

EUGENIO PEREIRA SALAS

**Danzas y cantos populares
de la Patria Vieja**

PRENSAS
DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE
1938

Al estallar el movimiento de liberación, que condujo a la Independencia Nacional, el arte coreográfico criollo, los llamados *bailes de la tierra* habían alcanzado madurez.

En su gestación habían intervenido — como lo hemos demostrado en otra parte — las influencias del Perú, por cuanto desde el Virreinato vecino nos llegaban modas de toda índole. (1)

Dos promociones de danzas se destacan como las más importantes: una de los bailes serios, por decirlo así aristocráticos, como: el *paspié*, el *rigodón*, el *minuet*, el *churre*, el *rin*, la *gavota*, la *contradanza*, las *cuadrillas* y el *vals*. Una segunda que comprendía los bailes de chicoteo — picarescos de pareja suelta —; don José Zapiola recordaba la *zamba* y el *abuelito*, como los más populares entre los años de 1812 y 1813. Como bailes a solo el *fandango* y el *bolero* de raigambre colonial y la *cachucha*, cantada por primera vez por los oficiales y la tropa del batallón de los Talavera. (2)

La diferencia entre estas dos promociones eran muy marcada, no pasando desapercibida aun a los extranjeros, como lo demuestra el testimonio del Capitán norteamericano David Porter, que tuvo ocasión de verlos bailar en la recepción ofrecida por el Gobernador de Valparaíso en 1813, en honor de los oficiales de la Fragata *Essex*:

«Se bailaron — dice el ilustre marino — *minuets* y siguieron las danzas del país; las damas tuvieron la amabilidad y la paciencia de enseñarlas a los oficiales, los que nunca habían visto un *cotillón* del país. Apesar de las complicaciones del baile estábamos realmente encantados y por momentos creíamos

(1) *Los orígenes del arte musical en Chile* (en vías de publicación).

(2) JOSÉ ZAPIOLA *Recuerdos de Treinta Años* (1810 - 1840). Santiago, 1881, pág. 85.

estar en un mundo maravilloso, pero en un momento se desvaneció la ilusión, emergiendo las *balas de la tierra* (sic) como se las llama y que consisten en los movimientos más sin gracia y más fatigosos para el cuerpo y las extremidades, acompañados por movimientos lascivos y poco delicados, que aumentan progresivamente en energía y pasión, quedando las parejas exhaustas de fatiga antes de retirarse a sus sitios.» (1)

En cuanto a la promoción grave, Zapiola, ha dejado descripciones muy vivas de esos bailes. En los «saraos», un funcionario especial, el *bastonero* tenía por oficio anunciar en voz alta lo que debía bailarse, concertando de antemano las parejas por estricta jerarquía. La costumbre era que alguno de los instrumentos, ordinariamente el clarinete, rompiera con el *minuet*, *contradanza*, etc.

«Daremos, fiados en nuestros recuerdos, escribía Zapiola, alguna idea del *minuet*. Se colocaba una o dos parejas, rara vez más, en los dos extremos del salón, llamado *cuadra* entonces; se saludaban y adelantándose hasta el centro, partían en seguida para esquinas opuestas, con pasos mesurados, cadenciosos y con la vista recíprocamente fija en el compañero. Volvían otra vez al centro, se daban las manos y se dirigían a las otras dos esquinas del salón. En seguida volvían al lugar de donde habían partido; repetían los pasos del principio y antes de separarse se hacían el último saludo.»

La música del *minuet*, en tiempo de tres por cuatro, debía de ser pausada y majestuosa, en tonos de *bemoles*, rara vez de *sostenidos*.

La *gavota*, baile francés, entre dos personas, principiaba con una especie de *minuet* y en seguida pasaba a un aire vivo de dos tiempos, en que los bailarines ejecutaban movimientos vistosos y difíciles con los pies. (2).

Hacia 1822 un oficial inglés enrolado en nuestras filas, nos da una visión más detallada del panorama coreográfico de la época:

«El baile favorito entre ellos, escribe en su *Memorias*, es de sólo una pareja, que la ejecutan uno frente a otro y en el que a veces son relevados por algunos de los circunstantes que se sitúan, sin decir palabra delante de uno de los que baila, que está obligado a dejar en el acto a su compañero y pasar a sen-

(1) DAVID PORTER *A voyage in the South Seas*. London 1822, pág. 25.

(2) ZAPIOLA ya citado, págs. 86-89.

tarse. Estos bailes, agrega, son de ordinario peculiares de la gente del campo y tienen comúnmente nombres indígenas como *huachambé*, *ziquimiriquí* y *cachupina* y además nombres españoles tomados de la letra que se canta como el *cuando*, la *solita*, la *jurga*.» (1)

La *huachambé*, que el oficial inglés describió como danza indígena debió ser seguramente colonial, de procedencia peruana.

Podemos desprender esta conclusión del testimonio del General Miller, que en sus *Memorias*, trae un párrafo significativo.

Efectivamente, nos dice que hasta la llegada del ejército expedicionario de San Martín se bailaba poco en Lima, «al principio las señoras que sólo tenían costumbre de bailar *minuets*, *fandangos*, *mariquitas* y *guachambes*, no estaban muy al corriente de la *contradanza*.» Legítimamente podemos desprender de estas palabras que se trata de un baile antiguo y arraigado. (2)

En cuanto a su significado; Lafond de Lucy que la vio bailar en el Carnaval de Lima en 1825, la describe como «una representación fiel de los placeres de los sentidos. La bailarina levantaba la falda hasta la rodilla, la apretaba fuertemente con su esbelto y gracioso cuerpo y no dejaba perder ninguno de sus movimientos.» (3)

Respecto a su presencia en Chile tenemos abundante documentación. Edmond de la Touanne en 1825 dice textualmente: «La *wachambe* que sólo he visto bailar en Quillota, es un paso, una ejecución lasciva, poco graciosa y que parece tener relación con la Chica de los negros.» (4)

Hacia 1830 la *guachambe* era considerada como baile campesino, que se ejecutaba principalmente en las trillas, según se desprende de un suelto periodístico del tiempo. (5)

Después se pierde toda referencia a esta danza, y sólo a mediados del siglo, Pedro Ruiz Aldea la hace figurar en uno de sus cuentos de costumbres titulado *Una zurra de baile*. (6)

(1) RICARDO LONGEVILLE VOWEL. *Memorias de un Oficial de Marina Inglés al servicio de Chile* (1821 - 1829), traducido por J. T. MEDINA. Santiago, 1923, pág. 67 - 68.

(2) *Memorias del General Miller*. Ed. chilena. Santiago, 1912. Tomo II, pág. 149.

(3) CAPITAINE G. LAFOND *Voyages autour du monde*. París, 1844. Vol. 3, pág. 267.

(4) En BARÓN DE BOUGAINVILLE *Journal de Navigation*. París, MDCCCXXXVII,

(5) EL PERIODIQUITO número del 29 de Enero de 1830.

tomo II, pág. 15.

(6) PEDRO RUIZ ALDEA *Nuestro pasado*. Santiago, 1894.

El *siquimiriquí* — cuya etimología no he podido identificar — se conserva todavía en el folklore de la isla de Chiloé, donde se baila entre dos personas, zapateado y redoblado. La letra, recogida por el presbítero Francisco J. Cavada, es la siguiente: (1)

Un cadete se ha perdido
¿Dónde lo llegue a encontrar?
Dentro tu pecho escondido
Ea. vihuela famosa, prepara bien tu tañido

Estribillo.
Siquimiriquí
y polvo miniquí
Siquimiriquí
y polvo miniquí.

Otro baile peruano que alcanzó gran difusión en esos años, fué el *gallinazo*. Era tal la popularidad, que en 1828 el famoso violinista Massoni, el primer director de orquesta que hubo en Chile, escribió sobre este tema una composición para violín titulada *Variaciones sobre el gallinazo* (baile peruano), que se estrenó con gran éxito en una de las funciones de la «Filarmónica». (2)

Cavada lo ha recogido igualmente en el folklore de Chiloé donde se baila entre dos personas que tienen cada una dos pañuelos, las cuales (en número de cuatro se llaman las alas del gallinazo). Al cantar el estribillo se alzan y se agitan los pañuelos. Es baile zapateado y escobillado.

Gallinacito
Vola, volando
Volando vienes
Volando vas.

¿De dónde mi gallinazo
tan amarillo y mortal?
Vengo de la yerba buena
que me han querido cazar.

(1) FRANCISCO J. CAVADA *Chiloé y los Chilotes*. Santiago, 1914. Cap. IX, *Bailes populares*, págs. 163 - 176; obra de gran mérito y utilidad.

(2) *La Clave*, 15 de Julio de 1828.

Poco sabemos de otra danza de la misma promoción, el *agua nieve* que una de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma, hace figurar en 1780. Según Cavada es un baile sin canto que se ejecuta en Chiloé entre dos o cuatro personas, al punteo de la guitarra. (1)

Los bailes enumerados fueron la entretención predilecta de la naciente sociabilidad. El Dr. Pierre Lesson, que estuvo realizando estudios científicos en Concepción el año de 1823, al analizar el escaso repertorio de las amenidades de la época nos dice «es la danza lo que las chilenas prefieren ante todo y es con una especie de furor que se entregan en sus reuniones al baile, en las que despliegan una enorme gracia, que apesar de ser poco artística no deja de ser atrayente.» (2)

El Almirante francés Duperrey, jefe de la expedición, no encontró nada más apropiado para corresponder las atenciones recibidas, que el organizar — debido a la bondad de doña Pepa que le facilitó su casa — dos bailes sucesivos amenizados «por los pocos instrumentos que consiguió en el lugar y con la ayuda del piano y la guitarra, logró formar varias parejas de cuadrillas en que las chilenas figuraban con una gracia y alegría «ravisantes». Las damas no desdénaron ejecutar, ante nosotros las danzas nacionales conocidas con el de *quando*, *pericón* y *zapatera*. (3)

Tenemos aquí una nueva nomenclatura que agregar a las observaciones anteriores, confirmada por Lafond de Lucy que apunta en su ya citado libro, que los bailes de Chile son todos característicos y que los más usados son: la *zamba*, el *quando*, las *oletas*, el *pericón*, la *zapatera* y el *llanto*.

Seguramente las *oletas* son las mismas *olas* que se bailan aun en Chiloé, entre dos personas, en tres vueltas al tenor del siguiente canto:

Olitas de la mar
que bellas son para navegar
olitas de la mar bravía
unas con otras golpes se daban.

Estribillo.
Tirana, Tirana, na (se repite tres veces).

(1) Citado por CARLOS VEGA *Danzas y Canciones Argentinas*. Buenos Aires, 1936, pág. 184. Lo mejor que se ha escrito sobre el *Cancionero criollo*.

(2) P. LESSON *Voyage autour du Monde*. París, 1839. Tomo I, pág. 120.

(3) L. J. DUPERREY *Voyage autour du Monde*. París, 1836. Tomo I, pág. 162.

El *llanto* se conserva por igual en dicha isla y es danza de pañuelo, de cinco vueltas, entre dos personas bailadas a este refrán:

Yo no lloro
Porque tengo un bien que adoro
Yo lloraba
Cuando de tí me acordaba
Yo lloré
Cuando de tí me acordé.

Tirililí ay llanto
y yo la quería tanto.

La *sapatara* era, según Lesson, la danza más en boga. «Como entre todos los pueblos que están cerca de la naturaleza, explica el viajero francés, no es sino un episodio dramático de la vida, es decir, que tiene por fin reproducir las escenas más vivas del amor.»

Esta *sapatara* en la cual un hombre y una mujer figuran solos, pinta muy fielmente la historia entera de esta efervescencia del deseo que se llama pasión. Primero las complacencias, los cuidados, después la inteligencia que se establece, los favores que se acuerdan mutuamente, los choques que los suceden, los celos que vienen a reanimar el sentimiento satisfecho, que produce luego tibieza e indiferencia. Resulta de todo ello, que las figuras de esta danza, son primero calmadas y ceremoniosas y toman muy pronto los caracteres de la licencia más desordenada. En el deseo que brilla en los ojos de los espectadores, en los temblores que hace vibrar los músculos de los danzantes, se puede juzgar del carácter de estos juegos que las señoritas de Chile no han titubeado en introducir en los salones de Concepción donde esta danza triunfa sobre el *fandango* nacional.» (1)

El Barón de Bougainville, un año más tarde (1825) hacía los mismos reproches moralistas a las danzas de Santiago.

«Cerca de la Cañada, en el barrio de San Isidro, está el Parral y aunque las danzas son poco decentes, hay que ir a las chinganas para juzgar el grado de licencia tolerado en Chile y ver el *chocolate*, el *torito* y otras danzas.» (2)

(1) LESSON ya citado, págs. 106 - 107.

(2) BOUGAINVILLE, ya citado, pág. 107.

El *chocolate*, no asustó únicamente al pulcro oficial francés, sino al comerciante sueco C. E. Bladh que lo clasifica como «baile equívoco y licencioso, comparable a otro llamado el *soldado*». (1)

Esta danza, cuya letra denota su directo origen español, se baila todavía en Chiloé pañuelo en mano, entre dos personas zapateada, y es de tres vueltas, como la mayor parte de las danzas criollas.

Ay tirana, sí tirana
Tomaremos chocolate
con la boquita se toma
con la manito se bate.

Sobre el *torito* y el *soldado*, no he podido rastrear detalles.

Apesar de la furia de estas novedades coreográficas hay testimonio de la supervivencia de los antiguos bailes coloniales españoles. Edmond de la Touanne escribía al respecto en 1825: «Las danzas de Chile como las de España son el *Fandango*, el *Bolero*, la *Solita* y otras.»

Al relatar sus impresiones de San Carlos de Chiloé, en 1835, el Dr. Gustave Dubosc, corrobora dicha versión:

«La distracción más frecuente es la danza. Además del *vals*, tienen muchos bailes originales del país como el *fandango*, la *pericon*a y el *quando*. El *fandango* es una danza un tanto lasciva, sin gran valor y pobre en figuras. Se baila entre dos personas y son verdaderas piruetas, saltos, avances y retrocesos, con un taconeo continuo y ensordecedor. La mujer tiene en una mano un pañuelo, que agita de tiempo en tiempo amenazando a su bailarín. El instrumento más usado es la guitarra de cuatro y cinco cuerdas que tañen fuertemente durante toda la danza; son dos acordes que se repiten sin cesar acompañados de algunas palabras que cantan en un tono distraído con voz nasal.» (2)

Hasta aquí hemos hablado únicamente de los bailes criollos de ascendencia peruana. En 1817 llegó a Chile una nueva promoción, los aportes argentinos que vinieron en los furgones del ejército de San Martín y que ejecutaban las dos famosas bandas militares de negros que lo acompañaban.

(1) C. E. BLADH *Republiken Chile aren 1821 - 1828*. Stockholm, 1837, pág. 215.

(2) ZAPIOLA, ya citado, pág. 85.

Zapiola, el gran memorialista, apunta expresamente: «el *cielito*, el *pericón*, la *sajuriana* y el *cuando*, especie de minuet que al fin tenía su alegre.» (1)

El *cielito*, según las interesantes teorías del musicólogo argentino Carlos Vega, era una danza europea acriollada en el Plata Colonial. / Atravesó los Andes con el ejército libertador y gozó en Chile de gran popularidad. Tenemos comprobación documental de esta inmigración musical, pues Carlos Vega recogió en los papeles del Archivo General de la Nación, un *cielito* compuesto por un sargento y que un tal Fermín Iriarte, Teniente 1.º del Batallón N.º 8 cantaba para encolerizar a las tropas del Batallón 11. (2)

La letra causó al cantor un proceso desfavorable.

Ya concluimos lo de arriba
de Maypo les bo ha ablar
el ocho fué el que peleó
y el onze se fue a robar.

Digo cielito que así
cielito del otro lado
al frente del enemigo
el ocho nunca ha saqueado.

Pronto el *cielito* dejó el campo popular y se hizo escénico. Los reputados bailarines Cañete contribuyeron a aclimatarlo como fin de fiesta, hasta que alcanzó forma pentagrámica en 1828, año en que Massoni compuso y estrenó unas «Variaciones sobre el *cielito*» (danza argentina). (3)

En Chiloé se baila en nuestros días, en las horas del recuerdo, entre doce personas; seis hombres y seis mujeres que se colocan uno frente al otro. Cada hombre saca a bailar a la mujer que se tiene en frente y después de dar una vuelta con ella se coloca en el lugar primitivo. En este baile, dice el eminente folclorista Cavada, no se usa pañuelo. La letra que acompaña el baile es la siguiente: (4)

(1) DR. GUSTAVE DUBOC *Les Nuées Magellaniques*. París, 1852, págs. 77 - 78.

(2) CARLOS VEGA, ya citado, *El Cielito*, págs. 191 - 201.

(3) *La Clave*, 27 de Septiembre de 1828.

(4) CAVADA, ya citado, pág. 164

En nombre de Dios comienzo
Y mi padre San José
¿Los trabajos que he pasado
A quien se los contaré?

Estribillo.

Ay, cielito, cielito sí
¿Quién te quiere más que a mí?
Ay, cielito, cielito sí
Cielo de Curacaví.

«La *sajuriana* (sajuria o sirujina) pasó a Chile de la otra banda y alcanzó, escribía don Benjamín Vicuña Mackenna, gran predominio entre 1827 y 1828, años de la Pancha Luz con la *perdiz* y la *sajuriana*, esta zamacueca zapateada y escobillada del minero.» (1)

Para probar su difusión cita dos estrofas tomadas del *Hambriento*, el diario de Portales.

Yo hablaré, pero nadie contradiga
es el caso que estando en la jarana
cuando al harpa cantaba cierta amiga
a mi torpe entender la sajuriana.

Y en la fiesta será completo el cuadro
si tenemos a más de zajurianas
la Perdiz a la Patria tan de agrado.

Por los textos literarios, por ejemplo en las novelas de Blest Gana y en los cuentos de Ruiz Aldea, inferimos que la *sajuriana* conservó su vitalidad hasta mediados del siglo pasado. Todavía corre por el pueblo. La he visto bailar en una chingana de Linares.

En Chiloé, Cavada la registró como baile de pañuelo entre dos personas, que se ejecuta zapateando y escobillando el suelo con los pies, al compás de esta letra:

(1) BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA *La zamacueca y la zanguaraña* (1882) con *Selecta*, N.º 7, Diciembre de 1909, pág. 248.

Mariquita Sajuriana
Hija del Gobernador
Mi padre murió venciendo
por los campos del honor.

Estribillo.

Allá va esa bala
como piedra lisa
los hombres tunantes
no tienen camisa.

El *pericón* o *periconá*.

Como el *cielito*, el *pericón*, fué antigua danza aristocrática europea que adquirió ritmo criollo al invadir el ambiente gaucho. Tal es la versión del erudito folklorista argentino Carlos Vega. (1)

Llegó a Chile, conforme a la tradición de Zapiola, con el ejército de San Martín, obteniendo, junto con sus alegres compañeras, carta de ciudadanía, expandiéndose por el territorio nacional. En 1836 había llegado hasta Chiloé, donde la vió bailar en San Carlos, el ya citado viajero francés Dr. Dubosc. En 1840 César Famín la cita en su libro sobre Chile, como una de las danzas típicas del país. (2) Antes de caer en el olvido o en la parodia del circo, la *periconá*, se defendió brillantemente del tiempo.

Félix Maynard, en sus *Viajes y Aventuras en Chile* la encuadra en el alegre marco coreográfico de mediados de siglo XIX:

«El General (Gobernador de Concepción) dió una fiesta tan hermosa como las mejores de Francia; a veces se bailaban las danzas nacionales: La *zapatera*, el *pericón*, el *cuando*, el *fandango* y el *bolero*, a veces el *minuet* corriente o el Luis XIV, la *gigue inglesa*, el *vals alemán*, la *mazurka*, la *polka* o la *cuadrilla francesa*. Cuatro guitarras y tres flautas componían la orquesta. ¡Feliz provincia en que la epidemia del piano no ha reventado como en Santiago o Valparaíso y en que las «vihue-

(1) CARLOS VEGA *Danzas y Canciones Argentinas*, págs. 203 - 208.

(2) CÉSAR FAMÍN *Chili, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires*. París, MDCCXL, pág. 92.

las», las viejas guitarras españolas hacen todavía bailar a las muchachas!» (1)

Cavada, el prolijo historiador de las costumbres de Chiloé, la encontró entre los bailes tradicionales del Archipiélago y la define como baile entre cuatro, con seis vueltas de derecha a Izquierda. Se usa pañuelo y es danza escobillada. La voz va cantando:

La Pericon a tiene
Corona e Plata
Y en su letrero dice
Viva la Patria.

Estribillo.

Vamos porfiando
Sígueme aborreciendo
Yo te iré amando.

La *perdiz*, que figuraba en sitio de honor en la chingana de la Pancha Luz, allá por los años pipiolo de 1828, la ha identificado Carlos Vega (con muy buenas razones) con el *Gato o Mis - Mis*.

Vino de Europa y después de gran difusión en América llegó a Chile procedente del Perú.

En 1832 Ruschemberg, Cirujano de la Marina de los Estados Unidos y un gran observador, atestigua su presencia en una tertulia de Valparaíso:

«Hay otra danza, la *perdiz*, que suele bailarse después del *cuando* y que en ciertas ocasiones la reemplaza. Su acompañamiento consiste en palmea las manos, cantándose el siguiente estribillo cuyo aire es muy animado:

Ay! de la perdiz, madre
Ay! de la perdiz!
Que se la lleva el gato
Y el gato mis, mis
Ven acá, ven acá, mis, mis.

El movimiento de los pies es parecido al del *cuando*. Al terminarse los susodichos versos la pareja se mantiene de pie,

(1) DR. FÉLIX MAYNARD *Voyages et aventures au Chili*. París, 1858, págs. 157 - 58.

una frente a la otra y la dama repite alguna estrofa de memoria, como ser:

Tengo una escalerita
Hecha de flores
Para subir al cielo
De mis amores.
De mis amores.

Se repite entonces el estribillo a un tiempo con el baile y con el agitar del pañuelo. Cuando ella termina, el joven tiene la obligación de contestarle con una estrofa apropiada de alguna poesía o de improvisar algo para la ocasión. Continúa alternativamente el baile y la recitación hasta que le flaquea a la dama la memoria o hasta haber recitado unas seis u ocho estrofas. Cuando la pareja tiene gracia y chiste, como sucede muy a menudo, la *perdiz* da lugar a mucha alegría y diversión. (1)

Don Benjamín Vicuña Mackenna nos da en su libro *De Valparaíso a Santiago* una versión con más o menos la misma letra. «Era, dice el ilustre escritor, un baile mui animado y ajitado, a la vez que los danzantes ejecutaban sus muy vivos pasos casi en el aire; el picaresco danzante decía» (el estribillo). (2)

Franco Zubicueta le agrega esta variante:

Ai de la perdiz, madre
Ai de la perdiz
Que se la lleva el futre
Y el futre vení
Vení para acá, vení

Benito Lynch en su *Cancionero Bonaerense*, acotado por Carlos Vega, escribe que existía en el gato bonaerense, una especie de interludio que se llamaba el *vení*. Sin duda alguna la variante de Zubicueta corresponde a ese subestribillo que a veces se cantaba y otras se punteaba simplemente. (3)

Contemporáneo es tal vez, aunque no tenemos compro-

(1) WILLIAM S. W. RUSCHENBERG *Noticias de Chile* (1831-1832) en *Revista Ch. de Historia y Geografía*. Tomo XXXV pág. 230.

(2) BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA *De Valparaíso a Santiago*. Santiago, 1877, pág. 123.

(3) ALFREDO FRANCO ZUBICUETA *Tratado de Baile* (VII edición). Santiago, 1908, pág. 17.

bación precisa, el conocido con el nombre del *Aire* o los *aires*. Sólo sé que se hizo muy popular entre 1840 y 1841.

Ruiz Aldea, citado por Barahona Vega, escribía a mediados del siglo pasado, en sus *Tipos y Costumbres chilenas*, este párrafo al respecto:

«Más tarde se me antojó dejar la guitarra y pedir a otro que me tocara el *Aire*. Y entonces lo bailaba que no había más que ver; así que para lucir mi habilidad en el zapateado levanté tal polvareda. . . .»

Blest Gana lo cita en una de sus novelas, *El Ideal de un Calavera*, como uno de los bailes populares de 1863.

«El *aire* era bailado en el aire como la *perdiz* i cada zapateo daba a luz una graciosa estrofa a manera de reto i seguía el baile i 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.

Dábanse vueltas i vueltas las parejas, como en la *zamacueca* i pasando de repente la joven delante de su compañero le decía en voz rápida i dulce, lenta o agraviada, según la situación:

Tengo una escalerita
Hecha de flores
Para subir al cielo
De mis amores.

I entonces seguía el delicioso remolino de vueltas i revueltas, entonando los cantantes al compás del harpa i la vihuela:

Aire, airé, airó
¿Quién te quiere más que yó?» (1)

J. Abel Rosales cuenta una improvisación satírica, de una fastidiada dama que cantó a su turno alrededor de su tenaz perseguidor:

(1) BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA *De Santiago a Valparaíso*, pág. 7, idéntica versión en Franco Zubicueta y Rosales.

Aire, airé, airé
Yo del tonto me reiré
Aire, airé i airó
Del tonto me río yó. (1)

En un *Cancionero Chileno*, recopilado recientemente por María Luisa Sepúlveda, viene una transcripción para piano, de este baile, cuya letra ofrece diversas variaciones, entre otras las siguientes nuevas 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
I si el dueño no me quiere
Este amor me va a matar. (2)

Todavía se conserva esta danza en el recuerdo del pueblo y en Chiloé el Pbo. Cavada nos dice que se baila entre dos, de los cuales cada uno debe recitar una estrofa so 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.

(1) J. ABEL ROSALES *La Cañadilla de Santiago*. Santiago, 1887, pág. 222.

(2) MARÍA LUISA SEPÚLVEDA *Cancionero Chileno*. Santiago, 1934. Por desgracia no hay indicaciones críticas.

Estribillo.

En nombre de Dios comienzo
Divino Padre Amoroso
Quiero cantar los trabajos
Que he pasado cuando mozo. (1)

Entre las danzas campesinas que se bailaron en Chile en la época que estamos historiando, la única sobre la cual tenemos noticias directas es *la campana*, debido al testimonio de la escritora inglesa María Graham, que la oyó en Angostura de Paine en 1822. El relato es el siguiente: «En la noche un cierto don Lucas, que estaba de visita donde don Justo, tocó la guitarra y cantó varias canciones de «guaso» y bailó varias danzas del país, especialmente una llamada *La Campana* que nunca había oído antes con tanta gracia y espíritu. Sosteniéndose las puntas del poncho sobre los hombros, ejecutó y cantó a la vez en un estilo grotesco. *La campana* es un «pas seul» y las palabras tan significativas como «Hey diddle, diddle, the cat and the fiddle.» Transcribimos la letra que recogió la autora, tratando de corregir su defectuosa versión. (2)

LA CAMPANA

Al mar me arrojara por una rosa
Pero le temo al agua que es peligrosa
Repiquen las campanas con el esquilón
Que si no hay badajo con el corazón
Pescado salado deshecho y aun lado
Repiquen campanas de la catedral
Por ver si te veo hermosa deidad
Un clavel que me diste en la ventana
En un jarro de oro lo tengo en agua
Repiquen campanas de la Catedral.

LAS CANCIONES CRIOLLAS

Chile, dice el folklorista vienés Friedenthal, es un país feliz, en su música no se encuentran *tristes* y las pocas piezas

(1) CAVADA, ya citado, pág. 171.

(2) MARÍA GRAHAM *Journal of a Residence in Chile*. London, 1824, pág. 244.

instrumentales escritas en tono menor, son una revelación más bien de pasión reconcentrada que de melancolía. El aserto del musicólogo y viajero, gran admirador de nuestras canciones, está corroborado por las diversas explicaciones que se han dado sobre la estructura sentimental de nuestro pueblo, de naturaleza poco inclinada a la enseñanza romántica o a las amarguras torturantes. La «pena» o las «penitas» criollas son psicológicamente un resorte negativo — ausencia de algo — y el diminutivo puede ser tal vez un camino a su comprensión. (1)

«Los romances populares, escribía ese fino erudito que se llamó Julio Vicuña Cifuentes, se cantan en Chile, pero no con la música sentida y monótona que les es peculiar en España, sino con la de nuestra tonada, viva, chillona y bulliciosa.» (2)

Estas razones inclinan a mirar como algo, ajeno a la sensibilidad nacional, los *tristes*, los *estilos*, las *vidalitas* y cada vez que una tonada arrastra con insistencia el tono lastimero, pensamos en seguida en una importación argentina o peruana, o bien, erróneamente, en una herencia aborígen.

Carlos Vega, defiende el *Cancionero Argentino*, de este pseudo cargo consentido, y explica el origen del triste, en estos términos: «Yo quisiera decir en este punto algo muy claro para mí; el gaucho argentino no llora en la guitarra sus desgracias porque es desgraciado como escribía Estrada; el gaucho *llora literariamente* porque literariamente venían llorando desde muchas generaciones atrás; porque lloraron en los salones del Perú, en los salones de Chile y en los de Buenos Aires. Son ciclos temáticos que pasan de las ciudades a la campaña; la atmósfera reseca y el aire sin humedad y el polvo de los caminos no tiene nada que ver con la tristeza de los *Tristes*.» (3)

No en vano — agregaríamos nosotros — se encuentra en la lírica española un ciclo del Ay, Ay, Ay, y un tonadillero peninsular del siglo XVIII, lo comentaba en estos versos: (4)

(1) ALBERT FRIEDENTHAL *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*. Berlín, 1911. Vol. I, pág. XIII.

(2) JULIO VICUÑA CIFUENTES *Romances Populares y Vulgares*. Santiago, 1912, pág. XXII.

(3) CARLOS VEGA, obra citada, pág. 283.

(4) EMILIO COTARELO *Colección de Entremeses, bailes, jácara y mojigangas*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Vol XVII. Madrid, 1911, pág. CCLXI.

Aquello del ay, ay, ay
 tiene un no sé qué que a mi modo
 pues se queja el mundo todo
 de las cosas que en él. hay

El *triste* tiene, sin embargo, entre nosotros, vetusta genealogía. En 1823 en Angostura de Paine, recogió María Graham un texto clásico, de marcado sabor calderoniano, algo así como la queja de un Segismundo criollo. «En un rincón don Lucas afinó la guitarra para acompañarse algunas *baladas* y *tristes*, que tenían más méritos en la letra que en el canto; una de ellas un tanto conceptuosa me llamó la atención. (1)

BIBLIOTECA NACIONAL

SECCIÓN GILFANE

TRISTE

Llorad corazón llorad
 Llorad si tienes porque
 Que no es delito en un hombre
 Llorar por una mujer.

Llorad corazón ahora
 Llorad que tienes porque
 Llorar por una mujer.

Llora este cielo sereno
 Marchitando sus colores
 La tierra llora en vapores
 L'agua que abriga en su seno
 Llora el arroyo más lleno
 si espera esterilidad
 Las flores con lealtad
 lo lloran de varios modos
 Pues ahora lloran todos
 Llorad, corazón llorad.

Llora el ave su orfandad
 Mirando a su dueño ausente
 El jilguerillo inocente
 Llora su cautividad
 El pez llora la impiedad
 Del que lo prende y el hombre
 llora más no te asombres
 Pues en extremo tan raro
 No es culpa en ellos es claro
 Que no es delito en el hombre.

Llora el prado a quien destina
 El cielo una estéril suerte
 El árbol más duro vierte
 Sus lágrimas de resina
 Llora pues si se examina
 Todo insensible que ve
 Una mal pagada fe
 Y si lo insensible llora

Llora el bruto y no es dudable
 que lllore pues es posible
 Cuando siente lo insensible
 Y llora aun lo vegetal
 Porque puede padecer
 Y si el hombre ha de tener
 Sentido más exquisito
 Como será en el delito
 Llorar por una mujer.

(1) MARÍA GRAHAM, ya citado, pág. 245. He corregido en lo posible la versión.

Bien poco podemos agregar sobre las canciones de la Patria Vieja. La música era casi en su totalidad bailable. Sabemos sí por el testimonio del comerciante sueco Bladh, que la costumbre española de la *serenatas*, se mantenía intacta. Y así en las noches había grupos que iban de casa en casa, acompañados de guitarristas a entonarles canciones a sus amadas o a cumplimentar a los «dueños del santo». (1)

Tenemos un ejemplo típico de esta tradición colonial en el relato que hace María Graham, de una composición ofrecida por doña Mariquita Cotapos a su suegro el año de 1823.

«No hace mucho cuando don Justo (Cotapos) estuvo enfermo en su casa de Santiago, toda la familia hizo mandas por su salud, especialmente su nuera a quien quiere mucho. El día que estuvo fuera de peligro, José Antonio y todas las niñas, se reunieron bajo la ventana y la guitarra empezó a tocar un aire que doña Mariquita había compuesto; ella misma cantó las congratulaciones y siguió cada una de las hermanas con unas estrofas y un coro de las cuatro en nombre de la servidumbre, todo había sido compuesto por doña Mariquita. El verano, la canción, la hermosa prestancia y suave voz de Mariquita hicieron estallar en sollozos al enfermo, por lo cual Juan Antonio tuvo que parodiar la canción.» (2)

También a fines del siglo XVIII, al menos así lo asegura don Augusto Orrego Luco en su *Patria Vieja*, algunos españoles que habían venido aquí como soldados o en busca de aventuras, llamaron la atención por las condiciones particulares de su canto. Algunos negros, con ese vivo sentimiento musical que es uno de los rasgos de su raza, supieron dar a sus canciones un atractivo singular. Con esos elementos se formó un grupo de curiosos caracteres que recuerdan vagamente a los trovadores provenzales. Se les invitaba a las tertulias, se les trataba con una amable cortesía, pero al día siguiente de la fiesta nadie parecía haberlos visto y esas horas alegres iban a perderse en el olvido hasta una nueva fiesta. Desaparecían tan completamente como el eco de su voz y canciones. Esos cantores ambulantes no recibían ningún salario por su canto; como los trovadores sólo aceptaban la hospitalidad amable de la casa como cualquiera de los invitados. (3)

(1) C. E. BLADH *Republiken Chile*, pág. 215.

(2) MARÍA GRAHAM, obra citada, pág. 247.

(3) AUGUSTO ORREGO LUCO *La Patria Vieja*. Santiago, 1934, pág. 129. No he podido controlar la base documental de este párrafo.

En cuanto a las *vidalitas*, voz quechua como vida, vidita, palomita, expresiones con que el enamorado nombra a su amada,— no tengo pruebas para colocarlos como de repertorio de esta época.

Carlos Vega cree que solamente en la Argentina reciben el nombre de *vidalas* y que en Chile, donde se conservan algunos textos típicos se denominan *tonadas*. Se me figura que la realidad es otra, pues en todas las ocasiones que me ha sido posible oirlas, recibían el apelativo correspondiente. (1)

Don Domingo Faustino Sarmiento la cita en un artículo del año de 1845 y la define como «canto popular con coros, acompañado de la guitarra y el tamboril, a cuyos redobles se reúne la muchedumbre y va engrosando el cortejo y el estrépito de las voces; este canto me parece heredado de los indígenas, porque lo he oído en una fiesta de Copiapó en celebración de la Candelaria y como canto religioso debe ser antiguo y los indios chilenos no lo han de haber adoptado de los indios argentinos.»

Vega no adhiere a esta opinión y aun cuando no es tan preciso como en otras monografías de bailes populares, cree que llegó a la Argentina del Perú colonial. El análisis comparativo de los textos y música no le deja lugar a dudas.

Como se desprende del desarrollo de este artículo, domina en los primeros años de la Independencia, el ritmo acelerado del baile, la canción picaresca o bulliciosa adoptada a las danzas, la estrofa intencionada o de ocasión, es decir, todos los aires capaces de expresar la psicología íntima de un pueblo viril, positivo y naturalista, que nacía jubiloso a la vida independiente.

EUGENIO PEREIRA SALAS

(1) CARLOS VEGA, ya citado, págs. 297 - 298.