliegan los participantes en su ejecución. Para Dell Hymes, (1975) iniciador de esta orientación, los géneros son expectativas estructuradas de intercambio (rutinas) reconocidas por la tradición, que se pueden dar en distintos tipos de eventos/actos de habla conforme a las reglas de uso. Esta posición abre la posibilidad, por un lado, de acceder a los procedimientos de producción social de los géneros, a partir de la puesta en acto de éstos en sus situaciones sociales específicas. Por otro, se pone en evidencia cómo los géneros son trabajados por sus intérpretes en contextos específicos, qué componentes de la tradición genérica se reproducen y qué elementos son emergentes e innovadores con respecto a dicha tradición. Asimismo, se puede inferir la responsabilidad de los participantes y cómo la comunidad autoriza/válida o no el trabajo realizado en la actuación del género. En breve, se aproxima a una perspectiva procesual que indaga sobre la vida social de los géneros y cómo estos construyen la vida social. Pero es M. Bakhtin, (1982), al resaltar la forma dialógica de los actos comunicativos y la relación intertextual dentro y entre géneros, quien afirma el acceso a los procesos de producción e interpretación de discursos mediados por sus relaciones con discursos previos. Estas aproximaciones ofrecen una alternativa para pensar los géneros no como textos con propiedades intrínsecas sino como prácticas concretadas en la creación de relaciones intertextuales con otros cuerpos del discurso (Briggs y Bauman 1996). Los géneros ya no son considerados como un conjunto de convenciones formales y temáticas cristalizadas, sino que, como señala W.F. Hanks (1987), se asumen como “marcos de orientación en los procedimientos interpretativos y conjuntos de expectativas que no son parte de la estructura del discurso, sino que son parte de las maneras

en que los actores se relacionan con el uso el lenguaje”². Al respecto, T. Luckmann (Rizo García, 2015) va agregar que los géneros no solo son centrales en la comunicación sino, también, en la construcción social de la realidad. Si la comunicación es clave para la trasmisión del conocimiento de la sociedad, los géneros tienen un papel central porque en ellos se encuentra localizado y elaborado buena parte de dicho conocimiento. Es la trasmisión de los géneros, en tanto patrones convencionales que orientan expectativas e interpretaciones, la que posibilita la tradicionalización de aquel conocimiento considerado relevante por la comunidad. Estas consideraciones generales, que realiza T. Luckmann, son aplicables para el caso específico de los géneros folklóricos. La particularidad de estos últimos radicaría en las convenciones estéticas, en el sentido de un manejo artificioso del lenguaje en la comunicación, que intensifica la percepción de las cosas para crear una percepción particular no un mero reconocimiento de las cosas. Otros autores hacen referencia a códigos alternativos, a un metacódigo (M. Blache y J. A. Magariños de Morentin, 1980) que se pone en juego produciendo un efecto de adhesión e identificación entre quienes tienen competencias comunicativas sobre dichas convenciones.

Características de la cueca como género

A partir de las consideraciones previas sobre los géneros folklóricos centrados en la actuación (*performance*) intentaré analizar la cueca chilena o como dicen simplemente en Chile, la Chilena. Si partimos que el género es una orientación convencional para la producción del mismo, el solo hecho de mencionar la palabra cueca es aludir a un gran

2 Cit Briggs / Bauman, 1996: 87.

número de modalidades en las que ésta puede desplegarse como tal. La cueca puede ser saltona, porteña, larga, perseguidor o perseguido, monona, cueca-pidén o cueca-pequén, maucha o maulina, cardita, machaca charqui, del ganso, del jote, del pavo, agarrada o valseada, solita, del balance, picoteada entre otras posibilidades. Si organizamos estas denominaciones utilizadas por los cultores del género observamos una serie de modos de nombrarla, que actúan como marcos orientadores para los actores acerca de cómo llevar a cabo e interpretar la cueca. A continuación, se consignan las distintas calificaciones que recibe la categoría cueca³ que indican modalidades performativas, (actuaciones), coreográficas, sociales y poéticas específicas. En la Tabla 1 su nombre orienta acerca de las acciones coreográficas a realizar. Dichas palabras cumplen una función pragmática, señalan cursos de acciones, que están codificados.

Modos de nombrar la cueca	Definiciones lexicales
Saltona	Aquella que incluye el movimiento de levantarse de la superficie para caer en el mismo lugar.
Valseada o agarrada	Aquella combinada con otro género en el que la pareja baila junta enlazada.
Robada	Aquella de tres personas.
El Palomo	Aquella que plantea la persecución del varón para con la dama.

3 Las distintas denominaciones de la cueca se tomaron de Jaque Figueroa, 2002.

Del tablón cruzado	Aquella en que el baile se realiza sobre caballetes con tablonos durante los rodeos (Localidad: Colchagua).
De destreza	Aquella en la que el que baila mantiene en equilibrio un objeto sobre la cabeza (fiesta del Pisa-pisa en Pica y en Colchagua).
Del pavo	Aquella en la que las parejas se distribuyen en forma circular con un solista en el centro, que busca obtener su pareja de baile.
Del balance	Aquella que la cantora indica en forma obligatoria quiénes deben bailar.
Del capote	Aquella en la que se elige a una persona y todos los varones o mujeres salen a bailar con la misma persona hasta cansarla.
Solista	Aquella en la que baila una persona sola (fiestas mineros, en chinganas, en la cárcel).
Cueca en 4°. El zapateo	Aquella que bailan dos parejas esquinadas.
Coronemos el remate o turuntuntunes	Aquella en la que la pareja baila sobre una mesa y se va desvistiendo hasta quedar pioncas. El premio era una charola (una bandeja de vasos de licor). Conocida por los mineros en Copiapó. Se la practicó en el Sur del Maule en los 60.

Otras nominaciones, como las que abajo se detallan, indican contextos sociales de uso:

Modos de nombrar la cueca	Definiciones lexicales
Del estribo o de los picados	Aquella para cerrar un evento de baile.
Del último vellón	Aquella que se da al final de la esquila.
Angelitos gloriosos	Aquella que se usa en el velorio del angelito en una ceremonia.
De Judas	Aquella que se interpreta Semana Santa, en Chiu-Chiu, Calama.
Para el oído	Aquella para escuchar.
Chora	Aquella de sectores populares urbanos con referencias a sus costumbres.

Distintas denominaciones se relacionan con la producción poética de sus letras:

Modos de nombrar la cueca	Definiciones lexicales
Larga o en ronda	Aquellas que el cantor agrega seguidillas relacionadas con el tema de la cueca y otras veces seguidillas de otras cuecas.
“Enyugadas”, “después de una, la otra”, corraleras “cuecas mancornadas”	Aquellas en las que se cantan 2 cuecas seguidas con la misma melodía y temática pero diferente texto.

De este modo, las nominaciones operan como indicadores en relación con la actuación de la cueca, por hallarse codificadas dan pautas sobre la coreografía, el uso social y su forma poética para producir una expresión particular del género. Por lo tanto, los nombres no son meros epítetos clasificatorios sino señales, indicadores de cómo producir e interpretar dicho género en un proceso de comunicación concreto. Pero esto no implica que en cada actuación se reproduzcan las convenciones que orientan la interpretación de la cueca en forma automática y, totalmente, homóloga. Los géneros como señalan Briggs y Bauman (1996) son vehículos rutinizados para encodificar y expresar conocimientos y experiencias, pero cuando éstos son puestos en práctica se abre la posibilidad a la reconfiguración de los mismos. Por ello es posible observar, un amplio abanico de posibilidades entre actuaciones en las que los intérpretes tratan de seguir en forma estricta las convenciones del género y aquellas actuaciones que evidencian una amplia brecha con dichas convenciones, abriendo la posibilidad a la creación y/o al cuestionamiento del régimen genérico. Esta brecha ofrece un acceso estratégico al uso de los géneros con distintos propósitos y en distintos contextos. Desde esta perspectiva teórica y dada la potencialidad de la estética de la cueca como expresión social aglutinante e intensamente identificatoria para muchos chilenos, es que este género va a ser interpelado por distintas instituciones y movimientos políticos, quienes, operando mediante las brechas intertextuales, mencionadas más arriba, afirman distintas versiones de cuecas y pugnan por el control del sentido del género. A continuación, expongo casos en los que se utiliza esa brecha para construir poder y ostentar posturas ideológicas.

Cueca y poder

Durante la dictadura militar⁴ de Augusto Pinochet, como parte de su política cultural, la cueca fue declarada Danza Nacional de Chile por Decreto No. 23 del año 1979. Mediante esta operación se trataba de establecer “una conjunción patente entre el identitario nacionalista enarbolado por la dictadura y un sonotipo que lo explicitara y operara como su fiel correlato identitario” como señala A. Rojas Sotoconil (2009:2). De este modo, se nacionalizó oficialmente la cueca asociándola con los orígenes de la patria y se establecieron normativas para su enseñanza en la escuela dado que su aprendizaje se tornó obligatorio. Las convenciones del género cueca que actualizaron las versiones oficiales eran aquellas que se relacionan con la hidalguía y la nobleza del huaso y/o estilos regionales, aunque debidamente depurados de toda influencia popular y de todo aquello vinculado al “roto”. El “roto” es una denominación clasista usada en Chile para referirse a sectores urbanos pobres. Autores como Orestes Plath (1957) lo exaltan positivamente mientras que otros, lo utilizan en un sentido despectivo. Por lo que el término presenta una gran polivalencia semántica⁵.

Dada la apropiación oficializante de la cueca, otros grupos sociales y políticos van a vehiculizar, a través del mismo género, la denuncia y la resistencia al régimen dictatorial.

Cuando la dictadura negaba la existencia de los desaparecidos, un grupo de familiares de detenidos y desaparecidos formó un conjunto folklórico y el día 8 de marzo de 1978 sus integrantes bailaron en el Teatro Caupolicán, por primera vez, la cueca Sola. Esta cueca testimonio del padre/esposo/hijo/hermano/amigo detenido devino en símbolo de la lucha contra la dictadura. La danza nacional fue utilizada, modificando su estilo (baila la mujer sola, viste de negro y lleva una foto de su familiar), por la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos para denunciar al régimen, y en 1978 se la cristaliza en su forma sonora con la edición del casete *Canto por la vida ¿Dónde están?* A ella se suman otras composiciones, por ejemplo, la cueca de una compañera en huelga de hambre, que se presentaban en actos solidarios, jornadas multitudinarias y en las peñas Chile Ríe y Canta de Roberto Parra y Catalina Rojas, Canto Nuevo, Casona de San Isidro, Casa Kamarundi. Espacios que albergaron la denuncia. Nuevas relaciones se trenzan con la cueca Sola, cuando Sting⁶ la evoca, a través de la canción *Ellas bailan solas*, proyectando su contenido político internacionalmente. De igual manera, en el casete *¡Vamos Chile, Caramba!* (título que refiere a una consigna política callejera “vamos Chile, caramba, Chile no se rinde, caramba”) que coordinaron Sergio Sauvalle y Gabriela Pizarro. En dicho casete se entrelazaron interpretaciones de la cueca con el vals (del minero y el allanamiento) y la cumbia de la unidad, Viva Chile, de la Central Única de los Trabajadores, interpelando a una acción colectiva popular⁷.

4 Utilizo el término en el sentido de forma de gobierno en la cual las instituciones ejecutivas, legislativas y judiciales son controladas sin límites por las fuerzas armadas. Por ese motivo, se trata de un gobierno no constitucional, y no democrático. Conceptualización que sigue los lineamientos teóricos del politólogo G. Sartori, 2005:63-88.

5 Ver artículo Antonio Acevedo Hernández El roto 1930 en *Revista de Folklor Chileno* III: 6:56-58.

6 Nombre artístico de Gordon Matthew Thomas Sumner. Cantante y músico británico contemporáneo.

7 Los datos históricos mencionados fueron tomados de Rojas Sotoconil (2009).

De este modo, la cueca Sola se constituye en la expresión por medio de la cual se disputa el poder de coacción que impone el gobierno, y llama a una acción contestaria. Este caso también ilustra cómo los intérpretes actualizan versiones previas, pero transformándolas para resignificarlas y orientar acciones políticas. La actuación de la cueca Sola arrastra no sólo las formas expresivas sino también las huellas de los contextos de usos previos. Mediante esta operación se re tradicionaliza el género, que es central en la comunicación cultural chilena.

A fines del siglo XIX y principios del XX, también en tensión contestaría con las cuecas oficiales y las estéticas hegemónicas dominantes del género, se constituye la cueca chinganera o brava (conocida, también, como chora) que va a expresar las voces de los sectores populares que se alojaban en los barrios de la periferia de Santiago y de Valparaíso. Esta cueca se diferenciaba de la práctica cuequera de las clases altas, y de la academia. Reconoce una tradición arraigada en los sectores populares y hace referencia al mundo y a la vida del “roto” en su propio lenguaje. Esta vez, la cueca se adapta a los espacios y a las costumbres urbanas. Se la interpreta en burdeles, fondas, quintas de recreo, o casas de remolienda. Además se caracteriza por su tensión dramática. Como destaca Rodrigo Torres (2005) “En los eventos cuequeros, especialmente, cuando se juntaban los ‘lotes’⁸ de cantores, predominaba un ambiente de competencia, que a menudo lindaba en el conflicto. Para H. Núñez, autor e intérprete popular las cuecas, “eran guerras ... no era llegar y cantar, había que ser gallo.” De ahí su denominación como cueca brava. En palabras del mismo artista popular “es brava porque la rotada es, parada

en el hilo”, rasgo atribuido a la idiosincrasia popular: “... es brava porque es difícil cantarla y bailarla y, además, por el clima de intensa pasión que genera entre los participantes (Torres, 2005:154), esta cueca por sus letras y escenarios de actuación presenta una brecha profunda con respecto a la cueca huasa rural que impulsaron las elites, luego de la celebración del centenario de la independencia, resaltando la figura del huaso y el mundo rural.

En los 90, luego del largo período en el que la cultura chilena fue intervenida por la dictadura militar, la cueca brava emerge. Varios acontecimientos la visibilizan en 1989, se estrena la obra de teatro *La Negra Ester*⁹ dirigida por Andrés Pérez, que cuenta la vida de un prostíbulo en San Antonio y de los bajos fondos del puerto, en 1994 se realiza el 1° Cuecazo Metropolitano, como una propuesta alternativa a los Campeonatos Nacionales de Cueca, ese mismo año se reagrupan Los Chileneros, y actúan en el 2° Cuecazo realizado en la Universidad de Santiago y en 1995 el grupo Los Tres realiza un concierto “unplugged” (desenchufado) en el programa MTV latinos en Miami incorporando cuecas bravas¹⁰. A fines de los 90 se constituye el grupo “Los Santiaguinos”, jóvenes músicos, que inspirados en la cueca brava, investigan y desarrollan el género con nuevos elementos armónicos y rítmicos, incorporando instrumentos como el bajo electro-acústico y la batería, entre otros. Pero esta reapropiación de la cueca brava surge entre jóvenes que buscan indagar en la cultura popular es-

8 Conjunto de cantores.

9 Obra basada en las décimas *La Negra Ester* de Roberto Parra.

10 Información tomada de El Unplugged de Los Tres: las cuecas de Miami — Futuro Chile.

tableciendo vínculos con otros géneros como el Jazz, Rock y Hip-hop¹¹.

Como evidencia este último caso, la cueca no solo establece relaciones intra-género sino que también establece vinculaciones extra-genéricas. La cueca valseada incorpora el baile de pareja enlazada. Los cantautores de cuecas brava apelan a relaciones con músicas de otros géneros para su creación, transformando melodías populares en música de cueca.

Como dice al respecto un artista popular “Esa ha sido la pillería del cuequero “tener harto material”, lo que implica saber muchas melodías, incluyendo las más difíciles (las con ‘recovecos’), saber hacerles variaciones; también saber encajar muletillas diferentes a las melodías, tener en mente un repertorio de versos numeroso y temáticamente variado, y saber improvisarlos si no los tiene; y además, saber cantar un mismo verso con varias melodías y viceversa, para despistar a los otros cantores”¹².

A pesar de la revalorización de la expresión, en oportunidad de la celebración de la asunción del presidente Ricardo Lagos en el año 2000, se producen tensiones entre distintos sectores sociales y políticos en torno de la cueca brava. En dicha ocasión se realizó una cena de Gala en el Centro Cultural Estación Mapocho, a la que asistieron más de cuatro mil personas además de presidentes del extranjero y delegaciones de distintos países. En el desarrollo de la misma se realizó una presentación artística de folclore chileno, que incluyó al grupo “Los Chileneros”, integra-

do por Nano Núñez, el Baucha y el Perico, acompañados por una pareja de baile constituida por Rita Núñez, hija de Don Nano, colaboró con Hiranio Chávez, el cual estuvo a cargo de esta muestra”¹³. Esta actuación despertó críticas en grupos elitistas y ámbitos parlamentarios por considerar que la cueca brava no correspondía al carácter del folclore chileno, actualizando la polémica en torno a los ‘prototipos simbólicos’ que definen el ‘ser chileno’ —en este caso, a través de la música y la danza—, y la disputa por su control. Lo que se hallaba implícito era el rechazo al timbre de las voces, al sonido de los instrumentos, al movimiento de los cuerpos y a la gestualidad de la expresión dancística, que referían a sectores populares y se diferenciaban de la cueca oficializada.

Por su parte, los intérpretes populares son conscientes de estos juicios. Como dice Nano “La gente cree que cuando dicen cueca brava es porque tienen garabatos, pero no poh. Es por la letra, es por la forma de cantarla. Llamaron a un gallo mal educa’o, pero el roto es sufrido, es noble, es solidario, respetuoso, duro pa’l trabajo” “Había que tener que gritar en la calle y hacerse oír. De ahí sacaban el pito pa’ las cuecas”¹⁴.

A modo de cierre

En esta exposición he tratado de demostrar que trabajar la teoría de los géneros folklóricos no es anacrónico ni banal.

11 Información procedente del sitio Biografía de Los Santiaguinos | Last.fm y el documental *La cueca brava de Nano Núñez* (2000), dirigido por Mario Rojas.

12 R. Torres, 2005: 155.

13 De acuerdo a los datos aportados por R. Torres, 2005.

14 De la película *La Cueva Brava de Nano Núñez, Bitácora de Los Chileneros* (Mario Rojas). Expresiones verbalizadas como la precedente evidencia la conciencia que tienen los productores del género sobre las posibilidades del mismo, dando cuenta de la reflexibilidad de su pensamiento en relación con los procesos vinculados a la cueca.

La labor que se ha venido realizando en torno a este problema ha abierto nuevas posibilidades para pensar los géneros no como formas sustantivas sino como “marcos de orientación en los procedimientos interpretativos y conjuntos de expectativas... que son parte de las maneras en que los actores se relacionan con el uso del lenguaje”. Como dice T. Todorov (1978) son horizontes de expectativas. Lo que sugiere pensarlos como procesos de producción más que como productos terminados a ser aplicados.

Este enfoque promueve otra visión de la relación entre el intérprete y el género. No se trata de replicar un canon, una regla sustantiva en la interpretación del mismo sino establecer una relación dialógica con el mismo, estableciendo enlaces, pero también brechas, mediante las cuales se producen dislocaciones, rupturas, recomposiciones en las que emergen la creatividad y la innovación, cuyo límite en el caso de los géneros folklóricos va a estar dado por la autorización que otorga la audiencia para la permanencia u olvido de una interpretación particular del género.

La otra cuestión que se ha señalado es la capacidad del género para dar forma a un discurso, o una expresión y dar fuerza social a dicho discurso o expresión y cómo esta capacidad puede ser utilizada con distintos propósitos ideológicos, políticos y económicos. En este sentido, la perspectiva propuesta sitúa los juegos de las relaciones de poder en las actuaciones que ponen de relieve como actúan los agentes participantes sean personas o instituciones para empoderarse. Dichas relaciones no se presuponen, se evidencian en la acción.

Estas posiciones, centradas en la actuación, se interesan más por la diseminación del género y por su estatuto de “productividad” que en la historia genética o simple “reproducción” del género. Lo que posibilita indagar cómo los géneros folklóricos fluyen socialmente y contribuyen a la

organización cultural de la comunicación artística en una sociedad.

Bibliografía

- Acevedo Hernández, A. (2024). El roto 1930. *Revista de Folclor Chileno* III (6): 56-58.
- Aarne, A., & Thompson, S. (1961). *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.
- Alvear Azcárate, I. (2017). *Autobiografía, cultura festiva y construcción de identidad en Mi Gran Cueca, Crónicas de la cueca brava, de Hernán Núñez Oyarce* (Informe de Seminario de Licenciatura). Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/148585> Consultada 05/07/2025
- Bajtín, M. M. (1982). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248–293). México: Siglo XXI Editores.
- Bauman, R., & Briggs, C. L. (1990). Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59–88.
- Briggs, R., & Bauman C. L. (1996). Género, intertextualidad, y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 11, 78-108.
- Ben Amos, D. (1989). Hacia una definición de folklore en contexto. *Serie de Folklore*, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 7:3-26
- Honko, L. (1989). Replanteo sobre la teoría de los géneros. *Serie de Folklore*, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires 7: 77-90.
- Hymes, D. (1975). Folklore's Nature and the Sun's Myth. *The Journal of American Folklore*, 88 (350), 345-369.

- Jaque Figueroa, O. *La Cueca: Danza Nacional de Chile* fue escrito en mayo de 2002 en Cerro Navia, Santiago.
- Jolles, A. (1972). *Formas simples* (Trad. A. M. Buguet). París: Éditions du Seuil.
- Malinowski, B., (1985). *Magia, ciencia, religión* (Trad. Pérez-Ramos, A.). Barcelona: Planeta-Agostini.
- Molina S. (2011). Las peñas folklóricas en Chile (1973-1986). El refugio cultural y político para la disidencia. *Aletheia*, 1 (2) 1-19.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4810/pr.4810.pdf consultada 10/07/2025
- Núñez Oyarce, H. (2005). *Mi gran cueca: Crónicas de la cueca brava*. Santiago de Chile: Fondart.
<https://archive.org/details/migrancueca>
- Pike, K. L. (1967). *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague: Mouton.
- Plath, O. (1957). Epopeya del “roto” chileno. En N. Guzmán (ed.). *Autorretrato de Chile* (pp. 133-147). Santiago de Chile, Zig-Zag.
<https://www.oresteplath.cl/antologia/origen-roto.html>
- Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- Rizo García, M. (2015). Construcción de la realidad, comunicación y vida cotidiana. Una aproximación a la obra de Thomas Luckmann. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 38(2), 19-38.
- Rojas Sotoconil, Araucaria (2009). Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989 *Revista Musical Chilena*, Año LXIII (212), 51-76.
- Sartori, G. (2005). *Elementos de teoría política*. Alianza Editorial.
- Todorov, Tzvetan (1978). *El origen de los géneros. En Los géneros del discurso* (Trad. Fernández Ferrer, A.). París: Seuil.
- Torres, R. (2005). El arte de cuequear: Identidad y memoria del arrabal chileno. *Cuadernos Bicentenarios*. <https://www.musicadechile.org/articulos/Toda-esa-onda-cuequera>
- Otros materiales
- Rojas, M. (1999). *La Cueca Brava de Nano Núñez, Bitácora de Los Chileneros*. Cueca Chilena Producciones. [Documental] : Internet Archive
- Un roto contemporáneo con nombre y apellido Hernán “Nano” Núñez Oyarce*
- Hernán “Nano” Nuñez Oyarce | Guapo, cantor y habiloso s/f
- Los Santiaguinos. Biografía de Los Santiaguinos* | Last.fm s/f
- El Unplugged de Los Tres: las cuecas de Miami — Futuro Chile
 Rainiero Guerrero 12/09/2022

Cantos transfronterizos

(2025)

Carlos Danilo Molinero—Músico e investigador

Leer las canciones significativas para la vida de las sociedades es apasionante y hacerlo con aquellas que atraviesan fronteras, buceando en su vitalidad y características, más aún. Parece ocioso aclarar que la transmisión y circulación de la cultura es algo bien conocido y estudiado, y no solo en los ámbitos folklóricos, sobre todo cuando, como insiste UNESCO, en una sociedad siempre coexisten “diversas culturas” en una región. De allí que analizar un determinado clivaje de diversidad cultural y más aún su evolución, resulte siempre relevante.

El folklore (sea anónimo o de autor) nunca ha dejado de atravesar fronteras. Describiremos simplícidamente aquí el proceso en que lo ha hecho, ya sea de modo fuertemente territorial (las *regiones*), o sobrepasando límites de la espacialidad ambiental de origen (que configura entramados organizativos socio culturales similares), tanto en forma individual (*influencias*) o colectiva (*movimientos*). La levedad, típica del espectáculo en los dos últimos casos, se contraponen a la solidez del árbol enraizado del primero. Pero el ámbito geográfico-cultural que les da sostén, era, es, solo uno de los vectores de su perdurabilidad, condición

ésta en la cual tanto el folklore anónimo como el de autor se apoyan. Para pasar de moda a uso identitario.

Ahora bien, esa “tradicional” circulación hoy puede ser (es) afectada por nuevas realidades socio-comunicacionales. Redes sociales, Internet, YouTube, conforman modos de transmisión ya no “de generación en generación”, ni demasiado “orales”, pero que sobre todo son ciertamente *a-territoriales*. El resultado, anticipamos, está por verse. Pero desde ya produce una serie de preguntas cuya profundización tal vez pueda abrir mejores sendas de interpretación para nuestro campo disciplinar.

Regiones

En música, las fronteras se nos asemejan a nudos en las cañas. Separan en tramos, pero a la vez unen y fortalecen el conjunto. Su circulación genera, en ocasiones, interdependencia, relaciones, funciones conectivas que refuerzan su sentido. En diversos grados de interrelación que simplificamos con el nombre de “estudios”.

El primero a considerar son las *regiones*, donde la música tradicional nos da claros ejemplos trasfronterizos. Nos

referimos aquí a las *regiones geográfico culturales*¹, propias de cada país y tal como las estudiaron el Dr. Manuel Danemann en su tan apreciado libro *Enciclopedia de folclore de Chile* (clasificándolas en nueve áreas) o la Dra. Olga Fernández Latour de Botas en su *Atlas de la Cultura Tradicional Argentina para la Escuela* (con seis regiones, subregiones en algunas, y también casos de zonas híbridas).

Este claro concepto, por lo demás, en ocasiones parece contraerse (como nos explicara el recordado profesor formoseño Rafael Rumich) hacia una especificidad más pequeña y circunscripta. En sus palabras “casi cada pueblo de su provincia tiene su propio Pombero”² (en descripción y características), así como también sus propias formas de ejecutar músicas, bailes, tejidos o refranes. A veces, en cambio, la “región” se expande, como en el caso cultural del chamamé, ahora casi una verdadera “Nación Chamamecera”³, que involucra incluye partes de Paraguay, Brasil y Argentina.

Interesa aquí, en cualquier caso, que el valor *geográfico* (territorial) en estas regiones resulta ciertamente fuerte.

- 1 El estudio de los saberes tradicionales (costumbres, artesanías, creencias, comidas, vivienda, etc.) ha verificado (casi para cualquier tiempo y lugar), raíces y paralelos con los de otros tiempos y lugares (relacionados y ya sean cercanos o lejanos). En este artículo nos circunscribimos a específicos análisis de entrelazamientos de los cantos y su más o menos libre circulación transfronteriza.
- 2 Duende de la cultura guaraní, cuidador de la naturaleza y los animales salvajes, con varios nombres y descripciones, según regiones y poblaciones.
- 3 Nombre en verdad de un encuentro y programa en medios, pero que describe su conceptualización (Ver https://inamu.musica.ar/actividades/nacion-chamame-en-cmtv_5499101).

Esas fronteras que decimos separan pero unen, comprenden espacios simbólicos, pensamientos, coyunturas económicas, políticas, culturales e identidades. Pasando a ejemplos y solo mirando mi país, podemos identificar al menos cuatro zonas “tradicionales” de unidad geográfica y flujo cultural continuo e identitario, por encima (o debajo) de las líneas de puntos y rayas en los mapas: La región pampeana (sur de Brasil, Uruguay y Argentina), la de las cantoras campesinas del sur (Chile y Argentina), la de la Puna (Bolivia, Chile y Argentina), y la región del noreste (Paraguay, Brasil, Argentina).

Pampa y milonga

Es ciertamente conocida y estudiada la difusión, más que centenaria, de una cultura gauchesca común en la zona de la pampa húmeda, que incluye el sur (“gaucho”) de Brasil, todo Uruguay y la zona centro-este de Argentina.

Los centros tradicionalistas primero o los payadores luego, por caso, han sido y son una expresión vigente de la reivindicación (y búsqueda de mantenimiento de validez actual) de la figura histórica del gaucho. En Argentina la elevación del “Martín Fierro” a categoría de máximo poema nacional, colaboró además a preservar el espíritu contestatario del personaje-cantor (en verdad una contradicción entre lo deseado y lo obtenido por las elites que inicialmente lo elevaron)⁴. En términos más actuales y musicales resulta evidente que la milonga campera es de flujo continuo en ambas orillas del Río de la Plata⁵.

4 Pablo Rocca y Ercilia Moreno Cha lo han estudiado. Ver http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2301-16292021000100209

5 <https://www.academia.edu/32280529/>

Existe en esa región una *poética pampa*, evidencia de integración cultural trinacional que en lo musical ha sido denominada “templadismo”, con raíces históricas y culturales (“son los mismos gauchos brasileños los que se sienten más vinculados culturalmente con Buenos Aires que con Rio de Janeiro y lo manifiestan de ese modo, de manera habitual”)⁶.

Cantoras campesinas: raíces chilenas en el norte neuquino.

Una segunda región geográfico cultural que une, se encuentra en el sur de nuestros países.

Las cantoras campesinas, que suman varios oficios, son una tradición arraigada en ambas partes de la cordillera, desde el siglo XVIII⁷. Margot Loyola, por caso, al referirse a doña María Concepción Toledo, natural de Rari, la describió como:

“Artesana y amasandera, meica, santiguadora y rezadora, buena bailarina de cueca, guitarrera y proverbial cantora de tonadas, María Concepción representa para mí el prototipo de la mujer de estirpe campesina” (Loyola, 2006: 40)⁸.

Esta realidad se mantiene en Argentina al norte de Neuquén⁹, espacio en el cual su población ha sido muchas veces considerada por ello como de *origen y tradición chilena*. Una descripción sintética puede ser ésta:

Al igual que ocurre con la figura del criancero, la cantora es una de las personalidades más características de la región, y protagonista (...) su tradición y legado cultural se inscribe en una larga historia no exenta de conflictos, persecuciones, apropiaciones y resignificaciones. Las cantoras son mujeres campesinas que, en su época de mayor esplendor, y acompañadas exclusivamente por su guitarra, musicalizaban las diferentes actividades de la vida rural del norte neuquino, a saber: trillas, señaladas, fiestas de santos, casamientos, e incluso “velorios de angelitos”. Su repertorio está compuesto mayoritariamente por cuecas y tonadas que se transmiten de manera oral. (...) en los últimos años se puede observar un proceso de revitalización y relocalización de esta práctica¹⁰.

La región Chamamecera

La UNESCO ha declarado al chamamé como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, reconocimiento formal de algo que los habitantes de tres países ya tienen bien incorporado, y es el elemento común de lo que ellos mismos llaman una gran región, de múltiples vectores: por ser un lenguaje musical (más que un género), porque representa un “modo de vida” (que es cultivado, disfrutado, bailado

6 Lo afirman los Drexler, por caso, en *Templadismo* | PDF | Uruguay | Brasil

7 Un estudio de la Araucanía y su impacto en las épocas y representantes del folclore chileno, puede apreciarse en <https://ariadnaediciones.cl/images/pdf/FolclorMusicalEidentidad.pdf>

8 Ver https://revistarivar.cl/images/vol8-n22/art09_163_178.pdf

9 Ver <https://cantorasdelnorteneuquino.neuquen.gob.ar/wp-content/uploads/2023/10/Cantoras-del-Norte-Neuquino-Version-Digital-1.pdf>

10 Ver <https://www.academia.edu/72158801/>

y ejecutado), por ser una manera de sentir (que refleja su mundo) y porque, “pintando la aldea, pinta el universo”. Parte de los brasileños, paraguayos y argentinos han mantenido y multiplicado la cita original de *Tres Fronteras*¹¹, en camino hacia lo que ya algunos denominan “la Nación Chamamecera”.

Puna, región abierta

Esto encuentra paralelos con la cultura puneña, cuarta región, de fuerte vitalidad.

La conformación regional común de los altiplanos, para al menos tres países (Argentina, Bolivia, Chile) tiene fuertes razones históricas, en lo cultural en general y en lo musical en particular. No solo desde la historia. Los viajes de intercambio, por caso, fueron tradicionales vasos comunicantes transfronterizos¹² con la música como acompañante.

Esto ha tomado expresión en encuentros artísticos anuales desde 1975 en Humahuaca, con el *Tantanakuy* de Jaime Torres, (cuya *Casa*¹³ ya es permanente lugar multiplicador). No solo la música provoca esta actualización y formalización de costumbres ancestrales. Ferias e intercambios de artesanías realizados en el límite interestatal, también lo logran. La *Manka Fiesta* es ejemplo de ello desde hace varias décadas¹⁴.

Es de señalar, ya desde ahora, que en esta región podemos encontrar nuevas formas de contacto que “avanzan” sobre la oralidad presencial, único modo anterior. Éstas complejizan la estructura popular, por caso para las bandas de sikuris de Susques, en el altiplano puneño al oeste de Jujuy¹⁵. Este caso, puede confirmar una especial “regionalidad amplia” con manifestaciones también virtuales, que además se inserta en un conjunto de manifestaciones sincrético-religiosas, irradiadas, sostenidas en la devoción hacia la Virgen de Copacabana y a la Pachamama¹⁶.

Estos cuatro casos citados nos llevan a una primera conclusión: La regionalidad espontánea, dada por los intercambios de la cultura folklórica, vive en fronteras que unen más que separan, por sobre la concepción de los Estado-Nación que más de una vez tiende a verlas como bordes diferenciados.

El sentimiento identitario es, decimos, lo que configura la región.

Influencias y músicas de autor

Un segundo estadio es habitual, muy estudiado y presente, en la música de autor.

Especialmente con grandes creadores e intérpretes. Se da cuando un artista o grupo de artistas, originariamente de una región determinada, es conocido e influye en otra, aunque ésta no comparta integral u originalmente sus rasgos culturales. Nos interesa marcar su influencia cuando es

11 Ver <https://www.youtube.com/watch?v=L1LoRh1zk3M> 1er Festival del Chamamé de las Tres Fronteras

12 Ver https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-10432020000200407

13 Ver <https://planlectura.educ.ar/wp-content/uploads/2015/12/Tantanakuy-Encuentro.pdf>

14 Ver http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232020000100007

15 Ver Sessa, Martín. Territorialidades múltiples en la música de sikuris susqueña. | Revista Argentina de Musicología. N° 10, año 2009.

16 Mardones, Pablo y Moñino, Ignacio en <https://resonancias.uc.cl/n-46/musica-fronteras-y-etnogenesis-sikuri-el-ascenso-musical-al-abra-de-punta-coral-tilcara-jujuy-argentina/>

asumida y en parte modela las creaciones y escuchas de la segunda.

Esto no se da solo en el ámbito folklórico. Ha habido fuerte influencia, por ejemplo, del tango en París, del jazz en Buenos Aires, del mariachi en Santiago de Chile, del bolero en casi todos los países de América Latina, etc. Impactan, originan variantes, aunque no necesariamente sean asumidas como propias y permanentes.

Ciertamente las incidencias que nos interpelan son aquellas que superan un cierto nivel temporal (no resultan solo en “modas” o “circunstanciales”). Su acción es más significativa cuando los creadores se apoyan en un entramado cultural similar. Como en el caso del arte folklórico, que aunque en su característica esencial figure que sea “regional” (característico de una zona), también es reconocible en culturas y regiones “vecinas” que conectan con ella.

Ahora bien, citamos aquí otro aspecto que nos resulta relevante. Podemos observar que la acción de los creadores aportando su visión de su realidad tradicional, impacta no solo en la “sociedad destinataria” (a la que se le “muestra” la realidad folk), sino también (y nos interesa sobremanera) en otros creadores, de esa sociedad, que toman este rumbo inspirándose en y con él, asumiéndolo para volver a proyectar esa visión (conceptual) o estilo (artístico musical) a la sociedad, con el tamiz y raíz mostrada. Ésta, en los casos más trascendentes¹⁷, sostiene una unidad de sentido, que va así consolidándose.

17 Hemos trabajado esto para los casos del Cuchi Leguizamón o del Chivo Valladares.

Este proceso conforma una especie de círculo al que hemos llamado “enlace” (o *Folk-link*)¹⁸. Cuando este círculo es verdaderamente virtuoso, comienza a ser percibido como “la música identitaria”, la que “nos representa”.

Ejemplos de esta influencia fundante la encontramos en dos grandes: Violeta y Atahualpa. La obra de ambos construyó apertura de sendas, a través de sus similitudes y diferencias, inspirando a quienes más adelante edificarán un “territorio poético común”.

Como sabios antecesores y guía, los posicionamos aquí. Ambos escribirían a lo social, con clara concepción política¹⁹, al amor y la filosofía y, particularmente Violeta, al desamor. Son ciertamente más que conocidas sus creaciones como “Corazón maldito”, y “Qué he sacado con quererte”. O de don Ata “La Añera” y “Los ejes de mi carreta”.

Ambos conocieron las creaciones del otro, y las valoraron. Ambos influyeron en otros creadores del cono sur. Don Ata escribió su *Homenaje a Violeta* a su muerte, y ha realizado recitales conjuntos con Ángel Parra consintiendo la musicalización por él de algunos de sus poemas (como “En el Tolima”).

Hicieron escuela.

18 Molinero, Carlos. “Fariás Gómez La tribu”, CDM Ediciones, Bs As 2021.

19 Ambos transitaron su sentimiento social, también a través del acercamiento a los respectivos Partidos Comunistas de sus países, en 1945 (afiliación de Yupanqui) y 1946 (participación de Violeta en la campaña de Gabriel González Videla). Ambos viajaron a los países de la “cortina de hierro” en la primera mitad de los 50 y luego a París (adonde volverían más de una vez). Atahualpa renunciaría casi inmediatamente después al PC, aunque no interrumpiría sus críticas sociales, mientras que Violeta, siguió su senda cercana al mismo.

Pero no solo grandes como ellos fueron consolidado efectos. Sin entrar a recordar la histórica ruta de la zamacueca²⁰, podemos encontrar en el siglo XX circulación fluida de cantos y músicas “profesionales” en el Cono Sur. Lo sintetizamos en Los Cuatro Cuartos, con “Paisaje de Catamarca” (argentina) que ellos graban en Chile, tanto como “Qué bonita va” (chilena), que graban Los Fronterizos en Argentina. Pero además podemos ejemplificar con “Si vas para Chile” escrita por el chileno Enrique Moto (Chito Faró) en Buenos Aires en 1942, e interpretada entre otros por Los Huasos Quincheros en Chile, o los Trovadores en Argentina; así como “El Corralero” de Sergio Sauvage en 1963 (en Argentina cantada por Hernán Figueroa Reyes y Horacio Guarany) y ganadora (cuando fuera vuelta a presentar) en el Festival de Viña del Mar 2000. En cada caso, fuertes éxitos de ventas. Así, y antes de los movimientos de identificación política, circularon y se asentaron estilos de canciones e interpretaciones que tomaron y abrieron territorio común.

Movimientos: objetivo específico en la mira

Estos “lazos” poético-musicológicos iniciáticos fueron terreno fértil para que sobre ellos pudiera crecer luego una más fuerte interconexión, una articulación (que casi podríamos llamar una región *no territorial*, sino ideológica).

Esa identificación (que en general ha sido denominado “movimiento”) constituye el tercer estadio a analizar. Su característica es la búsqueda explícita de unidad, mediante el esfuerzo colectivo de individuos que buscan transformar las formas de pensar y actuar de una sociedad a través de la

difusión de ideas y la promoción de nuevas prácticas culturales.

En cuanto a aquellos que nos conciernen (los de creaciones artísticas), hemos identificado sus acciones fluyendo sucesivamente en tres pasos:

a. La *reivindicación*: Se busca cambiar el sentido precedente, recalificando al segmento “perdedor” como valioso. Podemos recordar el “Black is beautiful” del movimiento afroamericano de los 60 y 70, o la reivindicación del gaucho (de bárbaro a héroe de las pampas) en el primer centenario de mi país.

b. El *carácter misionero* de los participantes: La asunción por parte de sus protagonistas de la función despertar conciencia y evangelizar detrás de un concepto o idea. El “Nuevo Cancionero” en Argentina así lo resumía: “en mi guitarra todos los días se despierta un niño” (Tejada Gómez, 1966, Los Oficios del Pedro Changa)

c. La búsqueda de *expansión y perduración*: Lograr el asentamiento definitivo. Puede encontrarse en los movimientos originarios actuales (no el indigenismo militante de los 70), que buscan ya no ser hablados, sino “hablarse”, en defensa del propio idioma. Explícitamente buscar, p. ej.: “Quichuizar el mundo” (Sixto Palavecino, 2000).

Podemos ejemplificar esto con algo que nos ha atraído siempre: el canto militante, junto con el decálogo temático de las canciones políticas de los 70, en el cual insistían reiterativamente en sus canciones, y casi en sincronía, en función de sus objetivos. No por casualidad.

20 Ver entre otras https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4652/lacueca-unfenomenolatinoamericano.pdf

Es que la canción de proyección resulta un poderoso instrumento por su capacidad de formar sentido, material básico para la actuación política. Trabaja (además de razones o discursos), con e-mociones (en músicas que mueven). El canto folklórico, que ya trae consigo una primaria asimilación identitaria (somos la tradición, la esencia nacional), facilita su aceptación y multiplicación en la cultura “general/receptora” y por ello es doblemente valioso para la conformación de consensos y proclamas. El canto militante²¹ lo entendió y aplicó tempranamente. Claro que también provocó tempranas reacciones contrarias²², en épocas claves de Argentina, Chile y Uruguay, particularmente en el tercer cuarto del siglo XX, y casi en sincronía.

Así, en suma, funcionaron entonces estos movimientos, o “cuasi-regiones”, en este caso ideológicas, para el canto del Cono Sur.

Una forma de des-territorialización

La concepción marxista de la ineluctabilidad de la ley histórica que iría a la conformación de una sociedad proletaria fue de alto impacto en nuestros países y en parte importante de sus artistas y creadores, sobre todo a partir de la revolución cubana (1959). La problemática derivada de la guerra fría (Vietnam- “La tregua” de Patricio Manns- o las luchas sociales en cada país) comenzaron a ocupar espacio

también en la difusión del arte tradicional. Y sus creadores y ejecutores a ganar relevancia internacional. El folklore fue el género preferido, por su vigencia en ese período y por su identificación con la “identidad nacional” de cada país. Con diversas características, artistas como Daniel Viglietti (A desalabar) y Alfredo Zitarrosa (Violín de Becho) de Uruguay, Mercedes Sosa (Cuando tenga la tierra) o César Isella (Canción con todos) de Argentina, así como Quilapayún (Cantata Santa María de Iquique) o Inti Illimani (Así como hoy matan negros) de Chile, fueron emblemáticos en ese sentido.

Sus obras circularon sin necesidad de pasar por aduanas, y adoptaron carta de ciudadanía en los otros países. Esto tenía una explicación en los vientos de la época y en la específica postulación y directivas de los partidos comunistas locales.

De hecho, estas creaciones no fueron aisladas. Se articularían como movimientos en cada país (y de forma bastante simultánea) en los sesenta, nucleando recuperación de ritmos a la vez de nuevos estilos y poéticas. Se denominarían Movimiento del Nuevo Cancionero (en Argentina), Nueva Canción Chilena (en Chile), Nueva Trova Cubana (en Cuba) etc.²³.

21 Molinero Carlos “Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)”. Ed “De aquí a la vuelta”, Bs As, 2011.

22 Ciertamente la militancia se dio no solo en la izquierda del espectro político, sino también en el costado del nacionalismo. Por su difusión usaremos cantos de la vertiente de izquierda, para las ejemplificaciones.

23 En el caso de Chile, por ejemplo, en la Nueva Canción “se incorporaron sujetos hasta ese entonces “negados” en su verdadera dimensión: mineros, pescadores, pueblos originarios, obreros y campesinos, a lo largo del país, dibujados en su miseria y explotación. Las letras ya no remitían al ambiente bucólico del álamo de campo ni al recuerdo nostálgico del arroyo, ni tampoco a los clásicos estilos de vida de las capas dominantes (...logrando que) se distinga por su vocación de “protesta”. Ver https://tesis.museodelamemoria.cl/Tesis_PDF/TESIS_Vicente_Salcedo_S%C3%A1nchez.pdf

El Indigenismo, por caso, fue uno de sus aspectos clave, aunque con notorias diferencias a la actual reivindicación “originaria”. En los ’60 y ’70 el acento se colocaba en una “raza dominada por un imperio”, haciendo palanca hacia la subliminal analogía con otros imperios, más recientes, igualmente dominantes. Es decir funcional al sentimiento antiyanqui. Casos son “Canción del derrumbe indio” (la que eligiera Mercedes Sosa en su “no autorizado” debut en el festival de Cosquín de 1965, que la lanzaría a la fama), “El cóndor vuelve” (1973) de Armando Tejada Gómez, por él, con Los Trovadores y César Isella, o la “Maldición de Malinche” traída por Gabino Palomares y Amparo Ochoa, en 1975 desde México; y también “Taki Ongoy” de Víctor Heredia (1986).

No sorprendentemente, todo ello derivará, luego del 11 de septiembre de 1973, o el 24 de marzo de 1976, en censura y exilios.

Canciones desterritorializadas

Ahora bien. Hoy podemos observar articulaciones que superan las influencias, aunque no resultan un movimiento de las características de los recién descritos, y ciertamente no alcanzan el enraizamiento de las regiones geográfico-culturales. Su transmisión está muy impactada por redes sociales y mediáticas, como dijimos: ya no es exclusivamente transgeneracional ni son fácilmente calificables como “orales”, pero sí como *a-territoriales*.

Si aparecen en principio como canciones “temáticas”, presentan además gérmenes de aglutinación, por su concepto unitario y de pertenencia. Podríamos llamarlas de un “auto reconocimiento que trasciende un territorio específico”. Al punto de visualizarlas como cuasi-regiones en germen, que se abren con fuerza en el siglo XXI y merecen ser analizadas. Incluimos en éstas las revaloraciones indí-

genas, (quechuistas, araucanas o ava-guaraníes) y sus contextos reivindicativos actuales, así como las afroamericanas y, más embrionarias aún, las temáticas ecológicas o feministas, por caso, que superan lo “étnico” para generar una identidad, ideológica, aunque esta vez no necesariamente “doctrinario política”.

Al contrario de los ’70 estas comunidades ahora no son “habladas” por grupos externos que los “defienden” desde afuera (“dale tu mano al indio”), sino que “se hablan”, por sí y en su propio idioma. Esto está provocando significativos cambios. La presentación de artistas que interpretan los ritmos solo en idioma originario (Beatriz Pichi Malen, Aimé Payne, o Tonolec y Charo Bogarín), es ya aceptada incluso a nivel de los premios de la industria internacional, como los Grammy 2024 (con Carina Carriqueo nominada).

Mención especial merecen aquí las manifestaciones afro-latinoamericanas²⁴, de más largo recorrido en Argentina, mientras que en Chile toman mayor fuerza recientemente²⁵. Todas son que marcan época pero a la vez saltan fronteras. En el caso chileno lo afro:

24 ...las comparsas Oro Negro y Tumba Carnaval, (...) nos presentan música para carnavales, producto de un resurgimiento de los movimientos de identidad negra en el norte de Chile, en donde la presencia de población de origen africano se remonta al período colonial y se ha invisibilizado desde entonces. En <https://crespial.org/wp-content/uploads/2016/10/Cantos-Musica-Afrodendientes-America-Latina.pdf>

25 Ver <https://www.jstor.org/stable/43283324> :Música y negritud en Chile: De la ausencia presente a la presencia ausente; y también sobre Nekki, cantante nacional afro chilena, que se está abriendo camino en la música urbana en Chile: <https://amcanal.cl/nikkei-la-cantante-afro-chilena-que-se-abre-camino-en-la-musica-urbana/>

“se relaciona con la canción chilena, en un producto musical con la potencialidad de renovar identidad de ambas, (pues...) por un lado inserta a la música con raíz africana, en la música nacional y por otro es la canción popular chilena la que se renueva producto de esta hibridación, lo cual genera una nueva identidad de la canción popular chilena”²⁶.

El autor afirma que con este resultado las sonoridades de raíz afro latinoamericanas:

“trascendieron los límites raciales, entendiendo que hoy no solo es la gente negra de ascendencia africana, las que reproducen estos géneros, sino que, (gracias a la masiva difusión de los saberes), cualquier persona es capaz de reproducir discutir y ampliar estas sonoridades”²⁷.

Esta realidad se está dando en la mayor parte de los países de América Latina, y en especial en el Cono Sur. Por ejemplo en un estudio general, se han seleccionado expresiones afrodescendientes desde Arica en la costa Pacífica a través de los temas “Currucundengue” y “Si quieres saber”, interpretados por las comparsas Oro Negro y Tumba Carnaval.

“agrupaciones que nos presentan música para carnavales, producto de un resurgimiento de los movimientos

de identidad negra en el norte de Chile, en donde la presencia de población de origen africano se remonta al período colonial y se ha invisibilizado desde entonces”²⁸.

Finalizamos esta breve cita encontrando un germen de conjunción de la temática feminista con la más general identidad afro-latinoamericana. Es el caso de Nekki artista que busca visibilizar su experiencia como mujer afro chilena, y sus dificultades, a la vez de enaltecer la belleza afro, reivindicar sus propias raíces y hacer que la comunidad Afro se sienta orgullosa de sus raíces también. Acerca de sus vivencias, Nekki comenta; “como mujer negra ha sido mucho más difícil posicionarme en la industria musical chilena ya que esta industria durante años ha visibilizado solo el trabajo de hombres y mujeres blancos hegemónicos dejando fuera disidencias, corporalidades negras y migrantes”²⁹.

Se encuentran fácilmente en esta declaración los componentes de reivindicación y carácter misionero, que sintetizamos como componente de los movimientos, pero que ubicamos aún en germen por no desarrollarse el tercero, de expansión y perduración. Sin embargo, dicha propagación, a veces no apreciable en el limitado ámbito geográfico del propio país, sí puede encontrarse observando el desarrollo de su presencia virtual a lo largo de una Latinoamérica afro, y en que, como leímos, cualquier persona “es capaz de reproducir discutir y ampliar” el mensaje.

26 Mondaca Cortéz, Gonzalo y Ruiz Vergara, Luciano “La canción popular chilena y el ritmo en la música afro latinoamericana: una relación híbrida”. En Microsoft Word - Tesis Luciano Ruiz Gonzalo Mondaca (1).docx (subr nts)

27 *Ibidem*.

28 En <https://crespial.org/wp-content/uploads/2016/10/Cantos-Musica-Afrodescendientes-America-Latina.pdf>

29 <https://amcanal.cl/nikkei-la-cantante-afro-chilena-que-se-abre-camino-en-la-musica-urbana/>

Estas unidades, que superan entonces lo “temático” (lo que podría considerarse “influencia”) y están apoyadas en lo que podría constituir “clima de época” (hacia un “movimiento”) pueden, tal vez (el condicional es clave), dar lugar a una verdadera estructuración con características identitarias, pretendidas o en formación. Así, si en cierto modo parecen confluir con el concepto de “región” cultural, ésta ya no resulta necesariamente geográfica. Esto merece una aclaración: Desde fines del siglo XX, distintas corrientes de las ciencias sociales comenzaron a cuestionar radicalmente la idea de la existencia de una relación sólida y estable entre cultura y lugar (...y) fue ganando terreno la noción de des-territorialización (...ya que) “los mensajes, los símbolos, en fin, la cultura, circulan libremente en redes desconectadas de este o aquel lugar” (... echando) las raíces de una cultura internacional-popular”. (...Ésta) comprendería “un conjunto de prácticas desarraigadas, cuya presencia es simultánea en los diferentes rincones de la sociedad global. (...Sin embargo) para volverse efectivamente cultura los símbolos y prácticas desarraigados deben re-territorializarse (“localizarse”), materializándose como cotidianidad (subr. Nts.) 30

A este punto, consideramos clave que si lo geográfico hoy empieza a ser más “líquido”, a la vez gana sustancia lo temporal en el análisis de la conformación de estos específicos aglomerados culturales. Solo lo sedimentado, cualquiera sea la forma en que se produjo o se expandió, parece consolidar un elemento identitario.

Sobre esta base proponemos comenzar a seguir y leer las actuales realidades del flujo de identificación cultural

30 Ver Martín Sessa. “Territorialidades múltiples en la música de sikuris susqueña”. *Revista Argentina de Musicología*, N° 10, 2009.

transfronteriza, y sus nuevas ópticas, para tratar de entenderlas en su contemporaneidad y posible desarrollo. Análogamente al concepto de que “nada nació siendo folklore y todo puede volverse folklore, aunque no cualquier cosa lo es, en el campo de la “proyección folklórica” la evolución de los artistas, siempre un paso más adelante de nuestra intelectualización sobre ellos, constantemente nos interpela.

Y con placer debemos atenderlo.

Conclusiones

Reiteremos los conceptos clave: las *regiones* muestran y ejercen el sentimiento identitario común, localizado y transfronterizo; las *influencias* artísticas aportan modos de ver y sentir, que hacen escuela, superando límites; y los *movimientos*, basados en clima y objetivos de época, recuperan en el canto sujetos a representar y objetivos a lograr, *desterritorializando*. Apreciamos de ellos que cada uno aportó (y aporta) un paso adelante en la estructuración de los flujos culturales, incorporando novedades en nuestra comprensión de los mismos.

Hoy nos enfrentamos con nuevos desafíos y realidades en las que lo virtual salta océanos, la comunicación ya no está limitada por lo geográfico y se mete en cada “comunidad” de intereses y sentidos, que recuperan (o lo intentan) auto reconocimiento y legitimación.

Para percibir la fortaleza y durabilidad de estos impulsos es clave apreciar su capacidad para hacerse actitud y acción, cotidiana, en esas comunidades, y por tanto internalizarse identitariamente. En otras palabras, esa común-unidad se afirma cuando concreta su *re territorialidad*. Con lo que volvemos al concepto de región, pero distinta.

Casi tentados estamos de llamarlas *regiones virtuales*. ¿O no?

Algo para pensar.

Los afrodescendientes en la Región de Valparaíso: 480 años de historia

(2025)

I

Carlos Cisternas Oyanedel—Profesor de historia e investigador

Sintetizar cuatro siglos y medio de historia no es nada sencillo, tampoco lo es abarcar una región de 16.396 km², que actualmente es la segunda más poblada de Chile con 1.896.053 de habitantes. Lo es aún menos cuando esta historia no llega a las aulas ni al pueblo en general. Este artículo pretende dar una visión histórica, pero, además, folclórica para explicar cómo la identidad chilena o lo que consideramos como chileno tiene un importante componente africano.

Los africanos y afrodescendientes durante los períodos de la conquista y la Colonia, 1541-1600

Naturalmente, debemos remontarnos al proceso de la conquista española y portuguesa de América, cuando, debido a la escasez de mano de obra indígena y producto de la trata esclavista comenzaron a arribar africanos esclavizados en gran número a este continente (Mellafe, 1959). En nuestro caso, podemos empezar a contar esta presencia desde 1536, cuando Malgarída de Almagro, una mujer africana y pareja de Diego de Almagro, pisó estas tierras en la expedición de aquel año (Mellafe, 1959, p. 45).

Poco tiempo después, en 1541, junto a Pedro de Valdivia arribó Juan Valiente, un negro libre y ex esclavizado, que hartado de los malos tratos de su amo, escapó y se unió a las huestes de la conquista (ibidem, pp. 45 y 50). Un día, en Concón, mientras unos indígenas y africanos construían una embarcación, un grupo de indígenas le mostró al capitán Gonzalo de los Ríos (el abuelo de La Quintrala) una olla llena de oro, ofreciéndole llevarlo hasta la fuente de tal riqueza. Juan Valiente, que se encontraba presente, desconfió y no se equivocó, ya que, junto a De los Ríos, fueron los dos únicos en salvarse de la emboscada. Este Juan Valiente llegó a tener, incluso, una encomienda de indígenas.

Otros afrodescendientes, en cambio, se unieron a la resistencia indígena o escaparon a la montaña, donde podían sobrevivir. Ya en 1551, el cabildo de Santiago estaba informando de una cantidad importante de negros cimarrones (Medina, 1888, p. 264).

La provincia del Marga Marga fue uno de los primeros lavaderos de oro donde africanos, indígenas y yanacunas eran víctimas de la explotación, pero donde también, de alguna manera, lograban socializar entre ellos y jugar apostando el oro que sacaban (Colección de Historiadores

de Chile, 1862, pp. 257-258). Incluso muchos africanos estuvieron como capataces, a pesar de su condición legal. Tanto así que en 1563 se tuvo que prohibir que estos fuesen sayapayas o capataces de las encomiendas (Jara y Pinto, 1982, T. I, p. 49).

Durante 1577, se redactaron las ordenanzas contra los negros cimarrones. Este fue un fenómeno más común de lo que se ha estimado y más extenso de lo que se puede imaginar (Jara y Pinto, 1982, T. II, p. 53). Estos escapes permitían que se formaran relaciones entre los indígenas y los africanos, quienes compartían una condición subalterna común (Soto, 1992, p. 22). Luego de que en 1580 se creara la figura de los pueblos de indios para reducir y concentrar a la población indígena, se prohibió ese mismo año que los africanos vivieran en esas poblaciones, lo que corrobora la idea anterior del escape y nos habla de un tejido social que comenzó a gestarse desde muy temprano (Jara y Pinto, 1982, T. II, pp. 229-230).

Durante este período inicial de la presencia española, la principal vía de llegada de poblamiento foráneo fue lo que sea ha denominado “golpes de gente”, es decir, soldados, alférez, capitanes, autoridades políticas y eclesiásticas que, desde el Perú, venían a habitar en el recientemente fundado Santiago y que traían consigo, por lo común, uno o dos esclavizados pertenecientes a su servicio personal (Mellafe, 1959, p. 22; Cisternas, 2019, pp. 23-32).

Los africanos y afrodescendientes durante la Colonia, 1600-1810

El siglo XVIII ha sido considerado como el de mayor auge o número de africanos en el territorio. Esta gran presencia la podemos corroborar mediante las actas de cabildo de Santiago, las cartas de los obispos al Rey, la legislación civil

y eclesiástica, las crónicas del período, los registros de escribanos y notarios públicos y los libros parroquiales.

Lo que para nosotros es hoy la Región de Valparaíso formaba parte del obispado de Santiago e incluía dos corregimientos: el de Quillota y el de Aconcagua, compuestos ambos por distritos, en este caso de importancia, como Valparaíso, Quillota, Los Andes, San Felipe, La Ligua y Pectora. Comenzaremos por describir algunos aspectos de la presencia africana en el puerto de Valparaíso.

Allí la primera venta se registró en el libro 1 de notarios el 24 de junio de 1660¹. En 1661 hubo una pelea con heridas corto punzantes; entre las tres personas involucradas, dos eran mulatos². Ese mismo año, el sargento Tello fue al puerto a vender un negrito de 13 años a nombre de su suegro³. También en el puerto los jesuitas tenían una casa huerta a la que llamaban Residencia de Valparaíso, ubicada en el barrio Almendral, donde en 1753 se registraron 17 esclavos⁴, cinco de los cuales fueron vendidos en 1768⁵. En su hacienda de Tunquén, en 1622, se registraron 12 esclavos⁶ y en la hacienda de Viña de la Mar, vendieron 3 esclavos entre 1771 y 1772⁷.

1 Archivo Nacional de Chile, Archivo Histórico (ANH), Fondo de Registros de Notarios, Libro de Notarios de Valparaíso, Vol. 1, Foja 1.

2 *Ibid.*, Foja 9.

3 *Ibid.*, Foja 13.

4 ANH, Fondo de la Junta de Temporalidades de la Compañía de Jesús, Vol. 127, Fojas 74-75.

5 *Ibid.*, Vol. 127, Foja 113.

6 *Ibid.*, Vol. 129, Foja 50.

7 *Ibid.* Vol. 27, Foja 115.

De todos modos, la población africana libre siempre fue mayor a la de esclavizados⁸. En la matrícula de 1777 se contabilizaron 334 afrodescendientes libres⁹; en la de 1778 se registraron 364 y en el recuento del obispado de Santiago de 1788, 319 libres y 152 esclavizados¹⁰. Finalmente, en 1813 se cuentan 317 libres y 146 esclavizados (Archivo Nacional, 1953, p. 218).

En Quillota o San Martín de la Concha, una cofradía de negros, es decir, una hermandad sujeta a la orden de los Jesuitas, participaba en todas las celebraciones religiosas, en especial la de Epifanía, hoy conocida como Pascua de Negros (Hanish, 1972, p. 47). Prueba de su presencia es que tanto en la actual iglesia Santo Domingo como en el ex regimiento de caballería existen figuras de adoración a fray San Martín de Porres, negro y primer santo de América¹¹.

Los jesuitas tuvieron varias posesiones en el valle de Quillota, en sus haciendas de San Pedro. En 1771, remataron en ella 17 esclavos y uno en el colegio de la ciudad¹². Sumando los habitantes afrodescendientes libres de Quillota (la urbe), Purutun (La Calera) y Limache registrados en 1777, el total fue de 580 personas¹³. En el censo de 1813, la cifra casi se triplicó, arrojando un total de 1.384

afrodescendientes libres y 279 esclavizados (Archivo Nacional, 1953, p. 210).

En Los Andes, conocida como Villa Santa Rosa, del curato de Curimón, el 14 de septiembre de 1653 el capitán Francisco Montenegro efectuó la primera venta de un negro, llamado Juan Luis, de 25 años, en 300 pesos. Durante 1777, el curato de Curimón estaba habitado por 388 africanos libres¹⁴. En 1813, eran 1.002 africanos libres y 109 esclavizados (Archivo Nacional, 1953, p. 210).

En San Felipe, en el inventario de bienes del capitán Antonio de Espinoza de 1709 se registraron seis esclavizados mulatos¹⁵. Ese mismo año, en la tasación y partición de Silverio Nieto también se contabilizaron seis esclavos¹⁶. En otro inventario, esta vez de Prudencio Ahumada, de 1751, se registraron cinco esclavos¹⁷. Para 1777, el curato de Aconcagua era habitado por 448 afrodescendientes libres y 99 esclavizados. En el censo de 1813 se contó una población de origen africano libre de 939 personas y 234 esclavizados, con lo que en 36 años ambas poblaciones se duplicaron.

En el caso de La Ligua, esta fue entregada por Pedro de Valdivia al capitán Gonzalo de los Ríos en 1552. Allí tenía 30 yanacunas y 2 africanos trabajando en sus granjerías y desde 1565 una cuadrilla de 15 africanos mineros. En lo

8 Para mayor profundización, puede consultar Contreras (2013).

9 ANH, Fondo Varios, Vol. 450, 1777, Piezas 5 y 6, Fojas 201-230.

10 ANH, Fondo Varios, Vol. 450, 1788, Piezas 5 y 6, Fojas 155-193.

11 Ver <https://n9.cl/f4sd9> y <https://n9.cl/a3lm0x>

12 ANH, Fondo de la Junta de Temporalidades de la Compañía de Jesús, Vol. 27, Fojas 44, 45 y 97.

13 Archivo Biblioteca de Historia Familiar Family Search (AFS), Padrones 1788 (Copiapó, Petorca, Los Andes, Curimón, Putaendo, Valparaíso, Penciahue Family). “Matrícula general del corregimiento de Valparaíso 1778”, Imagen 323. International B1 Floor Film 1410431, 7846395.

14 AFS, Padrones 1788 (Copiapó, Petorca, Los Andes, Curimón, Putaendo, Valparaíso, Penciahue Family). “Matrícula general del corregimiento de Valparaíso 1778”, Imagen 323. International B1 Floor Film 1410431, 7846395.

15 ANH, Fondo de Registros de Notarios, Libro de Notarios de San Felipe, Vol. 1, Foja 98.

16 *Ibíd.*, Foja 83.

17 *Ibíd.*, Foja 76.

que hoy es Pullally, Isabel Osorio dejó nueve esclavizados en su testamento de 1628 y su hijo, el marqués de Pica, dejó 78 esclavizados en 1646 (Cisternas, 2020). En Valle Hermoso, los Roco Carvajal, específicamente en el sector Illalolen, tuvieron talleres donde trabajaron oficiales zapateros mulatos, además de que aparece que cedieron, a través de un testamento, a algunas niñas mulatas esclavizadas¹⁸.

En 1777, La Ligua tenía una población afrodescendiente de 133 mulatos libres y 47 negros esclavizados¹⁹. En 1813 había 743 afrodescendientes libres, es decir, se había quintuplicado su número en tan solo tres décadas, y 31 esclavos (Archivo Nacional, 1953, p. 110).

Petorca surgió de un pleito entre los agustinos y sus arrendatarios, que fueron beneficiados por la Junta de Poblaciones en 1754²⁰. En 1777, 220 afrodescendientes libres habitaban la Villa Santa Ana de Briviesca y para 1788 eran 126 libres y 86 esclavizados. En 1813 eran 585 libres y 63 esclavos; en el caso de la población libre esta se cuadruplicó y la de los esclavos descendió levemente. Quilimarí, que perteneció a La Ligua y luego a Petorca durante 1777, tenía una población afrodescendiente libre de 285 personas y no registraba esclavos. Para 1813, eran 171 afrodescendientes libres y 15 esclavos.

Honestamente, ¿podríamos decir que no había afrodescendientes o que estos estaban en tal inferioridad numérica frente a los indígenas, mestizos y españoles que no podemos considerarlos como una influencia en nuestra composición tanto genética como cultural? La respuesta es que no, y esta es la única posible para encontrar una explicación o por lo menos intentar comprender la existencia de manifestaciones culturales, religiosas y folclóricas ligadas a los afrodescendientes a lo largo y ancho de nuestro territorio.

Religiosidad popular, folclore y tradiciones afrodescendientes en la Región de Valparaíso

No son pocos los musicólogos y folcloristas, como Margot Loyola, que luego de viajar extensamente por el territorio conociendo y compilando la cultura musical chilena no pudieron dejar de notar la existencia, de norte a sur, de expresiones directamente desarrolladas por afrodescendientes u otras donde se puede apreciar su influencia²¹.

Comenzaré con las cofradías de bailes chinos. Sobre su nombre, cabe decir que el término chino (a) fue usado por las clases sociales dominantes durante el siglo XIX para referirse a sus sirvientes o criados y que era usado indistintamente para referirse a mulatos, negros e indígenas (Velázquez, 2011). Antes de que se les denominara de tal manera, estas agrupaciones eran llamadas catimbaos. Los catimbaos o catimbozeiros eran los chamanes del Catimbó, una religión afroindígena (Juárez, 2014, p. 227). Durante las procesiones coloniales, los afrodescendientes encarnaban el personaje del Diablo o Matagallinas, como era lla-

18 ANH, Fondo de Registros de Notarios, Libro de Notarios de Petorca, Vol. 1, Foja 3.

19 AFS, Padrones 1788 Copiapó, Petorca, Los Andes, Curimón, Puetaendo, Valparaíso, Pencahue Family). "Matrícula general del corregimiento de Valparaíso 1778", Imagen 323. International B1 Floor Film 1410431, 7846395.

20 Archivo Nacional de Madrid, Archivo Histórico (ANHM), "Convento San Agustín contra pobladores Santa Ana sobre solares 1770- 1777", Piezas 1, 2 y 3.

21 Puede revisarse Loyola (2013).

mado en Valparaíso²². Este se caracterizaba por ser pícaro, desordenado, gracioso e irreverente²³. En fin, hubo y sigue habiendo chinos danzantes afrodescendientes, como los chinos del baile chino de Valle Alegre²⁴. Además, dentro del conjunto, el personaje del Diablo ha sido encarnado históricamente por negros e indígenas (Díaz Araya, 2011, pp. 69-71).

En el mundo de la religiosidad popular debemos referirnos a las danzas y lanchas, practicadas ambas en un contexto sagrado en que los danzantes, de forma individual y relevándose, danzan al son de una melodía hipnótica y constante, sin letra, dando pequeños saltos, zapateando y usando el pañuelo al ritmo sincopado del tañido del bombo. Todas estas características son comunes y compartidas por los afrodescendientes a lo largo de América, en especial en el Perú (Loyola, 2013).

Existe también una costumbre, conocida como los velorios de angelitos, en que los infantes, o angelitos, que han fallecido son vestidos, maquillados y ubicados en un entorno donde parecieran recobrar vida por un momento. Algunos incluso eran llevados para ser retratados. Allí se

compartían alimentos y se bailaba cueca, danza y lancha. Este tipo de relación con la muerte y comunicación con el espíritu o persona fallecida tiene un fuerte vínculo con las religiones africanas, indígenas y afroindígenas.

Finalmente, debemos referirnos a la gran manifestación folclórica afrodescendiente que, paradójicamente, es nuestro baile nacional. Este es un baile hermoso, de cortejo, zapateado, un baile de tierra del pueblo humilde, rechazado en un principio por sus orígenes populares, y con fuertes lazos con los bailes de los mozambiques. Estamos hablando de la incomparable cueca o chilena. En Valparaíso tomó un color porteño y la apodaron la cueca chora por el poderoso tañido de la caja o el tambor y por la sensualidad extrema con que aún se baila.

Se cuenta que en la provincia de Petorca, en sus fértiles valles, se criaron las mulatas Pinilla, que luego de haber arrasado en todas las fondas de Aconcagua se mudaron a Santiago, donde se convirtieron en unas de las principales cultoras del género. Sus aportes terminaron por ser uno de los motores de difusión y aceptación de este baile por parte de las clases sociales acomodadas. Esto porque, hasta terminado el proceso de independencia, los bailes de tierra eran mal vistos. Se trató, incluso, por todos los medios, de suprimirlos: he allí el mérito de las Petorquinas (Garrido, 1976, p. 71-73).

Lengua y gastronomía

Desde 1823, cuando se decretó la Ley de abolición de la esclavitud, en adelante pareciera que los afrodescendientes desaparecen, pero siguen estando y son numerosos. Al terminar la clasificación por castas, tanto los afrodescendientes como cualquier habitante del territorio pasó a ser chileno (a). Pero esto no significó que estos desaparecieran, ni tampoco que fueran absorbidos.

22 No por nada le llamamos el Mandinga al Diablo. Mandinga es una etnia africana, de las tantas que sufrió los vejámenes de la trata esclavista.

23 El mismo carácter y función tienen los empellejados del baile de los negros de Lora, los achaches del baile del negro de Séquitor y el kollon/kuriche de los mapuche. Ver “Antecedentes para el estudio y desarrollo de una historia Afroindígena en Chile” publicado en el Libro “Historia afro-indígena en Chile, Perú y Bolivia” del Proyecto Afrocoquimbo, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, noviembre del 2022.

24 Ver “Baile chino de Valle Alegre”, en <https://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/w3-article-90575.html>

Además de poder rastrear su presencia histórica en el territorio, podemos identificar palabras, en general de origen kikongo o kimbumbu, lenguas que se hablan en Angola y el Congo. Algunas de ellas son: mochila, mucama, mozo, tango, cumbia, bombo, mandinga, kassanga, ají, arrurú, badulaque, cachimbo, chongo, tongo, burundanga, ganga, mambo, mingo, pachanga, samba, macaco, tanga, bagual.

También tenemos un patrimonio latente en la gastronomía de nuestro país. El primero de ellos es el mondongo o las guatitas. Esto porque los amos tomaban las mejores partes del animal y lo demás lo desechaban o se lo daban a las personas indígenas y africanos esclavizados, las cuales aprovechaban las entrañas, en este caso el estómago. Por último, tenemos el tradicional picarón. Este dulce era vendido en Santiago durante el siglo XIX por Rosalía, una mujer afrodescendiente.

Conclusiones

Esta síntesis que acabamos de realizar intento ser lo más completo dentro de las posibilidades, incluyendo un repaso histórico del periodo colonial pero además hemos querido demostrar que no sólo fue una presencia, si no que una cultura, la cual aportó y dejó importantes aportes a nuestra actual sociedad, en nuestra lengua, religiosidad popular, folclor y gastronomía, e indudablemente en nuestra genética (Salvo, 2018).

Esperaremos pacientes y trabajaremos incansablemente por el reconocimiento de la diáspora africana y por la reparación que merecen todos aquellos pueblos que sufrieron la trata esclavista y el despojo de sus territorios en detrimento de su desarrollo, pero que desde principios de siglo XX en las voces de Garvey, Haile Selassie, Malcom x, que dicen: “Black is beautiful”.

Archivos

Archivo Nacional de Chile, Archivo Histórico (ANH)

Archivo Nacional de Madrid (ANHM)

Archivo Biblioteca de Historia Familiar, Family Search (AFS)

Referencias bibliográficas

Archivo Nacional (1953). Censo 1813. Levantado por don Juan Egaña, de orden de la Junta de Gobierno formada por los señores Pérez, Infante y Eyzaguirre. Santiago: Imprenta Chile.

Cisternas, C. (2019). *Las cofradías de negros: Un aporte de los morenos a la historia cultural y folclórica de Chile, apuntes para su estudio*. Tesis de grado. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

--- (2020). *Historia de la presencia africana en el valle de La Ligua desde el siglo XVI hasta el presente*. La Ligua: editorial independiente.

---- (2022). “Antecedentes para el estudio y desarrollo de una historia Afroindígena en Chile”. En: *Historia afro-indígena en Chile, Perú y Bolivia. Proyecto Afrocoquimbo*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la independencia de Chile (1862). (Tomo I). Santiago: Imprenta Cervantes.

Díaz Araya, A. (2011). “En la pampa los diablos andan sueltos: Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana”. *Revista Musical Chilena*, 65(216), 58-97. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/18583/19638>

Garrido, Pablo (1976). *Biografía de la cueca*. Santiago de Chile: Nascimento, 1976.

- Hanish, Walter (1976). *Ovalle el Historiador*. Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello.
- Jara, A y Pinto, S. (1982). *Fuentes para la historia del trabajo en el Reino de Chile: legislación, 1546-1810* (Tomos I y II). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Loyola, M. (2013). *Me niegan, pero existo: La influencia del negro en la cultura chilena*. Santiago de Chile: Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes.
- Medina, J. T. (Comp.) (1888). *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile, desde el viaje de Magallanes hasta la batalla de Maipo (1518-1818)*. (Tomo I). Santiago de Chile: Impresora Ercilla.
- Mellafe, R. (1959). *Introducción a la esclavitud africana en Chile: tráfico y rutas*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Sin autor (2017). *Informe final. Investigación sobre la danza del Cachimbo en tres comunas focalizadas de la región de Tarapacá; Pica, Huara (Tarapacá) y Mamiña*. Arica: Universidad de Tarapacá.
- Soto, R. (1992). “Negras esclavas: Las otras mujeres de la Colonia”. *Proposiciones*, 21, 21-31.
- Velázquez Gutiérrez, M. E. (2011). “Africanos y afrodescendientes en México: Premisas que obstaculizan entender su pasado y presente”. *Cuicuilco*, 18 (51), 11-22. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592011000200002&lng=es&tlng=es.

Manifiesto del individuo genuino

(2025)

Alonso León—Cantor a lo poeta

Inmortalmente exhortaré a una minoría universal hacia la más grande revolución que conocerá la humanidad, una revolución inmediata, silenciosa e indetectable para los organismos de inteligencia de cualquier imperio. Y será tan sigilosa que su motor es un manifiesto artístico que desmoronará las vanguardias ridículas del posmodernismo. No propugno la violencia, sino el orgullo y la defensa. ¡Cualquier bruto es capaz de ofender! Yo vine a convencer a la divina juventud a limpiarse de la farsa con la cual fue manchada por su Familia, Sociedad y Estado, sin incitación al odio, sino por amor a las cosas, a la Cosa, porque es imposible vivir sin defensa entre un ambiente tradicionalmente hostil, entre gentuza de todas las clases sociales que destruye las cosas para satisfacer a su ego insensato.

Yo jamás declamaré a la multitud; la lástima que siento por el necio me lleva a asistirlo aisladamente, con una mano en la espada corta que oculto bajo mi vestimenta, y con la otra, ofreciendo el amor fraternal que siento por todos los animales. Yo he venido desde el origen del animal humano, desde estrellas muy cercanas, para presentarme ante mis antiguos camaradas, los más bravos navegantes

de la circunstancia, y todo lo que clame hoy, vosotros ya lo tendréis latente en vuestro espíritu (o llamadle, simplemente, ADN), porque sois vosotros, aliados míos, aquellos que antaño purificasteis los fenómenos y fuisteis ejemplo para el populacho. Eso es lo que atesoráis inmemorialmente en el espíritu. En cambio, ustedes, masas imperantes, están condenadas a imitarnos los gestos y las obras, falsificándolas insolentemente con el espíritu farsante que cargan. Pero divina ley permite que, al envidiarnos e imitarnos, logren limpiar su mediocridad y envilecimiento. A ustedes no los quiero aquí.

El ingenuo e impreciso Karl Marx elaboró el estorbo más tedioso para el pensamiento crítico contra el capitalismo, pues la base fundamental de su equivocación radica en dividir a la humanidad entre proletarios versus burgueses, y fue este argumento simplón, durante la expansión de la república absolutista, la única oposición importante contra el abuso burgués. Pues el diálogo que da forma a la historia subyace siempre en un plano individual, jamás colectivo. Lo colectivo es sólo la apariencia de individualidades actuando en conjunto. El diálogo originario que da forma a la historia se encuentra en lo microscópico de la misma his-

toria, es decir, en el individuo y su capacidad de asociarse a otro individuo. La razón vital¹ que define el devenir de las circunstancias radica en la cualidad genuina o farsante del individuo: la dialéctica entre genuinos y farsantes, incluso dentro de un mismo individuo farsante que se esfuerza por forjarse genuino; y es esta guerra ontológica una eterna confrontación necesaria. El individuo genuino o farsante puede ser un esclavo o un amo, y desde el empoderamiento del uno o del otro nacen los argumentos que defienden el dominio por sobre el antagonista.

Ideologías ridículas se han cagado por montones, y todas ellas demuestran en sus conclusiones la pereza que tuvieron aquellos ingeniosos en examinar a la masa y no al individuo. Aunque no solamente las teorías colectivistas, como el marxismo o el fascismo, presentan esta imprecisión; también esas embusteras ideas libertarias que pretenden libertar a todo individuo bajo la tutela de un Estado mínimo, prolongando al Estado como entidad soberana, única y transversal. Estuvieron cerca de la solución, más siguen siendo imprecisos. Ninguno de ellos consideró únicamente al individuo, a mí ni a ti, excepto los estériles anarquistas, quienes no tuvieron nada serio que aportar sino bramar por una libertad original, una primitiva y domesticable libertad. Aunque desde hoy quien ayer no haya palpitado un poco de anarquismo en su corazón estuvo lejos, demasiado lejos de precisar un argumento coherente ante la historia. Y, por esta razón, es necesario elogiar al magnánimo visio-

nario de la primera etapa industrial, quien con un breve ensayo fue capaz de desmoronar las obras completas de Proudhon y Marx en plena pugna; y este certero francotirador de las ideologías es el botánico Paul Émile de Puydt, el primer panarquista de la historia.

El panarquismo² no es ninguna doctrina política, sino un ideal a respetar, y este ideal asegura la libre asociación de cada individuo, o el respeto mutuo entre cada libre interpretación del mundo. Asociarme con quien me dé la gana o con nadie, protegida mi individualidad bajo la estricta soberanía de un Imperio panarquista y monárquico.

El devenir de la historia nunca ha sido un asunto aleatorio o fortuito. Por el contrario, he observado que se desarrolla en fases que se suceden según una ley simple: todo proceso histórico está determinado por su estructura de poder, y en particular, por si esta estructura tiende a totalizar³ o a destotalizar⁴ la vida de las personas. Es decir, si tiende a absorber o a liberar al individuo en su relación ante el colectivo, o conjunto de individuos. Estas fases —de

1 “Razón vital” es el concepto central de la filosofía de Ortega y Gasset, en el que se supera la oposición entre razón y vida. Ortega propone que la razón debe partir de la vida concreta del individuo —su circunstancia—, y no de abstracciones. Es una razón que se encarna en la existencia.

2 Doctrina política que propone la coexistencia simultánea y libre de múltiples formas de organización social y política, sin un Estado único ni coercitivo. Su origen se atribuye a Paul Émile de Puydt, quien lo planteó como una solución a los conflictos ideológicos del siglo XIX.

3 En filosofía y ciencias sociales, “totalización” alude al proceso por el cual una parte de la realidad es asumida o representada como totalidad. A menudo implica la construcción de un sistema cerrado de sentido o poder, que intenta abarcarlo todo y eliminar lo otro o lo distinto.

4 Proceso inverso a la totalización, que busca deshacer sistemas cerrados y absolutos, abriendo espacio a la pluralidad, la diferencia o lo inefable. En algunos marcos teóricos —como en la deconstrucción o el pensamiento posmoderno— es una estrategia crítica frente a discursos autoritarios o hegemónicos.

las cuales he identificado cuatro posibles— se definen según la dialéctica entre el individuo ante el conjunto social al que pertenece. En cada una de ellas, operan distintas combinaciones de poder que configuran esa relación, y la complejidad de cada etapa depende también del nivel tecnológico alcanzado por la civilización en cuestión. Es una ley sencilla, pero suficiente para comprender cómo evoluciona el destino humano.

1. En la primera fase, o fase primitiva, el individuo está absolutamente destotalizado: ningún poder formal lo domina, ninguna institución lo contiene. Su voluntad es ley, y su entorno inmediato es el único límite. El colectivo, a su vez, también está destotalizado: carece de estructura, jerarquía o acuerdo estable. Es un cúmulo caótico de individualidades sin dirección, sin código ni pacto. Esta fase es la antesala de todo orden, el estado bruto de la existencia humana: el caos libre. Por eso, es también la fase más breve y vulnerable, pues al primer atisbo de hambre, miedo o deseo, alguno se erige sobre los demás, y la rueda comienza a girar. Esa libertad total, sin estructuras, sin lenguajes normativos, sin autoridad, es la fantasía de los ingenuos anarquistas, quienes la creen sostenible y deseable. Pero si por una brevedad absurda el anarquismo llegara a imponerse, su vida útil solamente subsistiría hasta el momento en que alguien se aburriera de asistir a las tediosas asambleas de intelectualoides holgazanes, que mejor saben mover la lengua antes que el culo.

2. Luego, en la segunda fase, o fase totalitaria, el individuo es plenamente totalizado: su albedrío queda sometido a una estructura superior, primero bajo tradiciones tribales que definen lo correcto y lo permitido, y más tarde bajo códigos legales y sistemas normativos que regulan su vida entera. En esta etapa, el colectivo ya ha sido totalizado previamente, es decir, ha adquirido forma, orden, dirección, y

esa organización se usa como herramienta para dominar al individuo.

Esta fase es la más común durante la historia de este animal mugriento, con las más diversas formas de gobierno: monarquía sacerdotal, hereditaria, electiva o parlamentaria, dictaduras comunistas o fascistas, repúblicas pseudo-democráticas, y finalmente, el Imperio absoluto en cualquiera de sus encarnaciones. Siempre lo mismo: un poder organizado que sofoca la singularidad del individuo, aplastándolo en nombre de la ley, de Dios, del Pueblo o del Progreso.

3. La tercera fase, o fase artificiosa, emerge cuando las clases adineradas conspiran contra un poder elitista y abusivo con el propósito de instaurar su propio régimen plutocrático, sirviéndose de ingeniosos engaños ideológicos para simular una destotalización de la sociedad. Pero el truco es este: el colectivo se destotaliza sólo en apariencia, con el objetivo real de totalizar aún más profundamente al individuo.

Este fraude puede observarse desde las primeras repúblicas de la historia: la democracia ateniense o la república romana, donde la supuesta libertad sólo incluía a una minoría privilegiada. En estadios más complejos, tras el resurgimiento moderno de las repúblicas, el patrón se refina: las monarquías absolutistas son reemplazadas por repúblicas absolutistas, y el Estado se fortalece bajo una máscara de legalidad y consenso.

Se proclaman declaraciones universales de libertad, igualdad y fraternidad... mientras se afilan las herramientas del control de masas. La propaganda se convierte en el instrumento maestro de la dominación, fabricando una realidad ilusoria que convierte al individuo en un idiota funcional, obediente y optimista. Así nace el espíritu de la

industria moderna: insaciable, cínico, calculador, disfrazado de progreso.

En este planeta, donde una sola constitución domina el imaginario global, donde una república —en apariencia benigna— ejerce un poder imperial absoluto, con la agencia de inteligencia más avanzada, la ofensiva armamentística más temible y un despreciable sistema económico, el engaño alcanza su perfección. A esta abominación, yo la llamo: el Imperio de las Masas.

4. Sin embargo, sólo durante esta fase artificiosa, en su engaño y sofisticación, es posible la transición hacia la cuarta y última fase: la fase espléndida.

Una etapa jamás vivida por el humano, donde el colectivo es totalizado con un fin altruista y superior: liberar verdaderamente al individuo, no sólo humano, sino también a toda forma de vida.

Un imperio panarquista que garantiza, desde el nacimiento, la vida en libertad, aceptando cada interpretación del mundo bajo el principio de libre asociación. Una monarquía verdadera, donde el único Rey es el eterno regidor de las cosas: el Ser de los Entes, la naturaleza misma de la vida. En ese imperio, sus nobles estarían obligados no a obedecer dogmas absurdos, sino a leer y bien interpretar la realidad con precisión y someterse a su verdad. Porque trivial y absurda es la lectura de abundantes libros cuando no se aprende a leer la circunstancia de las cosas.

Un imperio donde podrían convivir respetuosamente, con absoluta liberalidad, el colectivista junto al individualista; donde la propiedad esté abierta a quien la habite y domine con respeto hacia su entorno; donde la asociación a sub-estados sea completamente libre, y lo único en común entre todos ellos sea la manutención de la vía pública y de las fuerzas armadas. Donde la única orden impuesta al humano sea esta: ¡Respetar!

Un imperio donde se imponga la libertad de perspectivas, no una idea única contra las demás, sino todas las ideas coexistiendo bajo la única regla del respeto.

Los detalles los dejo a vuestra imaginación, pero os advierto: las masas siempre serán mayoría, porque la nobleza no se hereda, se forja, y si por algún imposible la aristocracia se volviera mayoría, ya no hablaríamos del humano, sino de su evolución: ese superhombre con el que fantaseó, de forma ingenua, el buen Nietzsche.

La historia actual se ha desarrollado exclusivamente en torno al empoderamiento progresivo de los Estados Unidos, junto a una serie de independencias republicanas acaecidas en Occidente. Estas maquinaciones, perpetradas por la burguesía durante la decadencia de las noblezas europeas, tenían por objetivo abrir el mercado para ellos mismos. La maquinaria industrial de esta gentry ruin ha expandido su cáncer metálico sobre la faz de la Tierra, con un apetito tan indignante que, en sólo doscientos años, ha hecho mierda los recursos naturales ¡y los ha cagado encima de nosotros! Las farsantes aristocracias fueron reemplazadas por burguesías advenedizas que imitaban envidiosamente su cultura. Ese traspaso cultural ha perdurado durante todo este período, donde la burguesía ha manipulado la historia a su antojo: la cultura de la farsa. Jamás hubo aristocracia en el medioevo, sino latifundistas farsantes, tristes dueños de títulos salvados por enlaces con codiciosos burgueses arribistas. Ellos jamás fueron aristócratas: sólo farsantes.

La aristocracia es el dominio del selecto: individuo con características únicas y excepcionales. Este individuo ya ni siquiera es una minoría: ha sido sofocado por la masa, vuelto una improbabilidad. Su hábitat fue corrompido por una soberanía decadente; se le ha extinto, maltratado por los ordenamientos de los Estados.

Los farsantes aborrecen al individuo auténtico y traman su aniquilación a través de la república absolutista que han erigido. Así aseguran el control total sobre el individuo y previenen la aparición del genuino. La tecnología informática —arma imperceptible de estos camuflados imperios burgueses— amenaza con destruir todo rasgo de individualidad.

El genuino es un individuo que sabe leer las circunstancias de las cosas, dotado de un profundo respeto hacia la naturaleza, capaz de adaptarse y sobrevivir sin abusar. Un animal terrenal que, aun cuando anhela su victoria, no subyuga, sino dialoga. Un animal estelar que, aun cuando refuerza su supervivencia, no mata, sino sacrifica. El genuino es el más bravo de todos los animales, capaz de infiltrarse con audacia en los contextos más diversos y adversos. En definitiva, es el animal que ama a cada especie por el simple hecho de estar ahí, de ser ahí junto a él, comprometiendo su honra para vivir con la medida necesaria y darles cuidado a las cosas, a la Cosa, con tal de salvar su propia circunstancia decadente y encaminarla hacia el esplendor con deslumbrante poderío. Porque quien se ama y respeta profundamente a sí mismo es capaz de intuir que la racionalidad interior es inherente a la vitalidad exterior, y esta razón vital, desde el origen de las cosas, es regida por el todo: Lo Uno. Todo es individual, nada es colectivo, pues lo colectivo es aparente.

Y de este modo sea elogiado el genuino más antiguo del que se tenga memoria: Heráclito de Efesios, individuo tan brillante y excepcional que nos legó una perfecta cosmogonía, aun cuando su obra fue descuidada y soterrada por los indiferentes de siempre. ¡Como ustedes, farsantes! ¡Que se han atrevido insolentemente a continuar leyendo cuando les pedí que se retiraran! ¡Cómo se atreven a empañar este bello argumento dentro de las cloacas de sus raciocinios!...

Ya que están aquí fingiendo —como de costumbre— la cordura, entonces aprovecho de advertirles que jamás subestimen al genuino ni lo confundan por un desvalido, porque el genuino es capaz de subyugar o matar cuando abusan de los niños o de sus aliados. ¡Ahora llévense lejos de estas palabras excelsas sus fingidos ademanes y bajen a la maquillada inmundicia del mundo que han creado!

Disculpadme, camaradas, pero a esta canallada no la soporto, especialmente cuando figonean con la socarronería que les caracteriza. Hoy esa actitud se vive hasta el hartazgo, incluso dentro de la estimada familia, y son los medios de comunicación — o mejor dicho, de persuasión — los culpables de generar estas múltiples identidades tan seguras de sí mismas y del argumento nihilista y utilitarista que profesan.

Son ellos quienes producen una realidad farsante según los intereses de la maquinaria industrial: un libre mercado abierto para los burgueses farsantes, y otro restringido por la burocracia para todos los demás. Ese es el “libertarismo” de los nuevos embusteros capitalistas, que se llenan la boca con la estúpida palabra emprendimiento.

En el mundo de la farsa, el canalla que acepta este sistema imita su espíritu: finge cuando trepa en la jerarquía de su trabajo, finge cuando profesa su religión, finge cuando vomita su altruismo político, finge cuando fornicación con su amante, e incluso finge cuando se fotografía con su familia. Todo lo finge, pues en el mundo de la farsa quien finge suele triunfar comúnmente. En un mundo miserable, desconfianza merece el imbécil que aparenta indiscriminadamente su felicidad. ¡Ahí está el eterno farsante! Quien es sensible sólo a su propia y limitada realidad.

Aliados míos, vosotros podéis quitarle terreno a esta clase vulgar de individuos. Pues vosotros merecéis el poder.

X Características Esenciales del Genuino:

- I. (Interpreto los movimientos de las cosas según su esplendor y decadencia).
- II. (Rechazo el oportunismo al que se aferran los far-santes que triunfan, así como la farsa que producen).
- III. (Independizo mi trabajo contra la formalidad far-sante de quienes encajan dentro de esa estructura de poder).
- IV. (Distingo a mi camarada, compitiéndole o asociándole según la lealtad que merece su noble distinción).
- V. (Soy inevitablemente un panarquista).
- VI. (Defiendo astutamente a mi individuo ante el misceláneo Imperio de las Masas y sus masas).
- VII. (Conquisto mi circunstancia con el invencible propósito de derrocar al Imperio de las Masas e instaurar el Imperio del Genuino).
- VIII. (Honro al Sol y a la Tierra; a la vida y al individuo, exigiendo intransigentemente el respeto mutuo entre individualidades junto a cada interpretación del mundo. El agradecimiento me honra).
- IX. (Domino mi técnica perseverantemente. El noble dominio a perpetuidad).
- X. ().

¿Y todo esto qué tiene que ver con el arte? El arte es toda técnica que, desde el espíritu individual, es capaz de proyectarse hacia la materia: desde la ética del individuo hasta su consecuente estética.

Artista no es únicamente el tonto que exhibe su ridícula sensibilidad ante los demás, según alguna estúpida vanguardia artística que, además de despolitizarlo, lo convierte en una máquina repetitiva de la misma pauta.

El artista genuino que hoy nace es aquel que embellece estéticamente su entorno según esta noble ética, que destruye y construye por una necesidad óptica de preservación y cuidado.

De los muchos nobles que forjará el futuro, nosotros seremos los más indecentes jamás recordados. Y con la misma soberbia con que vosotros exhibís vuestra honra, yo os pido disculpas: la adversidad de los tiempos endureció nuestros corazones de una forma tosca y rústica. Vivimos entre el sufrimiento y el abuso, y aun así intentamos limpiarnos de esta inmundicia. ¡Lo intentamos! En la bravura del intento está la salvación contra la decadencia, nunca lo olvidéis. Nunca os olvidéis de nosotros.

La noche buena
Zamacueca cantada
(1946)

Carlos Lavín—Compositor y musicólogo

"La Noche

Buena"

Zamacueca

cantada

anotada en Curimón

a Aristóteles Díaz

146.

por Carlos Larín

La noche Buena

Esta noche es noche buena
 es noche de pasar la oreja
 hay que dar ponche a la niña
 mas cargado que a la vieja

Los clavetes, las albahacas
 todo lo que hay de mas rico
 se ofrecen a las chiquillas
 mucho mas si son retacas
 Si son retacas, si.

Ayer soñaba
 que una tranca muy gruesa; ay!
 me acariciaba
 ¡aprovecha, mi Nena
 la noche buena!

"La noche buena"

zamacueca cantada, anota
de Don Carlos Lavín a Andrés
Teja, Dirig en Curimón. 1946.

Vivace

A no ve cla mi ne na la Noche bue na

Está no chees No che bue na - - - Está no-
Los cla-ve - les los al baha cas - - - Los cla-ve -

chees Noche Bue na i ay ay ay! es no che de; ay! de pasar tão
- los los al baha cas to da lu gachay de mas ri co de mas ri co

re ja - - - re ja Hay que dar pon che a la mi ña
¡ay! ¡pi! ¡ay! ¡si! Se ofre con a las chi qui llas

¡ay ay! ay! mas carga do - mas carga do que a la vie ja
ma cho mas si son re ta cas si son re ta cas, ay si!

Ayer poná va jay! quen na tranca muy gine sa; ay! mea
carri cia - va jay! meca ri - cia + m + Aprovecha mi
Nena - la noche Buena

Sociedad de Folclor Chileno

DIRECTORIO

Presidente

Yvaín Eltit

Directores

Karen Plath Müller Turina

José Manuel Cuadro Maturana

Igor Bernaola Mateluna

Juan Gonzalo Pinto Aller

Director artístico

Lautaro Llancaqueo Frigerio

CONSEJO

Presidenta

Karen Plath Müller Turina

Vicepresidente

Carlos Zamora Pérez

Consejeros

Gabriel Salazar Vergara

José Bengoa

Carmen Luisa Letelier Valdés

Luis Weinstein Crenovich

Cuti Aste

Manuel Sánchez

Soledad Minio Pinochet

Isidoro Vázquez de Acuña

Mario Isidro Moreno

Luis Orlandini Robert

Carmen Balart Carmona

René Inostroza

Alfredo Matus Olivier

Héctor Lizana Hidalgo

Leonel Lienlaf

Litzi Mantero

Andrés Zapico Maldonado

Jorge Yáñez

Bernardo Subercaseaux Sommerhoff

Enrique Winter Sepúlveda

Miembros correspondientes

Argentina

Ana María Dupey

María Azucena Colatarci

Carlos Danilo Molinero

Marta Silvia Ruiz

Fernando María Justo

Héctor Aricó

Emanuel Gabotto

Paraguay

Mary Monte de López Moreira

Diego Sánchez Haase

El Salvador

Gregorio Bello-Suazo Cóbar

Perú

Susana Baca de la Colina

Octavio Santa Cruz Urquieta

Gonzalo Espino Relucé

Diego Varillas

Ecuador

Apitatán

México

Rafael Jorge Negrete

Gabriel Medrano de Luna

Claudia Carranza

Fernando Nava

Estados Unidos

César Secundino

España

Andrés Morales Milohnic

Francia

Ramuntcho Matta

Ismael Ledesma

Italia

Jean Franco Daponte

Alemania

Jorge Aravena Llanca

Comité especializado internacional

Susana Baca de la Colina (Perú)

Cantante, compositora, investigadora musical y educadora.

Víctor Juan Giusto (Argentina)

Decano del Departamento de Folklore de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Especialista en Gestión y políticas culturales. Artista.

Gabriel Salazar Vergara (Chile)

Profesor de historia, geografía y educación cívica del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile (1963). Doctor en historia económica y social en la Universidad de Hull, Inglaterra (1984). Consejero de la Sociedad de Folclor Chileno. Premio Nacional de Historia (2006).

Mary Monte de López Moreira (Paraguay)

Doctora en historia por la Facultad de Filosofía (UNA). Docente de la Facultad de Filosofía de la UNA y de la Universidad Católica por más de 30 años.

Ha publicado más de 80 títulos de libros y artículos como autora o coautora. Ha participado como ponente y expositora en numerosos congresos y seminarios del Paraguay, América y Europa. Miembro de número de la Academia Paraguaya de la Historia, correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid, España.

Walther Boelsterly Urrutia (México)

Curador y museógrafo. Director General del Museo de Arte Popular (MAP). Realizó en colaboración e individualmente, la creación de varios museos como Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, en Zacatecas, Museo de Arte de Tlaxcala, Museo de Arte de Zapopan, en Jalisco, Galería El Cuartel en Pachuca, Hidalgo, Museo Federico Silva en San Luis Potosí (SLP), Museo del REBOZO en Santa María del Río, SLP.

Gabriel Medrano de Luna (México)

Sociólogo por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, maestro en estudios étnicos por el Centro de Estudio de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán y Doctor en Ciencias Sociales por la misma institución; se ocupa del estudio del folclor literario, arte popular, música popular mexicana, danzas tradicionales, ferrocarriles y cultura popular.



Revista de
Folclor
Chileno



Pedro Messone Rivas

Folclorista, cantautor y actor. Integró grupos señeros para el folclor musical del país como: "Los Cuatro Cuartos", "Los de Las Condes", "Los Paulos". Inmortalizó canciones como "El solitario", "Niña sube a la lancha", o "El corralero", registrado en discos emblemáticos: *La fonda de ño Pedro* (1967), *Si vas para Chile*, y otras canciones tradicionales (1969).

Inés Valenzuela Arancibia

Escritora, periodista e investigadora. Trabajó por mucho tiempo en la Biblioteca Nacional. Junto a su marido Diego Muñoz Espinoza, investigaron la poesía popular y realizaron el I Congreso Nacional de Cantores y Poetas Populares, apoyados por la Universidad de Chile.

Ana María Dupey

Académica e investigadora. Es responsable en la Universidad de Buenos Aires de las cátedras de folklore general y antropología. Vicepresidenta primera de la Academia Nacional del Folklore de Argentina.

Carlos Danilo Molinero

Músico e investigador. Miembro de la Academia del Folklore de la República Argentina. Autor de canciones del género con músicos de la talla de César Isella, Gerardo Macchi Falú, y Raúl Palma. Dirigió en los años setenta la colección de discos Los 150 más grandes éxitos del tango y el folklore (RCA).

Carlos Cisternas Oyanedel

Profesor de historia e investigador. Sus líneas de investigación se enfocan en la presencia de la cultura africana en América y específicamente en Chile.

Alonso León

Cantor a lo Poeta. Formado en latín y griego en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso con Héctor García Cataldo. En el Canto a lo Poeta fue alumno de Juan Domingo Pérez Ibarra.

Carlos Lavín

Musicólogo, compositor y académico. Miembro fundador de la Asociación Folklórica Chilena (1943-1958). Obras destacadas: *El cromatismo en la música indígena suramericana* (1928), *Tres tipos de zamacueca* (1943), *La Chimba* (1947) y *Nuestra señora de las Peñas* (1949).



Oreste Plath

Yvaín Eltit

Gabriela Mistral

Leopoldo Pizarro Leiva-Martin Gusinde

Karen Plath Müller Turina

Isidoro Vázquez de Acuña

María Luisa Sepúlveda

Pedro Messone

Inés Valenzuela Arancibia

Ana María Dupey

Carlos Danilo Molinero

Carlos Cisternas

Alonso León

Carlos Lavín



Revista de
**Folclor
Chileno**