

Margot Loyola en la investigación musical folklórica festiva de Chiloé

000161538



Gráfica creación
sobre la base de:

"BAILES DE TIERRA" (1980)

I. Raconto. Maestro. Interpretación.

Cálidos días eran los del verano de 1984 en su mes inicial. Desde temprano veníamos entre buzo y zapatilla a realizar el acondicionamiento físico necesario, para más tarde y, por la tarde relacionarnos con los conceptos teóricos básicos — Cultura. Civilización, Subcultura, Relativismo cultural, Folklore, Folklorología, Etnología, Etnografía, Etnomusicología— y vivenciar la práctica de danzas y bailes tradicionales de Chile. Todos los momentos que marcaron una rutina diaria entretenida, con un escenario sin par que dibujaba en sus amplios ventanales los mínimos detalles visuales

LAC

de la bahía de Castro: la casa de Retiro de las Monjas en calle San Martín al interior (1). Llegaban de mañana buscando el saber especializado de los profesores (2) y en especial a ella

Ella enseñaba con nitidez, con cariño, en un acto pedagógico continuo e insistente, en una triada de palabra, gesto y movimiento, mostrando coreografías distintas de la zona norte, central y sur, hasta Chiloé. Aquí interpretó a nuestra mujer chilota cuando baila y expresa la cueca (3), con plenitud, verdadera, con identidad. Ella llegó al término del curso auspiciado por Fundechi (4) con sus alumnos de variadas profesiones en una culminación que se tradujo a una presentación pública (5) en un salón del mismo recinto religioso, demostrando una vez más sus extraordinarias dotes interpretativas. Era Margot Loyola...

Su recorrido por la vida se inicia en Linares entre relatos, canciones y adivinanzas de la Nana Melania que la acercan al canto folklórico tradicional, pasando antes por la escuela Normal de Santiago, y la Universidad de Chile en el Conservatorio Nacional de Música estudiando piano durante 7 años (6) y durante 15 años con su gran maestra, la soprano Blanca Hauser que le entrega una técnica vocal y nociones en el campo interpretativo, que le han permitido dominar diferentes estilos de canto y conservar la frescura y belleza de su voz.

Carlos Isamitt (7) fue su maestro mayor en Chile desde el año 1945 hasta 1965 entre otros (8), quien le dedicó una cueca por los 40 llamada "Mañanita morena". Esta relación temporal se proyecta a Chiloé en el campo de la investigación musical, porque se inscriben entre los primeros investigadores chilenos- recordemos que habré venido primero en el intento más serio de recolección: Carlos Vega (9) — que se acercan en estos fines de estudio riguroso. Isamitt recorre muchas islas del archipiélago en una búsqueda de conocimiento antropológico del huilliche, haciendo hincapié en la notación musical. Es el año de

1954 que marca su llegada conviviendo por meses en Compu. Desde aquí nace su "Cantata Huilliche" para orquesta y voces solistas, compuestas posteriormente entre 1963 y 1965, y fundada en canciones recopiladas durante su convivencia chilense en Coihuin, que se relacionan con ceremonias matrimoniales y mitológicas. Margot acota: "el musicólogo e indigenista Carlos Isamitt fue mi maestro en el campo de la investigación. Fue mi orientador. A través de él conocí canciones de los huilliche: "Cantos de recibimiento", "Cantos de despedida", "Cantos al sol". Hizo una ambientación pianística que fue conocida en Europa y Sudamérica..." (10).

Claro, don Carlos fue el iniciador nacional, difusor de la cultura musical veliche, que vino desde fuera de la Isla, como hoy lo hacen y desde un tiempo continuadores chilotes-profesores: Héctor Leiva y Amador Cárdenas.

(1) Fue el lugar físico de los cursos de Folklor en los veranos 83-84, auspiciados por **Fundechi** (Fundación para el Desarrollo de Chiloé); organismo vital durante los últimos años en el desarrollo cultural, pero ya no existente.

(2) Onofre Alvarado, Osvaldo Cádiz, Margot Loyola; más dos discípulos monitores en el trabajo corporal preescénico.

(3) Cuando Margot interpretó, Onofre acompañó en acordeón, y los estudiantes del curso que estábamos presentes lo hicimos con palmas y voz, observando a la "mujer chilota" que se entregaba en sentimiento y baile fidedignamente.

(4) Institución que auspició y promovió los cursos que no se habrían realizado sin su decisión, aunque nunca se entregó a los alumnos aprobados el documento escrito, certificado o diploma merecido, para el currículum de cursos que los docentes necesitan o necesitarán en el futuro.

(5) Presentación que mostró el trabajo de los alumnos-profesores en interpretaciones de algunas danzas por zonas, hasta Chiloé, concluyendo con la actuación magistral de Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, aplaudida por un numeroso público que aportó económicamente, porque los dineros recaudados se entregaron, en su totalidad al pueblo huilliche que necesitaba con urgencia de remedios farmacéuticos, gesto humano irreprochable de la folklorista.

(6) 3 años de piano con la profesora Elisa Gayan. 4 años de piano con la profesora Flora Guerra, y al rendir examen ante Rosita Renard obtiene 45 puntos sobre 50.

(7) Premio Nacional de Arte 1965 investigó en Chiloé, específicamente en las comunidades indígenas desde una perspectiva antropológica.

(8) Sus maestros, según Margot fueron: **En Chile:** desde 1945 hasta 1965, don Carlos Isamitt. Desde 1945: Eugenio Pereira Salas y Oreste Plath. Desde 1945 hasta 1984: Pablo Garrido. **En Argentina** en 1951: Carlos Vega. **En Uruguay:** Lautaro Ayestarán, en 1957.

(9) Carlos Vega, musicólogo e investigador argentino, recorrió el país y llegó hasta Chiloé. Reconocido en Latinoamérica como uno de los más serios estudiosos analíticos de la Música tradicional, estudiado, citado en todos los trabajos literarios folklóricos, culturales y musicales, sin duda. También es reconocido por su labor recolectora maratónica de formas y versiones de danzas.

(10) Este dato permite vislumbrar que tal vez quedó algo escrito y musicalizado o grabado; por ahora, ver "Revista Musical Chilena" (años 1964 y 1965).

Margot Loyola, se rebela como tantos contra aquel presidente de la República, don Domingo Santa María, que según nuestro escritor Joaquín Edwards Bello prohíbe los cantos populares con sanción policial determinando la entrada del canto extranjero (11), y desde 1949 inicia su preocupación por las danzas folklóricas — como establece Raquel Barros.

Cuando llega a Chiloé Margot, 8 años después de su maestro, en 1962 (12), tiene ya una experiencia musical teórica, pedagógica, y de investigación en terreno que se fundamenta en: Estudios de danza en la escuela de Danzas folklóricas de Lima, Perú (1956), Estudios de danza en la Escuela Nacional de Danza Folklórica de Buenos Aires, Argentina (1957). Entre el tiempo recorrido del 49 al 62, investigación por los rincones de Chile, nutriendose de la tradición musical, recepción de conocimientos y experiencias de los mejores maestros chilenos —carlos Isamitt, Eugenio Pereira Salas, Oreste Plath, Pablo Garrido—, y extranjeros —Carlos Vega, Lauro Ayestarán—, Argentina y Uruguay respectivamente.

En un paréntesis conviene expresar las ideas vertidas en torno a Margot intérprete como relataba en los prolegómenos de esta descripción: "Hoy es Margot Loyola que de una voz dúctil y con aguda musicalidad y emoción, nos ha permitido descubrir y sentir toda la gracia ingenua y picaresca de una música surgida de los pueblos chilenos" (13). La señora D. Gastón de Tenan —pariente directa del gran músico Debussy— no pudo dejar de expresar: "Cuando la señorita Loyola interpreta sus canciones folklóricas con naturalidad y persuasión irresistibles, nos lleva insensiblemente hacia comarcas desconocidas que uno cree descubrir, por decirlo así, visualmente, con sus paisajes y personajes" (14). Una crítico musical de Bucarest —Ana Frost— reveló al término de su descripción "Dos horas de viaje por Chile": "Hemos viajado con Margot Loyola por las regiones de su patria y nos hemos encariñado con su gente y sus canciones" (15). Impresiones todas de europeos ante la fuerza interpretativa auténtica vernácula, como antes Acevedo Hernández indicará: "La tarea de esta artista no tiene paralelo entre nosotros. Ahora estudia y realiza la canción pascuense, ya ha cantado la música de Arauco, también la de los veliches; su espíritu no se detiene jamás. Es la voz de la raza, es la pasión..." (16). Y sentencia el musicólogo uruguayo y maestro de 1957 —Lauro Ayestarán— con el postulado: "Las versiones de Margot Loyola son para mí un modelo en ese difícil primer paso de la utilización del folklore con fines estéticos. La cantante no deforma aquí su personalidad pero ceñida al documento folklórico sin remedarlo ni parodiarlo, lo proyecta hacia el terreno artístico con límpido estilo y con ejemplar respeto por la santidad del texto". Juicios certeros sobre Margot intérprete que se fundamentan a través de las Escuelas de Temporada

de la Universidad de Chile, realizadas a lo largo del país: Arica, Antofagasta, Copiapó, Santiago, Valparaíso, Rancagua, Valdivia..., hasta nuestros centros urbanos chilenos más importantes: Ancud y Castro, entre los años 1949 a 1962; con posterioridad vuelve como intérprete en una labor pedagógica los años 83 y 84 como ya decíamos en los inicios a Castro.

II. Conocimiento chilense. Opiniones. Alcances investigatorios.

La primera mujer que viene a investigar y estudiar en terreno la música festiva tradicional de Chiloé es Gabriela Pizarro por los años 1952 a 1959 (aproximación acertada de Osvaldo Cádiz) y, después llega Violeta Parra (17) que al parecer se quedó sólo en Castro.

Ingresa Margot por el canal de Chacao el año 61 iniciando su primer encuentro con la Isla y sus gentes. Definitivamente. Trae consigo todos los elementos experienciales que desde 1949 ha ido conociendo, y una formación académica necesaria para enfrentar nuestro mundo musical y cultural que ya empieza a develar en 1962. Claro: "los investigadores del folklor pueden también hacer aportes valiosos a la ciencia o a la historia. Por eso, esta investigación realizada sin la debida preparación puede hacer "cerrarse" al pueblo y llegar a producir la pérdida de conocimientos indispensables para reconstruir nuestro pasado" (18). Más aún: "se pudiera controlar la investigación para que sólo quedará en manos de expertos y de los institutos de investigaciones musicales que han creado las universidades". Muy importante. Don Carlos Vega se preparó siete años antes de lanzarse a investigar y cuarenta años necesitó para encontrar el origen de la tonada, o Margot que después de siete años de conocer el idioma y la cultura mapuche se atrevió a enfrentarse a ellos.

- (11) El presidente D. Santa María prohibió los cantos populares bajo rudas sanciones, que pudieron ser: el "número excesivo de cantores de profesión y aficionados que pasaban la vida en esas labores, restando sus fuerzas al trabajo", o "la educación muy francesa de la élite de Chile" (Acevedo Hernández, "Atenea", 1951). Así, el canto y poesía popular fue perseguido policialmente, hasta lograr que se consideraran como algo indigno, y las gentes se avergonzaban. Pero, en 1922, doña Rosa Cataldo "se atrevió a cantar lo chileno", luego Los Guasos de Chincolco, Los Provincianos, Los Cuatro Guasos... y Margot Loyola.
- (12) Años fuertes de investigación en Chiloé, conoce a las gentes, familias, informantes y cultores.
- (13) Cita es del diario de París, muy popular en esos años, en Francia: "Le Monde Latin", en 1956, refiriéndose al recital dado por Margot Loyola.
- (14) Ver revista "En Viaje", 1971.
- (15) Idem cita 14.
- (16) Ver revista "Atenea", 1951.
- (17) Habría llegado después de Gabriela Pizarro. Violeta, nuestra mayor folklorista, al parece se quedó sólo en Castro, lo que parece lógico, ya que no existe un trabajo recolector de ella siquiera, aparte de "La Sirilla", que habría sido lo único. No recorrió los alrededores, como tesis probable.
- (18) Entrevista 198/ en grabación cassette realizada por Carlos Gómez Vera.

Nuestra recolectora viaja acompañada de Osvaldo Cádiz (19) teniendo claro que la única forma de expresar fidedignamente y sin distorsiones la esencia musical de lo que encontrará, será asimilándose a la comunidad, integrándose a las familias y a su modo de vida en forma natural, para rescatar los fragmentos históricos musicales en sus expresiones de canto y danza. Vivir con el hombre chilote en su propio universo, compartiendo alegrías y sinsabores, para el equilibrio social adecuado que permitirá abrir las puertas del pasado anterior para observar a los **Antiguos** chilotos bailando la más hermosa danza tradicional: La Pericona, con sus verdaderas características musicales, coreográficas, de las vestimentas, para que los espectadores tengan a espectadores que observen al Chilote verdadero en su historia, sin falsedades ni exageraciones de mal gusto como observamos en las presentaciones de muchos intérpretes, solistas y grupales, hoy día, marcadamente en los meses veraniegos isleños.

En esos primeros años de los 60 se encuentra viviendo Margot con familias chilotas en distintos sectores, villorrios y lugares cercanos a puntos de referencia centrales: **Ancud y Castro**. Primero, en zonas de recopilación del sector norte de la Isla grande como: **Calle y Quetalmahue**. En el sector central de la misma, como epicentro de la capital provincial los lugares de recolección más importantes en su labor investigativa. **Curaco de Vélez, Dalcachue, Mocopulli, Pid-Pid, La Estancia, Putemún, Llau-Llao**. Nuestra investigadora tiene claro, desde su perspectiva, que la zona del conocimiento folklórico musical más importante que va quedando corresponde a Castro y sus alrededores: "el corazón de Chiloé" en los términos establecidos.

Según nuestra primera folklorista, Chiloé es hoy un pozo de tradiciones que se advierte con sólo mirar al hombre chilote desenvolverse en su medio. Queda mucho por descubrir y revelar— en los años que estuvo en Chile el erudito musicólogo argentino Carlos Vega demostró la riqueza inagotable tal vez, de nuestra música folklórica, al recopilar individualmente en Chile más de 4.000 melodías—, considerando una preparación académica musical previa, el tiempo que fuere necesario, aunque ésta sea asistemática. Pero, hay que estudiar, porque desentrañar las raíces folklórico-musicales de la Isla es algo muy serio como la es la proyección de su música y realidad al escenario.

Gabriela Pizarro afirma en un encuentro nacional del folklor: "Jamás habría podido darme cuenta y tomar conciencia que existía una cultura campesina, un gusto estético distinto, si no hubiera conocido a Margot Loyola, quién fue mi maestra. Su riguroso estudio, su orientación, su espíritu de trabajo, su respeto por los demás..." (20). Claro, Margot transmite la fuerza de su amor hacia nuestra música étnica al visitar a "sus familiares" como ella llama a sus amigos de La

Estancia, de Putemún. En Putemún se encontraba viviendo Olvaldo con ella, en casa de los primeros amigos que hacen, la familia Díaz, en 1962, mientras compartían a diario con el jefe de hogar: don Manuel. Pasaban los días, mientras Osvaldo impaciente, esperaba que Margot preguntara por danzas y canciones, sin preocuparse siquiera, durante más de 20 días (familia a la que todavía visitan) en hacerlo. Sin duda, después se da cuenta Osvaldo que se trataba de una identificación total con el medio social y cultural. Así, las cosas surgieron solas, naturales, porque no eran extranjeros sino que, unos miembros más de la familia en una convivencia y amistad que ha durado hasta hoy. Incluso algunos de ellos pensaban de qué lugar de Chiloé era Margot —en esos años después del 60— cuando nuestra investigadora era poco conocida aún por estos lados.

Sin duda, esta actitud frente al trabajo recolector, es de carácter etnomusicológico, es decir, el estudio de la música en el contexto cultural, el hecho musical como parte de un entorno propio, como en el ejemplo ya descrito.

El trabajo en Chiloé de Margot Loyola —sin ser etnomusicóloga desde perspectivas académicas— se orienta al tipo de fuente que debe considerar el estudioso de este campo: una fuente primaria que se secciona en: a) el cultor en su medio ambiente habitual, y b) el cultor fuera de su medio ambiente habitual. Luego en una línea ascendente, una fuente secundaria que se deriva en: a) reintérprete recolector y, b) reintérprete no recolector. Luego, una fuente terciaria y una cuaternaria, que se describe internamente en el trabajo de María Ester Grebe (21) con rigurosidad científica.

A nuestra folklorista, como vamos evidenciando, se le puede calificar como una etnomusicóloga experiencial por la forma y método recolector —reiterando que no lo sea en términos teóricos y de titulación— que atiende la fuente primaria, en su variante de considerar al cultor en su medio habitual, preocupándose de los elementos musicales, de recopilar grabando la música en el propio medio cultural, teniendo en cuenta que la

(19) Asesor folklórico del Ballet Folklórico Nacional: Bafona, ha recorrido un largo camino de investigación, recolección y conocimientos sobre las culturas del país, deteniéndose en el terreno musical. Junto a Margot ha caminado por Chiloé desde los años 60, como lo ha hecho Onofre Alvarado.

(20) Expresiones de Gabriela en el Encuentro Nacional del Folklor, celebrado en San Bernardo, durante una mesa redonda con Margot Loyola y Raquel Barros, en Enero de 1986.

(21) Ver Separata Revista Musical Chilena de 1976. María Ester Grebe es etnomusicóloga y Doctora en Antropología Social (Gran Bretaña). Investigadora y profesora de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación (Universidad de Chile). Le correspondió orientar a Margot en su libro máximo "Bailes de Tierra".

cinta o la cassette son "materiales complementarios, alternativos o comparativos, aunque de menor pureza" (22). En este sentido, conviene citar que Margot aparece por Chiloé el año 61, aunque nuestras referencias de trabajo en terreno se inicia el 62, luego el 63. Vuelve el año 83 hasta hoy ininterrumpidamente, en un conocer y embuirse de nuestra historia social musical que lleva 8 años.

En la recopilación la mayoría de los investigadores tienen esquemas fijos que en algún momento fallan, y debe existir una integración, una compenetración total entre investigador e investigado, a través de una relación natural: "una comunicación recíproca, una identificación con los chilotos. Cocino, sufro, como con ellos, trabajo como todos; los admiro y los quiero. Luego la cosa brota a raudales en forma espontánea y desde adentro del mundo chilote" (23), y, no tratando de poner la grabadora en la puerta de la calle. Claro. La convivencia en el medio social supone un conocimiento del chilote en su diario quehacer y comportarse, en el diálogo y el trabajo, es decir, "dejando de ser visita" para constituirse en miembro más de la familia. Este paso tan importante es eslabón primero para la etapa de recolección de los materiales musicales tradicionales y para el aprendizaje de las danzas y canciones en sus variantes de movimientos y textos, que asegurará en gran medida la pureza etnomusicológica.

Como siempre ha dicho Margot, el pueblo es el que sabe, es el verdadero erudito, y en términos musicales específicos M.E. Grebe enuncia: "El cultor auténtico... es el único testigo y partícipe genuino de la tradición musical". Nada puede reemplazar en una investigación etnomusicológica a las **fuentes primarias** que son los cultores verdaderos: voces de la sabiduría popular. Así, nuestra investigadora se sitúa en el estrato siguiente que se ha denominado **fuentes secundarias**, nominada certeramente como una **reintérpretación recolectora** que "conserva estilo y formas tradicionales" (24), conceptos teóricos que llevados a la práctica, como se evidencia, establecen avances importantes en este campo de estudio. "En todo Chile, como en Chiloé, ocurre lo mismo. Los investigadores van anónimamente investigando. No es como un artista que graba un disco y se comunica con el público. El investigador puro recoge material que tiene que pasar por un proceso de análisis, un proceso de clasificación lento para describir los temas y danzas con sus matices variados. Es un trabajo anónimo y lento, desconocido" (25). Corrobora esto, la actitud pública que ha tenido Margot en actuaciones para la gente de Chiloé —en Castro, en Quellón—, en los últimos años, cuando interpreta y más exacto: reinterpreta a la mujer chilota o alguna versión de baile y canto; actitud de respeto profundo al expresar "me la enseñó", (no como otros que primero dicen "recopilé esta canción...") o

"me la enseñaron"... "la aprendí en tal parte o tal lugar", variantes lingüísticas evidenciadoras que los actores verdaderos son los cultores fidedignos o las fuentes primarias. La investigadora que es, sabe que el cultor hace música todos los días, como parte de su vida diaria, cuál más cuál menos, es quién interpreta sus habilidades y las practica producto de un aprendizaje de tradición familiar por generaciones, constante de la cultura de Chiloé en este ámbito folklórico. Su saber se genera a través del ejemplo, expresión y autenticidad como del mismo modo lo da a conocer en el medio familiar, con anterioridad lógica a los estudiosos investigadores. Complementa Margot estableciendo algunos planos de ubicación: en un plano primero el **cultor** de la música chiloteña en este caso, en otro plano el **intérprete**. "Yo soy una intérprete" agrega, y en un tercer plano el **informante** que puede no ser cultor ni intérprete, conoce situaciones, nada más. Además, el intérprete como sinónimo de reinterpreta (26), se nutre del cultor y del informante.

La labor de Margot en Chiloé desde 1962 no es individual en términos de investigación en terreno. Es vitalizada con un equipo de trabajo que ha sido gravitante, formado por: Osvaldo Cádiz, Onofre Alvarado y Héctor Rodríguez. Los dos primeros, hasta hoy con nuestra folklorista, han publicado una serie de documentos docentes en los últimos años que evidencian una preocupación por dar a conocer las experiencias folklóricas en las zonas y culturas de Chile, a profesores, autodidactos y amantes de la música tradicional, con un sentido agudo y pedagógico, esquemático en general. Puntualmente, establecen una división, como sabemos, muy necesaria: **La Música Sacra o Religiosa** y la **Música de función festiva o recreativa** que acompaña danzas o cantos. Esta última supone una clasificación de orígenes de las danzas recreativas de Chiloé —entre otras estratificaciones históricas que se corresponden a veces—, una organología de los instrumentos musicales tradicionales de Chiloé y antecedentes de versiones de bailes tradicionales, resultados investigatorios analizados. Desde otro punto de vista, las **Músicas de Chiloé** pueden ser clasificadas en dos líneas notorias para su estudio en términos de expresión festiva: **Música festiva de raíz aborigen** y **Música festiva de raíz europea** (venida a través de Lima o Argentina), las que se entrecruzan a través de la historia conformando la **Cultura Musical festiva** de nuestro archipiélago. La primera línea presenta vestigios musicales escasos: la de los **Huilliche**, nuestro pueblo indígena,

(22) Ver Separata... ídem cita 21.

(23) Entrevista grabada... ídem cita 18.

(24) Ver Separata... ídem cita 21.

(25) Entrevista grabada... ídem cita 18.

(26) Concepto aplicado certeramente por M. E. Grebe en su estratificación que clarifica el orden adecuado y las relaciones entre la música tradicional y la música popular.

de raíz mapuche, que ocupó algunas islas del archipiélago en su descenso por el sur, desplazando a los primeros habitantes de Chiloé: los Chono, quedándose definitivamente en la Isla. Llamados también **Veliches**, fueron los antiguos protagonistas de la historia local. Con la ocupación y colonización española del grupo aborígen se produce entre muchas otras cosas la transculturización musical como describe Margot: "Recuerdan entre los instrumentos musicales sólo la **"Pirilca"** —Pifilca más al norte— que es un silbato de madera monofónico. Los Huilliche no poseen otros instrumentos musicales aborígenes. Ellos cantan reminiscencias de Fandangos, seguidillas, Malaheñas, Sirillas, todas danzas provenientes de España", lo que fundamenta que la influencia es también en lo armónico, lo melódico, lo rítmico y, lo lingüístico, porque de su lengua vernácula sólo quedan términos, frases, estructuras verbales orales, adoptando por imposición el idioma castellano. Importante entonces el trabajo de Carlos Isamitt en los albores de los 60, de Héctor Leiva, de Amador Cárdenas y de Margot Loyola, por su preocupación sentida en desentrañar, dignificar y valorar la Cultura Huilliche en su contexto general y en sus aspectos musicales. Investigadores que también, en alguna medida, conocen antecedentes musicales religiosos de este grupo étnico arrinconado en el sector sur de la Isla Grande.

La segunda línea que se refiere a la música recreativa de raíz europea, estudiada por el equipo de Margot Loyola, se divide según ellos en tres orígenes de procedencia respecto de las danzas tradicionales: España, con la Malaheña, la Nave, el Fandango, la Seguidilla, el Chocolate, el Pavo, el Zapateado, el Costillar y la Bolera. Perú, con la Zamba—resfalosa, el Aguanieve, el Gallinazo, la Cueca, el Loro, el Abuelito. Y, desde Argentina: la Periconá —que el profesor investigador Juan Pérez Ortega testifica de ésta, hasta hoy, con un origen desconocido, trayendo a discusión la opinión de Pereira Salas—, el Cielito, la Sajuriana, el Rin, la Trastasera, y la Ranchera. De todas estas danzas foráneas que se arraigaron en Chiloé con expresiones muy propias de el carácter nuestro y que tuvieron identidad local, no están presentes ya en la vida social campesina chiloense salvo la **Cueca**, que la mujer de Chiloé baila armoniosamente, a la cuál interpretó Margot en la Casa Pastoral de los Padres Franciscanos en Marzo de este año, ante un público castreño y de visitantes que aplaudieron la autenticidad expresiva de nuestra primera folklorista (27), indicando después al auditorio la expresión coreográfica que realiza la mujer chilota se traduce en "su gracia única, su nobleza, su altivez", preguntando en voz alta "¿porqué entonces la muestran tan encogida?", manifestando su malestar por las seudointerpretaciones que se realizan en algunos escenarios destinados al folklor musical. Y Margot clarifica enseguida: "**Nadie puede interpretar a Chiloé mejor que músicos chilotes o con-**

juntos chilotes". Esta sentencia viene a llamar la atención al universo de hombres nuestros que de una u otra manera están ligados al Folklor musical festivo. Cobra importancia en este momento la preocupación por nuestra Música, en su aspecto interpretativo, por parte de investigadores, teóricos, integrantes de conjuntos. Se advierte una efervescencia notoria en estos días por mejorar las proyecciones al escenario, considerando todas las posibilidades artísticas auténticas, a través de un estudio serio previo del contexto de las danzas y versiones, y tantos elementos que deben tomarse en cuenta antes de llegar al público, a fin de evitar distorsiones, o expresiones de mal gusto que, peligrosamente pueden caricaturizar en vez de evidenciar al hombre de Chiloé. Entonces, debemos aceptar la crítica para mejorar, como hace Margot, Pérez Ortega y otros más, que reconocen la importancia de los comentarios con sentido cultural fidedigno, dichos noche a noche en la Peña de Castro, por Ramiro Barria desde la pequeña caseta asignada a "**Radio Chiloé**".

Una danza vigente hoy es el **Corrido mejicano** "introducido por el disco y la radio" (28). Luego el **Vals**, con ritmo y zapateo sincopado, "creemos en lo referente al Vals que la vía fue por medio de los discos 78, en la década del 30 al 40" (29). En este sentido, se bailan actualmente en las fiestas comunitarias rurales y urbanas, las recién mencionadas danzas más dos que se encuentran en proceso de folklorización: la **Ranchera** y la **Cumbia**. Acota Cádiz y Alvarado: "Igual trayectoria parece ser el de la Ranchera (relacionando con el Vals), que nace en los "ranchos" argentinos como forma popular de la Mazurca europea y llega a Chiloé con la migración estacional laboral (faenas de esquila) por medio del disco 78". En Argentina todas las Rancheras se cantan pero en Chiloé adquiere su dimensión personal distintiva al no ser cantada y agregársele batería como un sello isleño. Al interpretar esta danza Margot y Osvaldo en el escenario no hacen otra cosa que mostrar al bailarín chilote, al hombre, con todo lo que lleva adentro, con un desplazamiento figurativo variado tomado de hombres y mujeres isleños ubicados geográficamente en "**La Estancia**", "**Curaco de Vélez**", "**Rilán**" y otros villorrios.

(27) Presentó un recital de canto y danzas tradicionales con la participación vital de Osvaldo Cádiz y la colaboración especial de Onofre Alvarado. Acompañó también instrumentalmente el profesor de Música: Claudio Alvarado, de Castro. Recital de casi tres horas, difícil de no recordar por su nivel cultural y de respeto a nuestra música, con una interpretación notable, un 4 de Marzo de 1988. Fue organizado por el Policlínico popular cristiano, y en beneficio del mismo organismo y del Asilo de ancianos de Castro, siendo gestor del acto musical el médico-cirujano de la ciudad Juvenal Hernández, director del Policlínico tan necesario.

(28) Ver documento del Bafona, unidad de apoyo número 2 a docentes, 1986.

(29) Idem, cita 28.

Con la cumbia, baile tan popular hoy, ocurre lo mismo en Chiloé, al adquirir propias características, diferenciable en su expresión coreográfica y gestual de otras zonas de Chile, y en parte del mundo latino.

Todas estas danzas vigentes en la actualidad en la Isla tienen el "tinte chilote", a través de los habitantes, con energía identificatoria, con una fuerza interior que se expresa a raudales, con una estética propia, difícil de reinterpretar. Y Margot no vacila al referirse a los estudiosos visitantes de antes: "Fui gran admiradora de Héctor Pavez. Para mí cantó como un chilote. Creo que ninguno lo interpretó mejor".

El micromundo musical chilense, como formante de nuestra Historia Local Cultural Mayor, como vemos, siguiendo el postulado esquemático de este equipo de trabajo encabezado por la folklorista, nos indica desde la voz grupal que no se bailan ciertas danzas mencionadas porque han terminado su época, puesto que cada danza tiene su tiempo, su vigencia social. Por eso, es imprescindible rescatar en Chiloé lo que queda en materia musical para que lo encontrado quede como un precedente. Esto último apunta a las generaciones próximas que verán en la Historia las características mínimas y profundas, con simpleza y detalle, de nuestras danzas antiguas, las cuales deben conocerse adecuadamente, con la seriedad requerida en su investigación y difusión. Ahora ejemplifica Margot: "Se puede recordar mucho de la Periconá, que fue una danza muy popular. Mucha gente se recuerda de los versos, de los cantos, de los acompañamientos en guitarra y de la danza misma. Pero, vamos a una fiesta comunitaria y veremos que no se baila Periconá. Se baila la Ranchera chilota, la Cueca chilota, el Vals Chilote, y la Cumbia con insistencia".

La composición de raíz folklórica chilense no está ausente de Margot Loyola y se manifiesta en la creación de una Ranchera que se llama: "En la estancia".

(La segunda parte será publicado en Revista Cultura de & desde chiloé" N° 9).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- (1) Acevedo Hernández, Antonio: "*Margot Loyola y la canción chilena*", Revista Atenea, Nacimiento, Tomo CI, n. 312, Santiago, 1951.
- (2) Barros Raquel y Danneman Manuel: "*Los problemas de la investigación musical en Chile*", Revista Musical Chilena, n. 71, Universitaria 1960.
- (3) Carvalho-Neto, Paulo de: "*Historia del Folklore Iberoamericano*", Universitaria, Santiago de Chile, 1969.
- (4) Cavada, Francisco: "*Chiloé y los chilotes*", Universitaria, Santiago, 1914.
- (5) Grebe, María Ester: "*Objetos, métodos y técnicas en etnomusicología: Algunos problemas básicos*", Revista Musical Chilena-Separata, pág. 5 a 27, Universitaria, 1976.
- (6) Loyola, Margot: "*Bailes de Tierra en Chile*", Ediciones Univers. de Valparaíso, Santiago, 1980.
- (7) Ferrada, María: "*Chile a través del folklor*", Revista En Viaje, n. 447, 4 y 5 pp., Santiago, 1971.
- (8) Salas Viu, Vicente: "*Danzas de Chile*", Antología del F.M., Universidad de Chile, Santiago, 1963.
- (9) Pereira Salas, Eugenio: "*Los orígenes del Arte Musical en Chile*", Universitaria, Santiago, 1941.
- (10) Vega, Carlos: "*Origen de las danzas folklóricas argentinas*", E. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1956.
- (11) Vega, Carlos: "*Danzas y canciones argentinas*", Ricordi Sudamericana, Buenos Aires, 1936.
- (12) Vega, Carlos: "*Música Folklórica de Chile*", Revista Musical Chilena, Universitaria, Santiago, 1960.

AUTOR:

CARLOS GOMEZ VERA

Profesor de Estado en Castellano

(Castro, Febrero de 1988)

