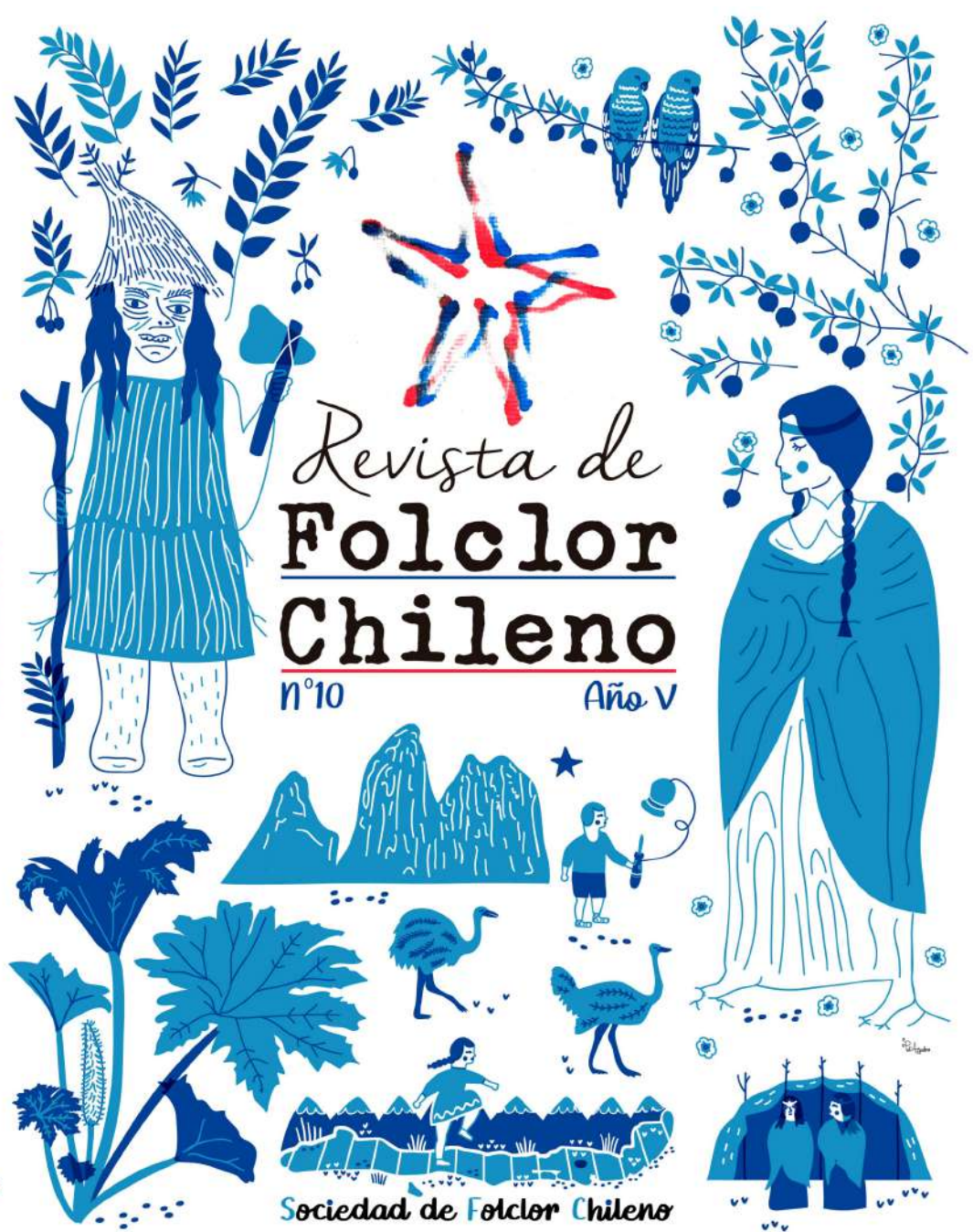




Oreste Plath
Folclorólogo, escritor, profesor y gestor cultural. Fundador y vicepresidente de la Asociación Folklórica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno (1943-1963). Miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua (1982). Obras destacadas: *Baraja de Chile* (1946), *Folklore chileno* (1962), *Chiloé* guía cultural y turística (1970), entre otros.

Yvain Eltit
Folclorólogo, académico y poeta. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas con mención en Literatura, Universidad de Chile. Magister en Educación ©, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Profesor adjunto, Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Premio Oreste Plath de la Academia Chilena de la Lengua (2023).

Maximiliano Castro Rivas
Estudiante de tercer año de Derecho Universidad de Chile. Miembro del comité editorial de la *Revista de Folclor Chileno* y subdirector de la *Revista de Arte*. Director de la Sociedad de Amigos del Arte.

Gabriela Mistral
Poeta, profesora y diplomática. Premio Nobel de Literatura (1945), y Premio Nacional de Literatura de Chile (1951). Obras destacadas: *Desolación* (1922), *Lagar* (1954); *Poema de Chile* (1967).

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). Medalla al Mérito "Oreste Plath" de la Academia Chilena de Literatura Infantil Juvenil (ACHLI) (2008), Premio Academia Chilena de la Lengua "Oreste Plath" (2019).

Pablo Garrido Vargas
Compositor y pensador. En 1930 publica *Jazz Window*, primera pieza docta chilena para saxo alto. Formó y dirigió la Orquesta del Casino de Viña del Mar y el Trío Los Dodos. Obras destacadas: *Biografía de la cueca* (1943) e *Historial de la cueca* (1979).

Maria Luisa Sepúlveda
Compositora, pianista y profesora. Miembro fundadora de la Asociación Folklórica Chilena (hoy Sociedad de Folclor Chileno) (1943-1958). Algunas de sus obras notables son: *L'Angelus* (1923), *Dos trozos para piano* (1929), *Ronda de Paz* (1937).

Revista de
Folclor
Chileno
n° 10 Año V

Revista de Folclor Chileno

Nº 10 Año V

Desde la refundación de la Revista de Folclor Chileno, gracias al Premio Azul de la Universidad de Chile, ratificado mediante carta oficial por el rector doctor Ennio Vivaldi Véjar, el 23 de noviembre de 2021.

La presentación oficial fue en el Centro Cultural de España de Santiago, el 10 de junio de 2022. Retomando un espíritu democratizador, diverso y transversal, lo cual demuestra con la inclusión de diferentes autores como: Gabriela Mistral, Oreste Plath, María Bichon Carrasco, Carlos Lavín Acevedo, Josefa “Pepita” Turina Turina, Antonio Acevedo Hernández, Gabriel Salazar Vergara, entre otros.

El colocar nuestra publicación como un ícono de los estudios académicos del folclor, no es azaroso ni de falsa modestia, es darle a la folclorología (ciencia que investiga el saber popular) un estrado en la educación superior que tuvo y le fue arrebatado hace 53 años.

En esa misma dirección, ya mencionado a Oreste Plath, folclorólogo, escritor y profesor, es que hemos colocado como un hito de primer prioridad la conmemoración por los 30 años tras su deceso, a cumplirse el 24 de julio de 2026.

La presente edición de la Revista de Folclor Chileno, profundiza en integrar voces de ayer y hoy, algunas son: Mario Góngora del Campo, María Luisa Sepúlveda Maira, Pablo Garrido Vargas, junto a otras contemporáneas como: maestra Karen Plath Müller Turina, Manuel Lagos Mieres y Tamara Pena Cariola.

Como ya es habitual, se anexa un suplemento musical dedicado a Oreste Plath, esta vez comisionada a Cristián Aarón Pereira, cellista, director de orquesta y compositor. De su mano encontrarán “4 piezas populares” para dos guitarras.

Coronamos esta entrega con la reposición de la Semana del Folclor Chileno, con clases magistrales, charlas y romerías, pero lo que más nos enorgullece es recibirlos en nuestra actual casa: la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile.

Directorio
Sociedad de Folclor Chileno



Ediciones
PlaTur

Revista de Folclor Chileno
Nº 10, año V, mayo 2026

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

Arte popular de la Provincia
de Santiago
—por Oreste Plath
pág.

4

Del dicho al hecho folclórico:
Remembranza de Ramón
Laval Alveal
—por Yvaín Eltit y Maximiliano
Castro
pág.

20

Presentación
Memorias de María Luisa
Sepúlveda
—por Karen Plath Müller Turina
pág.

33

Manuscritos inéditos
—por Mario Góngora
pág.

49

Adolfo Gutiérrez (1938-1998)
Legado de un estudioso del
“salón chileno”
—por Juan Carlos Muñoz
pág.

70

Quinahue: Un viaje a través
de la cultura y la tradición
—por Sergio Pavez Martínez
pág.

93

Danzas de la patria vieja
—por Oreste Plath
pág.

10

Carta por Oreste Plath
—por Gabriela Mistral
pág.

27

Autobiografía
—por Pablo Garrido Vargas
pág.

39

Charla folklórica
—por Teresa Orrego Salas
pág.

54

Escolarización chilena de
las danzas folklóricas: Una
mirada al pasado y presente
—por Tamara Pena Cariola
pág.

79

Cuatro piezas populares para
dos guitarras
—por Cristián Aarón Pereira
Muñoz
pág.

100

Carta a Gabriela Mistral
—por Oreste Plath
pág.

18

O'Higgins, símbolo de la
gesta de la emancipación y
de la amistad del Perú y Chile
—por Gabriela Mistral
pág.

29

Libro de la lucha
—por María Luisa Sepúlveda
pág.

46

Hacia una periodización
de las danzas folklóricas
argentinas en escena
—por Martín Izcuca
pág.

57

El poeta Francisco Pezoa y
la utilización de la técnica
del *contrafactum* en la
producción de himnos
y canciones obreras a
comienzos del siglo XX
—por Miguel Lagos Mieres
pág.

86

Arte popular de la Provincia de Santiago (1972)

Manuscrito inédito

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Oreste Plath—Folclorólogo, escritor y profesor

Alfarería

Peñaflor: María Castro Barrales, El Muelle 70. Teresa Castro, Hortensia Navarro.

Lampa. Loceras.

Talagante. Alfarería coloreada, policromada. Escenas. María Díaz Jorquera, Olga Díaz Jorquera, Talagante: Libertad 1188.

Cestería

Santiago. Cestería artística “Manzanito”. Luis Manzano, Quinta Normal, Abtao 275.

Palmas de Domingo de Ramos

Santiago. Ramos. Palmas trenzadas. Pedro Vilches, Regina Espínola Palmilla. Silvia González.

Totora

Santiago. Sopladores, asiento y respaldo de sillas.

Tejido a telar

Valdivia de Paine. Chamantos, fajas. Trinidad Cortez, Teresa Carrasco, Rosario Espinoza, Ernestina Tamayo, María Flores, René Carrasco, Remigio Díaz, Alberto Illanes, Guillermo Vilches, Alejo Leiva, Gustavo Carrasco.

Tejido a crochet

Santiago. Cojines, cubiertas, visillos.

Bordados

Isla Negra. Bordados con lana de color sobre osnaburgo (tela rústica). Adelaida Díaz, Tato Díaz, Inés Díaz, Purísima Ibarra, Inés Ibarra, Adela Araya, Rosa Santander, Eduelia Pérez, Elsa Araya. Dirige: Leonor Sobrino de Vera.

Trabajos en papel

Santiago. Volantines artísticos. Sombrillas, remolinos, pajaritos, gorros. Guillermo Prado Catalán. Quinta Normal.

Figuras en valvas

San Antonio. Figuras de caracoles marinos, caparazones de erizos y valvas de ostiones.

Cartagena. Grutas, ceniceros. “Recuerdos de Cartagena”.

Puerto Nuevo (Cartagena). Trabajos en valvas: pingüinos, garzas, botes, yates, ceniceros.

Forja

Malloco. Espuelas y frenos. Juan Farías Ahumada, detrás de la estación.

Trabajos en vidrio

Santiago. Reproducciones y estilizaciones de animales: Caballos, cisnes, lagartos. Ferias y mercados.

Figuras de yeso

Santiago. Figuras de yeso moldeado. Blanco con colores. Gallinas, gallos, perros, loros, palomas, gatos.

Pintura intuitiva

Santiago. Cuadros de pintores populares, telones para fondos de fotos callejeras. Temas religiosos, temas profanos.

Carteles, ilustraciones para las hojas de poesía popular. Armando Arcos.

Instrumentos musicales

Puente Alto. Guitarrón de 25 cuerdas.

Muñequería popular

Santiago. Muñecas de feria. Muñecas de trapo. Chinas, huasos, rotos. Muñequería de creación popular.

Juguetes de madera

Batuco (El Llano). Caballos con jinetes, el maromero. Juguetero, el “Viejo de la mula”.

Santiago. Juguetes de madera: carretelas, caballos de arrastre, trompos, emboque, juego de comedor en miniatura, coches de muñeca.

Se caracteriza la juguetería de la cárcel.

Mates de calabazas

Renca (El Perejil). Mates quemados o ahumados. Manuel Palma, Luis Alberto Palma, Leonardo Palma, María González, María de Ramírez, Amanda Ramírez, María Aguilera, Juana Zúñiga, Juana González, Julia Álvarez.

Trabajos en plumas

Santiago. Plumeros de plumas teñidas de vivos colores (artesanía). Pájaros de feria. Cuerpo de yeso y emplumados que penden de un elástico.

Joyería popular

Santiago. Pulseras de monedas de cobre; pulseras de monedas de plata con el cóndor recortado.

Prendedores figuras de paloma, gallo, mariposa, caballo, ancla, corazón.

Collares de plata compuesto de seis flores con un corazón y una estrella colgante. Pulseras de placas, imitación plata.

Orfebrería popular

Exvotos de fabricación manufacturada más o menos popular. Representaciones de plata laminada o modelados de ojos, orejas, senos, corazones, brazos, manos, pies. Ofrendas votivas para conseguir el favor celeste de los abogados de ciertos males físicos.

Sitoplástica

Santiago, “Maestras” confiteras realizan en mazapán productos de chacarería y figuras de animales. Figuras de dulce de membrillo, figuras de manjar blanco. Figuras de caramelo.

Botellas artísticas

Santiago. Botellas con escenas místicas (de la Pasión). Cárcel.

Botellas con etiquetas adheridas a las paredes interiores.

Botellas con estampillas adheridas interiormente. Botellas con flores recortadas. Botellas revestidas con pepas de melón y sandía. Botellas revestidas con cemento, simulando troncos de pino.

Trabajos en asta

Santiago. Vasos, vasos chicheros, poruñas, botellas, pulseras, bastones, empuñaduras y conteras de bastones. Se caracterizan los trabajos carcelarios.

Tradición

Santiago. Fiesta del Roto chileno. Enero 20. Plaza Yungay. Misa, fondas, bailes, guirnaldas, banderas.

San Bernardo. Cerro Chena. 18 chico. Septiembre. Ramadas y fondas instaladas en las faldas del mencionado cerro. Se bebe chicha en cacho, se comen empanadas de horno, la cazuela de ave y el asado al palo. Competencias de volantines y escaldaduras al cerro.

Santiago, El Salto, Barrancas, San José de Maipo, Cartagena. Rodeo.



Cerámica perfumada Monjas Clarisas.

Folclore religioso

Santiago. Marzo. Semana Santa. Cuasimodo. Huasos montados a caballo, cubiertos con una capelina y en la cabeza amarrado un pañuelo de seda de color; luciendo banderas nacionales escoltan a un sacerdote que va en un coche tirado por caballos, adornado de flores. El sacerdote reparte la comunión a los enfermos. Por lo general, parte de una parroquia o capilla de fundo.

Le dan color carretelas adornadas, bicicletas y motonetas que portan pequeños altares en sus manubrios.

No faltan los disparos que atronan al aire. Esta ceremonia se realiza también en Quilicura, El Salto, El Monte, Lo Barnechea, Colina, San Miguel.

Santiago. Quema de Judas. Abril. Representación de Judas que se quema. Tradición satírica-religiosa. Se realiza en Colina, Barrancas, San Miguel, El Salto, El Guanaco, Renca, Quilicura, Conchalí, Ñuñoa, Lo Barnechea, Talagante, Alto Jahuel, Maipú.

San José de Maipo. Virgen del Carmen. Julio 16. Se celebra el día de la Virgen y el aniversario del pueblo. Fiesta

en la medialuna. Amasandura y ejercicio de riendas. Ramadas.

Talagante. San Nicolás de Tolentino. Septiembre 10. Se bendicen pequeños panes de huevo, que la gente se disputa por sus virtudes curativas. En el campo se acostumbra a enterrarlos en los sembrados para que no les entre la peste ni los devoren los gusanos.

Isla de Maipo. Virgen de la Merced. Septiembre 24. Patrona del pueblo. Hermandad de danzantes.

Valdivia de Paine. Virgen del Rosario. 1° domingo de octubre. Procesión. Participación de la cabalgata de huasos.

Santiago. Parroquia de San Antonio de Padua. Diciembre 25. Se llevan los animales y se bendicen.

Malloco. Niño Dios de Malloco. Diciembre 25. Fiesta procesional. Para los automovilistas es una tradición detenerse en sus viajes y excursiones.

Animitas

Santiago. Mesa Bell (Carrascal). La Malvinita, Cementerio Parroquial de San Bernardo, Nicho N°109. Alicia Bon, Pedreros. Romualdo Ivani, Calle Borja. La Marinita, Parque Cousiño.

Museos

Museo de la Catedral, Museo Nacional de Historia Natural, Museo Histórico Nacional, Museo del Carmen de Maipú, Museo Pedagógico, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Museo del Escritor (Biblioteca Nacional), Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, Museo de la Aviación, Museo de la Medicina doctor Enrique Laval, Museo de Arte Popular Americano (MAPA), Museo Colonial de San Francisco.

Notas de Karen Plath Müller Turina

Todas las animitas citadas son de Santiago de Chile.

Luis Mesa Bell murió el 20 de diciembre de 1932. Fue el primer mártir del periodismo en Chile. Falleció por asfixia por sumersión en el agua, contusión en la cara y cráneo, contusión cerebral.

La calle Tucumán hoy en día se llama Radal y la animita se ubica en esa calle casi al llegar a Carrascal (altura del 5.000), muy cercana a la entrada de la Escuela Diego Portales. Se conserva la base de la animita original, pero adornada con azulejos azules, parte de ellos sueltos.

Malvinita (Malvina Alba Araya Miranda). Falleció el 18 de octubre de 1956, tenía 14 años.

Fue enterrada en el Cementerio Parroquial de San Bernardo, en el nicho 109, donde aparecieron las primeras manifestaciones de fervor. Se colocó su retrato sobre la lápida, preservado por un vidrio, ornamentado con santos. La adornan también algunas muñecas, flores naturales y artificiales, tanto en las jardineras del nicho como en la parte baja, la vereda.

La lápida que la cubre lleva la siguiente leyenda:

“Dejando en la vida una madre
y hermanos que la lloran para siempre,
Alicia Bon Guzmán. Falleció el 11 de junio de 1944”.

En el camino de Pedreros, Alicia Bon sigue viva en la memoria de sus devotos. Su animita, levantada en el sitio que actualmente corresponde a avenida Marathon Oriente y Departamental (Macul), a pasos del Estadio Monumental y de la estación de metro Pedreros, comuna de San Joaquín, es constantemente visitada. Cuando se construyó la



Animita de Luis Mesa Luis Bell.

línea 5 del Metro, los trabajos se cuidaron de no alterar la animita.

Rumaldo Ivani Zambelli falleció el 3 de agosto de 1933. Romualdito, nombre que le dice la mayoría de sus devotos, y también en el letrero gigante que pone la Municipalidad Estación Central.

Su animita se encuentra en la calle San Francisco de San Borja 11, primera cuadra entrando por Avenida Bernardo O'Higgins, a un costado de la Estación Central.

Sin embargo, su nombre verdadero es Rumaldo Ivani Z., como indica la placa del Cementerio General, puesta por su madre y primo Francisco. Donde además se indica la fecha en que falleció: 3 de agosto de 1933.

Muchos de sus devotos van al cementerio y le ponen placas, patio 34 pabellón 4, nicho número 1.063.

En un solo nicho en el Cementerio General están juntos los padres con estos nombres Erminia Zambelli v. de Ivani y Narciso Ivani Montti.

Marina Silva Espinoza. Falleció el 23 de mayo de mayo de 1945.

Su animita está en el Parque Cousiño, al pie de un árbol, frente a la calle Antofagasta, entre avenida Beaucheff y la tribuna de la elipse.

En 1972, el Parque Cousiño perdió su legítimo nombre, reinaugurándose como parque O'Higgins, en honor de Bernardo O'Higgins.

Danzas de la patria vieja

(1960)

Manuscrito inédito

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Oreste Plath—Folclorólogo, escritor y profesor

El Cuando

Especie de minué que al fin tenía su allegro. Llegó a Chile desde Argentina en 1817.

Su nombre parece ser de origen español.

Leopoldo Lugones escribe: “se parece a ciertas sonatas de Domenico Scarlatti, particularmente a la Sonata N°41”.

En Chile se distinguió, entre todos los bailes, por su ritmo acompasado. Hay diferentes maneras de bailarlo.

El Cuando comienza como el minué, y termina con un paseo muy rápido llamado “zapateo”, del ruido que forman los zapatos contra el suelo, llevando ambos danzantes pañuelos en las manos que mueven formando círculos.

Comienza con el minué, y se ejecuta con lentitud y solemnidad, según la idea de cada uno; se avanza, se retrocede y dándose las manos se balancean; a veces se detienen para pasar el brazo sobre la cabeza.

Estas figuras se deben hacer con gracia y soltura. Los momentos lentos no duran más de dos minutos, enseguida el compás cambia rápidamente, y de un tono triste y monótono, pasa a un aire vivo y animado que acompañan los golpes repetidos de algunos instrumentos (tambor o guitarra) y un coro. Sigue una especie de pirueta; el que no

se desliza toca la tierra con extrema rapidez, los danzantes muestran los pañuelos de manera afectuosa, pero siempre a distancia, y describen círculos más o menos grandes, según el espacio en que se encuentran. Añaden a estos movimientos circulares muchos gestos, y hacen a menudo flotar los pañuelos sobre sus cabezas.

Los versos del Cuando

Son generalmente anónimos, y los que canta el galán a la dama son los siguientes:

Primer Cuando

Anda ingrata que algún día
con las mudanzas del tiempo
llorarás como yo lloro,
sentirás como yo siento,
¿Cuándo?, ¿Cuándo?
¿Cuándo, mi vida, cuándo?
Cuándo será ese día
de aquella feliz mañana
que nos lleven a los dos
el chocolate a la cama.

Segundo Cuando

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

El Cuando va siempre acompañado de canto. El minué inicial tiene figuras muy airosas, las que se bailan al compás de la letra, ejemplo:

Anda ingrata, que algún día

Con estas líneas (¿Cuándo, mi vida cuándo?) termina el minué; sigue el allegro y se cambia el paso, ejecutándose un rápido movimiento de los pies que llaman zapateado, mientras que una o dos personas marcan el compás, golpeando con la palma de la mano, y cantándose a la vez la siguiente estrofa:

¿Cuándo será aquel día?

Las parejas se adelantan una hacia la otra, volviendo enseguida al lugar de partida; dan vuelta dos a dos zapateando a compás; agitando con la mano derecha y apoyando con la izquierda en la cintura; inclinan la cabeza y el cuerpo hacia adelante con la vista fija en el suelo, hasta que por fin el caballero, haciendo un airoso movimiento con el pie, coge la mano de la dama, se desliza por debajo de su brazo y los dos ocupan sus asientos.

En el verso del andante la tonada, el joven le echa en cara a la dama su ingratitud y le presagia que con el tiempo ella sentirá y llorará tanto como él mismo; el allegro da por

entendido una reconciliación y pregunta él: “¿cuándo serán las bodas?”.

Los siguientes versos se cantan andante, con el mismo allegro más arriba indicado.

Las durísimas cadenas
 que mi triste cuerpo arrastra
 puesto que por ti las llevo
 no pueden ser pesadas.

Aunque huya de los rigores
 con que procuras herirme
 si prosiguen tus amores
 yo no puedo resistirme.

Cuando, cuando tengo una pena
 me voy a orillas del mar
 y le pregunto a las olas:
 “¿Mi amante me dejará?”

Este hermoso ramillete
 recibe antes que tú partas
 en señal de mi memoria
 y en prenda de mi constancia.

El Aire o Los Aires

Este baile fue muy popular en Chile durante los años 1840. Han dejado descripciones muy vagas el escritor Pedro Ruiz Aldea¹, en su obra *Tipos y costumbres chilenas* (1894); Benja-

1 Pedro Ruiz Aldea (1830-1870). Escritor, periodista y político chileno. Oriundo de Los Ángeles, Región del Bío-Bío.



Chingana.

mín Vicuña Mackenna², en *De Valparaíso a Santiago* (1877); Justo Abel Rosales³, en *La Cañadilla* (1887).

Y quien mejor trata este baile es el argentino Carlos Vega⁴, en *Danzas y canciones argentinas* (1936), ya que este tuvo dispersión en Chile y Argentina. Es curioso que nadie asegure que se haya bailado en Perú. Vino de España a la región.

Entre nosotros, Ruiz Aldea lo presenta como un baile zapateado.

Carlos Vega se admira de esto. De lo que se infiere que nosotros lo zapateamos.

Vicuña Mackenna, lo describe como el baile la “Perdiz” y cada zapateo daba a luz una graciosa estrofa a manera de reto, y seguía el baile y el diálogo hasta el fin. El galán rompía la primera estrofa que decía:

Yo me enamoré del aire
y en el aire me quedé,
y como el amor es aire
del aire me enamoré.

Después de algunas vueltas, como en la cueca y pasando de repente la joven delante de su compañero, lo decía en voz raída y dulce, lenta o agraviada.

Tengo una escalerita
hecha de flores
para subir al cielo
de mis amores.

Y seguía el remolino de vueltas y revueltas, entonando los cantantes al compás del arpa y la vihuela:

Aire, airé, airó
¿Quién te quiere más que yo?

2 Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886). Abogado, político e intelectual chileno.

3 Justo Abel Rosales (1855-1896). Cronista, archivero e investigador chileno.

4 Carlos Vega (1898-1966). Musicólogo, compositor y poeta argentino.



Danzas en salón colonial.

En Chiloé se conserva esta danza en el recuerdo del pueblo. Y el folclorista Francisco Javier Cavada⁵ en *Chiloé y los cholotes* (1914), dice que se baila entre dos, cada uno debe recitar una estrofa o se pena de una multa.

Es zapateado y escobillado, y se baila al tenor de las siguientes estrofas:

Aire, aire, aire, aire
aire que me moriré
como la mujer es aire
con ella me quedaré.

María Luisa Sepúlveda⁶ en su *Cancionero chileno* (1945), presenta una transcripción para piano de este baile, cuya letra ofrece diversas variaciones, entre otras las siguientes estrofas:

Yo me enamoré de noche
y la noche me engañó
otra vez que me enamore
será cuando salga el sol.

Yo me enamoré de unos ojos
de unos labios de coral
y si al dueño no me quiere
este amor me va a matar.

Se sabe que todas las danzas presentan variaciones en la música y en la forma coreográfica tan pronto se pasa de un lugar a otro, y que las variantes son todas igualmente auténticas, es decir, que no pueden preferirse una u otra, porque todas el mismo y único título que les confiere la adopción popular.

Veamos un texto y la correspondiente forma coreográfica. Se canta una cuarteta desdoblada en ocho por repetición de los versos de dos en dos, sin interrupción, y sigue el estribillo sin interludio previo. Cesa la música y el hombre dice su relación; prosiguen los cantantes con el mismo estribillo y enseguida la relación de la mujer. Vuelve el estribillo y con él termina la “primera”. Así:

Preludio:

1. Cuando te salgas al campo
y te den los aires fríos;
cuando te salgas al campo
y te den los aires fríos,

2. no digas que son los aires,
si no son suspiros míos;
no digas que no son los aires
si no son suspiros míos.

3. Estribillo:

A los aires, aires, aires
una vueltita daré;
a los aires, aires, aires,
una relación “vacier”.
(Relación del hombre).

4. A los aires, aires, aires,
otra vueltita daré;
a los aires, aires, aires,
que conteste la mujer.

5 Francisco Javier Cavada Contreras (1864-1950). Sacerdote y escritor chilote.

6 María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958). Compositora, pianista y profesora, miembro fundadora de la Asociación Folklórica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno.

(Relación de la mujer).

5. Aura:

A los aires, aires, aires
otra vueltita daré;
a los aires, aires, aires
ya se acabaron también.

El Chavarán o Chavarín. Se baila entre 3 personas que van describiendo un círculo y levantando los pies al son de la guitarra. Este baile no se canta.

La Astilla. Se baila zapateando y redoblando alrededor de una astilla clavada en la mitad de la sala. Toman parte 2 personas.

La Sijurina, Sajuria o Sajuriana. Se baila entre 2 zapateando y escobillando. Se usa pañuelo.

La Periconá. Se baila entre 4 con seis vueltas de derecha a izquierda. Se usa pañuelo y es zapateado.

La Zamba Refalosa (o Resbalosa). Se baila con seis vueltas entre dos personas. Es baile zapateado y de pañuelo en mano como la zamacueca.

El Fandango. Antiguo y conocido baile español, se danza en Chile, dando el hombre continuos saltos y golpeándose al mismo tiempo los muslos con ambas manos extendidas. La mujer, mientras baila se limita a batir el pañuelo.

El Chocolate. Se baila pañuelo en mano, con tres vueltas y entre dos personas. Es baile zapateado.

El Chicoteo. Es la misma sajuriana con distinta letra.

El Cielito. Se baila entre doce personas: 6 hombres y 6 mujeres, que se colocan en fila unos enfrente de otros. Cada hombre saca a bailar a la mujer que tiene enfrente

y después de dar una vuelta con ella, se coloca en su lugar primitivo. En este baile no se usa pañuelo.

El Malambo. Se baila entre dos y tiene 3 vueltas. Es zapateado y escobillado.

El Sapo. Se baila también entre dos, con tres vueltas. Es igualmente zapateado y escobillado.

La Salchicha. Se baila como la refalosa, pero con 3 vueltas.

El Siquimiriqui. Se baila entre dos, zapateado y redoblando como en la Sajuriana.

La Conga. Se Baila Como La Sajuriana.

El Llanto. Se baila como la refalosa. Cierta variante, con cinco vueltas.

El Aguanieve. Se baila como la sajuriana, pero entre dos o cuatro. No tiene canto. Se toca punteando la guitarra.

Las Olas. Tiene 3 vueltas y se baila como la Sajuriana, entre 2 o 4 personas.

La Trastrasera. Se baila entre dos, zapateando.

La Cambia. Origen: Tradición ancestral, posiblemente prehispánica (pochtecas).

El distinguido músico chileno, Pedro Humberto Allende⁷ escribe: “La refalosa empieza con un período en tiempo de vals, al que le sigue otro período en movimiento más rápido, con un ritmo parecido al de la tonada, a la manera del Cuando, pero sin los compases intercalados del movimiento inicial.

7 Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959). Compositor y profesor chileno. Premio Nacional de arte mención música (1945).

El 17 de julio de 1842 se le hizo un beneficio a José Zapiola⁸, y en el programa se insertaba este párrafo: “Se estrenarán graciosas boleras nuevas nominadas de la resbalosa”, lo que indicaba su aparición en la escena.

En esta danza los bailarines toman una actitud de desafío.

Hay zapateo y belicosidad encantadora. En la refalosa hay gracia y flexibilidad. Hay un balanceo, como el ave que se cierne y vuela. Tiene ella una inquietud del pez alarado.

La letra es graciosa, los guitarreros tocan y el coro entonan:

Quisiera ser como el perro
para amar y no sentir,
el perro como es paciente
todo se le va en dormir:
ahora zamba y como no.

Refalosa se dice por deturpación (deformación, afeamiento).

Refalosa o Resbalosa

100 años de antigüedad documentada tiene esta danza que entre los países que la han cultivado se cuenta Argentina, Chile y Perú.

El escritor argentino Esteban Echeverría⁹ cita la resbalosa en su obra *El matadero* (1838). En Lima, Perú, hay una

referencia de la resbalosa en 1841. En 1872 se le ve bailar en Lima.

Un folclorista argentino, Orestes Di Lullo, la describe así: “Danza cantada. Los bailarines, colocados oblicua o diagonalmente, inician el baile con castañetas, desplazándose en línea recta y paralela.

Luego con pasos cadenciosos, cambian de sitio para efectuar vueltas de espaldas, la primera “mudanza con zapateado”. Así continúa el baile hasta la segunda “mudanza”, terminando la primera parte con una vuelta amplia y completa y un “resbalón” final del hombre.

En la segunda parte se repite lo descrito anteriormente. Se canta.

Otro folclorista argentino la describe así:

“Consta su letra de tres cuartetos dobles: cada cuarta octosilábica va acompañada de una estrofa de cuatro versos pentasílabos, empezando la primera cuarteta de un estribillo, entre zapateado y de pañuelo en mano como la zamacueca”.

En Coquimbo se bailó hasta fines del siglo pasado. La letra más popular rezaba así:

Yo encontré una resbalosa
a caballo de un pelito,
y a cada paso que daba
se resbalaba un poquito.
No llores, zamba,
no llores, no
a la zamba, la zamba mía
y vámonos.

8 José Zapiola Cortés (1802-1885). Compositor, cronista y político chileno.

9 Jorge Esteban Echeverría Espinosa (1805-1851). Autor argentino que introdujo el romanticismo literario en su nación.

Carta a Gabriela Mistral

(1944)

Manuscrito inédito

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Oreste Plath—Folclorólogo, escritor y profesor

Santiago de Chile, 1 de julio de 1944
Doña Gabriela Mistral
en Petrópolis
Brasil.

Querida maestra:

Ya en Chile me he dado a gustar y regustar el Brasil. Son numerosas las entrevistas y artículos publicados. A esta campaña de divulgación no se ha escapado ningún medio, por lo tanto también he disertado por radio.

Hace algunos días entregué a la Biblioteca Central de la Universidad de Chile un informe sobre bibliotecas en el Brasil, (Rio y Sao Paulo); por estos días entregaré un informe sobre folklore, cursos de conservadores de museos y sobre museos. Este informe se convertirá en una charla que la patrocinará la Asociación Folklórica Chilena¹.

Atendiendo la curiosidad, el interés que existe en la juventud, por la maestra Gabriela Mistral, me di a realizar la

nota que le acompaño sobre su señora madre. La directora de la revista "Eva" me ha informado que fue muy felicitada por mi anterior artículo sobre Ud. Esto me halaga sobremanera y todo lo recibo como un premio. Ha sido Ud. tan delicada, tan fina conmigo que siempre estará en mi recuerdo como imantando mis horas.

Por estos días espero que Gabriel Amunátegui² y Benjamín Claro Velasco³ atiendan mi petición de ser nombrado profesor extraordinario de folklore, agregado al Museo Histórico Nacional. En este nombramiento también puede participar don Francisco Walker Linares⁴. Esperaremos.

Con mi saludo respetuoso.

Oreste Plath

1 Nombre de la actual Sociedad de Folclor Chileno, fundada como Asociación Folklórica Chilena (1943-1963).

2 Gabriel Amunátegui Jordán (1898-1955). Profesor, ensayista y político chileno.

3 Benjamín Claro Velasco (1902-1968). Abogado y parlamentario chileno.

4 Francisco Walker Linares (1896-1967). Abogado, académico e intelectual chileno.

Del dicho al hecho
folclórico:
Remembranza de
Ramón Laval Alveal
(2026)



Yvaín Eltit—Presidente Sociedad de Folclor Chileno
Maximiliano Castro Rivas—Miembro Sociedad de Folclor Chileno

Comentario previo

El presente manuscrito pretende poner en perspectiva la memoria y legado de Ramón Laval Alveal (1862-1929), escritor, bibliógrafo e investigador, quien fuera una de las figuras más importantes de la folclorología chilena a inicios del siglo XX, tanto por su contribución intelectual como por su labor institucional.

Así mismo se propone una mirada contextual de su acucioso estudio de la oralidad del país, con especial énfasis en los cuentos. Detallando su mirada espontánea, poco usual de áreas que para la época no era común.

Nos proponemos dar un acercamiento biográfico, con fuentes oficiales, periféricas y relatos que complementan a un personaje que va más allá de ser un simple investigador, de haber integrado una institucionalidad de la cual no se sintió del todo parte, conjugado con el halo de misterio que rodeó siempre su vida personal, hasta la incógnita de no tener la certeza de donde descansan sus restos.

En un segundo apartado, nos adentraremos en su libro *Del latín en el folklore chileno* (1910). La finalidad de seleccionar este texto fue desplegar como Laval combinó dos áreas que parecen distantes, y usualmente difíciles de unir, pero que desde la experiencia de ambos autores (profesor y ayudante) en las cátedras de Cueca chilena y Latín jurídico de la Facultad de Derecho de la Universi-

dad de Chile, hemos palpado en primera persona la relevancia y el cruce académico que poseen.

Para concluir nos haremos cargo de la vigencia de este autor en nuestros días, donde las instituciones a las que perteneció, poco y nada lo han valorado. Desmontamos con documentación seleccionada exclusivamente para este artículo, donde mostramos con pesquisas en terreno como se obvió el real lugar donde descansan sus restos, desmoronando la supuesta post-verdad actual.

Palabras clave: Oralidad, Ramón Laval Alveal, folclor, cuentos, bibliografía.

Ramón Laval Alveal

Ramón Arminio Laval Alveal, nació en San Fernando, Región del Libertador General Bernardo O'Higgins Riquelme, el 14 de marzo de 1862. Hijo de Ramón Eduardo Laval y María Alveal.

Se educó en las dependencias del colegio del convento de los Dominicos, Recoleta, Santiago.

A los 21 años ingresó como oficial de número de la administración central de Correos de Chile. Estuvo en ese puesto hasta 1891. Simultáneamente investigó la historia postal, con especial interés en sellos, tarjetas y estampillas. Colaboró codo a codo con el porteño Juan Enrique

O’Ryan, publicaron juntos “La posta y la filatelia”. una minuciosa bibliografía postal y temas afines, en Chile y el exterior, difundida en la Revista Postal, bajo los seudónimos de “M. de Lara” y “Doctor Toideru”. Laval se incorporó como miembro a la Sociedad Filatélica de Chile y en sus anales.

Posteriormente se integró a la Biblioteca Nacional, por petición del director de la institución, Luis Montt Montt, abogado, escritor e historiador, aprobado mediante decreto, el 7 de abril de 1892. Llegó a ser jefe de sección, subdirector y secretario (1913), y dos veces director interno (1909 y 1921).

Su contribución intelectual y humana en la Biblioteca fue notable. Se ocupó de que cada imprenta nacional cumpliera con el depósito legal de sus textos.

En 1909, fue uno de los fundadores de la Sociedad de Folklore Chileno junto a Rodolfo Lenz Danziger, lingüista y académico; Julio Vicuña Cifuentes, escritor y filólogo; Eliodoro Flores Toledo, profesor y folclorista; Agustín Cannobbio Galdames, pedagogo y político; Manuel Manquilef González, educador y parlamentario.

Por esos años que una de sus mayores aficiones era indagar, escribir, dar a conocer diferentes temas que tuvieran que ver como lo más hondo del imaginario nacional. Justamente entre esas pesquisas que tanto le fascinaban y podía pasarse horas y horas en los pasillos de la biblioteca, encontró un curioso ejemplar denominado *Modo de ganar el Jubileo Santo* (1776), cuya adjudicación se cataloga como uno de los primeros impresos chilenos (incunable). Se sabe que perteneció a la colección del bibliófilo Ramón Cayetano de los Dolores Briseño Calderón.



Ramón Laval Alveal.

Catálogo

Al aproximarnos al catálogo bibliográfico del autor, podemos rastrear por la cantidad relevante de obras que publicó sus diferentes intereses.

Su primer manuscrito dado a conocer oficialmente fue *Algunos antecedentes sobre el franqueo oficial* (1897), donde explica el pago previo de la tasa por el envío de correspondencia o paquetes, evidenciado mediante sellos (estampillas), impresiones de máquinas franqueadoras o marcas de «franqueo pagado».

Después vinieron: *Sobre los timbres de inutilización e indicadores de multas y otras marcas usadas por el Correo de Chile* (1897); *Bibliografía musical: composiciones impresas en Chile y composiciones de autores chilenos publicadas en el extranjero (segunda parte) 1886-1896*, *Breve noticia sobre las cubiertas timbradas y sellos usados por las oficinas de correos del Departamento Litoral de Bolivia como signo de*

franqueo, desde 1872 hasta 1879, *Noticias sobre las estampillas para multar correspondencia usada por el Correo de Chile* (1898); *Sobre las primeras emisiones de tarjetas postales en Chile*, *Sobre una falsificación de los sellos de multas en Chile: emisiones de 1895 y 1897*; y *del tránsito a mejor vida de las estampillas para multar correspondencia del mismo país* (1899).

Si su interés filatélico fue una constante, aquel por el saber popular, fue todavía mayor. Su incesante ambición investigativa y lectora, sumado a la incorporación al grupo de Lenz le permitieron ahondar aún más en saberes que para la época eran poco valorados por el espectro académico, especialmente de la Casa de Bello.

La oralidad tendió a ser una de sus principales obsesiones. Primero la abordó en *Cuentos de nunca acabar, Oraciones ensalmos y conjuros del pueblo chileno comparados con los que se dicen en España* (1910).

Siempre en el lenguaje, investigación o monografía que hacía, llevó a Laval a posicionarse como un pionero en el folclor lingüístico del país. Un acercamiento directo se aprecia en *El pescadito encantado: una versión interesante del cuento chileno el pájaro azul* (1911).

Su recorrido por los estantes y fondos documentales de la Biblioteca Nacional lo llevaron a interesarse en Carahue, Región de la Araucanía o Wallmapu (territorio mapuche). Aunó su ímpetu de bibliófilo con aptitudes de sabio territorial y oralidad, dando origen a su señero texto: *Contribución al folklore de Carahue* (1916).

Sin embargo, no se quedó ahí. Continuó fascinado y empecinado con el lenguaje. Volúmenes de gruesa extensión, audaces y adelantados fueron: *Cuentos populares en Chile*, *Paremiología chilena* (1923); *Cuentos de Pedro Urdemales* (1925).

Además de los citados libros, una serie de cartas inéditas quedan de Ramón Laval Alveal, fechadas entre 1887 y 1926, con personalidades variadas como: José Manuel Balmaceda Fernández, Carlos Pezoa Véliz, Aníbal Echeverría y Reyes, Carlos Mondaca Cortés, Alberto Ried Silva, Augusto Capdeville Rojas, Federico Puga Borne, Guillermo Feliú Cruz.

Del latín en el folklore chileno

El latín y el folclor, dos ramas humanistas que aparentan mucha lejanía en su uso y estructura. La primera, manifestada como idioma oficial del Imperio Romano, y muy utilizada por éste en el desarrollo de la judicatura “racional”, que sería posteriormente tomada por los europeos en los siglos XVII al XIX en la profundización a la corriente ilustrada o racionalista, ocupando como base de sus cuerpos jurídicos el documento de mayor organización acerca del derecho que existía, este es el *Corpus Iuris Civilis*¹; siendo la máxima herencia del latín en el ámbito jurídico, incluyendo una serie de normas expresadas en aforismos², los cuales serían posteriormente tomados por el Código civil de Brasil, comprendido de 1807 artículos, donde aproximadamente 800 derivan directamente del derecho romano³. El latín, y particularmente en su versión jurídica se fue

1 Complicado de normas que el emperador Justiniano (527-565 d. C.) ordena elaborar para resumir los preceptos del derecho romano. Para mayor información, véase Machicado, Jorge, (2007).

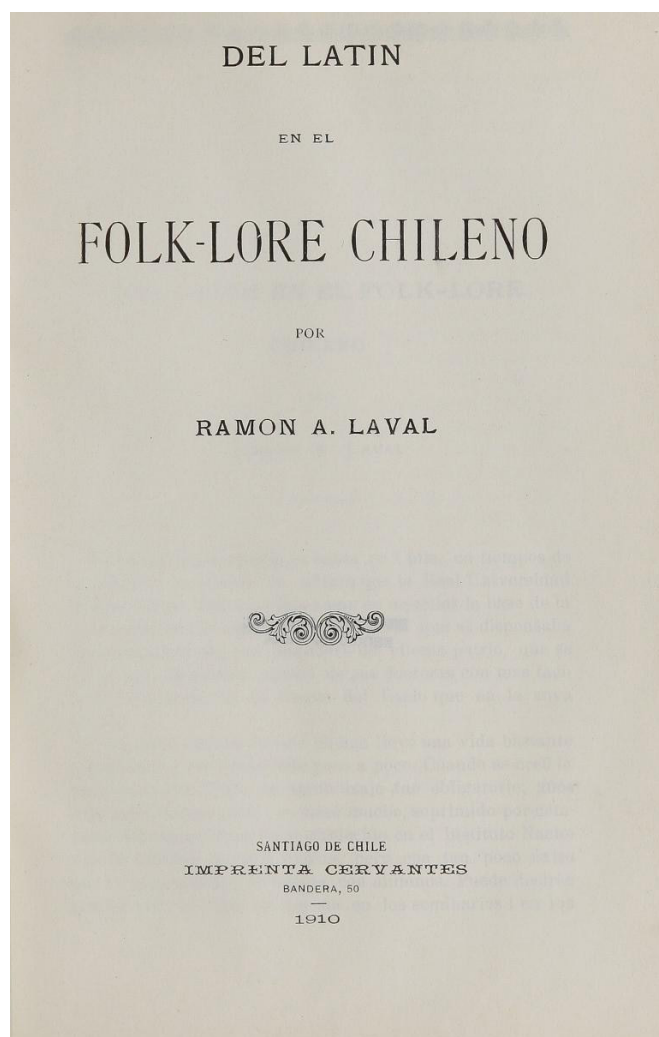
2 “*Obligatio est iuris vinculum, quo necessitate adstringimur alicui rei solvendae secundum iura nostrae civitatis*” (La obligación es un vínculo de derecho que nos constriñe a cumplir una prestación conforme a las leyes de nuestra ciudad).

3 Xavier 2001: 141-142. Información extraída de Mattila, H. (2020), pp. 30.

asentando en el continente americano con fuerzas debido a la herencia continental del derecho, con fuertes raíces romanistas, donde Chile no fue una excepción. Nuestro código civil elaborado por Andrés Bello López entre los años 1840 y 1855 es una expresión pura del *Code Civile* francés de 1804 (producido por orden de Napoleón Bonaparte), el cual se basa en la corriente europea continental del derecho. Hoy en día en el derecho chileno se siguen utilizando los aforismos jurídicos provenientes del derecho romano como “*pacta sum servantum*”, “*alterum non laedere*”, “*in dubio pro reo*”, entre otros.

Por otro lado, tenemos al folclor, el cual podemos caracterizar como una importante rama del imaginario y adyacentes de un país. Nos muestra juegos, bailes, comidas y otros elementos que caracterizan y representan a una nación. “Toda creación artística que guarda un ritmo definido, que distingue un pueblo con un carácter propio”⁴, es como bien caracteriza la primera investigadora chilena del folclor en Chile, Emilia Garnham al término *folclor*⁵.

Ramón Laval Alveal, en su obra *Del latín en el folklore chileno*, vemos como claramente vincula estas dos ramas bien distintas. Se aprecia que este idioma era impartido de manera obligatoria al momento de la creación de la Universidad de Chile en 1842, donde era una lengua “de elegancia” para los intelectuales⁶. En sus años posteriores



Del latín en el folklore chileno (1910).

fue perdiendo importancia, llegando al punto de ser netamente un optativo poco valorado dentro de la sociedad universitaria chilena.

No obstante, el latín siempre se ha mantenido vivo en la identidad chilena, siendo utilizada en distintos ámbitos culturales como las danzas, la poesía popular y los refranes populares. Muchos de estos últimos han sido ocupados como derivaciones del idioma español, las cuales gracias a la viveza del chileno se han desarrollado. Laval nos muestra que un claro ejemplo de esto lo trae el historiador y abogado Benjamín Vicuña Mackenna, quien en su libro *Historia de Santiago* (tomo II) nos narra: “Triste est anima mea hasta que una manta vea”, respondido por el doctor

4 Garnham E., 1961, p. 11.

5 Emilia Garnham fue la primera investigadora que recopiló información acerca de ciertos elementos que caracterizan al pueblo chileno, que se pueden agrupar como folclóricos. Todo esto en su libro *Danzas Folclóricas de Chile* (1961).

6 Laval R., 1910, p. 3.

“¿Et quare couturbas me si sabes que no hay con qué”⁷. Aquí dicho autor quiere expresar términos que en latín no tendrían mucho sentido por sí solos, sino que conjugados entre latín-español muestran un refrán que nos dice que ante ciertas decisiones “no me molestes si sabes que no hay forma de cambiar mi posición”. Otro ejemplo claro es en el baile típico de la cueca, donde en las chinganas se escucha cantar “nominativo quoque, dativo cuique, aquel que me lo entienda que me lo explique”, donde vemos aquí una estrofa que se mofa de la dificultad de las declinaciones en el uso del nominativo y dativo, expresando el cuequero que quien lo entienda, que me lo explique.

Para precisar, es importante recalcar que el folclor chileno es una mezcla de distintas influencias como la española, peruana, romana, etc., las cuales van formando el imaginario de la nación. El latín podría verse como una rama muy distante del folclor, pero que en el caso chileno está más unida que nunca debido principalmente a la viveza e ingenio de los chilenos de ocuparlo en ciertos ámbitos populares como el canto popular, los refranes, la paya y la cueca. Podemos ver que el latín, que Laval pensaba que había sido dejado de lado, está más presente que nunca en el folclor, y que seguirá su constante evolución y presencia según la permanencia y ampliación del folclor popular.

Legado y olvido en carne y huesos

Muchas dudas rondaron los últimos días de Ramón Laval Alveal. Desde su alejamiento cada vez más de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, tanto por la postura ultraconservadora que fue tiñendo cada acción que poseyeron

como una sección de folklore muerta, obsoleta y sin recambio generacional, condenada a un olvido sin remedio.

Sabemos que ingresó como miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua (1923). Prosiguió con intereses postales y por la oralidad.

Se jubiló de la Biblioteca Nacional con más de tres décadas al servicio de la entidad (1925).

Su deceso estuvo rodeado de una serie de dudas y enigmas. Las fuentes de la época señalaron que falleció por una “extraña enfermedad”, tan curiosa como inexplicable. Lo cierto es que los documentos inéditos que hemos encontrado, además de su sepultura, son bastante distintos a lo que se ha divulgado.

Se ha establecido que en agosto de 1928 los médicos lo encontraron con una salud cambiante y volátil, pero que su ánimo y vitalidad seguían casi intactas. Ramón Laval Alveal falleció en Santiago, el 14 de octubre de 1929, a los 67 años.

El primer problema que se nos presenta es su segundo apellido. En algunos sitios virtuales se le coloca Ramón Laval Alvial o Alvear, cuando derechamente era Alveal.

Se precisa que fue sepultado en el Cementerio Católico de Recoleta, Santiago. En una salida a terreno con Fernando Pérez Navarro, estudiante de teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, acudimos a este camposanto con el propósito de verificar la ubicación de la tumba. Se nos facilitaron de modo confidencial registros de las personas que ingresaron entre septiembre y noviembre de 1929, ninguno con apellido Laval, por ejemplo: Manuel Díaz Landeros (3 de septiembre), Herminia López de Ríos (21 de septiembre), José Luis Lira Carrera (16 de octubre), Carmela Lara Muñoz (6 de noviembre), por mencionar solamente algunos.

7 *Ibid.*, p. 9.

En la visita a quien sí encontramos fue a Luis Eduardo Laval Manrique, su hijo, fallecido en Santiago, el 13 de marzo de 1966. Localiza en el pabellón 12 apóstoles segundo piso.

La pregunta se complejizaba aún más: ¿dónde está Ramón Laval Alveal?

Por descarte debía ser al frente, en el Cementerio General de Recoleta. Sabíamos por la información que esta institución pone en su web que de acuerdo a sus registros oficiales, se encontraba una vieja bóveda familiar de apellido Laval, localizada en el patio n°2. La adquisición del espacio funerario fue por el patriarca, Ramón Eduardo Laval, detallando en la inscripción de la lápida que data desde 1893. Ese mismo día (10 de febrero), nos acercamos al archivo histórico del cementerio con la esperanza de poder tener respuesta del paradero de Ramón hijo, pero nos comentaron que todo se digitalizaba y tenía que llenar un formulario.

Recientemente, gracias a la gestión del señor Arturo Cerda Marchant, oficial administrativo del cementerio, la historia cambió para siempre. Resulta que por gestión interna nos hicieron llegar un par de elementos de vital importancia, los que reflejan: primero que la causa de muerte del maestro Laval fue producto de bronconeumonía gripal en su domicilio de calle Lord Cochrane n°340, Santiago. Por otra parte se le sepultó en la tumba de su padre, el 15 de octubre de 1929, con gran parte de la descendencia. Esto no solamente aclara las causas de la muerte de Laval Alveal y su paradero definitivo, sino que nos dice en concreto que su segundo apellido era Alveal.

Consideramos de gran interés para la folclorología chilena contemporánea el rescate de este autor, más allá de un fin biográfico o como fuente bibliográfica indispensable. A excepción del Instituto de Investigaciones Folklóricas,

dependiente de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile (1950-1974), poco se ha hecho. Laval junto a Lenz, Vicuña Cifuentes, y varios más, fueron los precursores de la puesta en valor académica del saber popular, sin abstracciones ni caricaturas, una escuela que solamente fue retomada tiempos después por hombres valientes y buenos como Aureliano Oyarzún Navarro, Oreste Plath, Carlos Lavín Acevedo, maestra Karen Plath Müller Turina, Bernardo Subercaseaux Sommerhoff.

Bibliografía

- Coluccio, F. (1951). *Folkloristas e instituciones folklóricas del mundo*. Buenos Aires: Librería “El Ateneo” Editorial, pp. 56-57.
- Garnham, E. (1961). *Danzas Folclóricas de Chile*. Santiago: Ediciones Gráficas Nacionales, pp. 11.
- Laval R. (1910). “Del Latín en el Folklore Chileno”, *Revista de la Sociedad Chilena del Folklore* (Tomo I). Santiago: Imprenta Cervantes, pp. 3, 9.
- Machicado, Jorge (2007). *Corpus Iuris Civilis, Cuerpo de Derecho del Ciudadano Romano*. La Paz, Bolivia: Centro de Estudios de Derecho, <http://h1.ripway.com/ced>.
- Mattila, H. (2020). *El latín jurídico: Historia, uso internacional, problemas de comunicación*. Ediciones Olejnik. <https://www.digitaliapublishing.com/a/104421>, pp. 30.

Carta por Oreste Plath

(1938)

Manuscrito inédito

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional



Gabriela Mistral—Poeta y profesora

Lima, agosto, 13 de 1938

Envía recortes publicaciones del escritor Oreste Plath.—
Señor Ministro de Relaciones Exteriores de Chile.

Señor ministro:

Tengo la honra de enviar a V.S. un conjunto de recortes de periódicos que tratan de asuntos chilenos.

Ellos se deben a la pluma de un joven escritor chileno, Oreste Plath, que he conocido aquí y a quién he visto espléndidamente vinculado con la prensa del Perú.

Creo, señor Ministro, que el señor Plath sería un elemento valioso para nosotros como divulgador de negocios culturales nuestros.

Tal vez pudiese el Ministerio pagar en la medida de sus recursos algunos trabajos del señor Plath, a fin de dar estabilidad y regularidad a esta labor útil de nuestro compatriota.

Dios guarde a V.S.

Gabriela Mistral (Lucila Godoy)

O'Higgins, símbolo de la gesta de la emancipación y de la amistad del Perú y Chile

Manuscrito inédito

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

Gabriela Mistral—Poeta y profesora

Leemos en *La Crónica* de Lima: Gabriela Mistral, como todos sus compatriotas, que han cavado hondo en las raíces del nuevo sentimiento de amistad que vincula al Perú y Chile, habló a los estudiantes peruanos, sobre una figura egregia de la historia común de América: Bernardo O'Higgins.

Figura de nobleza sin igual, no ha sido lo suficientemente estudiada a la luz serena del pasado, y por eso, al evocarla, ahora la eminente maestra y excelsa lírica, cobra singulares relieves que nos complace subrayar. Por quien lo dice y por quien aparece en los primeros términos de su verbo hecho de verdad y de poesía.

Estudiantes peruanos, os hablo en nombre de la mocedad de Chile y quiero que en mis palabras sintáis los ojos de ella puestos en vosotros.

Al mar es menester bajar para conocernos y las millas marinas que corren, se vuelven la mitad de sí mismas porque las medidas del mar burlan las de la tierra y el mar sirve a la concordia mucho más que a la lucha de los hombres.

Cuando pensáis en viajes, el primero que nombráis es el de Chile, y nosotros tenemos por primera gracia de la travesía, a vuestra Lima, clavo de oro de la América del Sur.

Cuando jugáis a los trueques en el patio de vuestras casas, hacéis lo mismo que los barcos mercantes, cambiando nuestros puertos manzanas por azúcar, herramientas por algodón y vinos por pieles.

Niños del Perú, conoced vuestro Chile próximo, vuestro Chile de brazos marítimos que son brazos abiertos. Nosotros también vendremos, viejos, mozos y niños a visitar este Perú, piedra sillar de Sudamérica, tendal de roca y alfarería, donde tenemos que leer nuestros orígenes que es un leer nuestro destino.

La sal del mar nos sazona en el sur para el amor de las gentes; estamos maduros para él, pronto a darlo y tenerla; nuestros ademanes son todos señales de costa, llamada viva.

Los Andes afligían el quechua civilizador con largas y jadeantes rutas andinas. El mar es ahora el servidor de nuestra ancha fraternidad.

Vosotros, mozos del Perú adentro, parvadas de los Andes, bajaréis las cuestas y llegaréis al punto en que el mar de la horizontalidad pura nos da la mano y nos alivia del jadeo de la marcha terrestre.

Bajad un poco, dicen a los niños cuzqueños los de Valparaíso, y nosotros subiremos otro tanto Venid a conocer el



Pedro Subercaseaux. *Jura de la Independencia en Plaza de Armas, 1945.*

remate austral del mundo americano”, como dicen los muchachos de Magallanes, que a nosotros también nos hará subir el cordón de fuego del Ecuador.

La luz de América, niño es tan clara, es tanto diamante y tanta urna, que los hombres más lejanos se ven en ella; vivimos en este golfo de luz y no hay modo de que no se ame una raza solar cuyos ojos llegan hasta la hoz del horizonte.

Tampoco ocurre, aunque sea grande la América, que nos cueste escucharnos: la raza única ha hecho de nosotros un Continente de Cristal, o una campana mágica en la que podemos oírnos con un medio hablar, con un soplo, gracias a la lengua común.

La América es en el mundo un fenómeno de resonancia moral y corporal porque a lo largo de largo grados de latitud norte y latitud sur no conoce el atajo del habla extraña, no surge la maldición de dar nombres diversos al prójimo, al país, al pan, al fruto.

La voluntad de Dios fue regalarnos este camino fluvial de la lengua castellana. En él hablar una podemos echar todos los barcos de aventuras, la amistad de los niños, el acuerdo de los mozos, el consorcio de los oficios y el trueque de los productos.

Estudiantes peruanos, voy a deciros un agradecimiento que los chilenos debemos a vuestros abuelos y que recordamos, a través de todas las generaciones.

Un hombre de Chile el primero de nosotros, Bernardo O'Higgins, llegó a vuestra costa como héroe en desgracia, el año 1823 y se quedó con vosotros toda su vida. La regalásteis, pueblo peruano, una bella lonja de vuestro suelo, que se llamaba Montalván, nombre que eche luces en la memoria chilena. En el departamento de Cañete, en el aire vuestro, angélico por el cabeceo del plantío de algodón, en esta luz unificadora de la raza el nombre de O'Higgins

alentó veinte años, caminó veinte años, soñando a Chile y amando al Perú.

Peruanos eran los viejos con que O'Higgins conversaba, recordando la expedición libertadora; peruanos también los niños con que jugaría por los caminos, recogiendo en sus ojos oscuros la eternidad de la América; peruana sería también su descendencia. Las formas y colores que consolaban al eterno ausente (y no digo al desterrado; porque no hay destierro dentro del Continente) eran también el paisaje vuestro. Miel peruana endulzaba su bebida y lana de la sierra abrigaría sus pies y amor de mujer peruana la aligeraba la carga que era plomo grave de su memoria de héroe glorioso y triste.

Le disteis la dulzura de vivir, que el merecía el primero entre la chilenidad. Nunca hemos dejado de contarle al Perú esta nobleza, amigos míos, pero en la hora de nuestra concordia, el hecho histórico, envejecido en los textos escolares al igual de la sangre de San Jenaro en el cáliz napolitano, se ha fundido, de golpe y se ha puesto a hervir lo mismo que la sangre de San Jenaro, en el huevo de nuestras manos al fin juntas.

Así quedaremos, la gente peruana y la chilena, sosteniendo con las manos conjugadas, esta sangre de O'Higgins que nos pertenece, yo diría que por iguales partes.

Las cenizas de la madre, de la hermana y los hijos de nuestro O'Higgins, duermen igualmente bajo vuestra custodia, en el dulce suelo de Lima y este polvo es también esencia nuestra, tuétano nuestro y nos llena de amor peruano cuando aquí vivimos, cuando pasamos por el cuerpo del Perú.

Estudiantes peruanos, todo esto quería deciros, desde el fondo de mi lealtad. Siempre os busqué, con el tanteo del que ama sin conocer, y que ahora os conozco, querría servirlos de algún modo, en mi vida de chilena errante, que no es una vida de hija desgajada de la América.

Gracias, amigos míos, cuerpo en flor del viejo Perú.

Presentación

Memorias de María Luisa

Sepúlveda

(16 DE DICIEMBRE DE 2025)

Karen Plath Müller Turina—Investigadora

Saludamos a nuestro consejero y miembro de esta emblemática institución, profesor Luis Orlandini Robert, académico titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile e Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por su apoyo y compromiso.

A Mónica Pizarro Herrera, nieta mayor de don Leopoldo Pizarro Leiva (1899-1980), antropólogo y etnólogo, quien fue director del Museo Histórico Nacional (1949-1963), y presidente de nuestra institución entre 1947-1952 y 1954-1963.

La señora Mónica es la responsable de que el día de hoy estemos cambiando la historia musical chilena, ya que ella donó a nuestro directorio, bajo juramento, las memorias inéditas de María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958), compositora, pianista y profesora, miembro fundadora de la Asociación Folklórica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno.

A Andrés Sánchez Ramírez, diseñador gráfico y el encargado de la edición de este cuaderno que presentamos hoy. Y a Pati Aguilera, quien ilustró la portada de este cuaderno, y que siempre nos ha acompañado en todo lo que hacemos.

Saludamos al panel que nos acompaña:

A Magdalena Amenábar Folch, soprano, académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile, locutora de Radio Beethoven. Hija del maestro Juan Amenábar Ruiz (1922-1999), compositor, profesor universitario e ingeniero civil, miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes.

A Alicia Romero Silva, historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, diplomada en Historia y Archivística de la misma universidad, y diplomada en Gestión de Negocios de la Universidad de Desarrollo. Gran investigadora sobre Ñuble y su gente, lleva 8 libros publicados sobre este tema.

A Patricia Castro Ahumada, pianista y profesora de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

A Yohan Camus Ureta “El Chucao”, cantor popular.

A las amigas, amigos y público presente.

Comenzaré diciendo que este encuentro que nos convoca hoy ha sido un trayecto complejo, difícil y no exento de obstáculos.

La relación entre María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958) y Oreste Plath (1907-1996), folclorólogo, escritor

y profesor, mi padre, ha sido la manera de vincularme con esta dama pionera en la música de nuestra nación, lo cual profundizaré.

Yvaín Eltit llegó a mí el año 2016 por consejo de María Eugenia Góngora Díaz, profesora titular del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua, la cual le sugirió que me contactara para saber más acerca de mi padre, de eso ya ha pasado prácticamente casi una década.

Al poco tiempo me di cuenta de su obsesiva devoción por Oreste Plath, desde saber detalladamente obras de él como *Geografía del mito y la leyenda chilenos* o *Baraja de Chile*.

A través del tiempo hemos tenido largas conversaciones, y varias correcciones de sus textos para que aprendiera lo que mi padre definió como “la investigación folclorológica”. Hasta leer en conjunto manuscritos inéditos de Oreste y de otros investigadores, por ello hemos conformado un lazo inquebrantable hasta la fecha.

Al tiempo se le ocurrió reconstituir la Asociación Folklórica Chilena de la que le había hablado, con voces tan diversas como: Gabriel Salazar Vergara, historiador y Premio Nacional de Historia (2006); Alfredo Matus Olivier, lingüista y profesor titular del Departamento de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, o Soledad Minio Pinochet, profesora de música y Premio Oreste Plath (2025), de la Academia Chilena de la Lengua por mencionar solamente algunos.

Fue así como se rearmó una entidad que fue pionera en su momento, con nueve mujeres como miembros fundadoras, no común en esa época, estamos hablando de febrero de 1943 donde además de María Luisa Sepúlveda,

Maira se encontraba Josefa “Pepita” Turina Turina (1907-1986), escritora y conferencista, mi muy admirada madre.

Hemos realizado congresos y cátedras desde el año 2021, con el apoyo incondicional de la Universidad de Talca.

Publicaciones como la *Revista de Folclor Chileno*, que acabamos de presentar hace pocos días la N° 9, donde hemos dado a conocer facsimilarmente el cuadernillo de María Luisa de 1904. También conciertos en diferentes iglesias y conferencias en escuelas y liceos.

Y con alegría debo decir que tenemos nueva casa para nuestras actividades en la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, gracias al apoyo y compromiso incondicional del profesor Pablo Ruiz-Tagle Vial, abogado experto en temas constitucionales, decano y profesor titular de la facultad, miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua, lo cual ratificamos en una ceremonia abierta, pública y solemne en la presentación de la *Revista de Folclor Chileno* N° 9 en el Auditorio Arturo Alessandri Palma, Edificio Los Presidentes, el 10 de diciembre de 2025.

Siempre en un afán investigativo golpeamos las puertas necesarias para retomar nuestro pasado, si no fuera por las notas de prensa, escasas menciones en medios escritos y otros elementos sueltos que tenía el archivo de mi padre, no sabríamos mucho.

Hemos escrito a las autoridades a cargo del Centro de Documentación e Investigación Musical (CEDIM), dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, precisamente para saber más de la ilustre compositora de Chillán que hoy celebramos. Particularmente a quien lo dirige: Fernanda Vera Malhué.

Nos hemos llevado la sorpresa al saber que personas que se supone especializadas en ella estaban al frente de esta estructura, solamente en silencio e indiferencia.

Tuvimos la suerte de poder contactarnos con don Isidoro Vázquez de Acuña, historiador naval y genealogista, miembro de la Academia Chilena de la Historia, e igualmente consejero de la Sociedad de Folclor Chileno, único discípulo de Carlos Lavín Acevedo (1883-1962), musicólogo y compositor, quien a los 18 años invitó a don Isidoro a la Asociación Folklórica Chilena, él ha sido la llave para terminar de reescribir nuestra historia.

Es aquí cuando nuestras sospechas se confirmaron, sabíamos que mi padre había sido el único hombre que le había prologado sus piezas musicales a María Luisa, prueba de ello son obras como *Folklore musical infantil y Cancionero chileno*.

Ambos compartían un interés genuino por el folclor chileno, especialmente por los pregones (personajes populares que transmitían una información de interés social), podemos verlo cuando se citaron mutuamente en textos como *Baraja de Chile* (1946), Editorial Zig-Zag, y *Generalidad sobre pregones*, María Luisa Sepúlveda Maira, Revista Musical Chilena Volumen 3, números 25-26, pp. 30-32, octubre-noviembre de 1947.

Incluso una de las pocas fuentes biográficas que se tienen por voz de la autora es gracias a que Oreste tomó nota de su lugar de nacimiento, padres, trayectoria educativa y laboral, y reconocimientos, leído en un desconocido discurso en la Semana del Folclor Chileno, el 23 de agosto de 1951, divulgado por primera vez en la *Revista de Folclor Chileno* N° 9. Estos sucesos se ratificaron en los boletines de la Asociación Tucumana del Folklore, liderada por el sabio argentino Tobías Rosemberg (1911-1960), donde Oreste y María Luisa eran miembros correspondientes.

En el mismo ejemplar de la *Revista de Folclor Chileno* N° 9, don Isidoro nos obsequió un texto inédito denomina-

do “Infidencias de la Asociación Folklórica Chilena 1954-1963 (primera parte)”, cita p. 32:

“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: “Grecia”, “¡Vivir!”, “Canción”, y otras orquestales como “La canción de las corhuilas” (así llaman a las ranas en el sur de Chile) y “La 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.

Poco a poco las dudas se disiparon, pero siempre estábamos obstruidos por supuestas musicólogas que hacían investigaciones a medias, con el año de muerte de la com-

positora errado, y con comportamientos infantiles que borraban a mi padre de la vida de María Luisa Sepúlveda, y deformaban la realidad respecto a don Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), compositor e intelectual, el ideólogo de la Academia Chilena de Bellas Artes.

Mónica Pizarro Herrera en un acto sin precedentes, que refleja una enorme generosidad, escasas en Chile nos cedió los cuadernos que reúnen más de 600 páginas entre 1909 y 1926. Los dos primeros que se materializan en este libro son parte del Fondo Documental María Luisa Sepúlveda, del Archivo Patrimonial Oreste Plath de la Sociedad de Folclor Chileno.

Hemos transcrito y editado junto a Yvaín página por página, letra por letra, sin alterar de forma alguna el sentido personal e íntimo que María Luisa Sepúlveda le dio a su voz. Es nuestro primer proyecto como Editorial PlaTur junto a Editorial Indómita.

Nuestra motivación es y siempre ha sido la difusión del pasado del folclor y la cultura popular chilena. Jamás hemos usufructuado con derecho alguno y creo relevante mencionarlo. El libro está debidamente inscrito con el ISBN 978-956-425-069-4, ratificado por don Jaime Pizarro de la Cámara Chilena del Libro, el 21 de noviembre del 2025.

Este preciado material lo hemos mantenido con las condiciones adecuadas, en cajas de conservación archivísticas con papeles libres de ácido, sin lignina (es un polímero orgánico complejo), lejos de la luz y el frío para que estos papeles centenarios no se dañen.

El primer cuaderno es un texto poco usual, con el título “El precio de la gloria” (1909-1911), donde se reflejan cercanías de la compositora por un existencialismo que la acompañará toda su vida, en permanente búsqueda por un bienestar personal, con él éxito que le es esquivo en lo pri-

vado y financiero, va forjando su método propio método con el cual lidia las desavenencias del día a día, casi como un mosaico de frases, pensamientos e ideas que orientan a comprender cómo forjó su propio camino.

Desde nombrar con ahínco a Jean Baptiste Massillon (1663-1742), obispo y predicador francés, cuya vida parece ser una especie de modelo espiritual a seguir de María Luisa, donde cada embate parece traslucir las dificultades que padeció y sufrió en un mundo donde no era sencillo posicionarse en la música desde su mirada femenina, disonante, auténtica. Hipnotismo y magnetismo convergen como sus herramientas para llevar su cotidianidad. Se cuestiona, avanza y persiste. Permanentemente cruzada por el piano como un aliado y a ratos un adversario en la contienda por el vivir.

El segundo volumen “Silence and secrecy” (Silencio y secreto), continúa con la manera existencial, psíquica, reflexiva que María Luisa Sepúlveda vive. Acá se adscribe a los fundamentos de Thomas Carlyle (1795-1881), filósofo, historiador, traductor, matemático, crítico social y ensayista escocés; académico y rector de la Universidad de Edimburgo.

Esta vez la compositora va más allá. Inicia el 28 de marzo de 1916, no solamente acercándonos a sus perspectivas de la época, se empiezan a visibilizar los pormenores que enfrentó a nivel familiar y personal, sus inconformidades con el Conservatorio Nacional de Música, distante de personajes como Enrique Soro Barriga (1884-1954) y Bindo Paoli, así como su gran admiración por Luigi Stefano Giarda (1868-1952), cellista, compositor y profesor italiano avecindado en Chile.

El papel de su hermano Nicolás Sepúlveda Maira, como su confidente, la función por el trabajo en vez de estar preocupada de fiestas y el matrimonio, cosas habituales en esas

décadas. Ella prefiere no perder energías ni tiempo en esos placeres mundanos, o se aparta de situaciones que le puedan generar algún daño a su salud, a veces frágil, a veces inesperada.

Cierro mi intervención con las letras que inician ese 28 de enero: “Silence and secrecy”. He aquí mi lema. Vuelvo a amar la vida, vuelvo a ilusionarme, vuelvo a lo antiguo, al silencio y reserva de mi adolescencia. A esta codicia puedo soñar. Quiero el cielo concederme el valor personal necesario para ejecutar mis nuevos planes. Quién puede oponerse a aquello que ignora. ¿Qué persona puede herir mis sentimientos si yo nos los manifiesto? Ahora que tengo un poco de descanso, puedo llevar una vida más espiritual. Trabajo mucho intelectualmente, y estoy contenta de mis progresos artísticos”.

Muchas gracias

Autobiografía (1977)

Manuscrito inédito
Primera parte

Pablo Garrido Vargas—Compositor, académico e investigador

Nací en Valparaíso el 26 de marzo de 1905; soy Aries, lo que explicará muchas cosas. Mi padre, Evaristo Antonio Garrido Briceño, premiado por una de sus telas en la exposición de 1875 y ex combatiente de 1879, era profesor de dibujo y caligrafía en el Liceo de Hombres de Valparaíso; obeso sedentario y bohemio de pera y bigote, chambergo alón e impecable macfarlán, tenía su mundo propio; la sala de clases, el taller y una tertulia móvil donde reinaban la mitología greco-romana, Dante, Quevedo, Cervantes y Sorolla, el pintor “moderno” que le turbaba. Mi madre, Margarita Vargas Valenzuela, airoso puritana positivista, formada en disciplinas anglo-germanas, poseía hermosa y penetrante voz caprina y pulsaba varios instrumentos musicales; para dictar sus clases de idiomas y música o acudir en ayuda del desvalido, trepaba cual ardilla las colinas porteñas desafiando huracanes, lluvias torrenciosas o calores de averno. Diferían en caracteres y convicciones, pero el hechizo del arte les unía en actos públicos de títeres, linterna mágica, ardorosa del templo evangélico de San Martín o picnics misionales. Por sus quehaceres, el hogar quedaba a cargo de la abuela materna y de mi hermana mayor. La abuela Mar-

garita era todo el campo chileno aromado a dicharachos chuscos y cantares arcaicos, y por los “puchos” fétidos que liaba en sedosas hojillas de choclo; llamaba las cosas por su nombre con crudeza y cuando sentía el llamado de la raza partía lejos a comadrear y contar sus cuitas, retornando purificada cual heroína de incontables lides. Laurita, mi hermana, era otra cosa; agridulce ante las barrabasadas de Jimmy y Paul (que así nos rebautizó la gringuería del cerro Alegre y los misioneros yanquis de San Martín), era tierna hasta las lágrimas contándonos los avatares del Ratón Pérez “que se cayó a la olla y la Hormigueta lo siente y lo llora”, y eximia amasando, horneando, aliñando y preparando, enfurruñada, celestiales tortillas de alcachofas y toda suerte de guisos. Completaban el grupo familiar un bello zorzal adiestrado, que aún me debe una zurra por haberle integrado a la libertad, y “Alí”, quiltro dócil que nos odiaba cuando “aserruchábamos” los violines, pero sonreía agradecido cuando tocábamos el piano a seis manos con mi madre. Hablo de 1912, época de los mecheros de gas, mantos de alcahuetería femenina, “estudiantinas” de mandolines y bandurrias de uñetas inquisidoras, “esencia maravillosa” saboteadora de los médicos, fosfatina “Fallières” cría sanos,

y *El Peneca*, donde daban sus primeros pasos los futuros “grandes” de nuestras letras, reinaban las tonadilleras, los transformistas y los circos, que el “biógrafo” no prendía aun, y automóviles, teléfonos, gramófono y máquina de escribir eran ingenios al alcance de sólo algunos potentados. El terremoto de 1906, los festejos del Centenario y el cometa Halley eran aún los temas favoritos a la hora del mate y la sobremesa.

A media tarde de cada domingo, mi madre nos llevaba al servicio de la iglesia presbiteriana ubicada en calle San Martín, pleno corazón del mal vivir trasnochado; mientras en el interior don Federico Figueroa nos sumía en trance con sus sermones iluminados y llanos, fuera circulaban marineros rubios, cetrinos y negros con mujerzuelas pintarrajeadas como para un viaje al infierno. Aquel contraste de San Martín, jamás me fue explicado, tampoco hubiera entendido de lascivia, amor con tarifa o lacras sociales; era como una anti-música a la sordina. Cuando afuera crecían los voceríos de las pendenencias, el coro, que dirigía mi madre, cantaba a voz en cuello, y Miss Florence Smith, mi madrina misionera, abría los registros del “fortísimo” del desvencijado armonio; cuando se hacía el silencio en la rúa, el pastor exclamaba: “Oremos, hermanos”.

Un buen día acordaron representar en la Escuela Popular de la misión yanqui la cantata “La reina Ester” y me asignaron el papel de paje de la reina. Me hicieron una hermosa túnica con anchas franjas de lamé de oro y una diminuta corona-cintillo enjoyada; debía entrar varias veces portando una bandeja con vasos y jarra de agua y retirarme reculando. Ya en los ensayos se me hizo odioso el papel, pues en la obra los protagonistas tenían sed a cada rato. El debut fue un éxito, por lo menos las “hermanas” y “hermanos” hacían fila para besarme; en la repetición tropecé, y a la tercera función apenas hube llegado a las bambalinas,

hice trizas bandeja, vasos y jarra con tal estrépito que la función se detuvo para asistir al “accidentado”, mientras me desternillaba de la risa. No habría de pisar la escena hasta muchos años más tarde pero no como paje, aunque me quedó el picor teatralesco.

Con Juan decidimos tener una compañía privada y aprovechábamos las salidas de mi madre para desvalijar cómodas y roperos; éramos precursores del happening impensadamente, y la parafernalia dictaba el argumento, mientras que nuestro público lo constituía el zorzal y el perro, el que a veces también hacía papeles de monarca de largo manto real en que se enredaba todo.

El final de las obras era, irremediablemente, la llegada de mi madre y su temible correa ululando sobre nuestros traseros.

Teníamos otros pasatiempos más intelectuales como el de la “pirámide”. Había que memorizar los rótulos de los 24 volúmenes de la flamante *New American Cyclopaedia* (1868), a saber: A-Ara, Ara-Bea, Bea-Bro, Bro-Cha, Cha-Cou Edu, Edu-Fug, Fug-Hay, Hay-Jer, Jer-Mac, Mac-Nos, etc., y se colocaban los tomos barajados, formando escalera de doble acceso (pirámide), e ir saltando de tomo en tomo, detenerse a la orden del contrincante, adivinar el volumen y repetir las siglas agregando algunas palabras dentro de los “límites”, p. ej., para el tomo Bea-Bro, podía decirse Beefsteak, Beethoven o Botica, todo esto antes que se le contara a uno diez y en caso de fallar, se recibía un coscachito o se pagaba una prenda, invariablemente todo terminaba en un campo de agramante, sangre y rasmilladuras en los finos empastes.

Sosteníamos también conversaciones mágicas, invocábamos el ritual. Abracadabra para proseguir con invenciones las que daban por ejemplo “A le léle vu, a cayúa tété mompéya”, o el traspaso del Yu pai dí ay dí ay dí, “Yu pai

dí, Yu pai dá”, que era un texto de cuento escolar cuyo significado nadie supo explicarnos en el Mackay. Mucho tiempo después, esta suerte de jerigonza la reencontramos en las onomatopeyas de Pales Matos y Guillén (que Alfonso Reyes bautizó “jitanjáforas”) y aún en el *Altazor* de Huidobro; estaban, también en el “Ene téne tú, cápe náne nú” de los coros infantiles hispanoamericanos. Todo aquel mundo - que acaso venía de consonancias africanas o de Oceanía - lo amasábamos con cantos araucanos como el “A e uí mai dúngu, vachi antu ñei piñei “y con toponímicos que yacían oscilando en el trasfondo telúrico; Camarico, Catapilco, Collupulli, Cunaco, Illapel, Lolol, Paniahue, Panguipulli, Tinguiririca (pueblos chilenos). Esas voces mágicas eran como un relevo al gringuerío porteño de “Bruchert”, “Hoschstetter”, “Schwarzenberg”, “Atkinson”, “Swinglehurst”, “Williamson” como también de los “Maldinie”, “Queirolos”, “Tassaras” y “Beduneaus”, “Potina” y “Testaris”; pero no se puede uno olvidar que por lo menos el Salmo 23 y los versos de Quevedo, se oían en casa en castellano. Para mí a los 7 años, todo era aventura y alborozo, con un vacilante halo de inocencia irresponsable.

Toda esa alegría hogareña se trizó bruscamente el 29 de enero de 1913, cuando, sin cumplir aún los ocho años, un tranvía me tronchó la pierna derecha. El casual accidente, que nunca se sumió en resentimientos, me obligó a usar muletas hasta cerca de los dieciocho años. Durante este período fui objeto del compadecimiento de conocidos y extraños, pero todo aquello me sonaba a tintineo fofo o impúdico. Los maestros del Mackay y otros gringos, solían hablar de mi “hándicap”, algo que aún me intriga, ya que tal voz indica, indistintamente, ventaja o desventaja; es posible que ello me tomara cauto en varios sentidos. En un documento que hallé a la muerte de mi padre (1926), y que corresponde a algunos argumentos esgrimidos en el

juicio entablado a la compañía de tranvías, el abogado discurría que “un joven con la pierna amputada difícilmente encontrará ocupación y si la encuentra su remuneración será muy inferior a la de una persona sana y sin ninguna lesión o defecto, que le impida toda su eficiencia en el trabajo”; en otro alegato se lee que mi padre estaba en condiciones de darme una buena educación “para dejarlo apto para desempeñar un puesto del alto comercio de Valparaíso”. Pienso ¿ese iba a ser mi destino? Añoro, es cierto, muchas veces, jugar cricket y fútbol como mis compañeros del Mackay; pero yo tenía mis libros y música y eso me bastaba. Cuando después de importármeme una pierna de EU y ensayarla, bajé al “plan”, si pensé que me felicitarían, aplaudirían, o algo parecido; pero nadie reparó en mí. Todos tenían dos piernas, y yo ahora igual a los demás. ¿Igual? No; hasta la fecha he tenido diez piernas, de materiales y colores distintos.

Al abandonar graduado el Mackay (1922), me aguijoneaban dos evocaciones estimulantes, una frase de Shakespeare: “Be thou familiar, but never be vulgar”, (Sed sencillo, pero jamás vulgar), y Norman Fraser, un condiscípulo de mí misma edad, pianista y compositor en embrión. Yo ya pulsaba el violín con cierta expedición y había devorado biografías de músicos, pintores y escritores; me apasionaba Julio Verne, Alejandro Dumas, Dickens, Byron y Milton. Pero Norman tocaba Debussy, el impresionista muerto apenas en 1918, discutido en su patria e ignorado entre nosotros; fue una revelación esa música brumosa y evanescente que rehuía formas tradicionales y exigía crear climas y coloraciones insospechadas. Norman me inició además en lecturas de Poe, Joyce, Shaw y Chesterton. Más tarde, desde Londres a París, me relataba sus impresiones sobre pintores innovadores y las nuevas tendencias literarias y poéticas, editó algunas de sus composiciones, perfeccionó

su técnica pianística y se entregó a ufanías musicográficas, hasta que la bruma londinense nos distanció.

El segundo cicerone fue el pintor chileno Florentino Previst, beethoveniano apasionado y prendado del mar y sus secretos. Mientras le atisbaba pintar sus veleros realistas, me iba abriendo el mundo de Pierre Loti, Joseph Conrad y London, evocando “Negro del Narciso”, el Mar de los Sargazos, los mascarones de proa, las salseas y sea-chanties. Me hacía regresar a mi primera infancia y a mi tío Juan, uniformado marino mercante que aparecía de tarde en tarde, tras surcar quién sabe qué mares, llenando nuestro hogar con el perfume penetrante de grandes sacos de frutas tropicales, y pasándonos a Juan y a mi unas moneditas deslumbrantes y extrañas, nos decía con voz ronca y traviesa: “Chu mai chu fáto”, o “Chuma jajái californina”, voces que incorporábamos a nuestro lenguaje mágico. Florentino también gustaba repetirme una y otra vez la “Leyenda del Holandés Errante”, del cuadro sombrío y de la dulce Senta y su rueca, y mientras hablaba yo divagaba sonambulescamente con “El Buque Fantasma”, con Wagner y Minna Planner sumidos, con su inmenso perro, en el tempestuoso Mar del Norte buscando también un puerto escurridizo. Un buen día Florentino desapareció, quizás si en uno de sus veleros crepusculares de su caballete, o en alguno real; pero nadie supo jamás de él.

Guardaba recuerdos aguijoneantes al abandonar las aulas, pero quizás si pesaba más sobre mi magín el eminente enfrentamiento con la “vida”, ayuno de toda disciplina existencial. Juan me había iniciado, poco antes y durante mi último año de colegial, en las ufanías orquestales, incorporándolas al pequeño conjunto instrumental con que amenizaba las comidas en el suntuoso Hotel Palace, había sido una buena experiencia, acogida a regaña-dientes por mi madre.

Tuve allí mi primer sobresalto, cuando una noche se acercó a la orquesta la imponente Mme. Marie Malafosse, ex soprano de la Ópera de París; su belleza y timbre de voz me demudaron. Acariciándome la cabellera y poniendo en mis manos un pequeño trozo de papel apergaminado dijo apenas: “Para que llegue a ser algún día como él”, siguió su camino con su donaire usual. Miré con recelo el trocito de papel; era un autógrafo de Jan Kubelík ¿Quién entre los músicos y melómanos no sabía que Kubelik era el más grande violinista de la época? Había reeditado en Chile sus clamorosos triunfos, justamente en 1913, el año que acaeció mi accidente, y por ello mi madre se vio privada de llevarnos a escucharla. ¿Llegar a ser como él? Desde aquella noche, cuando al pasar Mme. Malafosse me sonreía, empecé a sentir una especie de rencor a mí mismo, quizás si un preanuncio de frustración o el terror a la confrontación a “la vida” que comenzaba a aguijonearme con sus “sies y nós”.

Mi entrada a la “vida” fue por la puerta ancha del Banco de Londres en enero de 1923, sin cumplir aún los dieciocho años; no como cliente, sino como junior. Kubelik se esfumaba para siempre; mi madre lo había dispuesto, que mi padre no intervenía en el destino de los tres varones desde mi accidente, y si cruzaban palabras era para lo estrictamente indispensable.

Juan bordeando los veintiuno, era jefe del Salón Víctor, llevaba a casa las “muestras” de discos y nos embelesábamos con la “Cabalgata de las Valquirias”, la obertura de “El Buque Fantasma” y trozos cantados de 6c “Lohengrin” del Wagner de mis anhelos, o bien con el milagro del violín, Jascha Heifetz o con las sonoridades exquisitas de la orquesta de Paul Whiteman; Juan era excelente pianista, estaba suscrito a la revista musical “The Etude” y estaba al día de la vida musical extranjera. Raulito, ya de doce años

estudiaba el piano con ahínco, aun cuando mi padre gustaba hacerlo cantar arias de ópera y añoraba secretamente que fuera un Caruso. Pero mi madre, artista y todo, quería hijos triunfadores de “oficina”; su trasfondo puritano quizás pesaba por sobre su sensibilidad tan delicada; pero, a la larga; los tres iban a ser músicos.

El jefe en el departamento de Correspondencia del Banco Londres, era hombre joven y leído, parco y extraño, me tomó simpatía no sé por qué. Enterado que me apasionaba la literatura, me presentó un jovencito de mi edad, de ojos glaucos y ameno charlador: Manuel Eduardo Hübner, pronto simpatizamos y el jefe sugirió que para no recibir reprimendas, bajáramos a la bodega donde podíamos conversar libremente, y aún oigo el tañido de las campanas de las brujas medievales con las extrañas “conversaciones” de monjes distantes y misteriosos. Manuel Eduardo me incitó, también, al mundo de Walt Whitman, Mallarmé y Verlaine y todo aquel clima que Debussy había puesto en estructuras sonoras evanescentes. Allí, aspirando el tenso halo de libras esterlinas y oro sellado, en el húmedo silencio de las talegas de los Albericos del Rin wagneriano, solo allí pude hallar el magnético secreto de Joris-Karl y de la 6ª “Canción de otoño” y el violín crepuscular de Paul Verlaine. Pero Hübner enfermó y se retiró del banco; hasta hoy, bien vencido más de medio siglo, su palabra iluminada me acompaña.

Mi jefe — ¡qué daría por recordar su nombre! — me propuso “sacar” una revista, lo que pareció fascinante. Yo había colaborado en la revista del Mackay y había abordado la poesía, el cuento y el ensayo con éxito halagüeño; pero, ahora enfrentaría lectores más críticos, por lo que decidí no firmar, simplemente, conducta que también adoptó mi jefe. Por sugerencia suya, la revista se llamaría “El Chonchón”, nombre que halle gracioso y original; solicité a mi

padre que nos dibujara la portada y nos trazó la imagen de un hombre joven de rostro visionario avanzando con una tea alzada en su mano derecha. ¿Una tea? No entendí por qué. Como no disponíamos de dinero, decidimos hacerla mecanografiada, y pronto “El Chonchón”, periódico de literatura, Arte, Sociología y Actualidades, con sus 18 páginas de apretada lectura, estaba circulando de sección en sección del banco. No faltó quien, con criterio mojigato, echó a circular la especie que la revista era “anarquista”, sugerencia que nos creó un clima muy incómodo. Dentro de mi inexperiencia asociaba el anarquismo con el Wagner de 1848, cuando junto a Bakunin, reclamaba condiciones sociales más humanas en las barricadas de Dresde, pero el ideario, la técnica o tácticas políticas y grado de penetración no eran totalmente fútiles. Es más, asociaba — quizás por el trasfondo lejano del A-Ara, Ara-Bea, y el “A le léle vu” o el “Yu pai dí ay dí ay dí” — las siglas I.W.W. con Y.M.C.A. y P.S.N.C. (con fonética inglesa). Había publicado mi primer extenso artículo periodístico en “La Estrella” de Valparaíso (“Guillermo Ricardo Wagner” 22/23-V-1923) y el episodio de Dresde no me fue censurado, ni por el director del periódico ni por quienes lo leyeron. Para abreviar, mi jefe fue llamado por la Gerencia en donde se le aconsejó que dedicara su potencial intelectual a cosas más provechosas. Al retirar de la circulación la dichosa revista —que aún conservo en mi poder— la revisé detenidamente y, fuera de un escrito reprobando una proyectada ley para los empleados particulares —asunto muy debatido hasta 1925— de anarquista el “Chonchón” quizás sí solo tenía un sentido metafórico, idealista y poco “bancario”.

Por aquel tiempo proseguía con ahínco tanto mis estudios de violín (con Emma Spuhr) como de armonía y composiciones (con Edward van Dooren y Giuseppe Quintano); frecuentaba las eventuales exposiciones de artes

plásticas y oía cuanto solista pasaba por el prestigioso Salón Alemán del Cerro Alegre; en el Ateneo escuchaba con fruición las disertaciones de Ramón Clarés, un humanista preclaro y médico cuyas indagaciones en el aún debatido psicoanálisis me iluminaron, sobre todo por sus enfoques del “caso” Beethoven. Conocí, empero, a otros hombres que ejercieron una influencia decisiva en mi mundo interior, Alfonso Leng y Ricardo Braga. Leng —mi mayor en 21 años, dentista-compositor— era un férvido admirador de Wagner, en el que Van Dooren me había iniciado analizando el rico mundo armónico del Preludio de *Tristán e Isolda* (1858); había editado unas *Doloras* bellísimas y estrenado recién un sugerente poema sinfónico, 8ª *La Muerte de Alsino*, sobre el libro de Pedro Prado. Le conocí en su veraneo en Valparaíso y luego mantuvimos una copiosa correspondencia en la que me guiaba, tanto en mis primeros pasos de composición, como en el rico mundo de las ideas estéticas. Por la confianza depositada en él, le hice saber mis inquietudes y deseos de dedicarme profesionalmente a la música, renunciando al banco. Su contestación fue tajante, ello significaría prostituir la música, me citaba el ejemplo de Ricardo León, quien había alcanzado un apreciable prestigio intelectual siendo bancario. Y por no seguir a Ricardo León —de quien nada conocía entonces— perdí a Alfonso Leng en 1923; nos reconciamos tardíamente, cuando, tras asistir al estreno de mi Ópera *La Sugestión* (1961), me expresó que no le había defraudado. Braga era hombre de visión más ecléctica y de más fácil acceso, por vivir en Viña del Mar, amén de ser pianista de considerable capacidad. Venía regresando de Europa, donde había seguido de cerca todo el movimiento musical y artístico de vanguardia. Me facilitó muchas obras que desconocía totalmente Béla Bartók, Alfredo Casella, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky, etc., pero fue de singular impacto mi conocimiento de

Erik Satie y del grupo Les Six, sus seguidores. Charlábamos largas horas y me abrió el mundo de Proust, Jean-Paul Richter, Cocteau, y, principalmente, Frobenius y Cendrars, me facilitó monografías con hermosas reproducciones de Picasso, Bracque, Léger, Modigliani, Rousseau, en fin. Mi mundo interior giraba como en trance, y el banco se me tornó horrible, burdo y hasta mal oliente. Algo iba a acaecer, y estaba a punto de caer presa de la hipocondría, como el *Cromwell* de quien había escrito un copioso ensayo en el Mackay en vísperas de mi graduación. Pasó lo que tenía que suceder. Un buen día, mientras sellaba una carta con lacre hirviendo en el banco, me volqué intencionalmente la cacerolita de líquido burbujeante sobre la mano derecha; fui a dar a la posta, vino el permiso de convalecencia y, luego, el “justificable” retiro del banco. Ahora pensaba ingenuamente, me entregaría a la vida musical profesionalmente.

Libro de la lucha

(1904)

Manuscrito inédito¹
Cuarta 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), la segunda parte en la *Revista de Folclor Chileno* N°7 (noviembre 2024) y la tercera en la *Revista de Folclor Chileno* N°9 (diciembre 2025).

Diciembre 24 de 1904

¿Podré olvidar esta fecha? Qué dolorosas heridas ha recibido hoy mi orgullo y mi corazón. Decir que estoy descontenta es poco; decir que sufro es también poco; decir que estoy destrozada es decir la verdad. Ha llegado la hora de la jaqueca moral; el deseo de vivir se quita y un descorazonamiento profundo me embarga. Ni siquiera me entusiasma la idea del veraneo. Todo pensamiento me produce dolor.

Cuando pienso que todos los dolores, todas las molestias, hasta los detalles, me mortifican a veces, siento, verdaderamente deseos de desaparecer, desaparecer para siempre.

Esta mañana fue el examen de piano. Solamente el miércoles lo supe y después de vacilar mucho me resolví a dar y fui hoy. Todavía me pesa. No toqué mal la fuga de Bach ni la sonata de Beethoven, regular la sonata de Schumann y mal, aunque con expresión, el estudio de Chopin.

Salí con tres días, pero he sufrido mucho en mi amor propio. Paoli me hizo saber ayer que había adelantado el examen por la Sarita Sosa. ¿Me lo dijo por humillarme? ¡Qué me importa! Ayer cuando me lo dijo no sufrí, porque

mientras él hablaba yo miraba a Ernesto y veía en sus ojos una expresión nueva. Sin duda él comprende que lo amo. ¿Se burlará de mí? Su indiferencia conmigo fue tal hoy, que llegó a parecerme estudiada, su asiduidad con Julieta fue tan notoria que llegué a sentirme despreciada en un grado casi intolerable.

Y sin embargo, Dios mío, no puedo olvidarlo. Él hará lo que quiera, y yo lo amaré hasta la muerte. A veces creo que este sentimiento es casi una enfermedad. Procuró pensar en nuevos ensueños, pero los rechazo como absurdos. A quien podría yo entregar mi alma, en la confianza de que me comprendiera, si no a él. Tan hermoso, tan joven, tan noble, tan inteligente. ¡Oh! ¡Qué contraste tan doloroso hacemos! ¡No es posible! No hay felicidad común posible. Así pues yo me siento morir y todo me abandona; mis hermanos son felices, mis hermanas no, las pobres. Mi papá tampoco. La casa es triste, más aún desde que se fue la Ema. Me he dedicado al arte con todas mis fuerzas y he recibido desdeñes y uno que otro halago de la cambiante gloria. Y el amor jamás me ha sonreído.

Anoche tuve que ir por fuerza al concierto. Nos acompañamos con María y a la vuelta, nos vino a dejar Luis

Sandoval con gran disgusto nuestro. Este otro año antes de entrar al Conservatorio, impondré la condición de que no toco en orquesta. Estoy aburridísima con este cuento. Y éste otro año nos pondrán un director de enseñanza para las ayudantes. ¡Es curioso! ¿Por qué no es el mismo maestro de uno?

Cuanto hablaba con Julieta, Ernesto, y también con esa desconocida. ¡Parecía burlarse de mí cuando me habló! Ahora comprendo que he hecho mal, cuando le he consentido ciertas cosas, inocentes, después de todo, y que, no prueban que lo ame. Pero él no lo duda. Está hecho a eso.

La Estela ha profesado ayer. No puedo agregar de más dolores a esa corta frase. Es monja. ¿Será por esto más infeliz que yo? Lo dudo.

Yo sabía sin embargo, que nunca había de ser feliz como yo lo deseaba. Sin embargo, esperaba. Y me he hecho aún más desgraciada con esta esperanza. ¡Oh, hay días que parecen siglos! Mañana ¿Lo veré?

Manuscritos inéditos

(1948-1949)

Archivo Patrimonial
Pontificia Universidad Católica de Chile

Mario Góngora—Historiador y académico

Madrid, 20 de marzo de 1948

Monseñor
Carlos Casanueva
Santiago.

Don Carlos:

Como usted está informado, estoy en España desde septiembre de 1947. Fui invitado al Congreso de Americanistas de Sevilla y, luego aquí, he recibido una beca de estudio del Instituto de Cultura Hispánica y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Estudio con gran entusiasmo la historia del derecho, especializándome en lo relativo al Derecho de España y de la América Colonial. Estoy aquí sumamente tranquilo y he sido bastante bien atendido. Para mí ha sido una verdadera bendición esta invitación de España, pues he podido pasar un largo tiempo sin otra actividad que el estudio. Permaneceré aquí hasta los pri-

meros días del próximo año para reiniciar mis actividades docentes en marzo de 1949.

Como estos estudios de historia del derecho pueden ser más tarde útiles allá en Chile y deseo que sean útiles para la Universidad Católica, me permito preguntarle si puedo yo contar con que, a mi regreso, podría desempeñar una cátedra auxiliar de historia del derecho. Aunque no soy abogado, soy profesor de historia y catedrático de historia en la Universidad de Chile, teniendo además el antecedente de mis estudios del curso completo de leyes en la Universidad Católica. Me honraría tal designación, pues espero sinceramente poder colaborar en los estudios de esta materia en la Facultad de Derecho. Le envío adjunto mi curriculum vitae.

Don Carlos, lo saluda muy cordialmente desde aquí y le deseo la mejor ventura a usted y a la Universidad.

Mario Góngora

Santiago, 30 de mayo de 1949.

Monseñor,
Carlos Casanueva
Rector de la Universidad Católica

Estimado don Carlos:

Después de mi llegada de Europa, he vuelto a hacer clases en la Escuela de Pedagogía y, además, empecé en marzo a ejercer la cátedra auxiliar de Historia del derecho, en la escuela de leyes, que usted tuvo la bondad de darme mientras estaba en España.

Desgraciadamente, después de un mes de ejercicio y de acuerdo con Jaime Eyzaguirre, he llegado a la conclusión que me es imposible desempeñar dicha cátedra, por lo cual le pido a usted, don Carlos, que me acepte la renuncia a dicho cargo. Tendré, en cambio, mucho gusto de seguir como profesor en la escuela de Pedagogía.

Agradeciéndole nuevamente su bondad al designarme para esas funciones docentes en leyes y lamentando verme en la imposibilidad de continuar en ellas, saluda afectuosamente a Ud.

Mario Góngora

Santiago, 26 de junio de 1949

Sr, Don
Alejandro Silva Bascuñán
Presente.
Muy señor mío:

Uno de mis amigos me informó, hace sólo muy poco tiempo, que en su libro¹ habrá una alusión relativa a mí, que era, por lo menos, poco veraz. Al comienzo no lo creí, pues, en un encuentro casual que tuve con Ud. En enero, usted conversó cordialmente y me dijo que se hacía un buen recuerdo mío en su obra. Pero he verificado que, en la página 88, usted después de hablar laudatoriamente de un discurso mío², dice que, posteriormente yo he tenido una accidentada evolución que ha ido del marxismo al franquismo.

En primer lugar, debo decirle que estoy hoy día plenamente cierto de que todas las alabanzas que en ese tiempo recibió aquel discurso eran bastante infundadas. Yo era entonces un hombre de 22 años y no había en mi pensamiento verdadero rigor. Hablaba allí muchas cosas que no conocía bien, y decía palabras y frases que me parecían bien por su sonido, más que por su concepto cabal de su significado y de sus efectos. Creía rebatir en dos o tres frases a Hegel y a Marx conociendo sólo de referencia sus obras y represen-

1 Se refiere el libro *Una experiencia socialcristiana*, publicado en 1948 por Editorial del Pacífico y escrito por el académico Alejandro Silva Bascuñán. En dicho libro el autor realiza un recorrido histórico y en torno a las ideas que inspiran a la Juventud Conservadora a formar la Falange Nacional.

2 Se refiere al discurso *Bases espirituales del orden nuevo*, realizado en octubre de 1937, en la segunda Convención de la Juventud Conservadora.

tándome muy inexactamente el verdadero pensamiento del primero. Y, además, habrá caído en un círculo de clausuras a quienes todas las más absurdas consignas antifascistas y antinazis parecían purificarse como una defensa de la cultura “o de la inteligencia”. Hoy día, no solo no creo en los conceptos contenidos en aquel discurso, sino que declaro que carecía del rigor, coherencia y afán de verdad que debe tener cualquier escrito que pretenda expresar una idea política, o una idea en general.

Es efectivo, como usted dice, que mi evolución posterior ha sido “accidentada”. ¿Pero, no cree usted que esos “accidentes” se han puesto más en evidencia porque los he sufrido individualmente y que muchos de los jefes de la Falange han tenido igualmente “accidentes” y usted me los achaca porque usted y ellos han seguido agrupados tras el nombre “Falange” y esta constancia en la palabra les encuadre los cambios de contenido? Podría decirle que en 1933-1937 yo conocí muy de cerca el pensamiento y la actitud de Manuel Garretón y tal vez entonces estaba yo más cerca de él que usted. Y que entre los discursos de Garretón en esos años y los de 1942-1944 hay total oposición en cuanto a los ideales que lo inspiran El —y con él en mayor o menor grado de la Falange— eran entusiastas, en 1935 o 1936, de todas las corrientes tradicionalistas europea de la propaganda hispanista del monárquico Maeztu a quien Garretón le dedicó artículos; eran enemigos de la democracia, el liberalismo y el comunismo, etc. Fue en 1942-1944 con el nazismo, eran de izquierda, antifascistas, cercanos del devenir norteamericano, partidarios de una alianza con el liberalismo en política y socialistas en economía. Todo eso significa que soy yo el único a quien hay que poner en la picota por haber tenido “accidentes” ideológicos. Significa simplemente, a mi juicio, que fui una generación que cometió el gran error de lanzarse a la actividad partidista pre-

cozmente, y sin verdadera solidez interna; y creo tuvimos pasar frente a acontecimientos mundiales que superaban la pequeña brújula que teníamos, y estábamos por desdicha impregnados de suficiencia y metidos erróneamente en un partido político, cuando debíamos estar estudiando o ejerciendo nuestra profesión. Por eso, repito, sufrimos todos tales accidentes y fuimos a dar aquí o allá. No sé quiénes habrán invitado a los universitarios, hacia 1933 a formar una juventud conservadora: creo que don Rafael Luis Gumucio fue el principal. En el fondo, tal vez, él será responsable. Aparte de nuestra propia individual responsabilidad que no pretendo negar, pero que es menor que la de él.

Finalmente, un punto más. Usted dice que yo he pasado del marxismo (lo cual es cierto) al franquismo —lo que es simplemente falso—. Yo he ido a España a estudiar historia del derecho indiano en archivos, bibliotecas y cursos y nada más. No he hecho una sola declaración, ni aquí ni allá, que diga relación alguna a la política española. El gobierno español me costeó con gran generosidad el viaje y la estadía, pero jamás exigió una sola declaración política, ni nadie me preguntó nunca en España si era o no franquista. Me parece absurdo que una va a estudiar deba tener una consigna “pro” o “anti-Franco”, y no estoy adherido a una ni a otra, porque no comprendo por qué haya que ser una u otra cosa. Por lo menos, le aseguro que no soy franquista ni antifranquista, y no comprendo la razón por qué un chileno tenga que definirse ante un problema político español. Pero considero una grave ligereza, una gran falta de responsabilidad suya, al escribir un relato, que usted haga una categórica afirmación para lo cual usted carece de toda base. Un historiador se basa en fuentes que le dan testimonio de un hecho, ¿Cuáles son, en este caso las suyas? No hay una sola declaración escrita mía, no hay una sola conversación en que yo le haya dicho tal cosa. Es probable que

usted se haya basado en rumores, le haya dado apariencia de veracidad a esos rumores por el hecho de que yo tenía una beca y sin buscar más, haya estampado esa afirmación en su libro. Pero ¿no cree usted que en eso hay falta de honestidad como hombre que narra algo que pretende ser verdadero, y falta de lealtad con una persona a la cual usted daba ciertas muestras de aprecio? ¿No cree, sobre todo, que aquí se muestra una falta de verdadera libertad para mirar las cosas, un prejuicio que hace considerar todos los actos como movidos por un interés político inmediato, de modo que, para usted, un hombre que va a estudiar a España es necesariamente un hombre politizado, y todo acto de acercamiento cultural a España un acto político? ¿No cree que usted está siguiendo la fórmula inflexible de tendencia a las “consignas” propia de los comunistas y, en cierto grado, de toda propaganda? ¿No cree que esto disminuye el valor de su historia?

Lo saluda afectuosamente.

Mario Góngora
Santiago: Domeyko 1741.

Charla folklórica

(1945)

Manuscrito inédito¹

Teresa Orrego Salas—Soprano y gestora cultural

¹ Corresponde a la transcripción de uno de los textos del ciclo de charlas del Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad de Chile. Esta tuvo lugar en los estudios de Radio Chilena.

En vista del interés constante que el movimiento de investigación folklórica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile ha provocado en el ambiente chileno, iniciamos estos conciertos dominicales con pequeñas consideraciones acerca de este género musical que bien pueden titularse “Charlas sobre investigación folklórica”.

Seguiremos hoy con las ya iniciadas en domingos anteriores por Filomena Salas González con el nombre de “Investigación Folklórica Musical” y nos referiremos, esta vez, a los principios de “recolección del canto folklórico”.

De la recolección folklórica

Para efectuar la recolección en formas precisas y definidas deberá recordar el observador que muchos musicólogos han asegurado que las culturas autóctonas no pueden participar, muchas veces, en el campo folklórico. Es por esta causa que el colector deberá estar iniciado, en lo posible, en el estudio del panorama musical precolombino, con todo lo cual habrá dado el primer paso. Fijadas las aptitudes artísticas de los aborígenes llegaría a reconocerse sus verdaderas y genuinas manifestaciones de arte en la música

de hoy. Analizado el medio geográfico, psicología de sus habitantes, vida llevada por cada grupo, etc., podrían también sin etiquetarse los caracteres fundamentales del arte musical posterior, en pro de las diferentes regiones y en lo que se distinguen de los países vecinos.

Carlos Lavín Acevedo, musicólogo chileno, jefe del grupo recolector e informante del Instituto Folklórico Musical de la Facultad de Bellas Artes, después de un detenido estudio y de un concienzudo examen de los caracteres básicos de las diferentes manifestaciones folklóricas de América del Sur, las ha agrupado, muy sencillamente, como: “cordilleranas y pampeanas”. “Las melodías andinas dice, son de una acentuada melancolía y emotividad; son canciones que a menudo reflejan estados pasionales, lo contrario de las pampeanas que son de preferencia objetivistas”; agregando que por “andinas” han indicado diferentes investigadores las incipientes manifestaciones artísticas de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Chile y Argentina, cuya música, de un posible origen asiático, obedece a la escala pentatónica.

Confirma esta aseveración el músico peruano Villalba Muñoz, quien nos dice: “varias canciones netamente inca-

cas son apreciadas por los mismos chinos como aires muy antiguos que ellos oyeron allí en su tierra natal”; y, así no sería raro ni extraño que además de una psicología semejante, ambas civilizaciones tuvieran un sistema musical común, basado en escalas idénticas: aseveración que ha sido confirmada también por William H. Prescott¹ en su obra *Historia de la conquista del Perú* (1847).

Iniciado el buscador de la canción folklórica en las culturas pretéritas de nuestros países, no será tampoco el encontrarse ante casos como de ciertas regiones de los Estados Unidos de América, donde juegan, en igualdad de condiciones, las influencias indígenas, negra, inglesa y española; mezcla al parecer imposible y que sin embargo se ha cristalizado en la canción española de los estados de Texas, Louisiana, Nuevo México, Arizona y California; territorios que fueron españoles antes que ingleses y después que indígenas. Todas estas amalgamas trajeron como consecuencia la existencia, allí, de música de influencia hispánica, hasta ahora pura y latente, y para la cual no se han economizado medios de conservación y divulgación.

1 William H. Prescott (1796-1859). Historiador y experto en temas hispánicos estadounidense.

Hacia una periodización de las danzas folklóricas argentinas en escena

(2025)

Primera parte



Martín Izcua—Académico y artista

El escenario inicial

Este trabajo propone una periodización de las danzas folklóricas argentinas en escena con el propósito de identificar tendencias, transformaciones estéticas y tensiones históricas que marcaron su desarrollo. El análisis articula tres dimensiones:

- Los circuitos de producción (público, comercial, certámenes y alternativo),
- Los procesos de institucionalización y legitimación, y las relaciones entre folklore, Estado nación y cambios socioculturales.

La folklorística estudió de las danzas como hechos culturales transmitidos de generación en generación, enfocándose en el registro, la clasificación y la vigencia de las danzas. En esta línea Silvina Escobar (2012, 2014, 2020, 2023) reconstruye el desarrollo histórico de los principales archivos de danzas argentinas desde fines del siglo XIX hasta la actualidad. Sin embargo, la escena actual pide una lectura que exceda ese recorte: muchas de las expresiones ya no pertenecen al ámbito estrictamente tradicional, sino que forman parte del campo artístico, donde la tradición funciona como material creativo, objeto de reinterpretación

y debate. La periodización que aquí se presenta busca, justamente, dar cuenta de estas continuidades y rupturas, mostrando cómo la danza folklórica es reelaborada en cada momento histórico y cómo estas reelaboraciones configuran nuevos sentidos en la escena argentina.

Puntos de apoyo

El estudio de las danzas folklóricas argentinas en escena requiere situarse en el campo de la folklorística, disciplina que en la Argentina posee un desarrollo propio, atravesado por corrientes, disputas y transformaciones epistemológicas. Como señalan Marta Blache y Ana María Dupey (2007), desde 1936 el folklore se configuró como un campo que revisó continuamente sus métodos, objetos y sentidos, afirmandose como una ciencia que analiza fenómenos populares surgidos en el pasado y que, mediante transformaciones témporo-espaciales ligadas al sentimiento de pertenencia, perviven colectivamente en el patrimonio cultural presente (Aricó, 2023, p. 108). Las perspectivas contemporáneas amplían esta mirada desde una perspectiva comunicativa como la de María Inés Palleiro (2004, 2014) y la incorporación de otras categorías como narrativa, memoria, archi-

vo, performatividad y relaciones de poder, entendiendo al folclore como una práctica dinámica y disputada.

Los términos *danza* y *baile* se emplearán aquí como sinónimos, aun cuando algunos autores diferencian la danza como forma artística y el baile como práctica social. En este marco, resulta importante precisar el concepto de *danza social*. Para Hugo Cuello (1979), se trata de comportamientos habituales del individuo cuyo modo de ejecución expresa pertenencia a un grupo frente a la sociedad; en su forma actual, estas prácticas se orientan principalmente al esparcimiento. Héctor Aricó (2023, p. 43) incluye dentro de su tipología del propósito las *danzas de esparcimiento*, prácticas sociales presentes en reuniones urbanas y campesinas donde cada grupo social sostiene un repertorio propio ligado a su identidad. Estas danzas funcionan como espacios de sociabilidad y pertenencia, articulando vínculos colectivos a través del baile. Sobre esta base, se vuelve necesario precisar los conceptos de danza popular, danza tradicional y danza folklórica, indispensables para comprender las distintas modalidades de transmisión, temporalidad y pertenencia que articulan el campo.

- Las danzas populares son aquellas practicadas ampliamente dentro de un colectivo. Suelen estar muy difundidas, pero no necesariamente tienen un arraigo histórico profundo ni una transmisión prolongada en el tiempo.
- Las danzas tradicionales se transmiten espontáneamente y durante largos períodos, pasan de generación en generación por imitación, y se sostienen gracias a la afectividad y el sentido de pertenencia que el grupo construye alrededor de ellas. Pueden ser prácticas aún vigentes o formas históricas ya no bailadas.
- Las danzas folklóricas son aquellas transmitidas generacionalmente de forma espontánea, reconocidas por la comunidad como propias y que permanecen en el patrimonio cultural presente.

De este modo, puede establecerse la siguiente relación: el folclore siempre es tradición, pero la tradición es folclore cuando pervive como legado espontáneo y popular dentro de una comunidad. Además, como lo expresa Héctor Aricó (2023, p. 30), estas categorías comparten otros rasgos: el anonimato, entendido no sólo como efecto del paso del tiempo sino como una decisión cultural que convierte la obra en un bien colectivo, y la transmisión no académica como modo de continuidad y apropiación.

La comprensión de la configuración actual de las danzas folklóricas en escena exige diferenciar estas prácticas sociales de sus reconstrucciones académicas. A mediados del siglo XX surgieron las llamadas *danzas tipo*, modelos pedagógicos elaborados por la Escuela Nacional de Danza. Estas versiones, necesarias en su contexto, no siempre se basaron en documentación histórica rigurosa y, al circular sin publicación formal, fueron modificadas por distintos docentes, generando divergencias entre versiones. Como contrapartida, los *estudios documentales*, como los de Aricó (2022 [2002]), recuperan fuentes verificables para distinguir formas tradicionales de sus reconstrucciones académicas, enfatizando una abordaje fundado en las fuentes documentales¹. Desde otra perspectiva, Randisi et al. (2019) sostiene que la autenticidad radica en transmitir un *discurso*

1 Escritos especializados de carácter científico, escritos especializados de carácter didáctico, escritos sobre Historia, obras literarias, escritos costumbristas, recopilaciones musicales y coreográficas, crónicas de viajeros, iconografía costumbrista.

corporal regional, algo que sólo puede comprenderse plenamente mediante la convivencia con las comunidades que lo producen.

La distinción que propone Augusto Raúl Cortázar (1959) entre el mundo popular y sus proyecciones cultas, nos permiten ver que las danzas folklóricas en escena no emergen de la transmisión espontánea de una comunidad, sino de la reinterpretación consciente realizada por coreógrafos, intérpretes y formadores que trasladan materiales tradicionales al campo técnico y profesional. La escena se entiende como un ámbito de producción y exhibición (Instituciones oficiales, escuelas de danza, peñas, centros tradicionalistas, clubes, certámenes, festivales, teatros, espacios performáticos o audiovisuales) sostenido por dispositivos complejos: escritura coreográfica, tecnologías, estructuras institucionales, sistemas de circulación y mediación. Las prácticas dejan de ser patrimonio anónimo para convertirse en creaciones artísticas autorales, orientadas a un público externo y muchas veces especializado. Como señala Cuello (1979), la danza escénica constituye un espectáculo: un intérprete comunica una experiencia ante espectadores que no participan de la acción. Se trata de una práctica deliberada, construida y transmitida mediante formación especializada, guiada por criterios estéticos y por decisiones compositivas que diferencian estas obras del hecho folklórico tradicional. Cuello denomina a estas prácticas *danzas folklóricas parafraseadas*, distinguiendo entre

- Adaptaciones (mínimas adecuaciones a la frontalidad escénica) e
- Innovaciones (estilizaciones que combinan gestos folklóricos con técnicas de las artes escénicas).

Anteriormente Carlos Vega (1998 [1944]) conceptualiza el término *proyección folklórica*, que engloba las creaciones autorales basadas en patrones tradicionales, también

llamadas *danzas originales*, *danzas nuevas* (casi exclusivas de las peñas urbanas) y también relacionadas con el término *danzas nativistas* y *danzas nativas*, término que también fue usado desde su concepción literal: *nacidas en*.

Desde la perspectiva de Manuel Dannemann (1975), las proyecciones folklóricas implican una labor de interpretación más que de reproducción del hecho folklórico. Quien interpreta asume la responsabilidad de conocer y respetar la cultura que pone en escena, y de transmitirla con sensibilidad. El cultor, en cambio, practica el folklore como forma de vida en su contexto social y funcional. Este enfoque permite diferenciar la práctica social del baile de su proyección artística, y subraya la necesidad de asumir la escena como un espacio de traducción cultural.

Esta línea se complejiza con la clasificación de Rodolfo Solmoirago (2009), que organiza las representaciones en distintos grados de intervención:

- Proyecciones de investigación folklórica, orientadas a reproducir la mayor cercanía posible con el hecho folklórico vigente.
- Proyecciones tradicionales o académicas, que sistematizan repertorios no vigentes conservando estilos, posturas, rítmicas y fuentes recopiladas.
- Proyecciones escénicas, que adaptan elementos del folklore al lenguaje teatral manteniendo su esencia coreológica y musical.
- Proyecciones estilizadas, que integran técnicas académicas y compositivas, ampliando la expresividad sin perder la identidad del lenguaje folklórico.
- Proyecciones de inspiración o fantasía folklórica, que transforman danzas, paisajes, personajes o mitos en material creativo para obras escénicas atemporales.

Estas categorías permiten comprender los distintos grados de estilización con que la danza folklórica se desarrolla en los distintos circuitos.

Los certámenes de danza folklórica son concursos o torneos que funcionan como performances culturales delimitadas en tiempo y espacio (Randisi et al., 2019; Singer & Cohen, como se citó en Hirose, 2014; Torres, 2020). Participan bailarines profesionales y amateurs que reproducen repertorios legitimados, buscando fidelidad coreográfica y estética. Los ganadores adquieren reconocimiento y marcan tendencias, regulando criterios estéticos y simbólicos. En estos espacios, la necesidad de distinguir distintos grados de intervención llevó a formalizar categorías como:

- Danza tradicional.
- Danza estilizada de raíz folklórica y
- Danza estilizada libre.
- Estampa folklórica (forma escénica que representa hechos sociales de la vida comunitaria mediante una puesta coreográfica que sintetiza prácticas, valores y contextos culturales), evidenciando cómo la competencia codifica la legitimación estética y moral del campo.

Las prácticas escénicas actuales también pueden leerse en diálogo con el enfoque de Errendasoro (2014), quien define a la *modalidad escénica de la danza folklórica* como un cruce entre artes, donde la tradición es un material en movimiento que se hibrida con recursos provenientes de la danza contemporánea, el teatro físico, la iluminación, el audiovisual o la composición performática. Esta lógica lleva al concepto de *escena emergente*, que permite pensar las transformaciones contemporáneas del campo. Lo emergente designa prácticas que aún no han sido institucionalizadas, pero que anuncian desplazamientos estéticos y políticos dentro de un campo cultural (Williams, como se

citó en Castro, 2019). En el folklore, la escena emergente reúne expresiones que parten de danzas sociales, populares o repertorios tradicionales para producir nuevas formas al integrarse con lenguajes contemporáneos (teatro, danza contemporánea, performance, lenguajes digitales, corporalidades disidentes, perspectivas de género y miradas decoloniales). Estas obras desbordan los marcos del folklore escénico convencional y cuestionan sus criterios de autenticidad, estilo y legitimidad. Lo folklórico funciona aquí como procedimiento, no como repertorio fijo: un modo de organizar gestos, ritmos, memorias y afectos que se resignifican en clave contemporánea.

Estos puntos de apoyo permiten abordar la danza folklórica escénica como un entramado complejo donde conviven prácticas tradicionales, reconstrucciones académicas, espectáculos teatrales, propuestas estilizadas, circuitos competitivos, obras de experimentación interdisciplinaria y expresiones emergentes que expanden sus fronteras.

Hacia una periodización

(1800-1880). Romanticismo y primeras configuraciones

El proceso que se busca abordar tiene antecedentes que se fortalecen con la expansión del Romanticismo en Europa hacia 1800, movimiento que valoriza el pasado, la tradición y la recuperación de culturas consideradas desaparecidas. En el Río de la Plata, esta sensibilidad ingresa con Esteban Echeverría hacia 1830 y da lugar tanto a corrientes estéticas como el Tradicionalismo como al surgimiento de prácticas científicas orientadas a estudiar las expresiones populares (Vega, 2010 [1981], p. 13).

En 1846, William Thoms introduce el término folklore para referirse al saber tradicional del pueblo, en un contexto de afirmación nacional de Inglaterra en el siglo XIX. Desde su origen, el concepto queda atravesado por tensio-

nes entre pasado y presente y vinculado a discursos nacionalistas, que en el siglo XX serían incluso instrumentos de proyectos autoritarios (Riesgo, 2023, p. 16).

En este marco de conceptos, Carlos Vega (2010 [1981]) distingue entre las cosas folklóricas² y las actividades que se inspiran en esas prácticas para construir repertorios e identidades. Esta diferencia resulta central para distinguir las danzas sociales de transmisión tradicionales de las futuras danzas folklóricas en la escena.

Entre 1800 y 1880 se establecen las bases simbólicas y conceptuales del folklore como campo: la revalorización romántica del pasado, la conformación del pensamiento tradicionalista y la formulación del término folklore. Estos procesos abrirán el camino para que la danza, hasta entonces práctica social, comience a reinterpretarse como signo de identidad nacional y, posteriormente, a trasladarse al espacio escénico y académico.

(1880–1921). Folklore nacional, tradicionalismo y primeras configuraciones escénicas

La construcción del Estado nación argentino impulsó un proyecto cultural que tomó al criollismo rural como núcleo identitario, en un contexto marcado por la persecución del gaucho³, la reducción de pueblos originarios y grandes migraciones (Riesgo, 2023, pp. 13–27). Como advierte Oscar Oszlak (2004 [1997]), el Estado promovió una penetra-

ción ideológica destinada a unificar valores y símbolos nacionales.

El tradicionalismo, de raíz romántica, emergió como respuesta conservadora a las transformaciones del período inmigratorio. Buscó preservar repertorios y estilos heredados, defendiendo ciertas expresiones como auténticas e inmutables (Vega, 2010 [1981], pp. 7–24) y actuando, al mismo tiempo, como dispositivo de control cultural.

En este clima ideológico, la figura del gaucho adquirió un carácter emblemático. El Martín Fierro (Hernández, 1872, 1879) elevó al gaucho a arquetipo moral y estético (creyente, honrado, valiente; mujeres piadosas y trabajadoras) independientemente de su correlato histórico. Esta operación literaria fijó un modelo de comportamiento y sensibilidad que impactaría en los futuros códigos de la danza folklórica escénica, replicando roles, corporalidades y relaciones de género coherentes con ese ideal.

El cruce entre literatura, teatro y circo reforzó ese imaginario ruralista. La saga Juan Moreira⁴ traspuso la figura del gaucho a la escena y, en 1884 el circo criollo de los hermanos Podestá⁵, realizó la incorporación del Gato con relaciones dentro del drama, transformando una danza social en espectáculo. En 1890, en Montevideo, el Gato es reemplazado por el Pericón y en 1893 se incorpora la figura del “Pabellón”, inexistente en la versión tradicional. Este “Pericón del Circo” se difunde y junto con el auge del tradicionalismo, llega a los salones entre 1905 y 1910, refinado y expandido en número de figuras para ser mostrado en eventos sociales (Aricó, 2022 [2002], p. 75). Esta adapta-

2 Los fenómenos culturales tradicionales producidos y transmitidos por sus portadores.

3 Gaucho: término utilizado en Argentina y Uruguay para designar a los jinetes de la llanura pampeana dedicados a la ganadería. Se los caracterizó por su destreza ecuestre, fortaleza física y vida nómada; el imaginario tradicional les atribuye valores como valentía, lealtad, austeridad y altivez (Coluccio, 1981).

4 “Juan Moreira” es el nombre real del “gaucho bravo” que fue popularizado por Eduardo Gutiérrez (1853–1890).

5 Podestá, J. (1858–1937) & Podestá, A. (1868–1945).

ción teatral marcó el tránsito de la danza desde su contexto social hacia el espectáculo, transformando su sentido, sus funciones y su relación con el público y muestra el inicio del proceso de adaptación escénica que se desarrollará en el siglo XX.

Entre 1898 y 1899, los Centros Criollos institucionalizaron la promoción de las danzas, la música y las costumbres gauchescas. Su actividad trasladó estos repertorios a los salones urbanos y contribuyó a configurarlos como parte del orden cultural nacional (Vega, 1981, pp. 28–60). Sin embargo, el primer ciclo tradicionalista entró en declive hacia 1914, aunque su matriz simbólica continuó influyendo en nuevas agrupaciones “argentinitas” y en sectores de la élite (Vega, 1981, pp. 52–57).

Entre 1914 y 1921, se desarrollaron dos procesos: la consolidación de la ciencia del folclore y el surgimiento del Nacionalismo Artístico, que integró motivos locales en lenguajes musicales “universales”. De este último emergió la figura del folklorista como artista que recoge, adapta o transforma repertorios para su presentación escénica, categoría que luego alcanzaría también a la danza. (Vega, 1981, pp. 79–84).

Este período establece las bases simbólicas, institucionales y estéticas del folclore nacional: la construcción del criollismo como identidad, la fijación del gaucho como arquetipo, la teatralización de las danzas y la creación de espacios de promoción. Estos procesos preparan el camino para la consolidación del campo folklórico escénico en las décadas siguientes.

(Desde 1921). Segundo período tradicionalista

La presentación de la Compañía de Arte Nativo de Andrés Chazarreta en Buenos Aires el 16 y 17 de marzo de 1921, inauguró un punto de inflexión en la historia del folclo-

re argentino. Por primera vez, un repertorio de músicas y danzas provenientes del ámbito rural ingresa al circuito cultural porteño como espectáculo legitimado, marcando el inicio del segundo período tradicionalista (Vega, 1981, pp. 93–142).

Chazarreta articula en escena un conjunto de intérpretes rurales y un repertorio consolidado previamente mediante publicaciones y álbumes difundidos desde 1908. Este proceso convierte a la danza tradicional en un bien cultural escénico, desplazando su función social hacia lógicas de exhibición y consumo urbano.

Este período cristaliza una tensión que estructurará el siglo XX: la relación entre recopilación y representación, entre práctica social y su inscripción como producto artístico que circula en teatros, radios y discos. En este marco, la frontera entre registro y creación se vuelve productiva y conflictiva: lo recopilado se reorganiza estéticamente, se adapta a la mirada frontal del escenario y comienza a funcionar dentro de un incipiente mercado del folclore.

Más que un traslado geográfico del campo a la ciudad, este momento señala la constitución del folclore como lenguaje artístico, atravesado por criterios de autenticidad, selección y estilización e inscripción en un mercado. La figura del recopilador empieza a desplazarse hacia la del artista-intérprete y la danza folklórica adopta rasgos propios de la cultura espectáculo.

Entre 1921 y 1930 se consolida este período, definido por la emergencia de un mercado cultural urbano que legitima repertorios, el pasaje del material recopilado a versiones escénicas adaptadas en su montaje, duración y estética. Se profundiza la tensión entre lo rural como origen y lo urbano como espacio de consagración.

(Desde 1930). Nativismo y proyección

El nativismo es un movimiento que no busca reproducir modelos tradicionales, sino generar obras nuevas con autores identificables, habilitando lo que Rubén Pérez Bugallo (1999) denomina “proyecciones del folklore”. En este periodo la tradición deja de entenderse únicamente como patrimonio transmitido espontáneamente, para convertirse también en material de creación artística dentro de circuitos urbanos y mediáticos. En las danzas, se manifiesta en la incorporación de dispositivos de las artes escénicas, que estilizan gestos rurales y traducen prácticas al lenguaje teatral. La transición del baile tradicional al espacio escénico redefinió funciones y estéticas, consolidando repertorios percibidos hoy como “folklóricos”, aunque contruidos a partir de procesos de autoría, reelaboración y estilización.

En esta línea se inscriben las danzas de proyección folklórica (Vega, 1998 [1944]), creaciones autorales basadas en patrones coreográficos tradicionales de circulación principalmente en las peñas urbanas. Todas estas prácticas instalan un dilema que va a persistir: *¿qué elementos pertenecen a las danzas folklóricas y cuáles derivan de sus recreaciones escénicas?*

Se consolida un paradigma en el que la tradición se vuelve recurso estético y simbólico, habilitando reinterpretaciones y nuevas sensibilidades. En este marco, se anticipan las disputas posteriores sobre autenticidad: las obras nativistas retoman elementos reconocibles, pero los reinscriben en lógicas de autoría y mercado, generando posiciones opuestas. Para algunos sectores, estas creaciones enriquecen el patrimonio; para otros, lo distorsionan.

(1946–1955). Primer peronismo, nacionalismo popular e institucionalización de las danzas folklóricas

El primer peronismo introduce un giro decisivo en la relación entre Estado, cultura e identidad. Las políticas culturales impulsan la masificación del folklore en la escuela, los medios y los festivales, visibilizando al criollo mestizo como emblema de argentinidad y tensionando, sin desmantelarlo, el mito de la nación blanca (Díaz, 2018, pp. 113-114; Cadús, 2021, p. 123). Este proceso articula tradición y modernidad bajo un proyecto político que redefine qué y quiénes representan “lo nacional”.

La planificación cultural del período retoma ciertos principios del primer tradicionalismo (selección, conservación y jerarquización de repertorios) pero los reinscribe en una lógica estatal. Las expresiones artísticas de folklore se convierten en recurso estratégico de cohesión simbólica, orientado a producir pertenencia y legitimidad política. Sin embargo, esta operación no sólo impulsa la difusión del folklore: también lo transforma, desplaza la representación del pueblo desde cuerpos reales (como sucedía con los intérpretes rurales de Andrés Chazarreta) para pasar a ser un signo culto, estilizado, limpio y regulado según valores escénicos. Este proceso consolida estereotipos del campo y de las provincias argentinas como origen de la nación. En los llamados ballets nacionalistas, esta operación adquiere forma estética; bajo una mirada romántica, reinterpretan lo popular desde el canon del arte culto europeo. Obras como Vidala (1946) de Angelita Vélez, Estancia (1952) de Michel Borowski y Candombe de San Baltazar (1954) de Joaquín Pérez Fernández consolidan un imaginario ruralista y esencialista (Cadús, 2021, p. 130). Este repertorio fija estereotipos que perdurarán como base visual de la danza folklórica en escena.

La creación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas en 1948 materializa la institucionalización del folklore como política de Estado. La Escuela profesionaliza la formación docente y establece criterios de selección, normalización y transformación del repertorio, definiendo qué danzas resultan adecuadas para representar la nacionalidad (Hirose, 2010). El abordaje académico de las danzas folklóricas, simultáneamente en proceso de consolidación científica, provee los criterios técnicos y conceptuales para este proyecto, contribuyendo a fijar un repertorio que, producido en Buenos Aires, será luego difundido hacia las provincias.

Este período instala tres transformaciones:

1. Masificación de las expresiones artísticas vinculadas al folklore como política cultural del Estado.
2. Estetización normativa que fija modelos de argentinidad y regula los cuerpos que pueden representarla.
3. Institucionalización pedagógica, que codifica repertorios y genera un repertorio nacional.

El Chúcaro y Norma Viola: paradigma escénico

La irrupción de Santiago Ayala, El Chúcaro, constituye un quiebre en la historia del folklore escénico argentino. Desde sus primeras compañías⁶, y especialmente a partir de su trabajo junto a Norma Viola desde 1953, desarrolló un lenguaje coreográfico que transformó el costumbrismo en una poética escénica autónoma. (Guillén, 2015). Su propuesta dejó atrás la ilustración de escenas rurales para introducir ballets argumentales, dramaturgias del cuerpo de baile colectivo y una resignificación creativa de técnicas y

elementos tradicionales. Un aspecto de esta transformación fue la incorporación de Norma Viola, formada en ballet clásico en el Instituto del Teatro Colón. Su presencia introdujo una impronta técnica y estética propia del ballet (alineación, verticalidad, proporciones corporales y tratamientos visuales) que, como señala Silvia Citro (2015), se volvió estructural en el nuevo paradigma y aún puede reconocerse en el Ballet Folklórico Nacional. Este proceso se dio en diálogo con la expansión internacional de los ballets estatales de danzas populares, como el Ballet Moiseyev⁷, que promovía la estilización escénica del repertorio nacional (Solmoirago, 2009). Aunque sin una agenda política explícita como la soviética, Ayala compartió la búsqueda de elevar el arte popular al formato de ballet nacional, articulando virtuosismo, teatralidad y representación coral. Su estética, sin embargo, respondió a tensiones propias del imaginario argentino. La obra de Ayala y Viola instaló un paradigma escénico dominante que amplió la narrativa coreográfica del género e instaló un modelo de lectura y legitimación que marcará las décadas siguientes. Sus creaciones configuraron un punto de referencia desde el cual se entienden, como continuidad o disputa, las transformaciones posteriores del folklore en escena.

6 El Chúcaro y Dolores y luego la Compañía de Arte Folklórico.

7 Igor Moiseyev fue graduado en el ballet del Teatro Bolshói en 1924, donde bailó hasta 1939. En 1936 se le encargó la dirección del Teatro de Arte Folklórico de Moscú, y al año siguiente fundó el primer conjunto de este tipo en la Unión Soviética. Alcanzó el nombre de Conjunto Estatal Académico de Danzas Populares de la Unión Soviética, aunque siempre fue reconocido mundialmente como Ballet Igor Moiseyev.

(Desde 1961) Cosquín, Laborde, legitimación y nuevos horizontes

Desde su creación en 1961, el Festival Nacional de Folklore de Cosquín se constituye como instancia de consagración y regulación del campo de la música y las danzas folklóricas argentinas en la escena. A través de jurados, grillas, mecanismos de selección y premios (como Consagración y Revelación) el festival actúa como un tribunal de valor que fija jerarquías y determina qué prácticas, estéticas y narrativas son representativas del folklore (Díaz, 2018, pp. 99-108). Se vuelven visibles las tensiones del campo: la autenticidad frente a la búsqueda de un lenguaje artístico, la tradición y las lógicas del mercado, y las prácticas tradicionales en relación a la puesta en escena orientada al espectáculo.

En 1966 se inaugura en Laborde el Festival Nacional del Malambo, consolidando al malambo como una danza emblemática de la danza folklórica argentina en escena. Ventura Lynch (1883) define el malambo como una justa de hombres que zapatean por turno, y Héctor Aricó (2022 [2002]) como una sucesión de figuras o mudanzas rítmicas. Como observa Raphael Guerreiro (2013) el malambo pasó de desafío gaucho a danza competitiva y coreografiada. Laborde se instituyó como su espacio de mayor normatividad y exigencia, con reglamentos estrictos, jurados especializados y un sistema de consagración que privilegia versiones tradicionales. En paralelo, se desarrollaron circuitos de certámenes folklóricos en todo el país que replican criterios similares, jurados, categorías y premios. Festivales y certámenes conforman así una red de legitimación que ordena la circulación, establece jerarquías y refuerza una concepción de la danza folklórica en escena como práctica evaluable y escénicamente regulada.

Nuevo Cancionero (1963–1970)

Este movimiento, liderado por artistas como Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa, propone dejar atrás la idea romántica de autenticidad y ubicar al pueblo como sujeto político, lo que redefine la función social del arte folklórico (Díaz, 2018, pp. 114-115). Aunque su desarrollo se dio principalmente en la música, su influencia alcanzó en menor medida a la danza. Este giro genera tensiones con las formas legitimadas y abre nuevamente los debates entre sectores tradicionalistas y renovadores. Un ejemplo de este giro es la censura de la obra *El grito sagrado* (1971), creación de Santiago Ayala inspirada en el Cordobazo⁸, que expone los límites frente a propuestas que politizan el lenguaje escénico. Este caso muestra cómo la danza folklórica en escena también es un espacio de disputa simbólica donde se negocian memorias, identidades y conflictos sociales.

En conjunto, Cosquín, Laborde, el incipiente circuito de certámenes y la influencia del Nuevo Cancionero configuran un momento que reordena el campo. Se amplía el horizonte estético, y al mismo tiempo se intensifican las tensiones entre tradición, mercado y política. Se consolida al folklore escénico como un espacio donde se discuten sentidos de la identidad nacional y los modos estéticos de representarla.

8 El Cordobazo o primer Cordobazo fue una acción estudiantil, obrera y sindical en Córdoba (Argentina) entre el 29 y 30 de mayo de 1969 duramente reprimida por la dictadura militar autodenominada Revolución Argentina.

Referencias

- Aricó, H. (2022 [2002]). *Danzas tradicionales argentinas: Una nueva propuesta*. Author.
- Aricó, H. (2023). *Artículos sobre danza* (2.^a ed. revisada). Author.
- Blache, M., & Dupey, A. M. (2007). Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 32.
- Cadús, E. (2021). *Danza y peronismo: Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Editorial Biblos.
- Carrazana, M. J. (2022). *Un mal necesario: La construcción de la tradición en los certámenes de danzas folklóricas de la provincia de Buenos Aires, 2015-2017*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Castro, M. (2019). Tres abordajes de la tradición en la perspectiva de Raymond Williams. Trabajo presentado en las *XIII Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <https://cdsa.academica.org/000-023/581.pdf>
- Chertkoff, L. (2022). Danza Abierta, una estrategia de resistencia a la dictadura. *Revista Loïe*, 11(2). <https://revistaloie.com/danza-abierta-una-estrategia-de-resistencia-a-la-dictadura/>
- Citro, S. (2015). *Interculturalidades en danza*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Coluccio, F. (1981). *Diccionario folklórico argentino* (Vol. 1). Corregidor.
- Cortázar, A. R. (1959). *Esquema del folklore*. Columba.
- Cuello, N. I. (1979). Acerca del concepto y la práctica de la danza folklórica [Ponencia]. *Congreso Nacional de Folklore*, Laguna Blanca, Formosa.
- Dannemann, Manuel (1975). *Teorías del folklore en América Latina*. Nueva Universidad.
- Díaz, C. F. (2018). *El festival de Cosquín Festival Nacional de Folklore de Cosquín como espacio de disputas simbólicas*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Errendasoro, M. B. (2009). La estampa folklórica: Análisis de un proceso de creación integrador de danza y teatro. En P. M. Moro Rodríguez (Comp.), *La Escalera: Anuario de la Facultad de Arte* (18). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Errendasoro, M. B. (2014). Modalidad escénica de la danza (folklórica). Cruce entre artes en “Cruce Urbano”. *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte* (24), 39-68.
- Escobar, S. P. (2012). *Danzas tradicionales argentinas: Diseño de una base de datos para el registro y la recuperación de documentación especializada* (Tesina de Licenciatura en Folklore). Instituto Universitario Nacional de Arte, Área Transdepartamental de Folklore. <https://www.academia.edu/49053485/>
- Escobar, S. P. (2014). Archivo sobre danzas tradicionales argentinas: Una propuesta para la sistematización, el registro y la recuperación de escritos especializados. En M. I. Palleiro (Comp.), *Oralidad, narrativa y archivos: Tradición y cambio social en el contexto argentino*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Escobar, S. P. (2020). *Una genealogía de la documentación primaria textual publicada especializada en danzas tradicionales argentinas: Desde las primeras publicaciones de la disciplina hasta el año 2020*. <https://www.academia.edu/50772089/>
- Escobar, S. P. (2023). Nuestras danzas registradas, documentadas, recopiladas: Una genealogía de la documentación primaria textual publicada especializada en danzas tradicionales argentinas. En M. del P. Polo et al. (Comps.), *Folklore Latinoamericano: Congresos 2021*.

- Área Transdepartamental de Folklore, Departamento de Folklore.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte, el mito del pueblo: Cuestiones sobre el arte popular*. Ariel.
- Guerriero, L. (2013). *Una historia sencilla*. Anagrama.
- Guillén, J. C. (2015). *Antes y después: Santiago Ayala “El Chúcaro” y Norma Viola* (2.ª ed.). Balletin Dance.
- Hirose, M. B. (2010). El movimiento institucionalizado: Danzas folklóricas argentinas y la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología*, 3(1), 187-194.
- Hirose, M. (2011). *Danzas folklóricas argentinas: Ritual, historia y comunidad* (Tesis de maestría). IDES-IDAES/UNSAM.
- Hirose, M. B. (2014). Los certámenes de danzas folklóricas argentinas como performances culturales. En M. I. Palleiro (Comp.), *Oralidad, narrativa y archivos: Tradición y cambio social en el contexto argentino* (pp. 353-372). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Jakas, C. (2016). *Danzas tradicionales en cuerpos actuales* (3.ª ed.). Editorial NadieSabe.
- Lynch, V. R. (1883). *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República: Costumbres del indio y gaucho*. Imprenta de La Patria Argentina.
- Molinero, C. (2019). ¿Nombrar la tradición... o el futuro? Folklore, posfolklore, folk-link: Dudas, comentarios y propuestas. *RECIAL. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 10 (16). <https://doi.org/10.53971/2718.658X.v10.n16.27000>
- Palleiro, María Inés (2004). *Arte, comunicación y tradición*. Buenos Aires: Dunken.
- Palleiro, María Inés (2014). *Cuerpos que narran*. Universidad Nacional de las Artes – CONICET.
- Parody, V. (2022). Cuando “dios y la patria lo demandan”: Acerca de la (im)posibilidad queer del folklore argentino. *Zona Franca* (30), 432-460.
- Pérez Bugallo, R. (1999). Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música argentina. En *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo* (pp. 59-85).
- Pontnau, E., & Vázquez, S. (2025). *Folklore, género y descolonialidad*. Karina Bidaseca.
- Oszlak, O. (2004 [1997]). *La formación del Estado argentino: Orden, progreso y organización nacional*. Ariel.
- Randisi, L., Belizán, M., & Pascuchelli, N. (2019). Aproximación al discurso corporal folklórico en su dimensión coreográfica. En María Inés Palleiro (Comp.), *Cuerpos que danzan: Hacia una teoría del discurso dancístico*. Casa de Papel.
- Reggiani, S. (2024). Danza comunitaria: Estrategias artísticas posibles para reinventarse a partir de la crisis del 2001. En *III Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano* (La Plata, 15-16 de mayo de 2024).
- Riesgo, D. (2023). *Estudios sociales de teoría política y cultura nacional: Epistemologías del folklore contemporáneo del siglo XXI*. Autor.
- Solmoirago, R. (2009, 7-11 de octubre). Clasificación y evolución de la proyección de la danza folklórica en la escena de América Latina [Ponencia]. *Primer Congreso Nacional de Folclor y 1.er Congreso Internacional de Folclor “Del hecho folklórico a la puesta en escena”*, Cartagena, Colombia.
- Torres, A. S. (2020). *Estereotipos y cambios sociales en las danzas folklóricas: un estudio de caso* (Master's thesis, Buenos Aires: FLACSO. Sede Académica Argentina).

- Vega, Carlos (1998 [1944]). *Panorama de la música popular argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Vega, Carlos (2010 [1981]). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Artistas y obras citadas

- Ayala, S. (1918-1994). Santiago Ayala “El Chúcaro” [Bailarín y coreógrafo argentino].
- Ayala, S. (1971). *El grito sagrado* [obra escénica].
- Ballet Folklórico Nacional, Congreso de la Nación Argentina. (1986, 24 de julio). *Ley n.º 23.329: Ballet Nacional*. Infoleg. Información Legislativa. <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anejos/20000-24999/23593/norma.htm>
- Borowski, M. (1952). *Estancia* [obra escénica].
- Chazarreta, A. A. (1876-1960). *Compañía de Arte Nativo*.
- Gutiérrez, E. (1879-1880). Juan Moreira. La Patria Argentina (publicación por entregas).
- Hernández, J. (1897). *El gaucho Martín Fierro*.
- Moiséyev, I. A. (1906-2007). *Ballet Moiséyev [Compañía de danza folklórica escénica rusa]*.
- Pérez Fernández. (1954). *Candombe de San Baltazar* [obra escénica].
- Podestá, J. (1858-1937) & Podestá, A. (1868–1945). *Circo de los hermanos Podestá* [Compañía teatral y circense argentina].
- Sosa, M. (1935-2009). *Mercedes Sosa* [Cantante de música popular argentina].
- Tejada Gómez, A. (1929-1992). *Armando Tejada Gómez* [Poeta y letrista argentino].
- Vélez, A. (1946). *Vidala* [obra escénica].
- Viola, N. (1929–2004). *Norma Viola* [Bailarina argentina].

Adolfo Gutiérrez
(1938-1998)
Legado de un estudioso
del “salón chileno”¹
(2026)

Juan Carlos Muñoz—Antropólogo, historiador y etnógrafo

¹ Agradecemos la información aportada por don Pedro Riffo (Canadá), doña Flor Muñoz viuda de Peña (Santiago de Chile), doña Juana María Peña Gutiérrez (Rauquén) y doña Carlota Castro Peña (Teno).

En los últimos años ha surgido en el ambiente académico nacional un serio interés por el fenómeno cultural e histórico que ha sido llamado, por fuerza de la costumbre, simplemente como “salón chileno”. El término alude, antes que nada, a su directa relación con un espacio concreto: aquella habitación principal de una casa, que sirve de comedor o sala de estar, y donde por lo general son recibidas las visitas. Pero también, refiere específicamente a una época, en la cual florecieron variadas formas culturales de sociabilidad, asociadas principalmente a la música, el baile y la entretención, cuyo epicentro estuvo en los referidos salones.

Este tipo de salas responde a un fenómeno moderno, relacionado al ocio y cultivo de las artes y la sociabilidad, en un principio restringidas a las clases más acomodadas, pero que, para fines del siglo XIX, se había extendido entre las capas medias y más tarde entre las clases obreras, en los llamados “salones de medio pelo”, “salones de provincia”, “clubes obreros” y “quintas de recreo”.

Creemos que llamarlo “salón” no es para nada desacertado, aun cuando, por influencia del romanticismo, tuvo sus símiles en buena parte del mundo Occidental. La particu-

lar nominación responde a las características marcadamente propias que esta tendencia adquirió al adaptarse a los gustos y necesidades locales. Hablar del “salón chileno”, es situarse en un espacio y tiempo que bien podríamos llamar –siguiendo la tendencia de “acriollar”– como la “bella época chilena”, un periodo de cerca de veinticinco años (1890-1915) –con antecedentes en la primera mitad del siglo XIX y sus reminiscencias hasta la década de 1930– en el cual se desarrolló una rica cultura familiar, íntima y cotidiana que marcó a varias generaciones.

No es propósito de este breve escrito presentar con detenimiento las características de esta época, sino, como advierte el título, revisar la vida, obra y legado del investigador, folclorista y musicólogo Adolfo Gutiérrez Castillo (ver fig. 1), cuyo nombre resalta entre la larga lista de ilustres mujeres y hombres que contribuyeron durante el siglo XX al estudio de las manifestaciones de la cultura tradicional y popular de Chile, particularmente en lo que respecta al periodo señalado, siendo su trabajo pionero en este sentido.

Este destacado investigador nació en Teno, entonces un modesto pueblo de la provincia de Curicó, el 27 de sep-

tiembre de 1938¹, en el seno de una familia de clase media formada por don José Ladislao Gutiérrez, antiguo inspector de policía, y de doña María Castillo Jara, ambos aficionados a la música, siendo hábiles ejecutores de guitarra, violín y mandolino. El matrimonio era además propietario de una florida quinta en el lugar de Rauquén, en las inmediaciones de la ciudad de Curicó, donde existió una amplia casa de dos pisos con un bello jardín de añosas camelias, entorno en el cual el futuro folclorista pudo conocer lo que quizá fueron las últimas reminiscencias de la vida salonera provinciana.

Afectado a temprana edad por una poliomielitis, la cual le provocó invalidez de por vida, quedó dependiente de una silla de ruedas. No fue esta condición impedimento para llevar adelante sus intereses. Mostró ya en la niñez gusto por la música, y a la edad de diez años comenzó a tomar clases de piano. Posteriormente se trasladó a la capital, para seguir estudios superiores en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, los cuales costeó, en parte, tocando la guitarra, recibiendo preparación en la ejecución de piano, guitarra, canto y actuación.

Interesado por las investigaciones folclóricas, comenzó en la década de 1960 a profundizar en distintos aspectos de la cultura tradicional y popular chilena, estimulado por grandes figuras como Eugenio Pereira Salas, Violeta Parra, Víctor Jara, Gabriela Pizarro y Manuel Dannemann. Pa-



Adolfo Gutiérrez Castillo.

ralemente inició la recopilación de piezas del cancionero campesino, pero su esfuerzo principal lo enfocó en conocer y documentar las formas musicales saloneras y de estudiantinas de la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX, ámbito que para entonces no contaba con ningún estudio serio.

Con el ánimo de no restringir la investigación al mero ámbito de la erudición y la acumulación de información, comprendió la imperiosa necesidad de dar vida a este rico acervo por medio de la enseñanza y la interpretación musical, la recreación coreográfica y de vestimentas, formando en 1964, junto a un grupo de jóvenes entusiastas, el conjunto folclórico Grupo Rauquén.

Dirigió además una permanente labor pedagógica enfocada en la valoración y transmisión de conocimientos sobre la cultura folclórica y popular de Chile. En 1966 comenzó a dictar clases de teoría del folclor, guitarra y danza folclórica, guitarra clásica y expresión corporal. A partir de 1972 y hasta 1998, dictó la cátedra de folclor en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile, donde además realizó una importante labor junto al conjunto folclórico de esa facultad. Complementó sus labores de enseñanza aseso-

1 Con ello rectificamos la permanente injerencia en el error de señalar el nacimiento en Rauquén o Curicó, en lugar de Teno, como lo corrobora su acta de nacimiento. Fue inscrito con los nombres de "José Héctor Adolfo" (Registro Civil e Identificación de Chile, Oficina Teno, Nacimiento Núm. 378, del año 1938).

rando como monitor de música y danzas folclóricas a otros conjuntos artísticos a lo largo de Chile, así como en varias escuelas públicas y universidades.

En noviembre de 1982, se dirigió a Canadá invitado por el grupo folclórico chileno Lemunantú, con sede en Montreal, permaneciendo en ese país hasta octubre de 1983. Durante su estadía dio varios conciertos y recitales de música tradicional, además de numerosas charlas sobre teoría del folclor, entrevistas radiales y asesoría técnica a varios grupos de proyección folclórica².

Regresó a Chile retomando su trabajo pedagógico y de investigación e interpretación folclórica, aun cuando su estado de salud estaba deteriorándose. Falleció en la capital chilena, el 9 de noviembre de 1998, a los sesenta años de edad.

Investigaciones sobre folclor y cultura popular

Siguiendo la senda dejada por los grandes folclorólogos de la primera mitad del siglo XX, Adolfo Gutiérrez realizó un fructífero trabajo de recopilación en terreno, en sectores rurales, aldeas, villorrios y ciudades, destacando los lugares de Rauquén, Sarmiento, Teno, la costa del Maule, Curicó, Los Queñes, Talca, Coquimbo, Valparaíso, entre otros. Una pequeña muestra de su trabajo, desde una perspectiva muy cercana, nos lo deja el recuerdo de una de sus sobrinas, quien siendo niña lo acompañó a uno de sus trabajos de recopilación:

“En la década de 1980, Adolfo vino a Teno, junto a mi primo Claudio Peña, con el propósito de visitar en su

casa a la señorita Marta Lobos. Ella era bien conocida, dado que cantaba en el coro de la iglesia con lírica voz. Cantó por muchos años en el coro, y después igual lo hacía desde las filas de la iglesia y su voz sobresalía. Adolfo llegó a nuestra casa, contándonos que venía a intentar hacer algunas recopilaciones. La señorita Marta nos estaba esperando y nos recibió muy contenta en una sala de estar. Claudio estaba con una grabadora y Adolfo con una guitarra, entonces ella comenzó a cantar canciones muy antiguas, algunas conocidas por Adolfo, él le decía: ‘esta me la enseñó mi madre...’ y vamos cantando, ‘está la aprendí con tal persona...’ y vamos cantando de nuevo, y así sucesivamente. Adolfo con la guitarra lograba acompañarla solo por oído. Estuvimos toda una tarde, ella le cantó muchas canciones, por lo menos unas veinte, la mayoría tonadas y algunas canciones infantiles y de cuna, diría que más de salón que rurales. Después de cada canción comentaban algo al respecto. Adolfo le decía que algunas las conocía bien, sabía el origen, donde se cantaban, las zonas de Chile donde eran más conocidas, donde las había escuchado por primera vez, en cambio otras, decía, que las versiones eran diferentes ya que en partes cambiaba la letra, no así la entonación, y otras, las menos, no las había escuchado nunca. La Martita se esforzó por recordar otras canciones, pero definitivamente no pudo, quedando de acuerdo en reunirse nuevamente”³.

El testimonio muestra de forma muy clara el método de investigación propio de los estudios folclóricos, aquel que guarda relación con el acceso a los “cultores naturales”,

2 Rifo, Pedro, Lemunantú. *Como semillas al viento*. Montreal: ArtCesar, 2022, pp. 49-50.

3 Carlota Castro Peña, comunicación personal, Teno, 2014.

aquellas personas que son portadoras de un conocimiento vivencial que se estima de alto valor cultural. Consciente de que el estudio integral del folclor no podía estar reducido solamente al trabajo de campo, lo complementó con la respectiva investigación histórica y documental, a fin de poner las manifestaciones culturales vivas en una perspectiva temporal, permitiendo así observar sus transformaciones y adaptaciones. Clarificador en este sentido, y ciñéndonos al testimonio antes señalado, encontramos su réplica en la página 129, del libro *La cultura chilena 1850-1920. Manifestaciones folklóricas y populares*, el cual escribió en coautoría, en 1996, con la historiadora Sonia Pinto Vallejos (ver fig. 2), donde se hace referencia al trabajo de recopilación realizado en Teno, analizando una pieza musical entregada por la referida señorita Lobos, dando cuenta de que se trataba de la derivación de otra más antigua:

“En los ambientes pueblerinos, se encuentran varios ejemplos de la folclorización de algunos de ellos (de temas originarios de los salones de la elite europea y criolla), transformados, casi siempre en tonadas. En otros casos, como el de la polka *El lagarto*, entregada por la Srta. Marta Lobos a Adolfo Gutiérrez en Teno, el ingenio criollo agrega estrofas a la partitura original que es el *Dúo de los lagartos*, de la zarzuela *El palacio de cristal*, y adaptada la letra a situaciones propias de la mentalidad del chileno. Partitura de la zarzuela: Fresca como las lechugas, / entre una col y otra col / con la barriguita verde / te encontré tomando sol, etc. / Lagarto, lagartito, / que a mí ya no me engañas, / picarito, etc. En tanto la polka contiene otras dos estrofas antes de la tercera, que es similar, pero no idéntica a la partitura, e igual cosa ocurre con el estribillo: Allá en las torpederas, / tuve un susto colosal, / muy colosal, / de haber visto una ballena

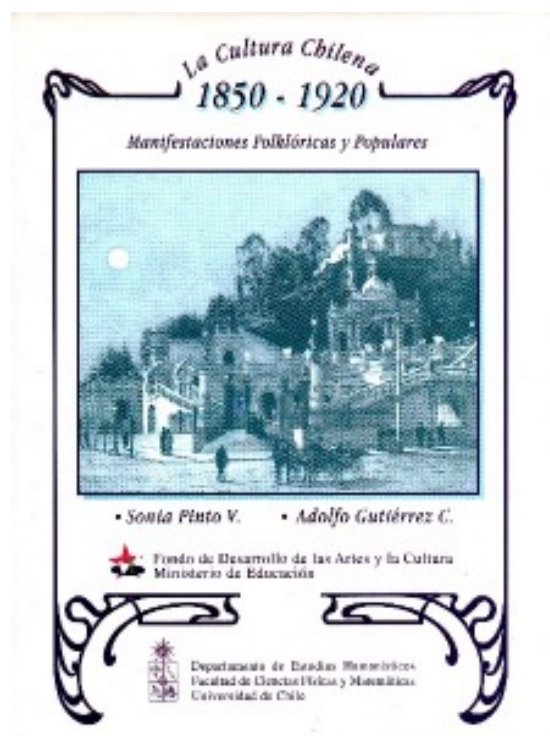


Fig. 2. *La cultura chilena 1850-1920. Manifestaciones folklóricas y populares*, 1996.

/ de tamaño natural, / muy natural, etc./ Lagarto, lagartito, / a mí no me la pegas, / picarito, etc.”⁴.

Adolfo Gutiérrez fue además un excelente ejecutor de instrumentos musicales, principalmente guitarra, cuestión clave para el estudio de las formas musicales tradicionales, populares y doctas, estableciendo una clara diferencia entre los métodos de guitarra clásica y guitarra folclórica:

“En Chile existen dos tendencias en la interpretación de la guitarra: por música (Clásica) y por oído (Popular o folclórica) [...] Generalmente se piensa que solo podría ofrecer dificultades en su ejecución la guitarra por música. Sin embargo, los rasgueos, punteos o ambos mezclados en el acontecimiento del canto folclórico, ofrecen grandes dificultades en el aprendizaje y en su interpreta-

4 Pinto Vallejos, Sonia y Adolfo Gutiérrez Castillo. *La cultura chilena 1850-1920. Manifestaciones folklóricas y populares*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, 1996, p. 129.



Fig. 3. Integrantes del Grupo Rauquén en una de sus actuaciones, recreando danzas salonerías de fines de siglo XIX y comienzos del XX. Santiago de Chile, 1996.

ción auténtica, para lo cual, es de gran ayuda el apoyo de la escritura musical de los ritmos y melodías”⁵.

Como complemento al trabajo de investigación, Adolfo Gutiérrez reunió una amplia colección de instrumentos, vestimentas y partituras de época. Estas últimas de gran variedad y riqueza, destacando las editadas e impresas, desde fines del siglo XIX, por distintos almacenes de música en Chile y el extranjero, con piezas de los maestros Alba, Hermosilla, Rubí, Valdecantos, Lucero, entre muchos otros⁶. El conjunto de estos materiales de investigación sería la base para uno de sus más perdurables legados de recreación y divulgación del patrimonio musical y coreográfico, especialmente en lo tocante al “salón chileno”.

Grupo Rauquén: una propuesta de proyección folclórica

Cuando Adolfo Gutiérrez, junto a un entusiasta grupo de investigadores y músicos⁷, formó el 19 de agosto de 1964 el Grupo de Cantos y Danzas Rauquén, al alero de la parroquia de San Crescente (avenida El Salvador, Santiago de Chile), casi no se contaban esfuerzos en el ámbito nacional relativos al rescate y proyección de las expresiones propias del salón chileno, pudiéndose mencionar apenas los aportes que desde la década de 1950 hicieron las investigadoras Australia Acuña, Raquel Barros y Margot Loyola⁸.

5 Gutiérrez Castillo, Adolfo cit. Rodríguez Moretti, Eugenia y Enrique Kaliski Kriguer. *Método de guitarra chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987, p. 5.

6 Actualmente, parte importante de esta rica colección es resguardada para integrar en el futuro el Archivo Histórico y Etnográfico de Teno.

7 Más de sesenta personas fueron, en distintos periodos, parte del elenco e integrantes del Grupo Rauquén, entre otros: Marisa Pastor, Ramón Andreu, Pedro Riffó, Lorena Aravena, Helia Godoy, Ana Pérez, Sonia Pinto, Myrta Ravanal, César Flores, Jorge González, Pablo Hitschfeld, Claudio Peña y Sergio Valverde.

8 Andreu Ricart, Ramón. “La danza de salón en Chile: breve visión panorámica”. *Ponencias 4º Congreso Binacional del Folklore Chileno y Argentino*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 2000, p. 336.

Desde sus comienzos, el grupo se orientó a la difusión de la cultura folclórica expresada a través de sus danzas, cantos y vestimentas, recreando y difundiendo las expresiones culturales de diversos periodos históricos⁹, desde las chinganas coloniales hasta los salones de principios de siglo XX, prestando, como hemos dicho, particular atención a esto último (ver Fig. 3).

Los salones chilenos fueron receptores, por influencia de las tendencias europeas, de nuevos ritmos, los que fueron asimilados, primero entre las elites de Santiago y Valparaíso y luego por el grueso de la población, dando origen a una particular forma de adaptación e interpretación que podríamos tildar como “propia chilena”. Ritmos como el *vals*, la *mazurka*, la *redova*, la *gavota* y la *habanera*, por mencionar solo algunos, atravesaron, en palabras del propio Gutiérrez, por un particular proceso de *folclorización*.

El disco *El álbum de los abuelos*, aparecido en 1971, sería el primer esfuerzo del conjunto por dejar parte de su repertorio en registro sonoro y de acceso al público general. En él han quedado entrañables canciones como “La Circasiana” (en la voz de Marisa Pastor Infantas), “La enredadera”, “La avechilla”, entre otras, señalando al respecto la investigadora Margot Loyola:

“La grabación de este Long Play es el resultado de un trabajo en equipo del Conjunto. Cada uno de los intérpretes ha buscado con amor en las fuentes originales de

ciudades de todo el país, para extraer de ellas lo mejor de nuestra tradición. Luego de una minuciosa selección, han escogido estas bellas melodías que pertenecen a nuestro legado histórico. Nada han dejado al azar. Han cuidado rigurosamente todos los detalles: impostación de voces, dicción, afinamiento, armonización, forma de ejecución instrumental, tiempo y por, sobre todo, su ‘estilo’ caracterizador de una época romántica ya desaparecida. Este disco es un acierto más del Conjunto Rauquén que bien se merece, con sobrada justicia, el aplauso de la crítica y del público chileno”¹⁰.

El profundo trabajo de investigación realizado por los integrantes del grupo¹¹, quedó volcado además en lo teórico en dos esclarecedores trabajos, el primero escrito por la historiadora e integrante del elenco Sonia Pinto Vallejos, correspondiente al artículo titulado: “Hacia una caracterización de la sociedad de Valparaíso 1850-1920”¹², en el cual presenta una semblanza de la ciudad porteña, exponiendo un cuadro de la vida social y costumbres de la época a través de las opiniones de algunos extranjeros que pasaron por la ciudad y dejaron al respecto escritas sus impresiones. El segundo trabajo, de mayor aliento, fue el citado libro *La cultura chilena 1850-1920. Manifestaciones folklóricas y populares*, aparecido en 1996, en el cual se

9 El Grupo Rauquén asumió además un férreo compromiso con la cultura, particularmente en el contexto de impulso artístico-cultural emprendido por el gobierno de la Unidad Popular, participando del recordado Tren Popular de la Cultura, el cual recorrió la zona central del país entre los meses de febrero y marzo de 1971, entre otras muchas iniciativas.

10 Comentario aparecido en la Marisa Pastor Infantas contracarátula del disco *El álbum de los abuelos* (1971).

11 En esta labor de recopilación e investigación destacaron junto al maestro Gutiérrez, los integrantes Ramón Andreu, Marisa Pastor, Adela Cruz, Juan Carlos Guerra, entre otros.

12 Pinto Vallejos, Sonia. “Hacia una caracterización de la sociedad de Valparaíso 1850-1920”. *Revista de Ciencias Sociales* 22 (1997): 309-319.

profundizó en el fenómeno de la apropiación de ritmos foráneos y su consiguiente aculturación, dando sustento a la propuesta artística del grupo, como bien lo señalan sus autores: “creemos que es muy importante que un equipo de investigación y creación como el que hemos constituido desde hace algunos años, presente un planteamiento acerca de la gran problemática de nuestra cultura”¹³. El contenido de la obra es resumido en el prólogo ofrecido por el folclorólogo Manuel Dannemann:

“En el correr de las páginas de este ensayo se observa con nitidez el contrapunto de las vetustas tradiciones de mediados del siglo XIX con la aparición, a veces sorprendente, de algunas transformaciones. Así, siempre en un marco que se sustenta sobre la historia del país, van apareciendo expresiones musicales, coreografías, y toques instrumentales, cuya comprensión nos ayuda avizorar el entramado de una sociedad chilena que se distingue con matices propios en las postrimerías del siglo XIX. Desde entonces y hasta ahora van cobrando fisonomía con sus cambios y simplificaciones, las piezas de un repertorio musical que se hace cada vez más chileno, de la danza de la habanera hasta el canto de la tonada y los versos de los puetas, en gran medida dados a conocer mediante ejemplos obtenidos por los autores del libro en sus incursiones por campos, villorrios y ciudades, complementados por descripciones de indumentarias, comidas y bebidas”¹⁴.

Este ensayo histórico-cultural queda estrechamente ligado a la propuesta musical del Grupo Rauquén, conservada en dos casetes en los que fueron reunidos un variado muestrario de piezas, dando cuenta de la evolución de las formas musicales en Chile. Estos aparecieron en 1993, con el título de: *70 años de música en Chile*, uno dedicado al periodo 1850-1880 y el otro al perdido 1880-1900 (Ver Fig. 4). El tercer casete, el cual debía de abarcar el periodo 1900-1920, quedó inconcluso con la muerte del maestro Gutiérrez en 1998.

Tras el lamentable deceso, la dirección del conjunto recayó en su sobrino y principal colaborador Claudio Peña Gutiérrez (hijo de su hermana Constanza y de Rosendo), quien lo dirigió hasta su prematura muerte en 2012, precipitando con ello la definitiva desintegración del grupo. No obstante, el legado sonoro y coreográfico del conjunto es uno de los más valiosos ejemplos del rescate de las formas culturales del aparentemente lejano y desaparecido “salón chileno” e ineludibles documentos para los actuales investigadores de la historia cultural de Chile.

13 Pinto Vallejos y Gutiérrez Castillo. *Op. cit.*, p. 1.

14 Dannemann, Manuel cit. Pinto Vallejos y Gutiérrez Castillo. *Ob. cit.*, pp. [I-II].



Fig. 4. Carátula de los casetes *70 años de música en Chile*, volumen II y I, 1993.

Registros audibles del Grupo Rauquén

1971

El álbum de los abuelos. Long play 33 1/3 rpm. Duración 28 min., (Disco de vinilo). Odeón.

1990

Tertulias y salones del 900. Casete [inédito], duración 90 min., Santiago de Chile, Biblioteca Nacional.

Navidad chilena del siglo XIX. Casete [inédito], duración 70 min., Santiago de Chile, Biblioteca Nacional.

¡El niño Jesús nació! La Navidad en la cultura popular chilena. Casete [inédito], duración 50 min., Santiago de Chile, Biblioteca Nacional.

1991

El niño Jesús nació. Casete [inédito], duración 60 min., Santiago de Chile, Biblioteca Nacional.

Alegrías santiaguinas de la época de Balmaceda. Casete [inédito], duración 48 min., Santiago de Chile, Biblioteca Nacional.

1993

Setenta años de música en Chile, 1850-1880, vol. I. Casete grabado en Radio Estudio, duración 34:51 min., Santiago de Chile.

Setenta años de música en Chile, 1800-1900, vol. II. Casete grabado en Estudio Master de la Radio Universidad de Chile, duración: 36:52 min., Santiago. Derivado del Proyecto de Creación Artística, DTI U. de Chile.

Escolarización chilena de las danzas folclóricas: Una mirada al pasado y presente (2025)

Tamara Pena Cariola—Profesora y gestora cultural

El 18 de septiembre de 1810 constituye el primer hito en la conformación de Chile como república independiente, consolidado en la conmemoración de la Primera Junta de Gobierno. Actualmente, esta fecha se materializa en diversas manifestaciones tradicionales arraigadas en la cultura nacional que se extienden principalmente durante todo el mes de septiembre, incluyendo celebraciones en los establecimientos educativos.

En este contexto, la tarea conmemorativa escolar recae, la mayoría de las veces, en los docentes de Educación Física y Salud (EFyS), quienes entre julio y septiembre organizan sus prácticas pedagógicas vinculadas a un Objetivo de Aprendizaje (OA) ministerial que se desarrolla a lo largo de toda la escolaridad (MINEDUC, 2023). Sin embargo, este proceso suele abordarse desde un enfoque predominantemente superficial, centrado en un producto artístico final: *las galas folclóricas*.

Estas prácticas implican un alto despliegue de recursos y tienden a promover una enseñanza mecánica e instrumental (Reyno, 2010), basada en la repetición de un imaginario simbólico heredado en gran parte de estéticas

de proyección folclórica incorporadas desde la década de 1980 (Donoso, 2009). Comprender esta lógica requiere situarla en una tradición más amplia: Carretero et al. (2013) señalan que, entre los siglos XVIII y XIX, las formas de enseñanza de la historia estaban orientadas a fortalecer un proyecto nacionalista. Los objetivos “romántico-sociales” se impusieron sobre los “ilustrado-disciplinares”, respondiendo a la necesidad del Estado de “inventar” la nación (p. 60).

El texto desarrolla primero, una revisión de antecedentes históricos sobre la incorporación de efemérides nacionalistas en las escuelas de América Latina y Chile; luego comparte estudios sobre prácticas pedagógicas de danzas escolares, antecedentes curriculares y elementos políticos de la historia del país. Finalmente, proyecta eventuales decisiones políticas para dar paso y/o continuidad a la comprensión del concepto del folclor.

El pasado histórico en el presente de la enseñanza de las danzas folclóricas

El conflicto entre la “función política” y la “función pedagógica” de la enseñanza de la historia (Carretero & Kriger,

2012) es clave para repensar la enseñanza de las danzas folclóricas a partir de su valor histórico. Esto se vincula con las nociones de “uso correcto” e “incorrecto” del pasado, lo que exige un enfoque crítico que articule pasado y presente.

Wineburg (1999) sostiene que la pregunta central no es qué enseñamos de historia, sino para qué la enseñamos, destacando su aporte al pensamiento histórico y al desarrollo psicológico y social. En esta misma línea, Isamitt (2002) señala que la escuela chilena ha permanecido alejada de las proyecciones educacionales del folclor.

Surge así la necesidad de precisar la tensión entre dos idearios filosóficos que median la enseñanza histórica mediante las danzas folclóricas:

- **Ilustrado-universalista**, que comprende la función cognitiva de la enseñanza (hoy debilitada por deficiencias formativas del profesorado).
- **Romántico-particularista**, que busca formar sentimientos de pertenencia y lealtad nacional.

Este segundo ha demostrado mayor eficacia, incluso por sobre criterios racionales o humanitarios (Carretero et al., 2012).

Esta tensión histórica entre lo ilustrado y lo romántico no es solo teórica; se manifiesta hoy en una brecha epistemológica que afecta directamente la didáctica en el aula.

Estudios sobre danzas folclóricas en contexto escolar

Las prácticas actuales y la comprensión del folclor están condicionadas por una “brecha epistemológica” (Yáñez, 2021, p. 83), visible en métodos difusos y heterogéneos empleados por el profesorado. Aunque la literatura sobre didáctica de las danzas folclóricas en Chile es escasa (Rannau, 2024), diversos estudios demuestran su obsolescencia contextual e histórica.

Rannau et al. (2025), tras analizar 12 años de registros audiovisuales de 78 escuelas, concluyeron que la enseñanza culturalmente situada es lejana y que predominan prácticas centradas en técnica y memorización, reforzando dinámicas descontextualizadas. Otros estudios revelan la necesidad de ampliar representaciones de género (Carrasco et al., 2025) y de promover prácticas críticas mediante estrategias como Aprendizaje y Servicio (Rannau et al., 2024; Rodríguez, 2021).

Fuera de Chile, investigaciones como la de Guamán et al. (2018) en Ecuador muestran que la formación docente en didáctica de danzas folclóricas es insuficiente, y resaltan la urgencia de integrar cátedras especializadas y asesoría de investigadores, como ya proponía Isamitt (2002).

Formación inicial docente y conocimiento didáctico del contenido

La enseñanza pertinente de las danzas folclóricas exige comprender su dimensión didáctica. En la formación inicial docente, dominar el contenido no es suficiente; se requiere un conocimiento pedagógico que permita planificar y ejecutar experiencias significativas (Almonacid et al., 2019).

Las prácticas vigentes, centradas en demostración, ejecución y repetición, limitan el desarrollo de destrezas interpretativas y rítmicas, reproduciendo estéticas estereotipadas. Raquel Barros (2002) llama a este fenómeno “trasplantación”, donde se enseñan danzas desprovistas de vínculo territorial o sentido cultural. Su crítica a los “profesores callampas” que convierten a los estudiantes en autómatas evidencia la urgencia de decisiones metodológicas más profundas.

La enseñanza, señala Espinosa (comunicación personal, 17 de mayo de 2025), es una *responsabilidad histórica*. Esta

visión, alineada con la filosofía de Fidel Sepúlveda Llanos y con Freire (1970), implica una tríada educativa que vincula raíz, presente y futuro mediante aprendizajes contextualizados.

Decisión política y escolarización del folclor: predominio del objetivo romántico-societal

Las prácticas pedagógicas vigentes reflejan el predominio del objetivo romántico-societal (Carretero et al., 2012) consolidado por políticas culturales instauradas desde 1973. Entre ellas destaca el Decreto Ley N.º 23 (1979), que mandató la enseñanza de la cueca huasa como danza nacional, homogeneizando la diversidad territorial del país.

La proyección folclórica, intensificada entre 1940 y 1960, fue instrumentalizada políticamente durante la dictadura, instalando una comprensión funcionalista del folclor (Donoso, 2009). Un testimonio significativo es la carta de Héctor Pavez a René Largo Farías, donde denuncia censuras, persecuciones y manipulaciones que afectaron a artistas, cultores y formadores:

“Nos dijeron la firme: Que iban a ser muy duros. Que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones. Que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque se identificaba con la lucha social. Que el folclor del norte no era chileno. Que la Cantata de Santa María de la cual es autor el Lucho Advis, era un crimen de “lesa patria”, en este momento supimos que Lucho estaba en la capilla. Que si Ángel Parra, era inocente como blanca paloma, como blanca paloma volaría... Que Quilapayún era responsable de la división chilena... luego los elogios. Habló maravillas del estilo de canto del Cuncumén, que solamente se difundiría este estilo, y un piropo, que yo lo sentí como una invitación directa a colaborar con

ellos, pues me dijeron que también podía yo con mucha propiedad difundir el folclor chilote”.

Estas políticas generaron impactos duraderos, como el cierre de la carrera de Instructor de Folklore (Donoso, 2009), debilitando aún más la pedagogía de las danzas folclóricas y consolidando un modelo escolar romántico-societal, centrado en lo escénico y en la formación identitaria nacionalista.

Danzas folclóricas en el currículum actual de Educación Física y Salud (EFyS)

En el marco curricular del Ministerio de Educación, los Objetivos de Aprendizaje (OA) vinculados a la enseñanza de las danzas folclóricas en la asignatura de Educación Física y Salud se orientan, en distintos niveles educativos, principalmente a la ejecución de movimientos básicos de danzas tradicionales nacionales, considerando pasos fundamentales y el uso de música folclórica (MINEDUC, 2023). No obstante, estos objetivos revelan la ausencia de una perspectiva histórica, patrimonial y cultural que permita comprender la riqueza del folclor desde dimensiones más amplias que la técnica y la coreografía.

Esta carencia ha sido advertida por Urrea et al. (2023), quienes realizaron una revisión sobre la presencia de las danzas folclóricas como contenido curricular. Los autores constataron que estas no aparecen mencionadas en los Estándares Profesionales de Educación Física y Salud del Centro de perfeccionamiento docente (CPEIP) del Ministerio de Educación, concluyendo que “es necesario rediseñar los nuevos estándares de la profesión docente de pedagogía en Educación Física y Salud, ya que, al no explicitar las danzas folclóricas, las deja fuera del proceso formativo profesional, lo que no se condice con el requerimiento y necesidades del

contexto educativo chileno” (p. 1). Esta omisión da cuenta de una precariedad formativa que afecta directamente la preparación de los futuros profesionales del área y por ende los futuros aprendizajes.

En consecuencia, la normativa curricular vigente resulta insuficiente ante las valiosas enseñanzas patrimoniales, culturales y sociales que las danzas folclóricas podrían aportar, quedando dichas prácticas desprovistas de su profundo sentido dentro del sistema escolar.

Contraposición conceptual sobre el folclor y su incidencia para la construcción curricular actual

Para repensar la enseñanza de las danzas folclóricas en la escuela, es imprescindible comprender cómo las conceptualizaciones históricas del folclor han incidido en la construcción del currículum nacional. A comienzos del siglo XX y durante su segunda mitad, diversos investigadores desarrollaron definiciones que fueron difundidas según los intereses políticos y culturales de cada época, integrándose a planes de estudio y a organismos estatales (Donoso, 2006; Yáñez, 2021).

Desde 1911, con las investigaciones pioneras de Rodolfo Lenz —filólogo alemán y figura clave en la conformación de la Sociedad Chilena de Folklore— se promovieron definiciones centradas en la lengua, la literatura y la cultura popular como bases para futuros estudios científicos (Alvar et al., 2025). Las críticas de sectores conservadores, como Eduardo de la Barra (1894) y Pedro Nolasco Cruz (1913), introdujeron tensiones entre la valoración de la “baja cultura” y una concepción jerarquizada de la “alta cultura” (Alvar et al., 2025). Aun así, la influencia de Lenz se consolidó a través de diversos reconocimientos, entre ellos su nombramiento como miembro honorario de la Academia Chilena Correspondiente de la española en 1924 y su in-

corporación a la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Chile en 1931.

Su obra estableció fundamentos para definir el folclor como parte esencial de la identidad y del patrimonio cultural chileno. No obstante, entre 1920 y 1940, la visión de lo folclórico se vio influida por los sectores de elite (Catalán et al., 1987), lo que generó tensiones respecto de la perspectiva de Lenz y derivó en disputas por el posicionamiento del folclor como campo científico. En el plano sociopolítico, estas tensiones se reflejaron en ámbitos artísticos y educativos, consolidando una definición de folclor más orientada hacia el simbolismo nacional que hacia su sustancia comunitaria (Donoso, 2006; Yáñez, 2021). La institucionalización estatal de la proyección folclórica se consolidó a partir de estas dinámicas (Yáñez, 2021), prevaleciendo hasta nuestros días en los contextos escolares chilenos.

Conclusiones finales

Los párrafos anteriores, dan cuenta de que son cuestiones predominantemente políticas las que han marcado distintos hitos en la historia de los países, comunidades y territorios, en efecto, la idea nacionalista es precisamente la que ha marcado el pulso de las dinámicas pedagógicas en materia folclórica escolar. Por tanto, es imprescindible revisar cuáles serán las eventuales intenciones políticas con las que se desea continuar situando al folclor en contextos educativos, solo así, las danzas folclóricas podrían recuperar un lugar significativo en el currículum escolar chileno, no solo por su riqueza histórica y patrimonial, sino también por su capacidad de generar aprendizajes más amplios que trasciendan el modelo tradicional de comando directo, repetición y automatización motora. Tal como se señala (Sánchez et al. 2024), prácticas pedagógicas con sentido,

reflexión y experiencia situada propician mayor compromiso, motivación y participación estudiantil.

En consecuencia, repensar la enseñanza de las danzas folclóricas constituye no solo una deuda cultural y educativa, sino también una oportunidad para fortalecer identidades, promover la conciencia corporal y enriquecer los aprendizajes del siglo XXI desde una perspectiva crítica, sensible y profundamente humana.

Referencias

- Almonacid-Fierro, A. A., Merellano-Navarro, E., Feu Molina, S., Vizúete Carrizosa, M., & Orellana Fernández, R. (2019). “Perspectiva cualitativa en la construcción del conocimiento didáctico del contenido del profesorado de Educación Física”. *Retos* 36, 459-468. <https://doi.org/10.47197/retos.v36i36.68840>
- Alvar Ezquerro, M., & García Aranda, M. A. (2025). *Biblioteca Virtual de la Filología Española (BVFE): Directorio bibliográfico*. <https://www.bvfe.es/es/autor/10063-lenz-rudolf.html>
- Barros, R. (2002). “La danza folklórica chilena: Su investigación y enseñanza”. *Revista Musical Chilena* 56 (Supl. espec), 120-128. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902002005600016>
- Carrasco Osorio, C., & Rannau Garrido, J. P. (2025). Identidad de género en las danzas folklóricas escolares. *Retos*, 65, 1169-1183. <https://doi.org/10.47197/retos.v65.111404>
- Carretero, M., & Kriger, M. (2012). *Enseñanza de la historia e identidad nacional a través de las efemérides escolares*. Tilde Editora.
- Carretero et al. (2013). “La construcción del conocimiento histórico”. *Propuesta Educativa* (39), 13-23.
- Catalán, C., Guilisasti, R., & Munizaga, G. (1987). *Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973*. CENECA.
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. (1979). *Decreto Ley N.º 23*. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?id-Norma=224886>
- Donoso Fritz, K. (2006). *La batalla del folclore*. USACH.
- Donoso Fritz, K. (2009). Por el arte-vida del pueblo. *Revista Musical Chilena* 63(212), 29-50.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- Guamán Chávez et al. (2018). “La debilidad del docente de Educación Física”. *Revista Observatorio del Deporte* 4(2), 24-35.
- Isamitt, C. (2002). “El folclore como elemento en la enseñanza”. *Revista Musical Chilena* 56 (Supl. espec), 83-98.
- MINEDUC. (2023). *Priorización curricular EFyS*. <https://www.curriculumnacional.cl/>
- Rannau-Garrido & Contreras-Olivares. (2024). “Sobre la didáctica”. *Revista de Estudios y Experiencias en Educación* 23(51), 32-50.
- Rannau Garrido, J., Contreras Olivares, M., Ramírez Condore, G., Zuniga Herrera, M., & Poblete-Valderrama, F. (2025). “Danzas folklóricas en instituciones escolares: hacia una pedagogía con sentido cultural, histórico y territorial”. *Revista Espacios* 46(05), 300-314. <https://doi.org/10.48082/espacios-a25v46n05p27>
- Reyno, A. (2010). “Objetivos y contenidos de expresión motriz”. *Retos* 18, 56-59.
- Rodríguez, S. (2021). “Reflexiones sobre el concepto y evolución del folclore”. *Antropología Experimental* (21), 207-220.

- Sánchez, V. A. A., & Marín, D. H. A. (2024). “Efectos de la danza”. *Revista Académica Internacional de Educación Física* 4(5), 38.
- Urra-López *et al.* (2023). “¿Y dónde quedaron las danzas folclóricas?”. *Journal of Movement & Health* 20(1), 1–3.
- Yáñez, C. (2021). “Traditional culture and folklore science”. *Folkloristika* 6(2), 61-87.

El poeta Francisco Pezoa
y la utilización de la
técnica del *contrafactum*
en la producción de
himnos y canciones
obreras a comienzos del
siglo XX

(2026)



Manuel Lagos Mieres—Historiador y escritor

El canto constituyó una práctica inseparable de las distintas militancias políticas, anarquistas, socialistas y comunistas a comienzos del siglo XX, contribuyendo notablemente a la formación del militante. Juan Suriano señala que el himno, la canción revolucionaria, “fue parte indisoluble del movimiento obrero en su conjunto y de los actos anarquistas en particular (...) No era meramente un facto decorativo sino una parte constitutiva de la puesta en escena del acto ritual político-cultural que era la velada libertaria”¹. Al mismo tiempo Manuel Loyola, refiriéndose a la izquierda partidista, comenta que “en su desarrollo, fue también una izquierda cantoral, esto es, que entre las prácticas culturales de identidad y reconocimiento (...) contó con un legajo voluminoso de himnos

y cantos, ritmos y candencias cuyas conformaciones y características estuvieron estrechamente relacionadas con los acontecimientos nacionales e internacionales que le cupo protagonizar o adherir”². Ello lo extendemos para el conjunto del movimiento social en Chile, pese a que varias de las creaciones fundamentales partieron de marcos políticos extrapartidistas.

Sin embargo, aparte de Loyola³, la relación histórica entre canto y política ha sido abordada en Chile centrándose fundamentalmente en la Nueva Canción Chilena (NCCCh)

1 Suriano, Juan. *Anarquistas, cultura y política libertaria en Buenos Aires (1890-1910)*. Buenos Aires: Manantial, 2001; Foot Hardman, Francisco, “Lya de LPA: acorde imperfeito menor”, en Arnoni Prado, Antonio (ed.). *Libertários no Brasil: Memória, Lutas, Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986; Varios autores. *Contos Anarquistas. Temas E Textos Da Prosa Libertaria No Brasil. 1890-1935*. WMF Martins Fontes, 2011 (1985).

2 Loyola, Manuel. “El canto republicano español en la tradición musical-militante de la izquierda chilena en el siglo XX”, en *Temas americanos*, Universidad de Sevilla, n° 43, 2019, p. 63.

3 El autor también ha abordado la relación entre las Juventudes Comunistas y la música a través de sus cancioneros. Ver Loyola, Manuel. “Aire de primavera baña nuestra patria”: cancioneros jotosos a inicios de los años ‘60”, en Álvarez, Rolando y Loyola, Manuel, (eds.). *Un trébol de cuatro hojas. Las Juventudes Comunistas de Chile en siglo XX*. Santiago: Ariadna ediciones, 2014.

y, escasamente, se ha intentado abordar el fenómeno en un amplio plano histórico⁴.

Por otra parte, el canto fue una herramienta fundamental no sólo para dar a conocer una idea, fraternizar y transmitir valores, sino que constituyó de por sí una forma de sociabilidad y cultura que fue haciendo germinar una serie de iniciativas como escuelas musicales obreras, estudiantinas, coros infantiles; muchas veces en alianza con cuadros artísticos teatrales o colectivos literarios o de poesía, relacionando estas distintas expresiones. Por ello, las canciones han sido también elementos fundamentales en la construcción de estas identidades políticas, ya que desde los inicios acompañó todo un proceso histórico que fue adquiriendo diversos matices a lo largo del siglo XX.

4 Actualmente hay una amplia gama de estudios sobre la NCCh. Podemos citar al respecto: Barraza, Fernando. *La nueva canción chilena*. Santiago: Quimantú, 1972; Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Santiago, Hueders, 2015; Varas, José Miguel y González, Juan Pablo. *En busca de la música chilena*. Santiago: Catalonia, 2018; Herrera Ortega, Silvia. *La vanguardia musical chilena y el movimiento de la nueva canción chilena (1960-1973)*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 2009; Carrasco, Eduardo. *La nueva canción en América Latina*. Santiago: CENECA, 1982; Carrasco, Eduardo. *La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL, 2003; Rolle, Claudio. *La Nueva Canción Chilena. El proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende*. Santiago, 2002; Salinas, Horacio. *La canción en el sombrero*. Santiago: Catalonia, 2014; Karmy, Eileen y Farías, Martín (comp.). *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo, 2014; Palominos, Simón e Ramos, Ignacio (eds.). *Vientos del pueblo: Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago, Lom, 2018; McSherry, J. Patrice. *La Nueva Canción chilena. El poder político de la música 1960-1973*. Santiago: Lom, 2017.

La llegada de las ideologías políticas a la región chilena se trasladó con todo este aparataje propagandístico y cultural. Los ácratas y socialistas locales dieron importancia fundamental a la práctica cantoral. A la utilización de estos himnos, que pronto se convirtieron en símbolos de estas culturas políticas, recurriendo insistentemente a la técnica del *contrafactum* para diversificar la gama de creaciones emanadas desde sus filas.

Contrafactum es el término latino correspondiente a contrafacción, esto es, en música vocal la sustitución de un texto por otro sin cambios sustanciales en la música. Se trata de una técnica de composición musical que consiste en utilizar una melodía ya existente que tiene asociado un texto —es decir, una canción en la mayoría de casos— y cambiar sus letras sin alterar sustancialmente la música. No obstante, es frecuente que haya cambios menores para hacer coincidir la métrica de la música con la del nuevo texto.

Esta técnica no fue utilizada solamente por los obreros desde fines del siglo XIX, sino que mantiene un largo historial que nos lleva al temprano medioevo donde encuentra su máximo desarrollo durante la consolidación del protestantismo y el calvinismo en Europa. En Francia, durante el siglo XVIII, esta técnica adquirió un tono burlesco, llamándose parodia, nombre con el cual pervivió el *contrafactum* hasta el siglo XX, utilizado especialmente en fiestas estudiantiles y carnaval⁵.

En Chile, este procedimiento fue utilizado prolíficamente por el naciente movimiento obrero tanto en las ciudades como en las explotaciones salitreras. A partir de

5 González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica, 2005, p. 105.

comienzos del siglo XX, se hizo reiterado el uso de esta técnica por parte de los obreros. Quienes primero destacaron en utilización fueron Alejandro Escobar y Carvallo, con su *Canción de Anarquía* (1902) y Ubaldo Verani G., quien publica en el cancionero titulado *El Trovador Moderno* (recopilado por él mismo) canciones populares y dos canciones propias: “Zamacueca anti-política” y “Canción del anarquista”, para la cual utiliza la música del himno “La Marsellesa”⁶.

¿Cuáles fueron las principales melodías utilizadas para realizar este procedimiento?

Podemos clasificarlas en dos grandes grupos: los himnos (buscándose las marchas, que pudieran proyectar fuerza a la manifestación cantoral, inyectando energías al auditorio), y las canciones populares; pudiendo ser tonadas y vals melodiosamente triste y lento, como algunos más lúdicos y picarescos.

En el ámbito de las marchas e himnos, se insistió más de una vez en el famoso “Himno de Yungay”. Ya a comienzos de 1902, la música de este himno patriótico servía para que el propagandista ácrata Esteban Cavieres invitara a los trabajadores a cantar con él, su “Himno anárquico”: Marchemos esclavos/Con paso triunfal/Rompiendo los yugos/Del dios capital⁷. Y años después, el obrero ferrocarrilero, militante del demócrata, Eduardo Gentoso daba a conocer sus “Maldiciones a Silva Renard”; militar a cargo de la represión llevada a cabo el 21 de diciembre de 1907 en Iquique. Que nunca el canalla/de Silva Renard/que el pueblo castigue/su infame maldad⁸.

En lo que seguramente también percibían como una afrenta al poder y a la cultura hegemónica, los ácratas locales —como sus pares sudamericanos—, utilizaron los himnos patrios como fuente de sus creaciones. Hacia 1902, Alejandro Escobar y Carvallo inventó su “Himno de la Anarquía”, que podía ser cantado con la música de los himnos nacionales de Chile, Argentina o Uruguay⁹.

Sobre todo, el himno de Escobar y Carvallo fue cantado en diversas ocasiones en los mítines y actos públicos. Así, por ejemplo, con motivo del 1º de Mayo, y asimismo en las veladas obreras que ya comenzaban a hacerse reiterativas¹⁰.

Sin duda entonar la “Canción de la Anarquía” utilizando la música del himno patrio llamaba la atención del público, y se transformaba también en una ofensa a sus cultores. Por eso cuando el carpintero ácrata Joaquín Parrao en Antofagasta dio a conocer públicamente su creación¹¹, utilizando también el “Himno Nacional”, fue encerrado en la prisión de Mejillones, pagando caro su afrenta¹².

Todas estas manifestaciones, que tenían como protagonista al canto entre el aparataje propagandístico anarquista, tenían su paralelo en diversas partes del mundo. Sin ir más lejos, en la vecina Argentina los propagandistas y

6 *El Trovador Moderno*. Santiago: Imprenta L. V. Caldera, 1902.

7 *La Luz*, Santiago, 4 de febrero de 1902.

8 *La Batalla*, n° 48, Santiago, primera quincena de enero de 1915.

9 Eskobar i Karbayo, Alejandro. *La Internacional*, n° 1, Santiago, febrero de 1902. En la versión aparecida en *Poesías ácratas*, vol. I, compilación realizada por el zapatero Policarpo Solís Rojas, se señala esta versatilidad para cantarse. También en: Armando Triviño (comp.). *Cancionero revolucionario*. Santiago: Editorial Lux, 1925.

10 *El Trabajo*, Coquimbo, 11 de mayo de 1907.

11 Sobre éste ver, Lagos Mieres, Manuel. *Vidas Subversivas. El anarquismo frente a las maquinaciones del poder en el Chile de 1920*. Santiago: Letras Nómadas, 2022.

12 “La prisión de Joaquín Parrao”, *Luz i Vida*, Antofagasta, octubre de 1909.

obreros autodidactas ya habían realizado una versión del “Himno de la Anarquía”, también utilizando la música de la canción nacional de esa república¹³. Situación similar acontecía en el Uruguay y seguramente también en otras repúblicas sudamericanas. Este hecho demuestra no sólo lo compenetrados que estaban los obreros de uno y otro lado de Los Andes, sino la fuerza de las influencias que cruzaban la Cordillera y se mostraban presentes en estas técnicas de propaganda.

No sólo las marchas e himnos patrióticos fueron utilizados por los obreros para hacer este procedimiento, también las canciones populares fueron prolíficamente alteradas. Las canciones e himnos revolucionarias podían pertenecer a distintos géneros o ritmos musicales: vals, tonadas, habaneras, cuecas y posteriormente tangos. “La Verbena” sin duda le daba un fondo lúdico al canto, haciéndose especialmente adaptables a alguna representación teatral, tal cual se puede ver en un pasaje del film *Patagonia Rebelde*¹⁴.

Muchas canciones llegaban desde el otro lado de la Cordillera, donde los payadores criollos ya comenzaban a dar cabida a canciones originales, como lo fueron las Milongas anárquicas, las cuales fueron también utilizadas en Chile, bajo la técnica del *contrafactum*, para dar luz a las Milongas del roto chileno aparecidas en la prensa ácrata hacia 1913¹⁵.

II

Sin dudas, el creador más importante en el ámbito obrero autodidacta de la región chilena durante las dos primeras décadas del siglo XX fue Francisco Pezoa Astudillo (1882-1944). Como ya vimos en un estudio exclusivo de su vida y obra¹⁶, Pezoa fue un obrero cigarrero que, al calor de las actividades del mundo de sociabilidad obrera, fue forjando su personalidad, convirtiéndose no sólo en una propagandista de la idea, sino sobre todo en un hombre bastante culto y estudioso del movimiento obrero y social de la época.

Su principal contribución le relaciona directamente con la temática aquí abordada que son las expresiones musicales, el canto, gestado desde las huestes proletarias. Inmediatamente después de ocurrida la Matanza de Santa María de Iquique, y habiéndose encontrado no hacía mucho Pezoa y sus compañeros propagando estas ideas a través de la edición de un periódico llamado *La Agitación*, esta triste noticia le impactó profundamente.

13 Ver Zaragoza Ruvira, Gonzalo. “En anarquismo argentino (1876-1902). Madrid: Ediciones La Torre, 1996. Un análisis de la cultura anarquista en Juan Suriano, *op. cit.* Para el caso uruguayo, Pascual Muñoz. *Cultura obrera en el interior de Uruguay (El Salto, Paisandú y Rocha, 1918-1925)*. Montevideo: Lupita ediciones, 2015.

14 *Patagonia Rebelde*, película argentina dramática-histórica de acción de 1974 dirigida por Héctor Olivera y protagonizada por Héctor Alterio, Luis Brandoni, Federico Luppi y Pepe Soriano. Fue escrita por Olivera, Fernando Ayala y Osvaldo Bayer, basada en el libro de Bayer *Los vengadores de la Patagonia trágica*, que relata los hechos de la denominada Patagonia Rebelde de 1921. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=eNVb8E3iTiU> En Chile: *El Trovador Moderno. Colección de canciones, cuecas, brindis, décimas, cantares, zarzuelas, tangos y otras yerbas*. Recopiladas por don Pedro Cererin Cererin, miembro de la Sociedad Filarmónica Brasileira, Santiago, 1906, p. 11; *La Luz*, Santiago, n° 8, segunda quincena de febrero de 1902.

15 Manrrotoso. “Milongas del roto chileno”, *El Productor*, n° 17, Santiago, mayo de 1913; *El Perseguido*, Buenos Aires, 8 de enero de 1893; Almanaque Popular de La Question Sociale para el año 1896 (1895); Zaragoza Ruvira, *op. cit.*, p. 497.

16 Lagos Mieres, Manuel. *Canto a la pampa. Vida y obra del poeta anarquista Francisco Pezoa Astudillo (1882-1944)*. Santiago: Mar y Tierras ediciones, 2019.

Como ya se había hecho un experto en la técnica del *contrafactum*, encontrándose en circulación por los periódicos obreros distintos cánticos de su autoría, realizó con este mismo procedimiento la canción que le haría recordado hasta nuestros días: “Canto a la Pampa”¹⁷.

En este caso Pezoa utilizó un vals muy conocido en la época llamado “La Ausencia”, canción que nadie podía oír sin sentir por lo menos ganas de silbar al que cantaba. El éxito fue espontáneo ayudado todo esto por el ambiente fúnebre que enlutaba al movimiento obrero de aquellos días. El resultado fue inmediato, los versos de denuncia por lo allí ocurrido, sumado a su triste melodía lograban sacar lágrimas hasta el corazón más duro.

¡Benditas víctimas que bajan
desde la Pampa, llenas de fe,
y a su llegada, lo que escuchan,
voz de metralla tan sólo fue!
¡Baldón eterno para las fieras
masacradoras sin compasión!
¡queden manchados con sangre obrera
como un estigma de maldición!

Fue así como el tema se convirtió sin quizás proponérselo su autor, en la mejor herramienta propagandística y comunicacional de los obreros acallados, dando cuenta de la tragedia allí acontecida, expresándola en versos que, sumados a esta triste melodía, surtían un efecto espontáneo

en quienes lo escucharan. La canción se convirtió entonces en un arma invencible, pues si bien podían lograr acallar el movimiento, terminar con sus medios escritos, prohibir las reuniones, no podían terminar con la canción que como la peor maldición lograba expandirse a las distintas regiones del país, “como un estigma de maldición”.

Con el pasar de los meses y luego de los años, el tema tuvo tan buena recepción por parte de los círculos obreros que se hizo presente en cada velada, en cada mitin, en cada huelga, convirtiéndose en un verdadero himno del proletariado de esta región, himno de los olvidados y explotados en los campamentos salitreros, en las minas de carbón, en suburbios urbanos y movimientos campesinos; himno que traspasó fronteras pues también fue cantado en las pampas argentinas, en las minas de Bolivia y en las obras del Canal de Panamá como expresión de una lucha que era la misma en todos lados¹⁸.

Pezoa se transformó entonces en el gran trovador del proletariado chileno, cantor de los trabajadores asesinados por el ejército en el patio de una escuela de la ciudad de Iquique, de los parias, víctimas de la explotación e injusticias¹⁹.

Fue este tema el que encumbró a Pezoa y lo llenó de fama en las huestes proletarias. No fue la única contribución que éste realizara en este ámbito, no resulta difícil encontrarse en la prensa obrera de la época con sus tantas obras²⁰. La gran mayoría utilizan la música de canciones

17 “El Canto a la Pampa” fue difundido en los distintos periódicos y cancioneros obreros, por ejemplo el de Flores M. y Gallardo M. (ed.) *La Alegría del hogar*, II serie. Santiago: Imprenta Electra, Imprenta y encuadernación Central, 1913, pp. 45-47.

18 Molina, Julio y Araya, Agustín. *Selva Lítica. Estudio sobre los poetas chilenos*. Santiago: Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1917.

19 Lagos Mieres, *Canto a la Pampa*, op. cit.

20 Ver todas estas creaciones en Lagos Mieres, *Canto a la Pampa*, op. cit., Anexos.

bien conocidas en la época, las cuales muchas quedan desfasadas por la versión ideologizada de Pezoa.

Canción	Año	Música
“Anarkos”	1904	Vendedor de Pájaros ²¹
“Canción del Destierro”	1905	La Palomita ²²
“Canto de paz”	1905	Céfiro
“Amor Libre”	1905	Céfiro
“Canto del Pampino”	1906	Madreselva
“Canto del Huérfano”	1906	La ausencia
“Canto del ajusticiado”	1907	El hijo del trueno
“Gloria al cautivo”	1908	La tentación
“Canto a la Pampa”	1908	La ausencia
“Canción revolucionaria”	1908	Guarda esta flor
“Cuando llegan las noches de invierno”	1915	Es inútil soñar (algunas veces aparece como Céfiro)
“Hermano explotado” ²³	1916	Horas de luto
“Juan sin patria” ²⁴	1916	Vendedor de pájaros

“Himno libertario” ²⁵	1916	El encanto de un vals
“El canarito”	1925	Los mosqueteros grises
“Coplas”	1925	Los cuadros disolventes
“Marcha de los arrendatarios”	1925	Tambores y clarines
“El bateo”	1925	El bateo

Pezoa fue el gran trovador del proletariado por al menos las dos primeras décadas del siglo XX. Y con posterioridad, su obra perduró convirtiéndose su Canto a la Pampa en verdadera seña identitaria del proletariado de la región chilena. En el año 1968, por insistencia del músico y artista plástico Juan Capra, el grupo Quilapayún grabó su versión de este himno, cuestión que ya había hecho el propio Capra. El retorno en los escenarios de este canto marcó un precedente importante, posicionándose como fuente de inspiración para la aparición de la “Cantata de Santa María de Iquique”.

21 Hay partitura de ésta en la Biblioteca Nacional, doc de Margot Loyola.

22 Una versión de ésta en: <https://www.youtube.com/watch?v=-5onPhJbsWg>

23 En el cancionero de 1916 aparece tomando por título “Horas de luto”. En el *Cancionero revolucionario*, compilado por Triviño en 1925, aparece por título “Hermano explotado”.

24 Esta canción aparece en *Poesías ácratas*, Vol. II, pero entonces se señala que su autor era Juan Fernández.

25 En el cancionero de 1916 aparece tomando por título “El encanto de un vals”. En el *Cancionero revolucionario*, compilado por Triviño en 1925, aparece por título “Himno libertario”.

Quinahue: Un viaje a través de la cultura y la tradición (2025)

Sergio Pavez Martínez—Profesor de educación musical

“ Con profunda gratitud, celebro nuestra rica cultura tradicional, a las personas que la mantienen viva con su esfuerzo y pasión, y a la música vibrante que late en cada rincón de nuestro país, recordándonos quiénes somos y de dónde venimos”.

En el corazón de los hermosos valles de la provincia de Colchagua, cerca de la ciudad de Santa Cruz, se encuentra la comuna de Quinahue, un lugar donde la belleza del paisaje se entrelaza con la calidez de su gente. La naturaleza se manifiesta en todo su esplendor, con cerros que abrazan viñedos y campos repletos de frutas y verduras que deslumbran por su frescura. Este encantador pueblo, rodeado de montañas y abundantes cosechas, es un verdadero tesoro chileno. Los viñedos de la zona producen algunos de los mejores vinos del país, mientras que la calidad de las frutas y verduras frescas es un testimonio del fértil suelo que las nutre. La gente de Quinahue, amable y acogedora, refleja la esencia del lugar; aquí, la elaboración del vino se realiza con dedicación y cada cosecha es motivo de celebración.

Una figura fundamental en mi conexión con Quinahue es la abuela de mi pareja: la señora María Oriana Farías, conocida por muchos como “La Mami”. Su hospitalidad

y generosidad me han brindado un refugio en su hogar durante los últimos años, convirtiendo su acogida en un regalo invaluable. La Mami, al igual que todos en el pueblo, personifica la amabilidad que caracteriza a esta comunidad; siempre hay una sonrisa o un saludo amistoso al ingresar. La gente aquí es humilde y respetuosa, y cada encuentro está lleno de sonrisas sinceras, creando un ambiente en el que uno se siente verdaderamente en casa. Este sentido de comunidad es un rasgo distintivo de muchas localidades chilenas, donde las interacciones diarias se ven impregnadas de calidez y cercanía.

En 1989, la maestra Margot Loyola Palacios ya había visitado Quinahue en busca de información sobre el Malambito, un baile que fusiona elementos de Refalosa, Sajuriana y Cueca. En sus registros, la maestra documentó conversaciones con habitantes del pueblo. En una de esas charlas, doña Matilde Fuenzalida describe la danza diciendo: “El joven sacaba a la dama, se paseaban, zapateaban, giraban a un lado y al otro... Daban muchas vueltas, era largo. A veces lo hacían con pañuelo”.

Este tipo de documentación es crucial, pues captura la esencia de tradiciones que, de otro modo, podrían perderse

en el tiempo. La labor de Margot Loyola no sólo preservó la memoria cultural de Quinahue, sino que también elevó la importancia de las expresiones artísticas en la identidad nacional chilena.

Por su parte, doña Julia Fuenzalida recordó que el Malambito se bailaba en diversas celebraciones, como las fiestas de santos y matrimonios. Era un baile zapateado y saltado, acompañado de “toquío de guitarra” y canto, con hasta 17 vueltas. Durante la danza, el hombre le podía colocar su sombrero a la dama o incluso podía dejarlo en el suelo para luego recogerlo.

La señora Rosalinda Alcaino añadió que en su almacén se solía bailar, comentando: “Parecían trompos en las vueltas”. Estos testimonios son valiosos para mantener viva la memoria de la cultura local y reconocer el esfuerzo de la maestra Margot en documentar estas tradiciones.

Con gran entusiasmo, y al igual que la maestra, decidimos recorrer el pueblo en búsqueda de algunos de los nombres que figuran en sus textos. Para nuestra sorpresa, en nuestro primer intento, nos encontramos con don Jorge Guzmán Meneses, el nieto de la señora Rosalinda Alcaino. El pasado 18 de septiembre, tuve el privilegio de conversar con don Jorge. Él, junto a su esposa e hija, nos recibió amablemente en su negocio, creando desde el primer instante un ambiente acogedor que nos hizo sentir como en casa. Durante nuestra conversación, exploramos la rica historia y las tradiciones del pueblo.

Don Jorge compartió recuerdos que retratan la vida aquí, hablando sobre la importancia de la música y el baile en las celebraciones comunitarias. En Quinahue, la gente se reúne para compartir alegría y fortalecer lazos, especialmente en las fiestas primaverales, donde se preparan carros alegóricos y se celebra la vida.

“Recuerdo las fiestas primaverales, donde todos nos reuníamos y compartíamos... los profesores eran muy participativos... contábamos con el respaldo de carabineros, más seguro no podía ser”, nos comentaba don Jorge.

Esta participación comunitaria es un eco del pasado, donde la vida en los valles giraba en torno a la agricultura, la música y las tradiciones que se transmitían de generación en generación.

La música de Violeta Parra y Víctor Jara, dos de los grandes exponentes del folclor chileno, llenaba el aire de su casa durante estas celebraciones. Sin embargo, también expresó su preocupación por la disminución del interés en estas tradiciones entre los jóvenes, deseando que la historia de Quinahue no se pierda con el tiempo.

Los educadores jugaron un papel crucial en la transmisión de estas tradiciones. Don Jorge recordó con cariño a aquellos profesores que organizaban actividades culturales, fomentando un sentido de comunidad y respeto por la cultura local. Las escuelas no sólo eran lugares de aprendizaje académico, sino también centros donde se promovían las costumbres, danzas y canciones que forman parte del acervo cultural chileno. A pesar de los cambios que ha enfrentado la comunidad, su compromiso por mantener viva la memoria colectiva es evidente y admirable.

Al finalizar nuestra charla, quedé inspirado por la pasión de don Jorge por su hogar y su deseo de compartir las tradiciones de Quinahue. Agradezco sinceramente a Jorge por abrirme las puertas de su historia y su comunidad, y me siento privilegiado de poder transmitir estas valiosas enseñanzas a las nuevas generaciones. La conexión entre pasado y presente se vuelve evidente en cada relato, uniendo a los ancianos con los jóvenes en una danza intergeneracional de recuerdos y enseñanzas.

Lo que realmente me resuena es la profunda conexión que la comunidad tiene con la tierra. La agricultura ha sido el sustento de muchas familias, y la generosidad del suelo es celebrada a través de las cosechas que alimentan a la comunidad. Don Jorge compartió cómo la colaboración entre vecinos es fundamental, reflejando un espíritu de unidad que es difícil de encontrar en otros lugares. Esta importancia de las cosechas también ha sido un tema recurrente en mis conversaciones con “La Mami” y su familia, quienes destacan que la tierra no solo provee alimentos, sino que también une a la comunidad en un esfuerzo común.

Una de las tradiciones más hermosas y significativas que persiste en Quinahue es el arte de hilar y tejer, que ha sobrevivido a cientos de años y que se manifiesta en el trabajo de La Mami. Una de las fuentes de esta tradición, parece provenir de la cultura Mapuche.

En el mundo Mapuche, el arte de tejer está lleno de simbolismo y se transmite de generación en generación. Hay una leyenda que dice...

“Un día, una joven lavaba mote a la orilla del río, cuando sigiloso y camuflado por el sonido del agua, llegó un viejo y se la robó; se la llevó lejos, a tierras donde nadie podría encontrarla, dicen que el viejo le dijo: ‘Me voy pa’ la Argentina, cuando vuelva yo, me tienes que tener toda esta lana hilada’.

El hombre se fue y la niña quedó llorando, ella no sabía hilar y el miedo la inundó. Llorando junto a un fogón, rodeada de pieles de oveja, un calor amigable y seguro calmó sus penas, era el Choñowe Kuzé (el fuego viejo) quien le habló: ‘No tienes por qué afligirte tanto, yo voy a llamar a Lalén Kuzé (la araña vieja)’. Al ratito apareció, bajando sigilosamente por el fogón, la araña

vieja le dijo: “chiquilla, calma tus penas y miedos, mira mis manos y aprenderás a hilar”.

Los días pasaron, y la niña observó con dedicación a Lalén Kuzé. Cada noche, la araña vieja tejía con paciencia, sus patas finas se movían con una gracia que parecía danzar al ritmo del fuego. La niña, con ojos brillantes, no perdía detalle de cada movimiento. Así, día tras día, aprendió a hilar, a tomar las lanas suaves y a convertirlas en hilos delgados, cada vez más perfectos.

Con el tiempo, el temor que la había abrumado se transformó en confianza y destreza. Se sentía más fuerte, como si las fibras de lana que trabajaba también tejieran su propio destino. Con cada ovillo que lograba, su esperanza crecía, y la imagen del viejo desapareciendo hacia la lejanía se desvanecía en su mente. Finalmente, llegó el día en que el viejo regresó. Al llegar desafiante, su mirada se posó en la niña, quien ahora estaba rodeada de hilos finamente hilados, brillando en tonos blancos y negros a la luz del fuego.

El viejo se sorprendió al ver que la chiquilla había cumplido su promesa. Ella, con una voz firme y decidida, le dijo: “He aprendido a hilar, como me pediste. Ya no soy la niña asustada que dejaste; soy una tejedora”.

El arte del hilado comienza con la recolección de la lana, un paso fundamental en el proceso. La tejedora selecciona cuidadosamente una guedeja, tomando el tiempo necesario para alinear las fibras de manera uniforme. Con un huso o kulú, que varía en longitud y cuenta con una tortera en su parte inferior, inicia el mágico proceso de hilar. Al enrollar los vellones en su muñeca y girar el huso con destreza, transforma las fibras en un hilo extenso y continuo.

Este procedimiento no se limita a la creación del hilo; también implica torcer los hilos para aumentar su resistencia, asegurando así la calidad del tejido que resultará

de su labor. Tejer es mucho más que una simple actividad manual; es una manifestación cultural profunda que establece un vínculo entre las personas y sus ancestros, narrando historias y tradiciones que han perdurado a lo largo del tiempo.

En mis visitas a la casa de “La Mami”, he tenido el privilegio de observarla hilando con huso, al lado de su estufa a leña, junto a sus ovillos de lana blancos y negros, resultado de su arduo trabajo. Cada hebra que sale de sus manos lleva consigo no solo el esfuerzo de su elaboración, sino también historias y enseñanzas que han sido transmitidas de madre a hija. Es hermoso escucharla narrar cómo su madre le enseñó este arte, que es más que una simple labor; es un sustento económico, una tarde calentita frente a su estufa a leña, son risas y penas, una conversación, un té, un kuchen, un legado cultural que mantiene vivas nuestras raíces, y ella es una fiel portadora de estas.

El hilado que realiza es un arte en sí mismo. Antes de que existieran los hilados industriales que hoy predominan, la única forma de obtener la materia prima para tejer era a través del trabajo minucioso de las hilanderas, que dominaban el arte de hacer hilo a mano. La técnica que emplea María Oriana, utilizando su huso de madera, es un testimonio de esta tradición. Este instrumento, simple en su construcción, consiste en un “palito” cilíndrico y una tortera que permite hilar el vellón de la oveja (en el caso de La Mami, sin tortera), un proceso que, a diferencia de la producción industrial, es laborioso y requiere una dedicación excepcional. Cada giro del huso no solo transforma la lana en hilo, sino que también conecta a María Oriana con su madre, preservando un patrimonio cultural que, lamentablemente, ha ido desapareciendo con el tiempo.

A pesar de la belleza de su trabajo, la creciente desvalorización del hilado manual ha desincentivado a muchas

artesanas a mantener vivo este oficio. En mi última visita, mientras ella hilaba con esmero, pensé en el futuro de esta tradición, ya que las nuevas generaciones están más inclinadas hacia las tecnologías modernas y a menudo no valoran el tiempo y esfuerzo que se requiere para crear algo a mano. La desvalorización de las técnicas tradicionales es una preocupación que resuena en muchos pueblos de Chile, donde la modernización y el acceso a productos industriales han comenzado a eclipsar las tradiciones artesanales.

Aun así, la comunidad reconoce su talento y dedicación, y en cada encuentro, la animan a continuar con esta labor. Las enseñanzas de María Oriana son un hilo conductor entre el pasado y el presente, y su trabajo representa un esfuerzo por preservar las raíces culturales que son vitales para la identidad del pueblo. Este legado se hace aún más importante en un mundo que tiende a olvidar el valor de lo hecho a mano y la historia que cada objeto puede contar.

No pude resistirme a encargarle una manta, deseando tener para siempre un recuerdo de ella, de sus manos, sus besos, sus palabras, sus abrazos y el calor que irradiaba su presencia. En ese momento, mientras la observaba trabajar, sentí que su marido ya fallecido la acompañaba, siempre preocupado por el fuego de la estufa. Esta manta no solo será un objeto físico; será un símbolo de conexión y memoria, un testimonio del amor y la tradición que vive en cada hilo que ella teje.

Quinahue, un lugar que se alza con su impresionante belleza natural y la calidez de su gente, trasciende la noción de ser simplemente un punto en el mapa; es un hogar repleto de historias que merecen ser contadas, celebradas y atesoradas. En este encantador pueblo, la figura entrañable de la señora María Oriana, conocida cariñosamente como “La Mami”, y la sabiduría de don Jorge se entrelazan para reflejar la esencia de una comunidad que, a pesar de

los inevitables cambios del tiempo, permanece unida en su profundo amor por sus raíces y su rica cultura. En un mundo donde la globalización avanza a pasos agigantados, la preservación de estas tradiciones se convierte en un desafío constante y una responsabilidad compartida entre todos sus habitantes. La memoria cultural, las danzas, la música y la artesanía son elementos fundamentales que constituyen la identidad chilena, y es imperativo que las nuevas generaciones reconozcan y valoren su importancia.

La cultura tradicional chilena, rica en matices y colorido, no solo se expresa a través de las danzas y la música que animan las festividades, sino también mediante la gastronomía, la vestimenta y las celebraciones que marcan el pulso de la vida comunitaria. En Quinahue, cada fiesta se convierte en un lienzo donde las tradiciones cobran vida: la gente se viste con trajes típicos, se comparten platos tradicionales que evocan el sabor de la historia y se rinde homenaje a los ancestros que han dejado su huella en la memoria colectiva. En estas ocasiones, la comunidad se transforma en un solo ente, renovando su identidad y fortaleciendo los lazos que los unen.

Los valles de Santa Cruz, con su impresionante biodiversidad y la calidez del abrazo comunitario, encuentran su epicentro en Quinahue, un pueblo que se distingue no solo por su belleza natural, sino también por la amabilidad de sus habitantes. En este entorno, donde los cerros abrazan viñedos que producen algunos de los mejores vinos del país y campos fértiles que dan vida a una amplia variedad de frutas y verduras frescas, el paisaje vibrante se convierte en el sostén de una cultura que valora la convivencia, la música y las danzas que se han transmitido de generación en generación.

La música y la danza resuenan en cada rincón de Quinahue, recordándonos la importancia de estas expresiones

artísticas en la vida cotidiana. La labor de la maestra Margot Loyola, quien se dedicó a documentar el Malambito y otros ritmos y danzas, nos deja un legado de la relevancia de preservar las tradiciones que dan forma a la identidad cultural chilena. Las palabras de Rosalinda Alcaíno y otros habitantes resaltan cómo el baile, la música y la participación comunitaria han sido pilares en la vida social de este pueblo, cultivando un sentido de pertenencia que trasciende el tiempo y se convierte en una herencia compartida.

Sin embargo, en medio de estas celebraciones, también se escuchan voces de preocupación. Don Jorge comparte su inquietud por el creciente desinterés de las nuevas generaciones hacia estas tradiciones. A pesar de los cambios que trae la modernidad, la comunidad de Quinahue se esfuerza por mantener viva su memoria colectiva, reconociendo que la educación y el compromiso son esenciales para evitar que su rica cultura se pierda en el olvido. Este esfuerzo por preservar la identidad cultural se manifiesta en las conversaciones diarias, en el entusiasmo por compartir historias y en la disposición a enseñar a los más jóvenes sobre el significado de cada danza y de cada celebración.

En el corazón de este lugar, “La Mami” emerge como un símbolo vivo de hospitalidad y generosidad. Su calidez, reflejo del espíritu acogedor de todos los vecinos, ofrece un espacio donde los relatos de la comunidad florecen. A través de sus anécdotas, se revela el valor de la comunidad y el profundo lazo que une a sus miembros, un vínculo que se ve fortalecido en las celebraciones y en el esfuerzo compartido durante las cosechas, momentos que sirven como recordatorios del trabajo en conjunto y de la alegría que surge al reunirse.

El arte de hilar y tejer, practicado por La Mami, se erige como una metáfora poderosa de la conexión intergeneracional. Cada hilo que surge de sus manos no solo es un

producto físico; es un testimonio de amor, esfuerzo y la rica tradición que ha perdurado a lo largo de los años.

Estos viajes me han permitido no solo conocer distintas voces e historias, sino que también comprender que el hilado trasciende la mera labor artesanal; es un ritual que une el pasado con el presente. En un mundo que cada vez más valora la inmediatez, el arte de tejer se convierte en un acto de resistencia cultural. Las enseñanzas de La Mami, que se transmiten de madre a hija, son un hilo conductor que preserva la riqueza de una cultura que merece ser celebrada y valorada en su totalidad. Cada ovillo de lana que trabaja con dedicación lleva consigo no solo el esfuerzo físico, sino también la historia y el amor que han sido la base de su vida y de su familia.

Quinahue, con su riqueza cultural y su impresionante belleza natural, se convierte así en un microcosmos de la identidad chilena. La comunidad, con figuras como María Oriana y don Jorge, actúa como guardianes de un patrimonio que es fundamental transmitir a las futuras generaciones. A través de sus historias, su música y su arte, nos recuerdan que la cultura es un puente que conecta el pasado con el presente y que, en cada celebración, se renueva la memoria colectiva.

En conclusión, la magia de Quinahue radica en su capacidad de recordar a todos quienes la visitan quiénes son y de dónde vienen. Cada rincón de sus valles esconde un legado vivo que se nutre de la tierra y de las tradiciones, un legado que continúa inspirando a quienes se atreven a escuchar y aprender de las historias que han forjado esta comunidad. Al final, Quinahue no es solo un destino; es un viaje hacia el corazón de una cultura rica y vibrante que sigue floreciendo, uniendo a las generaciones en un hermoso entrelazado de recuerdos, celebraciones y amor por la tierra. Estoy profundamente agradecido por ser par-

te de este entorno tan enriquecedor, donde cada sonrisa y saludo refuerzan el sentido de pertenencia y comunidad. A medida que continúo explorando la riqueza cultural de Quinahue, me doy cuenta de que cada visita es una oportunidad para aprender y crecer, no solo como individuo, sino también como parte de una historia que sigue viva en el corazón de sus habitantes.

Cuatro piezas populares para dos guitarras

(2020)

Cristián Aarón Pereira Muñoz—Músico

Score

4 Piezas Populares

1.-Romance

Cristian Aaron E. Pereira Muñoz

2020

Andante moderato con alma

The musical score is for a piece titled "1.-Romance" for two guitars. It is in 4/4 time and the key of D major (two sharps). The tempo/mood is "Andante moderato con alma". The score is divided into four systems, each with two staves labeled "Guitar 1" and "Guitar 2".

- System 1:** Guitar 1 starts with a melody of eighth notes and triplets, marked *mp*. Guitar 2 has whole notes.
- System 2:** Guitar 1 continues the melody. Guitar 2 has whole notes and a half note.
- System 3:** Guitar 1 continues the melody. Guitar 2 has half notes and quarter notes. A *mp* marking appears above the system.
- System 4:** Guitar 1 continues the melody. Guitar 2 has half notes and quarter notes. A *mp* marking appears above the system.

Throughout the piece, Guitar 1 features various triplet and eighth-note patterns, while Guitar 2 provides a harmonic accompaniment with whole, half, and quarter notes. The score includes dynamic markings like *mp* and articulation like slurs and accents.

©cristianaaron.pereira@gmail.com
All Rights Reserved

2

4 Piezas Populares

14

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

17

Gtr. 1

Gtr. 2

20

Gtr. 1

Gtr. 2

mp

Simile

23

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

mf

4 Piezas Populares

3

The musical score is for a piece titled "4 Piezas Populares" for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each corresponding to one of the four pieces. The first system starts at measure 27. The second system starts at measure 30 and includes a forte (f) dynamic marking. The third system starts at measure 32 and includes first and second endings. The fourth system starts at measure 35 and includes a forte (f) dynamic marking. The score features various musical notations including treble clefs, key signatures, time signatures, measure numbers, dynamic markings, articulation marks, and slurs. The notation is written for two guitars, with Gtr. 1 and Gtr. 2 parts clearly indicated.

27

Gtr. 1

Gtr. 2

30

Gtr. 1

Gtr. 2

32

Gtr. 1

Gtr. 2

35

Gtr. 1

Gtr. 2

f

f

f

1.

2.

4

4 Piezas Populares

The musical score is written for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2, in the key of D major (two sharps). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts at measure 38, the second at 41, the third at 44, and the fourth at 48. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is heavily characterized by triplets, indicated by a '3' over the notes. In the third system, the word 'Simile' is written above the first staff, and the dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) appears in both staves. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals (sharps and naturals).

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Simile

mp

mp

4 Piezas Populares

5

52

Gtr. 1

Gtr. 2

55

Gtr. 1

Gtr. 2

p

p

Score

4 Piezas de Populares

2.-Serenata

Cristian Aaron E. Pereira Muñoz

2020

Andante cuasi adagio

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

©cristianaaron.pereira@gmail.com
All Rights Reserved

2

4 Piezas de Populares

7

Gtr. 1

Gtr. 2

9

Gtr. 1

Gtr. 2

11

Gtr. 1

Gtr. 2

13

Gtr. 1

Gtr. 2

p

p

mp

mp

The musical score is for a piece titled "4 Piezas de Populares" for two guitars. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into four systems, each containing two staves labeled "Gtr. 1" and "Gtr. 2". The first system starts at measure 7. The second system starts at measure 9. The third system starts at measure 11. The fourth system starts at measure 13. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is heavily characterized by triplets, which are indicated by a "3" above the notes. Dynamic markings are used throughout: *p* (piano) appears at measures 10 and 12, and *mp* (mezzo-piano) appears at measures 12 and 14. The notation includes slurs, ties, and repeat signs to indicate phrasing and repetition.

4 Piezas de Populares

3

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

p

p

4 4 Piezas de Populares

Gtr. 1

mf

Gtr. 2

mf

23

25

Gtr. 1

Gtr. 2

26

Gtr. 1

Gtr. 2

28

Gtr. 1

Gtr. 2

4 Piezas de Populares

5

29

Gtr. 1

Gtr. 2

p

31

Gtr. 1

Gtr. 2

33

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

35

Gtr. 1

Gtr. 2

The musical score is for guitar, consisting of two staves labeled Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into measures 29 through 35. Measures 29-30 show Gtr. 1 with a whole rest and Gtr. 2 with a complex triplet pattern. Measures 31-32 show Gtr. 1 with a melodic line and Gtr. 2 with a continuous triplet pattern. Measures 33-34 show Gtr. 1 with a melodic line and Gtr. 2 with a continuous triplet pattern. Measures 35 show Gtr. 1 with a melodic line and Gtr. 2 with a continuous triplet pattern. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

6 4 Piezas de Populares

Gtr. 1

Gtr. 2

37

39

41

43

mp

rit.

Score

4 Piezas Populares

3.-Suspiro

Cristian Aaron E. Pereira Muñoz

2020

Adagio dolce

2020

Guitar 1

Guitar 2

p

p

8

Gtr. 1

Gtr. 2

mp

p

mp

15

Gtr. 1

Gtr. 2

19

Gtr. 1

Gtr. 2

mp

mp

©cristianaaron.pereira@gmail.com
All Rights Reserved

2

4 Piezas Populares

The musical score is divided into four systems, each for two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2). The first system starts at measure 22. Gtr. 1 features a melodic line with triplets and slurs, while Gtr. 2 provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system begins at measure 26 and includes a repeat sign with a first ending (marked '2.') and a second ending. The third system starts at measure 30 and includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The fourth system begins at measure 36 and also includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The score is written in treble clef for both guitars, with a key signature of one sharp (F#).

4 Piezas Populares

3

Gtr. 1

Gtr. 2

41

45

49

54

p

pp

p

pp

Score

4 Piezas Populares

4.-Danza

Cristian Aaron E. Pereira Muñoz
2020

Allegro moderato e ritmico

Guitar 1

Guitar 2

mf

Simile

mf

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

10

1

2

©cristianaaron.pereira@gmail.com
All Rights Reserved

2

4 Piezas Populares

The musical score is arranged in four systems, each with two staves labeled "Gtr. 1" and "Gtr. 2".

- System 1 (Measures 13-16):** Gtr. 1 plays a melodic line with eighth notes and slurs. Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.
- System 2 (Measures 17-20):** Gtr. 1 features a complex passage with triplets and slurs. Gtr. 2 continues the accompaniment. Dynamic markings include *leggero* and *cresc.* (crescendo).
- System 3 (Measures 21-23):** Gtr. 1 plays a melodic line with slurs. Gtr. 2 continues the accompaniment. A *cresc.* marking is present.
- System 4 (Measures 24-27):** Gtr. 1 plays a melodic line with slurs. Gtr. 2 continues the accompaniment. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *Simile*.

4 Piezas Populares

3

The musical score is written for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2, in a system of four systems. Each system contains two staves. The first system starts at measure 28, marked with a treble clef for Gtr. 1 and a bass clef for Gtr. 2. The second system starts at measure 31. The third system starts at measure 34 and includes first and second endings. The fourth system starts at measure 37. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like *mf*. The key signature has one flat (B-flat).

28
Gtr. 1
Gtr. 2
mf

31
Gtr. 1
Gtr. 2

34
Gtr. 1
Gtr. 2
1.
2.

37
Gtr. 1
Gtr. 2

4

4 Piezas Populares

41

Gtr. 1

Gtr. 2

cresc.

44

Gtr. 1

Gtr. 2

cresc.

47

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

Simile

52

Gtr. 1

Gtr. 2

rit.

Sociedad de Folclor Chileno

DIRECTORIO

Presidente

Yvaín Eltit

Directores

Karen Plath Müller Turina
José Manuel Cuadro Maturana
Igor Bernaola Mateluna
Juan Gonzalo Pinto Aller

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 Cobar

Perú

Susana Baca de la Colina
Octavio Santa Cruz Urquieta
Gonzalo Espino Relucé
Diego Varillas
Paul Huaranca Parco

Ecuador

Apitátán

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



Mario Góngora del Campo

Historiador y académico. Fue profesor en la Universidad de Chile, Universidad Católica, Yale y Oxford, Estados Unidos. Obra destacada: *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX* (1981).

Teresa Orrego Salas

Soprano y gestora cultural. Estrenó la *Cantata de Navidad* (Op. 13) de su hermano Juan Orrego Salas en la Eastman School of Music de Rochester (1946). Participó en el grupo "The Georgians" de jazz y ritmos afroamericanos.

Martín Izcua

Bailarín, coreógrafo, docente e investigador argentino. Doctorando en Artes en la Universidad Nacional de las Artes (UNA, Argentina). Licenciado en Folklore y docente universitario (UNA).

Juan Carlos Muñoz

Antropólogo e historiador. Licenciado en Antropología por la Universidad Austral de Chile y magister en Historia por la Universidad de Concepción. Obras destacadas: *Cataclismo. Memoria de la megacatastrofe de 1960* (2022).

Tamara Pena Cariola

Profesora y gestora cultural. Estudió pedagogía en Educación Física en la Universidad de Playa Ancha (UPLA) (2006), Máster en Danza, Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM) (2008), Magister en Gestión cultural en la Universidad de Chile (2014).

Manuel Lagos Mieres

Historiador y escritor. Profesor de historia y geografía Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación; magister en historia Universidad de Santiago de Chile. Obra destacada: *Experiencias educativas y prácticas culturales anarquistas en Chile (1890-1927)* (2013).

Sergio Pavez Martínez

Licenciado en educación, profesor de artes musicales y artes visuales, cantautor. Ejerce la pedagogía en educación parvularia y básica. Cursó estudios en la Academia del Ballet Folclórico Nacional (BAFONA).

Cristián Aarón Pereira

Compositor, violonchelista y director de orquesta. Licenciado en música, mención dirección coral y profesor de Cello y director subrogante en la Orquesta Filarmónica de Chonchi, Chiloé. Miembro de la Sociedad Bach y del comité editorial de la Revista Marsyas.

