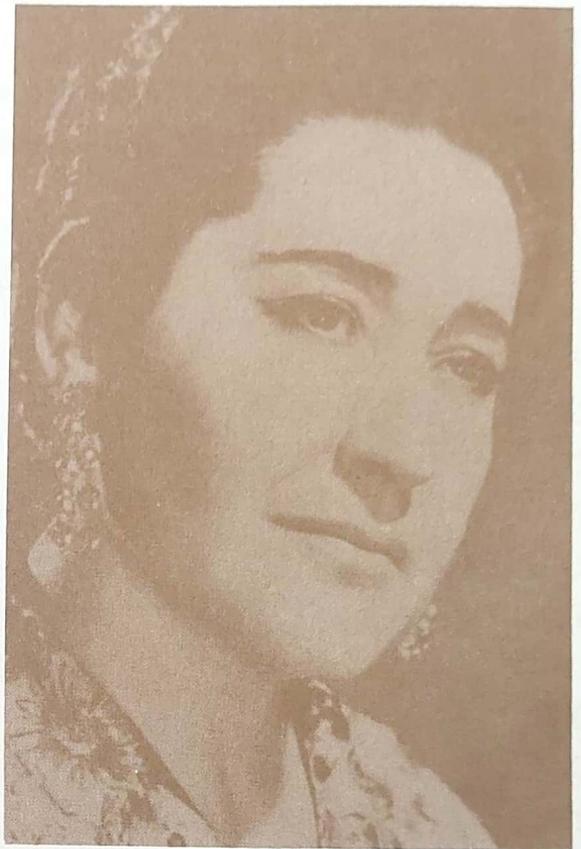


BAILES DE TIERRA EN CHILE



Margot Loyola

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso



A los informantes, que tan generosamente me entregaron los fundamentos de este trabajo. Cantos y danzas que sobrevivieron en ellos aventando sus desesperanzas.

PROLOGO

Invita a reflexionar el nominativo “bailes de tierra”.

Rótulo aromado de mágicas evocaciones, no trasunta una imagen definida dada su guisa metafórica.

La primera virtud de este notable tratado será iniciarnos en las lejanías temporales, pues se trata de bailes del género picaresco o apicarado: ya aparentemente extintos, en proceso de metamorfosis o, aún, vigentes. Bailes de tierra es una tajante demarcación estilística que los escinde de los bailes de salón, tablado o escénicos.

No se nos escapa que, originalmente, “bailes de tierra” debió tener cierta connotación, es decir, entrañar simultáneamente una idea principal y otra accesoria.

En sociedades conformadas dentro del patrón cultural occidental, donde los valores cambian tan rápidamente, es obvio que las palabras, siendo símbolos mediante los cuales los seres de un mismo tronco lingüístico se comunican, sean afectadas por el envolvente proceso evolutivo. Así, aun cuando determinada dicción perdure tozudamente, su valor semántico queda propenso a similares mutaciones.

No cabe duda que la lejanía temporal y la consiguiente pérdida del contacto emocional con el pasado, afectan lo substantivo y la ima-

gen de lo transitorio que nos antecedió. De aquí que, si pretendemos adquirir personalización y prestancia, urja rastrear la tradición, lo que no implica regresar a los valores antiguos, sino remozar costumbres saludables.

Mas, ¿por qué bailes “de tierra”?

Si por tierra optamos por las acepciones de “patria”, o las de “país, región” (cual indica la Autoridad académica de nuestra lengua), se subentendería que se hace referencia al lar, o país, en que se ha nacido. Así tendremos un planteamiento que dice relación a los bailes autóctonos, originarios del lugar, lo que resulta extremadamente arriesgado de afirmar.

Si, por otra parte, acudimos al simbolismo que identifica la “tierra” con el regazo de la mujer, propenderíamos a conceptuar la tierra como madre de todos, “de cuyo seno salimos y al cual retornamos” (Nettl). En este predicamento, nos entroncamos con una idea intuida por el ser humano desde tiempos inmemoriales, proposición que dio origen a una rica diversidad de ritos donde la danza estuvo siempre presente.

“Pueblo que danza no muere”, dice un refrán oriental. Y, en efecto, la danza es una necesidad vital, fuente de éxtasis, catalizadora de las tensiones, mensuradora de la plasticidad lúdica y chispa que inflama el fervor sensual o

que aplaca las iras de los dioses. En otras palabras, en la danza se halla la esencia, el fundamento de la personalidad, concepto que en la India, hacia 1952, impulsó a los padres a retirar a sus hijos e hijas de las escuelas y los liceos donde no se les enseñaba a bailar.

Retrocediendo en el tiempo y en el espacio, ya en el s. XVII Esquivel, en su "Discurso sobre el Arte del Danzado y sus excelencias y primer origen" (Sevilla, 1642, cap. II), advertía que: "El danzado es un descuido cuidadoso".

Los términos danza y baile son ambivalentes, aun cuando hay quienes clasifican a los bailes como "populares o truhanescos", y a las danzas como "bailes graves y autorizados". Mas, que sepamos, ni los unos ni las otras son factibles de rehuir ciertas normas prefijadas, que, en la cabal observancia de ellas radica no tan sólo la fruición de los actuantes, sino la de los espectadores, ya que, salvo casos de paranoia, nadie baila solo ocultamente.

La pueril cuan obsesionante pesquisa de los orígenes de estos bailes de tierra, quede abandonada aquí, en aras de mayores disfrutes.

El hecho que los textos de estos bailes se explayen en determinada lengua, sólo autoriza a establecer un hecho socio-político (conquista-colonización hispánica). Provocado el trasplante a tierras del Nuevo Mundo, los frutos de aquel tronco matriz adquieren, ecológicamente, matices y sabores propios, pues así como el idioma castellano es suma de variadas ricas lenguas (latín, griego, árabe, etc.), ocurrida la migración, el trasplante da paso a nuevas fusiones lingüísticas de matices propios.

Lenguas puras no existen.

Aplíquese el axioma a los patrones lúdicos (coreografía, mimética, ritmo, volutas melódicas), y súmese al cuasi intrazable flujo de

autoctonías y se comprenderá que si la Madre Patria era ya el milagro de fusiones que comprenden desde celtíberos y fenicios hasta los ocho siglos de dominación musulmana, estamos confrontando un substancioso complejo de entrecruces y traspasos, junto a cuotas de connaturales inventivas lugareñas.

No postulamos a autoctonías, ni a procesos "difusionistas" y mucho menos a los acaeceres sincrónicos: ello sería negar la potencialidad inventiva del ser humano, la vida de relación y la dinámica social.

Es un hecho que cada generación crea sus propios medios de expresión, y con ellos los bienes culturales que la identifican. ¿Cuáles se proyectan o perduran, como indefinible eslabón en la cadena sin fin del ser social? La respuesta más aproximada parece haberla dado Cluckholm: "Cualquier práctica cultural tiene que ser funcional o desaparecerá al poco tiempo". Es posible que éste sea el caso de algunos de estos "bailes de tierra".

Aquí apenas podemos tomar un caso, entre los que se ofrecen: la Cueca, con sus variantes de Cardita y Porteña.

Hemos expuesto nuestras pesquisas en varios trabajos, mas conviene remarcar que al hacer referencia a determinado molde coreográfico sembrado en América por los esclavos morenos —que no todos los africanos son negros—, éstos a su vez, no hacían sino reeditar, consonantemente, inmemoriales místicos ritos agrícolas de fertilidad precristianos, comunes a todos los pueblos. De allí que prendieran entre nuestros lejanos antepasados, fueran asimilados, sufrieran transfusiones, y, acriollándose, fueran respondiendo al mutante acontecer socio-cultural hasta trocarse en una briosa danza de cortejeo donde ya no afloraran las fuerzas de la naturaleza, sino la esencia sublimada de la nacionalidad.

El estudioso argentino Juan Draghi Lucero

ro, ha escrito: "Basta ver bailar una Cueca para establecer diferencia con cualquier baile español" ("Cancionero popular cuyano", Mendoza 1938, p. XLVII); y otro erudito trasandino, Carlos Vega, absorto en nuestra danza nacional, resume: "Danza extraordinaria, la más compleja del mundo en su género, la más profunda y noble de América" ("La forma de la Cueca chilena", Santiago 1947, p. 46).

Quizá hayamos elegido una muestra de excepción, pero, aun cuando en los otros bailes que aquí se estudian se perfilen rasgos individualizantes y aparentemente tipológicos, atienda el lector a la premisa que, tratándose de bienes culturales, y, siendo la cultura patrimonio del ser humano, pensante y sensible, no

se da el caso de plasmaciones "abstractas" dentro de un todo orgánico, cual es la vida de relación; de donde: el manido anonimato resulta esplendente patrimonio común.

El rico repertorio que exhuma nuestra investigadora e intérprete —ofreciendo sus trabajos en terreno, análisis a profundidad y guías coreográficas, vocales e instrumentales— es producto de paciente y científica ejecución.

Tendrá la virtud de permitirnos otear prácticas que hicieron dichosos a nuestros antepasados y que, acaso, nos harán meditar que no estamos solos y que hay deberes que cumplir, si anhelamos ser respetados por los que nos han de suceder.

PABLO GARRIDO, 1979

INTRODUCCION

La irreparable pérdida de nuestros "bailes de tierra", el escaso material didáctico existente acerca de la danza tradicional y, por sobre todo, las distorsionadas proyecciones que vemos frecuentemente en espectáculos y programas de televisión y que constituyen un verdadero atentado a su autenticidad, me han impulsado a escribir este modesto trabajo.

Está dirigido a profesores, alumnos, aficionados, intérpretes profesionales y, en alguna medida a especialistas. Orientará y servirá de guía a los primeros; los segundos encontrarán antecedentes recogidos en fuente viva para ser utilizados en trabajos de investigación.

"Bailes de tierra" fue nombre genérico de danzas de la familia de "Picarescas y Apicaradas", cuando éstas se popularizaron, llamadas de tierra por su estilo, en oposición a las de estrado o salón.

Las danzas tratadas son: Cardita y Porteña, variantes de Cueca; Jota y Seguidilla, de transculturación peninsular; Sombrerito y Refalosa, de procedencia peruana; Pequén, probablemente gestada en los campos del sur; Sajuriana, llegada desde Argentina; Periconá, variante local del gran Pericón, y Gato, en una versión que me parece reflujo argentino. Todas populares en Chile durante el siglo XIX, asimiladas y reelaboradas en medios campesinos a través de un proceso espontáneo, colectivo y anónimo.

La mayor parte de este material ha sido obtenido en viajes de estudio en las provincias de Aconcagua, O'Higgins, Colchagua, Linares, Maule, Ñuble, Concepción y Chiloé, entre los años 1950 - 1978, aunque se rastrearon huellas de algunas de estas danzas desde Arica a Puerto Montt. Se han seleccionado sólo las versiones que aún permanecían frescas y completas en la memoria de los informantes, no desdeñando los restos o "colillas" que han servido para reforzar la veracidad de los ejemplos entregados.

Ninguna de estas danzas tiene vigencia social a excepción de la Periconá. Tampoco la tenían en el momento de su anotación y registro fonográfico. Melodía, textos, danza y su acompañamiento en guitarra, arpa o acordeón, o en algunos casos sólo texto y melodía o sólo danza, fueron interpretados a pedido, generalmente en reuniones amistosas, tratando de lograr el máximo de espontaneidad y soltura de cada informante. Los ejemplos fueron observados y anotados en forma reiterada y exhaustiva, verificando posteriormente su legitimidad con personas que habían bailado o habían visto bailar la misma danza. Y es de veras alentadora la coincidencia de los testimonios orales con la confrontación de datos históricos.

La pauta de este trabajo ha sido orientada por María Ester Grebe y Pablo Garrido y comprende: a) Información general de cada danza

obtenida en fuente seca y viva, lo que incluye etimología, clasificación formal, antecedentes históricos, función, ocasionalidad, dispersión, vigencia y frecuencia. b) Información específica, que abarca texto, música y coreografía.

Las transcripciones musicales para una o dos voces y su acompañamiento en guitarra, instrumento preferido, han sido realizadas por la autora, como asimismo el análisis de cada trozo, siguiendo el sistema propuesto por María Ester Grebe. En su síntesis y comentarios he contado con la asesoría de Silvia Herrera.

Se entrega una versión de cada ejemplo, ya que la dinámica propia de la música folklórica impide que melodía y ritmo se repitan exactamente igual aunque sea ejecutada por el mismo cultor.

Para la anotación de evoluciones y pasos, ante la imposibilidad de usar el sistema Laban, conocido en nuestro país por unos pocos especialistas, he creado uno propio, fácil y directo, con indicaciones generales y ayuda de dibujos realizados por la artista Adriana Piga. Este sistema ha contado con la aprobación de Malucha Solari.

I. FORMA, ESTILO Y CARACTER EN LA DANZA TRADICIONAL

Forma es la organización estructural de una danza. En ella está implicada el número de bailarines que la integran, la relación entre ellos, la manera de unión y la correspondencia en los movimientos.

En los bailes de tierra interviene una pareja hombre-mujer que baila independientemente de las demás parejas, o dos parejas que relacionan sus evoluciones. En ambos casos bailan sueltos, es decir, sin enlazarse, sin tomarse de las manos o tomándose muy brevemente. Diremos, entonces, que una danza es de pareja suelta-independiente o de dos parejas sueltas-interdependientes. Esta clasificación pertenece, según Curt Sachs y Carlos Vega, al tercer ciclo. Son danzas exclusivamente de una pareja: la Cardita, Porteña, Jota, Refalosa, Sajuriana y Sombrerito.

El Pequéen admite dos clasificaciones: una individual, que tuvo poca frecuencia en los campos de O'Higgins y Colchagua, y otra, más generalizada de pareja. Es danza de dos parejas sueltas-interdependientes la Periconá (versión chilota) y la Seguidilla, que por desgaste pierde una pareja en las postrimerías de su extinción. El Gato, en cambio, fue en Chile una danza indistintamente de una o dos parejas sueltas.

El Estilo se refiere principalmente al "modo de bailar", a la expresión, a la intención. Gesto, paso, movimiento, líneas corporales, tempo, ritmo, ademán, argumento, inciden en el estilo.

Carlos Vega dice al respecto: "En cualquier país occidental hay, fuera del superior, dos estilos principales: el de salón y el de teatro, además todos los estilos de la campaña y, en los países americanos, el de los ambientes aborigen y africano". (El origen de las danzas folklóricas, pág. 14).

Entre los rasgos estilísticos de las danzas aquí presentadas podemos destacar: danzas concéntricas, de cortejeo, de cuerpo más bien erguido en la mujer y rica en ángulos en el hombre; ágiles y aiosas, de gran vivacidad rítmica; con castañetas y el uso de pañuelo o sombrero como accesorio de baile.

Bajas, de pasos caminados, valseados, deslizados, zapateados o a pequeños saltos.

Carácter es lo que expresa anímicamente cada bailarín; el espíritu y la fuerza que anima la forma y el estilo. A través del carácter podemos descubrir algunos rasgos de la personalidad, la psicología de quienes ejecutan la danza.

Así, una Refalosa puede parecerse graciosa o deslucida, una Sajuriana desabrida, una Cardita provocativa o tierna, un Pequeño grotesco o armonioso.

Cada individuo le imprime un determinado carácter.

El Estilo se da en lo general. En lo particular, el carácter.

FORMA, ESTILO Y CARÁCTER EN LA DANZA TRADICIONAL

El carácter de un individuo se define por su forma y su estilo. La forma es el conjunto de rasgos físicos que lo distinguen de los demás. El estilo es el conjunto de rasgos culturales que lo distinguen de los demás.

El carácter de un individuo se define por su forma y su estilo. La forma es el conjunto de rasgos físicos que lo distinguen de los demás. El estilo es el conjunto de rasgos culturales que lo distinguen de los demás.

El carácter de un individuo se define por su forma y su estilo. La forma es el conjunto de rasgos físicos que lo distinguen de los demás. El estilo es el conjunto de rasgos culturales que lo distinguen de los demás.

El carácter de un individuo se define por su forma y su estilo. La forma es el conjunto de rasgos físicos que lo distinguen de los demás. El estilo es el conjunto de rasgos culturales que lo distinguen de los demás.

El carácter de un individuo se define por su forma y su estilo. La forma es el conjunto de rasgos físicos que lo distinguen de los demás. El estilo es el conjunto de rasgos culturales que lo distinguen de los demás.

El carácter de un individuo se define por su forma y su estilo. La forma es el conjunto de rasgos físicos que lo distinguen de los demás. El estilo es el conjunto de rasgos culturales que lo distinguen de los demás.

El carácter de un individuo se define por su forma y su estilo. La forma es el conjunto de rasgos físicos que lo distinguen de los demás. El estilo es el conjunto de rasgos culturales que lo distinguen de los demás.

El carácter de un individuo se define por su forma y su estilo. La forma es el conjunto de rasgos físicos que lo distinguen de los demás. El estilo es el conjunto de rasgos culturales que lo distinguen de los demás.

II. INDICACIONES GENERALES QUE INCIDEN EN EL ESTILO

Cabeza

Posición normal (dibujos 1 - 5 - 9 - 13 - 14) o leve inclinación hacia el suelo (dibujos 6 - 10 - 12 - 17). Rotaciones laterales de 1/4 (dibujo 4) y 1/8 grados (dibujos 2 - 12).

Rostró

Expresión facial directa con ojos en dirección a su pareja o hacia el suelo. El foco de interés en la pareja, aunque no se mire. Evitar la sonrisa falsa o estereotipada.

Tronco

Ejecuta oscilaciones en su total sin tensión y sin disociación de caderas, tórax u hombros.

Brazos

Posición del brazo derecho (hombres y mujeres): Delante del hombro en línea curvada y suave, formando ángulo recto entre brazo y antebrazo. No existe altura determinada, siendo la posición media la más generalizada (ver dibujos). La posición alta fue común en Jota y Seguidilla.

Brazos y mano izquierda

Hombre: En posición alta, media o baja,

haciendo arcos con el pañuelo (dibujos 14 - 15 - 16); mano en cadera con pulgar hacia adelante y los dedos restantes hacia atrás (dibujo 11) o sobre la parte superior del glúteo con los dedos hacia abajo (dibujo 12); en el bolsillo, brazo adelante con el pulgar introducido en el cinturón, el resto de los dedos estirados o doblados (dibujo 18); brazo adelante tomando la mano derecha (dibujo 17) o arriba sobre la cabeza (se da en Chiloé).

Mujer: Tomando el vestido a la altura de la mitad del muslo, al lado (dibujo 4), adelante (dibujos 1 y 5) o atrás (dibujo 7), en la cadera con pulgar hacia atrás y los demás dedos estirados adelante; o con la mano empuñada (dibujo 3); el brazo doblado adelante haciendo ángulo recto entre brazo y antebrazo, dedos estirados (dibujo 6); sobre la cabeza, tomando un extremo del pañuelo (dibujo 10, característico en Chiloé), brazo adelante doblado haciendo arco con el pañuelo (dibujos 8 y 9).

Pañuelo

Va en la mano derecha: tomado de un extremo, empuñando suavemente la mano (dibujos 1 - 2 - 4 - 11). Hombres y mujeres, indistintamente.

La mujer: entre los dedos índice y medio, tomando el pañuelo por el centro (dibujos 3 y 7).

El hombre suele envolver la mano derecha con un extremo del pañuelo (dibujo 12); pañuelo sobre la palma de la mano, en la mujer, en actitud de ofrecimiento o entrega. En el hombre para marcar el cambio de frente (dibujo 13); a veces, tanto el hombre como la mujer toman el pañuelo de dos extremos, diagonales o paralelos, con la mano derecha o lo pone sobre uno de sus hombros (dibujo 5) o sobre la cabeza (dibujo 7). El arco estuvo y está más generalizado en el hombre, pero en algunas regiones del país, sobre todo en Chiloé, suele practicarse también por la mujer. Dibujos 8 - 9 - 14 - 15 - 16: los tres últimos se dan sólo en el hombre. Estas son tan sólo algunas de múltiples posibilidades.

El movimiento más característico es circular hacia adentro: "redondela", en lenguaje popular. Este movimiento es lento, puede moverse apenas o mantenerse inmóvil.

El pañuelo en Chile parece no haber tenido un lenguaje común. No he encontrado ningún código que lo compruebe. Tampoco datos orales. Cada persona expresa con el pañuelo "lo que le dicte el corazón", como me dijo un informante.

Piernas

Las rodillas van siempre levemente flectadas (hombres y mujeres).

Pies

En posición paralela. El cuerpo sigue la dirección marcada por los pies. El huaso (hombre de a caballo), lleva, casi siempre, la punta de los pies ligeramente hacia adentro debido al uso de las espuelas.

III. EL PAÑUELO









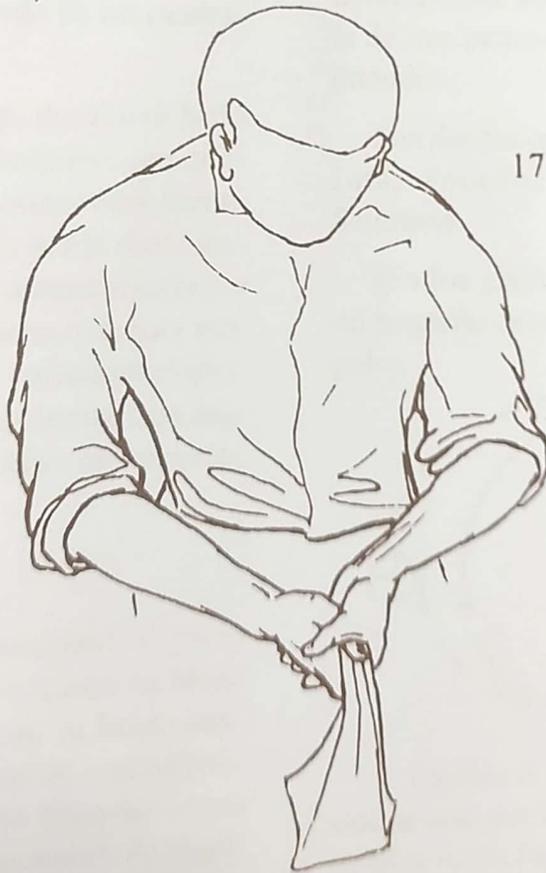
15



16



17



IV. ACERCA DE LA COREOGRAFIA

En la coreografía distinguimos dos principales elementos caracterizadores de una danza: desplazamientos (que también llamaremos tramos o evoluciones, términos usados en el campo de la danza tradicional para señalar los diseños de piso) y pasos.

Las evoluciones en la danza de pareja individual se desarrollan dentro de una circunferencia imaginaria, mitad para el hombre y mitad para la mujer; en cambio las de dos parejas organizan sus tramos partiendo de un cuadrado o rectángulo.

En la mayor parte de estas danzas se bailó tres veces el trozo musical completo, con diferentes textos. A cada una de estas veces llamamos pie, acepción implantada por la tradición. Generalmente los bailarines terminan cada pie en lugar opuesto al del comienzo, de esta manera el primer y tercer pie se bailará en el mismo sitio, salvo algunas excepciones. Los desplazamientos básicos en los bailes de tierra son:

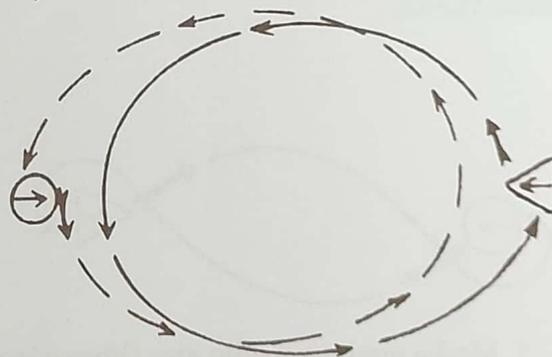
Paseo

Durante el prelude instrumental, el joven invita a bailar a la dama ofreciendo su brazo izquierdo o derecho. Esta, con su brazo contrario enlaza el que le ofrece su compañero. Así, enlazados se desplazan en línea recta (tres o cuatro metros aproximadamente). Al llegar a los extremos el hombre gira en el lugar te-

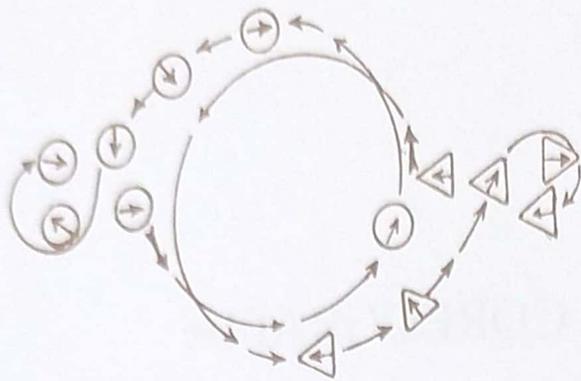
niendo como eje el hombro contrario al del brazo que va enlazado, mientras la mujer a su lado describe medio círculo, o bien, los dos bailarines giran simultáneamente soltándose de los brazos, teniendo cada uno como eje el hombro del brazo que va enlazado, tomándose luego del brazo contrario. El hombre deja a su compañera en un extremo (desenlazan los brazos) y sin darle la espalda retrocede al extremo opuesto. Los bailarines quedan ubicados frente a frente a una distancia aproximadamente de tres metros. Todo esto se realiza con el prelude.

Son danzas con paseo: La Porteña, Cardita, Jota, Pequén, Sombrerito, Refalosa y Sajuriana.

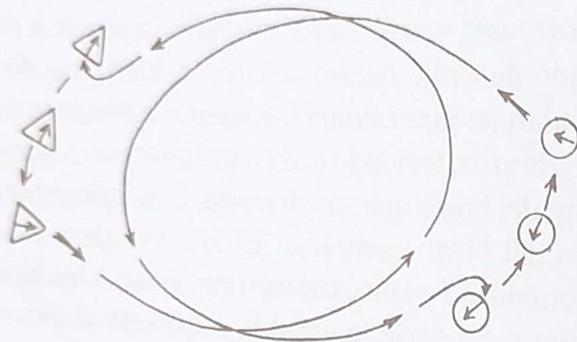
(En los gráficos la mujer se identifica con un pequeño círculo y el hombre con un triángulo).



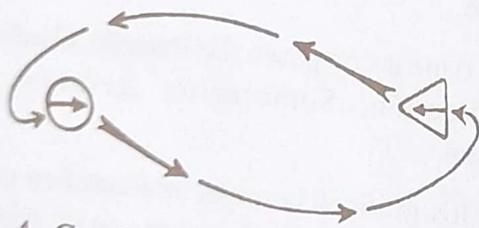
1. Círculo o vuelta entera realizada simultáneamente por los dos bailarines. Avanzan por la derecha en forma frontal.



2. Medio círculo avanzando, medio círculo retrocediendo y giro por la derecha.



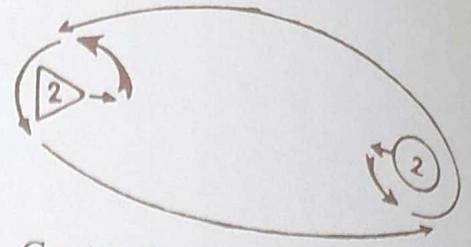
3. Círculo o vuelta entera. Avanzando tres cuartas partes, luego medio giro sobre su propio eje y retroceso.



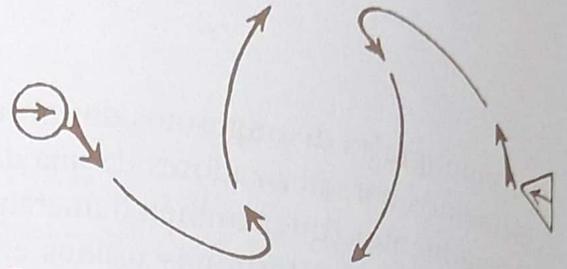
4. Cambio de frente de los bailarines o media vuelta.



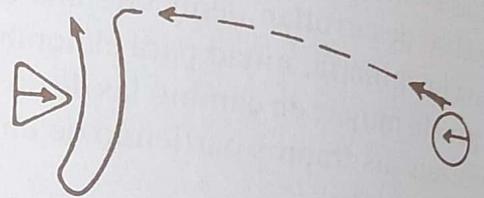
5. Media vuelta y medio giro (línea cóncava y convexa).



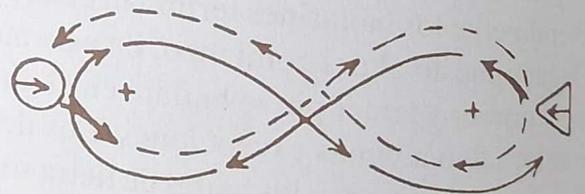
6. Contragiro y cambio de frente.



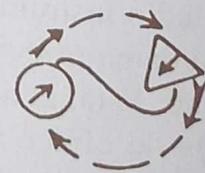
7. Desplazamientos semicirculares de ida y vuelta. Cada bailarín en una mitad de la circunferencia imaginaria.



8. El hombre zapatea en el puesto, la mujer lo rodea desplazándose frontalmente en líneas semicirculares de ida y vuelta.



9. Ocho. Los dos bailarines avanzan de frente en forma simultánea, comenzando por la derecha.



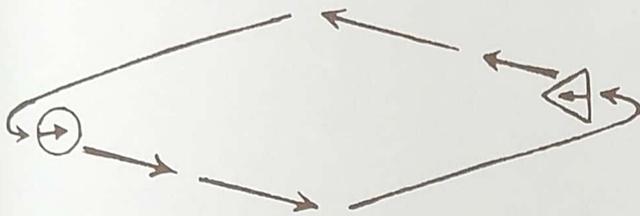
10. Círculo en conjunto con los brazos derechos enlazados.



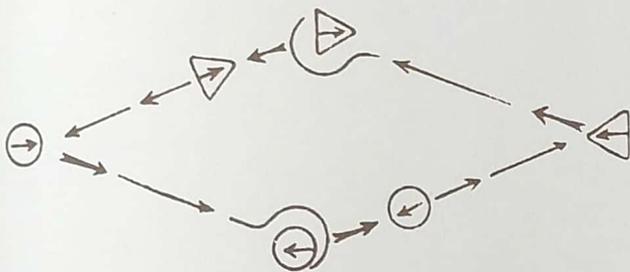
11. Giro. Vuelta individual en el puesto o describiendo un pequeño círculo, teniendo como eje el hombro derecho.



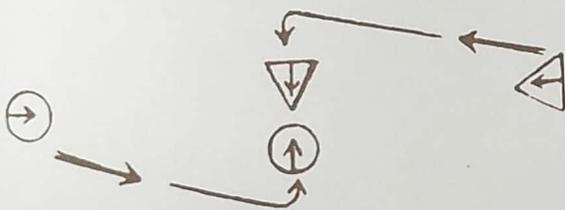
12. Contragiro. Vuelta individual en el puesto o describiendo un pequeño círculo, teniendo como eje el hombro izquierdo.



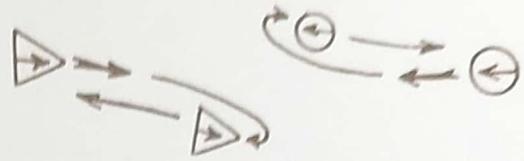
13. Rombo. Para cambio de frente cada bailarín describe medio rombo. Para comenzar el baile, un rombo completo.



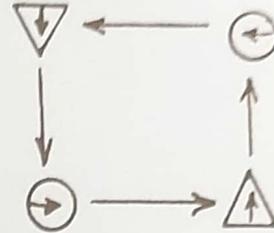
14. Avance hasta el centro en línea diagonal derecha, medio giro y retroceso cambiando de lugar con su compañero.



15. Avance hasta el centro en línea diagonal un cuarto de contragiro. Vuelven a sus puestos retrocediendo.



16. Avance hasta el centro y retroceso.



17. Cuadrado. (En danzas de dos parejas). Los cuatro bailarines avanzan frontalmente.

Estas evoluciones, que hemos graficado con cierta rigidez, a menudo sufren pequeñas modificaciones en cada cultor que ha aprendido la danza en forma empírica. En los cambios de frente he observado una mayor diversidad de líneas, pudiendo ser su punto de partida cualquier lugar de la semicircunferencia donde cada bailarín desarrolla sus desplazamientos.

V. ACERCA DE LOS PASOS

Aclaración de conceptos y gráficos convencionales.

Entendemos por paso el desplazamiento del peso corporal hacia una dirección determinada. Este puede realizarse en el lugar, con leves o grandes desplazamientos (los últimos están ausentes en los bailes de tierra). Si el paso se realiza sin levantar los pies del suelo diremos que es deslizado, resbalado o arrastrado. Dicho deslizamiento puede ser con todo el pie, con talón o con punta. Si este deslizamiento es de ida y vuelta (como movimiento de escobilla), decimos que es escobillado o cepillado.

La punta de la flecha indica la dirección del paso:

-----> Paso deslizado.

.....> Movimiento sin peso.

—————> Paso caminado o saltado. Al segundo se le agregará una "S".

× Punto de partida del paso.

T Talón.

P Punta.

G Golpe indirecto con talón, que resulta como consecuencia de un deslizamiento.

G Golpe o acento débil (puede hacerse con todo el pie, con talón o con punta).

G Golpe o acento fuerte (puede hacerse con todo el pie, con talón o con punta).

↓ Apoyo o soporte del cuerpo (flecha dibujada verticalmente en las piernas).

R Rebote (consiste en dar un golpe en el suelo con todo el pie o con el talón, levantándolo inmediatamente).

S Salto. Desplazamiento vertical del cuerpo donde los pies no tienen apoyo en el suelo.

Existen cinco categorías de saltos:

- A : De dos pies a uno
- B : De dos pies a dos
- C : De un pie a dos
- D : De un pie al mismo
- E : De un pie al otro.

Hay una forma denominada saltillo que se refiere a la categoría D, pero antecediéndolo con un paso.

Dentro de estas cinco categorías de saltos hay dos grandes divisiones: aquellos con le-

ves desplazamientos verticales, que llamamos salto bajo, y otros con grandes desplazamientos verticales, que llamaremos salto alto. Distinguiremos, además, los saltos con desplazamientos horizontales, largos o cortos.

Las danzas en estudio utilizan generalmente el salto bajo y corto en las cinco categorías ya expuestas.

El salto alto con leves desplazamientos horizontales es común en danzas ceremoniales del norte, ejemplo Cofradías de Morenos. En cambio, podemos observar predominio de salto bajo, con grandes desplazamientos, en Cofradías de Chunchos.

VI. OBSERVACIONES SOBRE LA MUSICA

Tuvimos la valiosa oportunidad de estudiar una considerable cantidad de "Bailes de Tierra", que reúnen en sí los rasgos más destacados de una rama de nuestro acervo musical. Las características que pudimos detectar como constantes en los diferentes ejemplos, después de la revisión, análisis y síntesis de cada baile, son las siguientes:

1. Predominio del Modo Mayor en la morfología sonora.

2. Armonía representada generalmente en acordes principales, esto es: Tónica (I), Subdominante (IV), Dominante que en la mayoría de los casos va acompañada del séptimo grado (V 7) y su resolución a Tónica. El fenómeno armónico de la modulación a otros tonos, no lo constatamos, tan sólo pudimos vislumbrar con el recurso del acorde de Dominante de la Dominante $\begin{matrix} (V) \\ (V) \end{matrix}$, la sugerencia a un posible tránsito a otro tono.

El uso de los llamados acordes secundarios, II, VI, u otros, es muy esporádico.

3. El metro 6/8 predomina aunque también es frecuente el pulso 3/4, más aún la alternancia entre ambos.

4. Los esquemas rítmicos se destacan por su agilidad y soltura, los valores breves, saltillos y pequeñas pausas posibilitan esta característica. En muchos ejemplos hemos podido observar claramente pie rítmicos sim-

ples y mixtos de tradición europea. Los más comunes son:

trocaico 

yámbico 

tribráqueo 

trocaico-yámbico 

trocaico-tribráqueo 

5. Es común la organización crúscica y/o anacrúscica en los esquemas rítmico-melódicos de las frases musicales.

6. El perfil melódico en general configura suaves arcos que parten de un sonido eje y luego de recorrer un estrecho ámbito, descienden al punto de partida. Predominan las notas repetidas y conjuntas, que permiten una superficie relativamente lisa; sin embargo, es común la presencia de saltos, siendo los más usuales las 3a., 4a., y 5a. ascendentes y descendentes.

El ámbito total de las composiciones es más bien estrecho, escasos ejemplos han excedido

la 8a.

7. La estructura interna de la melodía nos ha ofrecido en general frases binarias, cuyas semifrases están claramente delimitadas por pausas (en su gran mayoría). El material rítmico-melódico en las frases de una composición es a menudo el mismo con algunas modificaciones.

8. Todos los ejemplos analizados, los hemos clasificado como formas estróficas por el hecho de ir acompañados de un texto poético; así tenemos:

a) Formas Estróficas Simples o Unitarias, llamadas así porque presentan un solo período o sección que puede ser estructurado con una frase (período unitario), dos (binario), o tres frases (ternario).

Ver: Periconas, Gatos, Seguidillas, un ejemplo de Refalosa.

Las Cuecas (Porteña y Cardita) revisadas, si bien es cierto que el texto presenta tres secciones con características diferentes, la música es un solo cuerpo; de ahí que las clasificamos como formas unitarias.

b) Formas Estróficas Compuestas, Binarias. El esquema formal se ve seccionado en partes bien diferenciadas; estas secciones son Coplas y Estribillo, ambas tienen a su vez estructura interna variada que puede ser unitaria, binaria o ternaria.

La extensión es relativa y muchas de ellas parecen reunir un número mayor de coplas por la reiteración de sus partes. Los ejemplos son Sajurianas, Pequeños y Jotas. Los ejemplos de Refalosa y Refalosa "Al saltar la piedra" nos presentó un esquema formal ternario: Copla, Estribillo y Coda, con una estructura interna bastante variada, lo que los destaca como dos ejemplos interesantes.

9. Por último, destacamos que los ejemplos con Copla y Estribillo ofrecen entre ambos secciones contrastes evidentes en sus elementos rítmicos y/o melódicos especialmente.

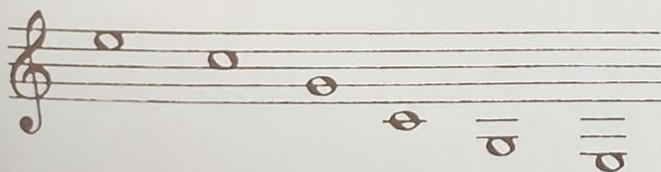
10. El acompañamiento en guitarra para la copla, es más tranquilo y más ágil en el Estribillo, esto en cuanto a la intención.

Los esquemas rítmicos que acompañan a los estribillos están configurados sobre la base de pie trocaico —yámbico y tribráqueo, habiendo predominancia de ritmos propios de cueca.

VII. ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL

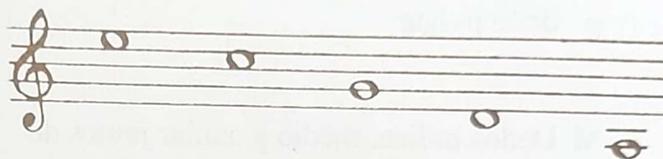
La guitarra de seis órdenes simples es el instrumento preferido y casi infaltable en el acompañamiento de los bailes de tierra, junto a la voz o voces femeninas que es lo más usual, a excepción de Chiloé donde es frecuente la voz masculina. Cuando se agrupan en dúos o tríos mantienen distancia de 3as. paralelas mayores.

La afinación normal Mi, Si, Sol, Re, La, Mi en orden descendente es conocida y practicada por nuestros cultores populares, pero distinguimos como exclusivamente campesinas una serie de temples producto de la modificación de algunas de sus cuerdas que suben o bajan su altura. La denominación que cada cultor da a estas afinaciones es variada, pudiendo un mismo "finare" tener distintos nombres. Anotamos sólo dos de ellos que intervienen en el acompañamiento de Gato y Pequén (págs. 101, 152 y 158). Afinación "por transporte", "por arpa", o "por falso", altera el sonido de tres cuerdas: II cuerda sube medio tono, IV cuerda baja un tono y V cuerda baja un tono.



Para Do Mayor y Fa Mayor.

Afinación por "2a. alta", "tiemple 2a." o "arrequinte" modifica la altura de la II cuerda que sube medio tono.



Para Re Mayor

En su ejecución utiliza la técnica de rasgueo y arpeggio.

Junto a la guitarra aparece el arpa como instrumento armónico. Es el arpa criolla de marco, procedente de España, que no tiene pedales para modificar la afinación y es diatónica. Las que he visto poseen entre 32 y 36 cuerdas que se afinan con la serie de Do Mayor. Para acompañar melodías en otras tonalidades que siempre son mayores, se cambia la afinación.

La percusión con dedos y mano sobre la caja del arpa o la guitarra es lo más generalizado en el acompañamiento de danzas picarescas. El tormento, idiófono, de madera, de variada construcción y forma de ejecución tuvo gran popularidad en el siglo XIX y su uso está revitalizándose a través de los conjuntos de proyección. En el disco Larga duración (Polydor, Serie Diamante 2405-048) que acompaña este trabajo, se ejecuta el de forma de pe-

queña mesa con cuatro patitas, cubierta lisa y que antiguamente se percutía con dedales.

Simbología en ejecución de guitarra
Mano derecha:

i dedo índice

m dedo medio

a dedo anular

p dedo pulgar

M Dedos índice, medio y anular juntos de desplazan sobre las cuerdas en un movimiento vertical.



Las flechas indican si la dirección es hacia abajo -desde las cuerdas graves a las agudas- o hacia arriba, desde las agudas a las graves.



Arpeggio. Dedos anular, medio, índice deslizan sobre las cuerdas sucesivamente en forma de abanico, en un movimiento vertical hacia abajo.



Suave deslizamiento sobre las cuerdas con dedo índice o pulgar.



Chasquido. Dedos índice, medio, anular juntos tocan las cuerdas en un movimiento vertical hacia abajo, agregando simultáneamente un apagador con la palma de la mano sin estirar los dedos.

CARDITA



Danza campesina. Variante de cueca, por su identidad en texto, forma musical y coreografía.

INFORMACION GENERAL

Clasificación: Danza de pareja suelta, independiente, sin pañuelos. Manos en cadera.

Acerca del nombre: Antiguamente bailaban sobre vellones de lana recién trasquilada. El paso de la danza imita el acto de escardar la lana. Se bailó, entre otros lugares, en la zona llamada Cardonal. Con este nombre no aparece documentada danza alguna.

Ocasionalidad: Principalmente en fiestas de matrimonio y después de la faena de esquila.

Dispersión geográfica: Sólo se conservan recuerdos de la danza en la provincia de Colchagua, zona costina: Bucalemu, Alcones, Manantiales, las Majadas, el Huique, Cardonal, Palmas de Cocalán, Topocalma. Además el puerto de San Antonio y Pichilemu.

Vigencia: Danza extinta. De gran auge entre los años 1900 y 1920 junto al Balambito. "Estuvo muy pendiente por el año 20", dicen sus informantes.

INFORMACION ESPECIFICA

Texto. Vamos a hablar aquí de la forma

estrófica de la cueca, común a la Cardita y Porteña. Catorce versos distribuidos de la siguiente manera: copla octosílaba con rima en los versos pares. Ejemplo:

1 *La naranja nació verde*

2 *y el tiempo la maduró.*

3 *Mi corazón nació libre*

4 *y el tuyo lo cautivó.*

Seguidilla de siete versos con el cuarto repetido, más el agregado sí o mi alma. Ejemplo:

5 *La naranja en el cerco*

6 *no da naranjas*

7 *pero da los azahares*

8 *de la esperanza.*

9 *De la esperanza, sí*

10 *naranjas verdes*

11 *porque las esperanzas*

12 *nunca se pierden.*

Y un remate, pareado de siete y cinco sílabas que riman consonantadas.

Ejemplo:

13 Cierta lloré llorando

14 te estoy amando.

Este texto al ser cantado, sufre transformaciones como se indican en el esquema siguiente:

Copla. Fórmula A

1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1. Es la más representativa.

Fórmula B

1 - 1 - 2 - 3 - 4 - 1. Menos común.

Fórmula C

1 - 1 - 2 - 2 - 3 - 4 - 1. Característica en la cueca centrina.

En las tres fórmulas suele repetirse al final, el 4to. verso en vez del 1ro.

Estos esquemas fueron establecidos por Pablo Garrido en su "Biografía de la Cueca" (1943).

Existe una variante regional, acéfala, carente de copla.

Seguidilla. Fórmula A

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

Puede repetir los versos 5 - 6 en vez de 7 - 8 o suprimir la repetición de los versos 11 - 12. Esta última variante es común en la cueca centrina. Aparece generalmente junto a la Fórmula C de la copla.

5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12.

Remate. No varía. Excepcionalmente el verso 13 es la repetición del 12 más el agregado sí.

Por ahora nos referiremos sólo a estas variantes, por ser las más usadas en Cardita Porteña.

Generalmente a este texto se agregan nuevas palabras o se bisan sílabas o vocales con el fin de llenar valores o medidas. Ejemplos: "tuya vida", "caramba" "zambita", "zamba", "tuya tuya soy", "contigo me voy", etc. O bien "caara", "mañana", "cre e e ce", etc.

COREOGRAFIA

Como el Fandango que se bailó en Chile el hombre golpeaba sus muslos con las palmas de las manos, notable característica junto al paso fuertemente acentuado con todo el pie y escobillado. Paso e intención observada en los bailarines nos hacen pensar en vestigios de danzas de faena o de fertilidad. Dicen los informantes: "la Cardita era como la Cueca, pero más ligerita", "manos en cadera", "los hombres se pegaban en los muslos con las manos abiertas", "el baile era entero escobillao y bien golpeao", "bailaban encima de la lana", "escardaban la lana con los pies", "era bien sacudía", "las mujeres movían harto las polleras", "guitarra chicoteá como la refalosa", "algunas bailaban con zuecos que sonaban bonito", "se bailaba tres veces como la cueca", "el chileno baila tres veces".

La estructura general de sus evoluciones es idéntica a la de la Cueca y Porteña. La confirman: un tramo inicial, tres cambios de frente (que la tradición denomina vuelta) intercalados con trazos semicirculares de ida y vuelta.

Rasgo distintivo, el tramo inicial y los cambios de frente: ambos bailarines avanzan hasta el centro en línea diagonal derecha poco pronunciada; aquí realizan medio giro sobre su propio eje y retroceden nuevamente en diago-

nal, cambiándose de sitio. Para comenzar, esta evolución se ejecuta dos veces. En la Cueca, estas líneas son más bien curvas y se realizan generalmente en forma frontal o lateral.

COREOGRAFIA

Aprendida de Mercedes Clavijo Soto. Las Palmas de Cocalán (VI Región)

Año 1963 - 64.

COPLA

A - B - C

1 Ay, gracias a

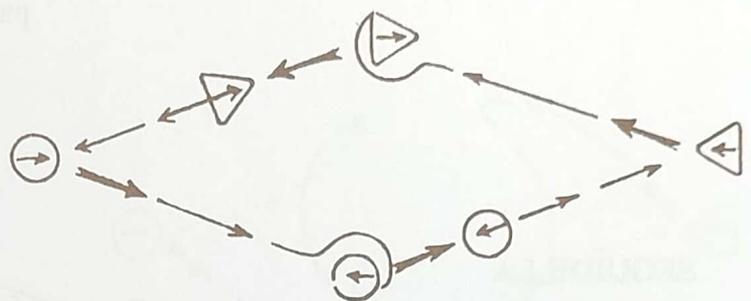
gracias a Dios que salió

2 Ay la rosá

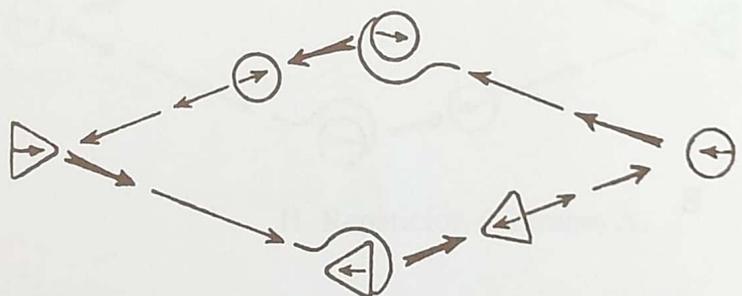
la rosá con el clavel

2 Ay la rosá

la rosá con el clavel



A. Avance hasta el centro en línea diagonal derecha. Medio giro y retroceso cambiando de lugar.

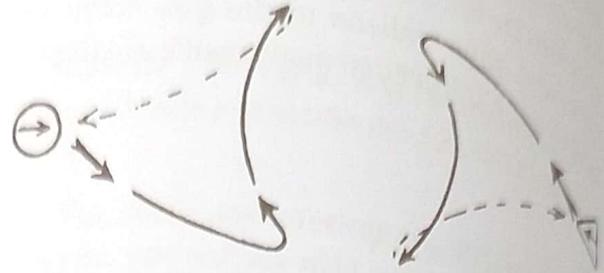


B. Avance hasta el centro en línea diagonal derecha. Medio giro y retroceso.

3 Ay la rosá
la rosá a esparramar flores

4 Ay y el clavel
y el clavel a florecer

1 Ay gracias a
gracias a Dios que salió



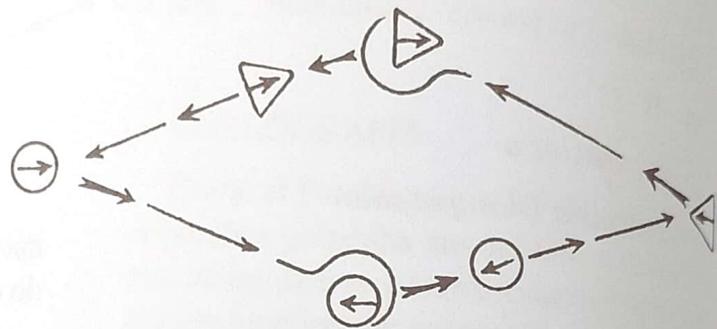
C. Desplazamientos frontales semi circulares de ida y vuelta retornando al lugar de partida.

SEGUIDILLA

D

5 Una paloma blanca

6 picó en la rosa



D. Repetición del tramo A.

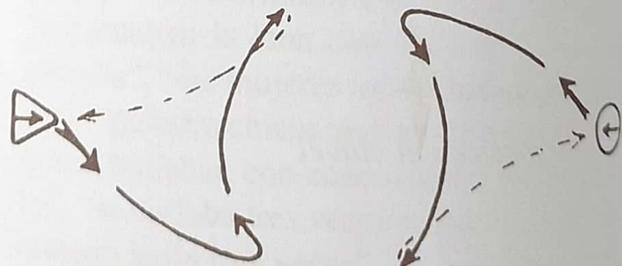
E.

7 y el clavel tras de ella

8 que se deshoja

5 Una paloma blanca

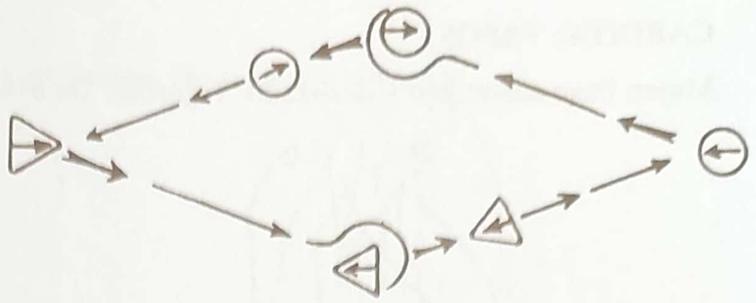
6 picó en la rosa



E. Repetición del tramo C. en el lugar de su compañero.

F

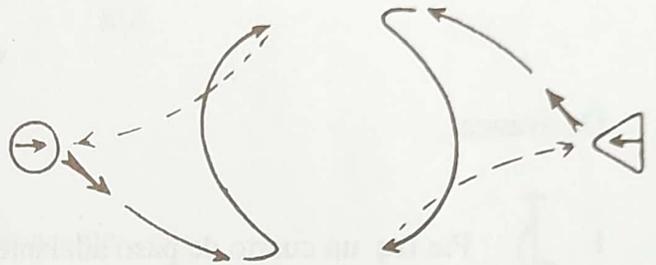
9 *Que se deshoja, sí*
10 *rosa en verano*



F. Repetición del tramo B.

G

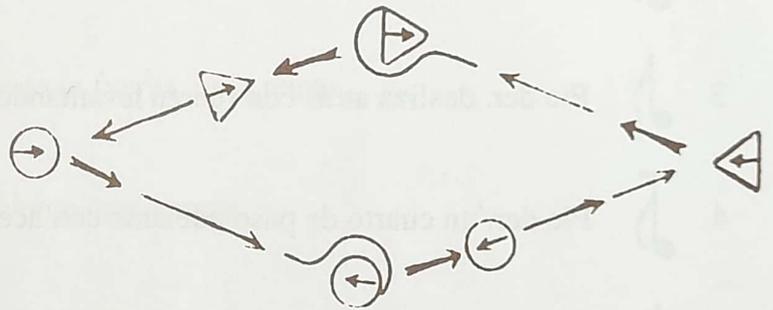
11 *rosa de tu hermosura*
12 *tarde o temprano*
11 *rosa de tu hermosura*
12 *tarde o temprano*



G. Repetición del tramo C.

H

13 *Así, así es la rosa*
que se deshoja



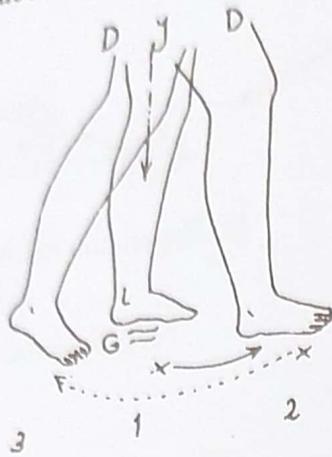
H. Repetición del tramo A.



Los bailarines quedan en lugares opuestos a los del comienzo.

CARDITA: PASOS.

Mujer. Paso acentuado y deslizado. Vigoroso. De avance y retroceso.



6/8

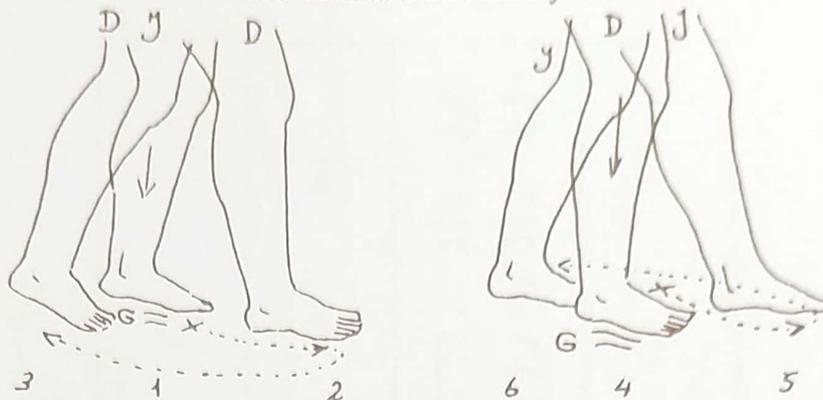


De avance.

- 1  Pie izq. un cuarto de paso adelante con acento
- 2  Pie der. coloca adelante sin peso
- 3  Pie der. desliza atrás con fuerza levantando apenas el pie al final
- 4  Pie der. un cuarto de paso adelante con acento
- 5  Pie izq. coloca adelante sin peso
- 6  Pie izq. desliza atrás con fuerza levantando apenas el pie al final

(Para retroceder se da un cuarto de paso atrás en el 1° y 4° tiempo).

Hombre. Paso acentuado y deslizado. Con fuerza. De avance y retroceso.



6/8



De avance.

- 1  Pie izq. un cuarto de paso adelante con acento
- 2  Pie der. desliza adelante enfatizando la fuerza en el talón
- 3  Pie der. desliza atrás enfatizando la fuerza en la punta
- 4  Pie der. un cuarto de paso adelante con acento
- 5  Pie izq. desliza adelante enfatizando la fuerza en el talón
- 6  Pie izq. desliza atrás enfatizando la fuerza en la punta

(Para retroceder se da un cuarto de paso atrás en el 1° y 4° tiempo.
Después de cada cepillado se despegue levemente el pie del suelo)

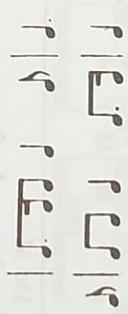
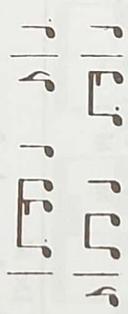
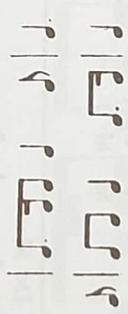
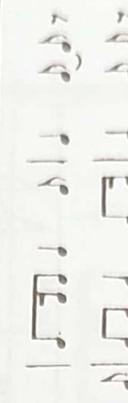
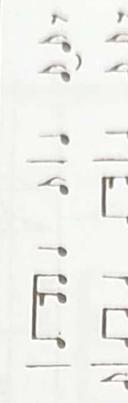
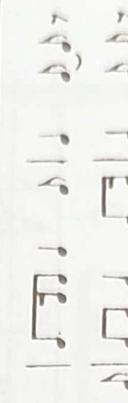
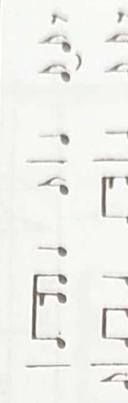
CUECA "ANOCHE CON LA LUNITA"

*Anoche con la lunita
y mañana con el sol
ya se fue quien me quería
a buscar peces de amor*

*Si me querís te quiero
si me amas te amo
si me olvidas te olvido
nos olvidamos
nos olvidamos, sí
no estés creyendo
que porque no me quieres
me estoy muriendo.*

*Ciertó lloré y muy cierto
mi pensamiento.*

COMPONENTES MUSICALES DE CUECA "ANOCHÉ CON LA LUNITA"

	COPLA (24 compases)			SEGUIDILLA (16 compases)			REMATE (4 compases)			
FRASE	A	B	B	A'	B'	B'	A''	A''	A''	A''
SEMIFRASE	a-b	c-d	c-d	a-b'	c'-d'	a-b'	c'-d'	a'-b'	c'-d'	a'-b'
METRO	6/8	3/4	3/4	6/8	3/4	3/4	6/8	3/4	3/4	3/4
RITMO BASICO										
ARMONIA	I	V ₇	I	I	V ₇	I	I	V ₇	I	I

CUECA "ANOCHÉ CON LA LUNITA"
 Música recogida de Zulema Yankas. Manantiales, VI Región.

♩. = 80 a 84 Preludio y acompañamiento, melodía

Musical notation for the prelude and accompaniment, featuring a series of chords and fingerings: M, M, P, M, M, M, P, 3, 3.

A mi vi da a no che a no che con la lu ni ta

Chords: Do M, Sol 7, Do M

BB mi vi da i ma ña i ma ña na con el sol mi sol

Chords: Sol 7, Do M, Do M

A' mi vi da ya se fue ya se fue quien me que ri a

Chords: Sol 7, Do M

BB mi vi da a bus car a bus car pe ces de a mor mi amor

Chords: Sol 7, Do M

A'' Si me que ri te que ri te mi vi da si me a mas te a mas

Chords: Sol 7, Do M

B' si me ol vi das te ol vi do mi vi da nos ol vi da mos

Chords: Sol 7, Do M

A' nos ol vi da mos si mi vi da no tis cre yen do

Chords: Sol 7, Do M

B' que por que no me que res mi vi da me s roy mi rien do

Chords: Sol 7, Do M

A'' Cier to llo re i muy cier to mi vi da mi pen sa mien to

Chords: Sol 7, Do M

Piano accompaniment musical notation with fingerings: ↓, ↓, ↑, ↓, ④, ↓, ↑.

① Do M

Guitar chord diagram for Do M: x02321.

② Sol 7

Guitar chord diagram for Sol 7: x27929.

COMENTARIO DE CUECA "ANOCHE CON LA LUNITA"

1. Este ejemplar de Cueca pertenece a la fórmula de 44 compases repartidos en 24 compases para la copla o cuarteta, 16 en la seguidilla y 4 para el remate.

2. La organización interna musical ofrece alternancias con leves modificaciones rítmico-melódicas de dos frases. La frase A con acento crúsico y la frase B con acento anacrúsico.

El ámbito sonoro es de una 8a. en el que se desplaza una melodía bastante sinuosa por los saltos de cierta amplitud en su transcurso.

3. El ritmo se ve igualmente interrumpido por cambios de metro de 6/8 a 3/4 que aminoran el pulso dándole mayor agilidad y ligereza.

4. Las funciones armónicas van de Tónica a Dominante con 7a. resolviendo a Tónica en el tono de Do Mayor.

5. El acompañamiento rasgueado de guitarra está cifrado en 6/8 con un pie rítmico de tribráqueo.

COMPONENTES MUSICALES DE CUECA "LA ROSA CON EL CLAVEL"

	COPLA (24 compases)	SEGUIDILLA (24 compases)	REMATE (4 compases)
FRASE	A B B A' B B	A'' B' B' A''' B' B'	A''
SEMIFRASE	a'-c a'-c a'-b' a'-c a'-c	a''-b'' a'''-c' a'''-b'' a''''-b'' a'''-c' a'''-c'	a''-b''
METRO	6/8	6/8	6/8
RITMO BASICO			
ARMONIA	I V7 I	I V7 I	I V7 I