

ESTUDIOS SOBRE MUSICA FOLKLORICA CHILENA

MANUEL DANNEMANN R.

EXPLICACION PRELIMINAR

La expresión *música folklórica* posee distintos significados, según sean las posiciones que se adopten para su caracterización, como se observa a través de los diferentes centros científicos internacionales. Aunque comparto cada vez más la tendencia que lleva a incluir bajo esta denominación, tanto manifestaciones musicales llamadas *criollas* o *mestizas*, como las consideradas *aborígenes*, siempre que unas y otras posean determinados elementos comunes, que luego esbozaré, en este artículo pondré énfasis en la relación de los estudios correspondientes a las señaladas en primer término, por ser las que hasta ahora han constituido mi principal campo de investigación y de docencia.

Desde un punto de vista teórico general y respecto de los nombrados elementos comunes, hay que insistir en que éstos son de índole predominantemente cultural y no étnico-social. En otras palabras, cualquier grupo humano puede adoptar una conducta folklórica musical, en la medida en que pone en práctica un usufructo tradicional de bienes musicales que han adquirido para él el carácter funcional autónomo de comunes, propios, aglutinantes y representativos. De esta manera, un fenómeno musical, no importa cuál sea su origen, pasa a pertenecer a un acervo comunitario espiritual, como producto de etapas de selección, simplificación y re-creación, y a ser objeto de la posesión tradicional de los integrantes del grupo, los cuales resultan así cohesionados y consiguen depurar y consolidar aquellos factores que provocan rasgos genuinos en las expresiones folklóricas musicales. Este proceso puede ejemplificarse mediante una guitarra que no puede ser estimada folklórica por tener clavijas de madera y tres cuerdas de alambre, sino por usársela con ciertas técnicas de ejecución y para un repertorio que una comunidad folklórica

ha hecho suyos a través de una continuidad tradicional y de una permanente reelaboración.

En nuestros países latinoamericanos, la música folklórica es principalmente de transmisión oral y su autonomía cultural le confiere efectos que son más sociales que estéticos. Es una música, por lo tanto, que se destaca por estar al servicio de los momentos culminantes de la vida del hombre, por querer comunicar hechos, por encima de la intención de expresar atributos de belleza mediante un lenguaje que requiere de un aprendizaje sistemático y de una capacidad causada por un desarrollo educativo, para su cabal percepción y comprensión, como es distintivo, en el segundo caso de la música propiamente artística. De ahí que la llamada *música popular* pueda ser calificada en justicia como *meso-música* (VEGA, 1966, pp. 15-17), por oscilar entre los dos tipos indicados, si bien su habitual transitoriedad la sitúa en un lugar muy especial en el terreno global de la cultura de la música, transitoriedad que se debe a la inconsistencia con que es creada, la mayoría de las veces, a instancias de movimientos de comercialización bien dotados de canales publicitarios masivos.

* * *

I. INTRODUCCION HISTORICA DE LA MUSICA INDIGENA Y FOLKLORICA DE CHILE

Antes de presentar una síntesis de los estudios sobre la música folklórica chilena, pienso que será de verdadera utilidad bosquejar un panorama del desenvolvimiento de las grandes corrientes de nuestra música tradicional.

Con el propósito de hacer una exposición orgánica de la música aborígen en relación con el actual territorio chileno, me remitiré a tres diferentes grados de ella, en cuanto a su localización geográfica:

1. Extinguida en su función cultural, y sólo conocida documentalmente por medio de recolecciones hechas al final de su existencia. Comprende la música patagónica, en particular la tehuelche, y la fueguina, subdividida en ona, alacalufe y yagán, ambas del extremo sur del país. Carecemos de testimonios musicales de otros pescadores y cazadores nómades, como los uros, del norte; los changos, que habitaron hasta el centro, y los chonos, pobladores de gran parte del litoral de la provincia de Aisén; así como también de las culturas preagrícolas de las regiones de Arica, Pisagua y Taltal, y de los diaguitas, pertenecientes a la zona que va desde la provincia de Atacama hasta la de Coquimbo. Sin embargo, de todos estos pueblos de tipo primordial (KELLER, 1952, VII-LXXII), nivel del cual hay que exceptuar el último de los citados e incluir en él a los aludidos núcleos patagónicos y fueguinos, se conocen muestras de su patrimonio organográfico, gracias a hallazgos arqueológicos y a estudios etnohistóricos, los que permiten comprobar, entre los idiófonos, diversas especies de campanas de madera o de cobre en todo el norte; entre los membranófonos, algunos tambores, también nortinos, con cuerpo de hueso o madera; entre los aerófonos, flautas comunes y flautas de pan, construidas de piedra, hueso, caña, con una diseminación que abarca desde la provincia de Tarapacá hasta la de Arauco; además de silbatos y ocarinas diaguitas, de roca blanda los primeros y de piedra o greda las segundas.

2. De débil vigencia y escasa frecuencia de uso, mantenida principalmente por pequeños grupos, en su mayoría familiares, de sólidas costumbres tradicionales. Está representada por expresiones atacameñas de las localidades de Peine y Socaire, provincia de Antofagasta, y por la de la isla de Pascua, en nuestros días cultivadas tanto en ésta como en la ciudad de Valparaíso.

3. De plena o considerable vigencia y de gran resonancia social comunitaria. En esta situación se halla la música andina, propagada por las culturas de lengua aymará y quechua, en las provincias de Tarapacá y Antofagasta, y asimismo la mapuche y la huilliche, que se practican desde las provincias de Arauco y Bío-Bío, hasta la de Llanquihue, prolongándose parcialmente la segunda a la región de Chiloé sin que tengamos vestigios puros y absolutos de la picunche, presuntamente implícita en acompañamientos instrumentales folklóricos, como observaré más adelante.

Respecto de este tercer grado, hay que indicar la coexistencia de una fuerte conservación de factores autóctonos y de una transculturación cada vez más intensa y acelerada, la última de las cuales marca el tránsito de la música que algunos consideran propiamente etnográfica a la que, según el criterio purista, sería la folklórica, situación que expondré en el párrafo siguiente.

Tres vertientes étnico-culturales han confluído en la formación de la música folklórica chilena: la europea, con notable preeminencia de la hispánica, de acuerdo con la magnitud, cantidad y dispersión nacional de ésta, cuyo más profundo aporte al cancionero criollo se produjo con la penetración de elementos prerrenacentistas, como se aprecia en la supervivencia de romances (BARROS, DANNEMANN, 1970) y de especies juglarescas que utilizan la décima cantada con características modales (URIBE, 1964, pp. 110-113). Una derivación de este caudaloso ancestro español en su trayectoria de mestizaje, es la irradiación folklórica iberoamericana de este siglo, consolidada en Chile hacia 1950, muy específicamente con el baile mexicano del *corrido*, en la actualidad de uso nacional, y con el *malambo* argentino transferido a las provincias de Antofagasta, Aisén y Magallanes, ambas especies coreográficas ya refolklorizadas.

Secundariamente, aparece la contribución francesa, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, sobre todo en los bailes descendientes de la *gavota* y el *minuet*, como es el caso del *cuando*, hoy en desuso (PEREIRA, 1941, pp. 257-263). La inglesa, que por vía española habría introducido en Chile, a principios del siglo XIX, la forma de la *contradanza* (AYESTARAN, 1953, pp. 449-514), que perdura en el *cielito* y la *pericona*. La alemana, a partir de mediados del siglo anterior, gracias a la colonización de las provincias de Valdivia, Osorno y Llanquihue, y la cual se exterioriza en cantos corales festivos, propios de reuniones o excursiones de compañeros de estudio o trabajo, y que, probablemente, es la causante de la llamada *polka alemana* en la zona central, por medio de cauces aún no determinados. Y la yugoslava, circunscrita a la ciudad de Punta Arenas, provincia de Magallanes, de pequeñas consecuencias folklóricas, y cuyo mejor ejemplo es la canción *Tamo Daleko*.

La segunda corriente es la aborígen americana. En ella resaltan la intervención incaica,

reflejada en numerosos tipos de cantos y danzas, con su respectivo acompañamiento instrumental, de gran fuerza en la provincia de Tarapacá, que decrece, hasta desaparecer, en la de Antofagasta. De un índice cuantitativo mucho menor es la participación picunche-mapuche, demostrada con la ejecución de la *pifilca* monófona, folklorizada como flauta, pito o pífano, principalmente en las provincias de Coquimbo, Aconcagua y Valparaíso, y presente además —sólo la mapuche— en la coreografía y desempeño instrumental de la fiesta de *Indios* de Lora, provincia de Curicó.

En tercer término se encuentra el exiguo aporte negro, cuyas únicas demostraciones palmarias perviven en el nombre y movimientos coreográficos peculiares de las cofradías de *Morenos*, que concurren a las festividades de santuarios de romería, en el norte, y en el estilo de canto responsorial de la especie *cuculí* del pueblo de Putre, en el Departamento de Arica.

II. FORMAS PRINCIPALES DE LA MUSICA ABORIGEN Y FOLKLORICA DE CHILE

Música aborígen

Las manifestaciones musicales tehuelches más significativas eran las vinculadas con el nacimiento, la boda y la muerte, junto con las ocasionales ejecuciones de *colo*, un arco musical con portacuerdas de madera, dotado de una sola cuerda de crin de caballo e implemento frotador de hueso de cóndor o de guanaco (LEHMANN NITSCHKE, 1908, pp. 916-940).

Por lo que podemos apreciar de su anotación musical, la extensión de estos cantos es breve, con melodías muy simples que tienden a la trifonía y tetrafonía, en un ámbito usual de quinta o de sexta, con vigoroso estilo reiterativo y frecuentes irregularidades métricas.

La temática de los cantos fueguinos tiene claras afinidades con la de los tehuelches, de acuerdo con la generalizada y decidida actitud indígena de interpretar musicalmente las circunstancias trascendentales de la vida, como se comprueba en los cantos de los curanderos onas; con los funerarios de los yaganes y con los de faena de los alacalufes, complementados por los de mera entretención. Sin embargo, los yaganes demostraron una marcada inclinación por las danzas y cantos imitativos zoomórficos, las más de las veces de índole totémica, la que no fue distintiva de los tehuelches. Por otra parte, no emplearon el arco musical, así como tampoco los dos conglomerados fueguinos restantes, y, en un sentido estricto, se diría que carecieron de una organografía sujeta a normas de construcción artesanal-acústica; pero es innegable que utilizaron tradicionalmente rudimentarios instrumentos, como los bastones de madera para golpear el suelo con motivo de las danzas de ceremoniales de defunción, o los silbatos de los niños, hechos con un hueso o un cañón de pluma de ave.

En síntesis, los cantos fueguinos tienen comúnmente una forma basada en un solo motivo, con mayor o menor desarrollo de pequeños elementos que se añaden a él; además, habituales inclusiones complementarias de recitados; un estilo vocal enfático, una rítmica trocaica dinámica, un ámbito reducido de segunda o tercera, pero éste alcanza en las canciones onas a una quinta y hasta a una octava, diferencia a la que se suman una emisión de voz fragmentada, con pulsación continua y una peculiar aproximación al denominado tipo melódico escalonado, especialmente en este caso por empezar en "la nota alta con el mayor volumen y descender arrastrando el motivo paso a paso" (HORNBOSTEL VON, 1951, pp. 71-84).

La música atacameña más auténtica es la del ceremonial agrario que recibe el nombre de *telátur*, realizado al finalizar la limpieza de los canales de riego. Ella consiste en un cántico solemne, salmódico coral, con una melodía trifónica, de cuyo texto poético sus cultores conocen el significado de unas pocas palabras, por estar en la autóctona y olvidada lengua *kunza*. Respecto de su acompañamiento instrumental, éste se encuentra confiado fundamentalmente al *putu* o *pututo*, un cuerno de vacuno que produce una nota pedal, y al *clarín*, otro aerófono, pero de caña, cubierta con hilos de lana de llamo, de aproximadamente 1,50 m. de largo, con embocadura lateral, y que, en concordancia con la tríada

vocal, emite el sol, el si, el re y llega a la octava baja de éste. Completan el conjunto, un tambor o caja y una agrupación de campanitas metálicas, llamada *chorimon* o *chorrimorri* (LAVIN, 1950, pp. 7-8).

La música de la cultura pascuense conservó su mayor pureza hasta mediados del siglo XIX, época en que se iniciara la adopción de cantos religiosos europeos, seguida del potente influjo polinésico a fines de dicha centuria, y de la violenta penetración de elementos internacionales y de mesomúsica chilena, ya avanzado este siglo.

Como en el lamentable caso de los atacameños, la pérdida del idioma antiguo como medio de comunicación cotidiana, pero propio de los textos poéticos de las canciones, impide a menudo a los cantores percatarse de gran parte del contenido de su repertorio. La música pascuense primitiva puede clasificarse funcionalmente de esta manera: los cantos de creencia en los espíritus que vagan en la isla, vale decir, los de *aku-aku*, los afectivos por excelencia, subdivididos en los de *até*, concernientes a sentimientos de dolor, muchas veces con una coda de insistencia en el pesar, y en los de *uté*, referentes a la alegría, en especial a la del amor, que empiezan con una llamada de tercera ascendente, y cuyas melodías son muy ondulantes, con terminación de frase en largas notas mantenidas por uno de los cantantes, el que es sucedido por otro al iniciarse la frase siguiente. Los de miscelánea, llamados de *riu*, forma que comprende el mayor número de viejos cantos y que tiene argumentos para cualquiera contingencia de la vida, siendo los funerarios los más hermosos, con carácter de letanía y una de las voces como nota pedal. Los lúdicos, de *kai-kai*, recitados rítmicos que acompañan la evolución de figuras geométricas, obtenidas mediante movimientos de un hilo cogido por los dedos meñiques y los dientes. Los satírico-jocosos, denominados de *ei*, que son controversias de dos bandos, con libertad de improvisación y que recogen propiedades musicales de todos los anteriores.

Los de *aku-aku* todavía son acompañados de un modo esporádico por las *maea*, piedras de entrecchoque, o por el *keho*, tambor de piedra colocado sobre un hoyo hecho en la tierra, con arena en el fondo, encima de la cual se pone un calabazo.

Las danzas fueron primordialmente ceremoniales, como la propiciatoria del pájaro *manu-*

tara, ligada a la importancia alimenticia de los huevos de aves marinas. Ellas han desaparecido, y en su espúreo reemplazo están las de procedencia tahitiana y de función erótica, de fácil y comercializado atractivo turístico.

Según la única investigación etnomusicológica integral efectuada hasta ahora sobre esta cultura —fuente de consulta sustancial de esta relación informativa (CAMPBELL, 1971, *passim*)—, la forma primitiva de la canción pascuense tiene como motivo más simple el ascenso y descenso de la voz, motivo que cambia permanentemente en las repeticiones, sin atenerse a normas musicales sino más bien a las modificaciones de los textos. Las ampliaciones motivicas siguen un curso descendente: al primer grado se agrega otro; “el sonido secundario del motivo originario se convierte en sonido principal del segundo motivo. Sucesivamente en la forma se van generando cadenas de motivos hasta constituir temas bastante organizados como se encuentran generalmente en los cantos de até” (CAMPBELL, op. cit., p. 72). En cuanto a las escalas, se imponen las menores, evidenciando una interválica restringida a segundas mayores y terceras, primero en línea ascendente y después descendente, peculiaridades a las que se suman una espontánea tendencia a la polifonía, efectos timbrísticos muy influidos por la lengua nativa, particularmente en las nasalizaciones, y división irregular de compases, llegando en los *kai-kai*, a la mera acentuación silábica.

La música andina persiste en localidades precordilleranas y altiplánicas, y su único rubro de real validez indígena incaica es el coreográfico, en el que merecen especial atención el *taquirari*, el *huaiñu*, *hayno* o *huainito* y la *danza de sicuras*.

El primero atañe tanto a un baile individualizado por su condición coreográfica orgánica distintiva, como a un patrón rítmico que rige para diversas danzas, casi todas folklorizadas. Su percusión básica se reduce a un compás de 4, repartido de la siguiente manera: 2 tiempos, 2 medios tiempos y 1 tiempo.

El segundo no sólo sigue la dualidad del anterior, sino que agrega otro cauce de expresión. En efecto, es un baile festivo, por lo general de pareja, o bien un ritmo imperante en varias danzas colectivas, como las de *cuyacas*, las *trenzadoras* de la vara de la fecundi-

dad; las de *llameras*, los bailes de *villancicos*, y los de *cacharpayas*, designación esta última de las despedidas rituales; en una u otra situación, tocado con *zampoñas*, o *pusas*, o *lacas* —los nombres más genéricos de la flauta de pan en Chile—, o con *lichiguayos*, vale decir *quenas* graves, y la infaltable percusión de membranófonos, acompañantes también del *taquirari*, sin que se pueda desconocer el uso creciente de conjuntos de aerófonos de bronce. Pero, además, se exterioriza a través de solos instrumentales, carentes de propósitos coreográficos, para los cuales la *quena* es el medio sonoro más apropiado.

En términos básicos, *huaino* tiene modo menor y ritmo binario, distribuido en compases de 2/4. Su figuración relevante es la síncopa de un tiempo.

Respecto de la danza de *sicuras*, sus cultores reciben este nombre por extensión del que tiene una clase de *zampoñas* de gran tamaño, que tocan simultáneamente con un pequeño tambor, mientras bailan en círculo con técnicas de paso semiarrastrado. Durante todo su prolongado desarrollo se mantiene el modo menor y su melodía se ajusta a la escala pentáfona, en tanto que la percusión produce regularmente dos tiempos divididos en 4 medios tiempos.

Los factores esenciales que poseen en común la música mapuche y la huilliche aceptan un examen conjunto. Tales diferentes nombres no implican una delimitación geográfica que llegue a establecer acentuadas fronteras musicales.

De manera muy distinta a las culturas pertenecientes al grado B y a la con que comparte el grado C de nuestra sistematización formulada anteriormente, éstas emplean y proyectan reciamente un lenguaje sonoro sustentado con recursos mágicos, con el fin de establecer contacto con seres superiores bien definidos, ya sea para solicitar su protección o para ahuyentar a los malignos, sin caer en el panteísmo agónico de los atacameños, ni en la variedad de los pascuenses en relación con sus *aku-aku*, ni en la liberal dicotomía religiosa incaica-católica de los grupos bilingües aymará y quechua hispanos. Por lo tanto, a este plano profundamente significativo, haré las referencias que competen a este estudio de síntesis, ejemplificándolo con expresiones musicales de la *machi*, personaje chamánico por excelencia.

La *machi* utiliza el *cultrún*, membranófono de cuerpo semiesférico de madera, de golpe directo, con un solo parche y piedrecillas redondeadas en su interior.

Los cantos de estas chamanes cumplen una función mágico-terapéutica, al alejar a los espíritus malignos que provocan las enfermedades. De ahí que para Carlos Isamitt (ISAMITT, 1935, snp.), la mayor autoridad en el estudio de la música mapuche y huilliche, su "ayuda a la sugestión hipnótica del enfermo les hace tener un sello un tanto letánico; las frases, ritmos o dibujos melódicos se repiten muchas veces. Su fluir, que parece inacabable, debe realizar también su efecto de encantación unido al que agrega la percusión rítmica del *cultrún*. Podemos considerarlos por éste como monodías acompañadas".

Cabe añadir que la cultura de estos aborígenes es rica en otras variedades de cantos, descollando por sus condiciones de sensibilidad y ternura los amatorios y los dirigidos a los niños, singularmente las canciones de cuna. Características representativas generales de la música vocal son la tendencia a la tetrafonía y el estilo de inflexiones ascendentes de final de frase, en las interpretaciones femeninas a menudo en 3^{as} menores. Asimismo conserva una notable diversidad de danzas, las que reciben una designación genérica de *purum*. Los unos y las otras obtienen un valioso acompañamiento instrumental de la *trutruca* — junto al *cultrún*, los exponentes más calificados de la organografía—, un aerófono de hasta poco más de tres metros de largo, hecha de una vara de quila, previamente partida en forma longitudinal para extraerle su corazón vegetal y luego unir ambas mitades en toda su extensión con una tira de intestino de caballo, poniendo un cuerno de vacuno en su extremo más grueso a manera de pabellón y practicando en el otro un corte diagonal para la embocadura. Sus recursos de ejecución dependen acústicamente de la cantidad del sople y de la capacidad de resonancia del material. Su melodía es ondulante, mostrando también en su acostumbrado *glissando* de finalización, una línea ascendente, de interesante similitud estilística con la técnica vocal ya citada, y todo su desarrollo está basado en una nota a la que se vuelve después de intentar otras posibilidades melódicas pasajeras.

Música folklórica

Un procedimiento selectivo operante de la música folklórica también necesita el apoyo de

un criterio de localización geográfica, para conseguir un panorama de real validez significativa, donde se aprecie la diversidad de géneros y especies en el marco de la unidad nacional.

En consecuencia, acogeré aquí la división territorial, que he propuesto con intención exploratoria en mi Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile (DAN-NEMANN, 1969, pp. 20-25), en razón de la confluencia de los ya mencionados elementos étnico-culturales que han participado en la configuración y trayectoria de la música folklórica, remitiéndome a una sucesión de áreas, en cada una de las cuales es factible establecer, tentativamente, un índice de hispanización, conforme a la situación actual de su cultura folklórica y al predominio asignado a este factor en la Introducción Histórica de la Música Indígena y Folklórica de Chile, del presente artículo.

I. *Area Andina*. Segundo grado de hispanización. Desde el límite con el Perú y Bolivia, Provincia de Tarapacá, hasta el pueblo de San Pedro de Atacama, Provincia de Antofagasta.

Incluiré tres expresiones de valor regional: el *cachimbo*, el canto y danza de *aurora* de la Cofradía de *Los Chunchos* y el villancico *huachi-torito*.

El primero corresponde a un baile de menguada vigencia y frecuencia de uso, tocado con guitarra sola o unida a la mandolina, o bien conjuntos de aerófonos autóctonos, principalmente *quenas*, o con bandas de bronce, derivadas de las que poseen las instituciones militares, y en las cuales encontramos desde trombones hasta trompetas, más la percusión de bombo y cajas. La versión de los cordófonos es la más hermosa y expresiva; enriquece la línea melódica y muestra excepcional variedad de funciones armónicas en el folklore chileno, con un compás de 6/8 que pasa a 9/8 en su coda llamada torce. La coreografía es de pareja suelta, con tendencia al paso valseado. Carece de texto poético y su función es festiva.

La segunda constituye un homenaje a la Virgen de La Tirana, y es una típica utilización rítmica indígena incaica con fines religiosos hispánicos, para lo cual se ha adaptado un

texto versificado, seguido de movimientos coreográficos que culminan en desplazamientos y evoluciones de saltos, en la actualidad, con el acompañamiento de banda ya aludido, respecto del *cachimbo*. Su morfología musical responde a un sólo período binario, y su canto, de ámbito melódico reducido, se ejecuta al unísono, contrastando su tempo y contenido argumental, con el brioso ritmo de *taquirari* —ya indicado— que sirve de soporte coreográfico fundamental.

El villancico en referencia se canta y baila durante la celebración de la Fiesta de Navidad, con ejecución de guitarra o acordeón, o cada vez más escasamente de *quenas*, siendo normal la presencia de bombo y tambor. Su compás de 2/4 confirma la superioridad del ritmo binario.

II. *Area Atacameño-Hispana*. Segundo grado de hispanización. Desde San Pedro de Atacama hasta la ciudad de Copiapó, Provincia de Atacama.

Las coplas de carnaval, cantadas con acompañamiento de cajas o tambor, constituyen el fenómeno folklórico musical más distintivo de esta área, con una dispersión privativa de ella. Hipotéticamente, su melodía de tres notas podría haber derivado de los cantos ceremoniales atacameños ya descritos. Para los efectos divulgativos de este artículo, señalaré que los ejemplos hasta ahora recogidos permiten comprobar, eminentemente, una trfonía formada por un si, un re y un fa, con gran semejanza de estructura y de estilo vocal con la baguala argentina (VEGA, 1944, pp. 115-122).

III. *Area Diaguita-Picunche-Hispana*. Primer grado de hispanización. Desde Copiapó hasta las provincias de Aconcagua y Valparaíso, inclusive.

Me referiré, en primer término, a las *lanchas* y a la *danza*, por ser absolutamente regionales. Ambas especies coreográficas —la primera lleva siempre esta denominación plural— tienen función ceremonial de homenaje a la Virgen de Palo Colorado, así llamada por la madera de que está hecha la imagen y por el lugar donde se la encontró, y que en la actualidad se guarda en la iglesia de Quilimarí, en la comuna de Los Vilos. Secundariamente, estos bailes aparecen en los velorios de angelitos, ceremonia funeraria con motivo de la muerte de un niño menor de hasta tres años de edad.

Las *lanchas* y la *danza* se ejecutan de manera individual y a través de un proceso de relevo de los bailarines, que raras veces son del sexo femenino. En cuanto a sus *pasos*, domina la técnica del *escobilleo*, mediante la cual el pie que resbala lo hace sólo con la punta y no de medio pie; también se usa el *zapateo* a ras del suelo, con gran variedad de estilos y de mudanzas tanto para el uno como para el otro.

En la *danza* existe una melodía elemental y única, confiada exclusivamente a los instrumentos guitarra o acordeón de botones, y basada en la repetición regular de acordes de tónica, dominante y subdominante, lo que produce un efecto acústico enriquecedor de esta melodía. En cambio, en las *lanchas* no hay una melodía propiamente tal, no obstante una mayor cantidad de acordes que en la anterior, quizás porque ellos carecen de la secuencia aludida.

En lo que atañe al ritmo, en las *lanchas* encontramos una indeterminación rítmica, que fluctúa de un instrumentista a otro entre una cifra de compás de 3/8 y una de 6/8, lo que implica obstáculos para algunos bailarines que están habituados a ceñirse a uno solo de ellos, cuando se encuentran con *tocadores* que usan uno distinto. Por su parte, en la *danza* el ritmo es binario, invariablemente con un valor de 2/4 (BARROS, DANNEMANN, 1966, pp. 18-20).

En esta área adquieren su máxima intensidad de práctica los *bailes de chinos* —chino, del quechua: servidor—, que significan otra forma de veneración coreográfica a la divinidad, en este caso a Cristo, a la Virgen y a los Santos Patronos de numerosas localidades.

El nombre de *baile* corresponde tanto a un grupo humano como a la función que éste desempeña. El número de integrantes de estos conjuntos es variable: los hay de doce miembros, de más de veinte y hasta de treinta. Cada uno de los componentes está provisto de una flauta monófona y se sujetan a estricta formación de dos filas paralelas, encabezadas por el *tamborero mayor*, seguido del *alférez* o *abanderado*, quien no baila y actúa de cantor solista, situándose al final del grupo, el *tamborero menor* y el *tocador* de bombo.

Los movimientos coreográficos son dirigidos por el *tamborero mayor*, primando los brinco y flexiones, que se efectúan dentro de los límites de un espacio reducido, con gran resistencia acrobática a la par del uso constante de los instrumentos, que alternan en un diálogo de bloques de sonidos graves y agudos.

El canto es de tipo responsorial: el *alférez* improvisa *cuartetos* octosílabas sobre melodías básicas de frecuentes variaciones accesorias y con ritmo irregular, coreando el resto el grupo al unísono las dos últimas líneas estróficas, ciñéndose a la pauta melódica propuesta por el *abanderado*, pero imprimiendo a su réplica un ritmo regular, apoyado en la percusión del bombo.

El modo musical es mayor. El ámbito melódico es de una 5ª, por regla general, y casi siempre las melodías empiezan en la dominante. Los cultores les dan una mayor importancia al texto poético y al baile que al canto y a la ejecución instrumental.

IV. *Area Picunche-Hispana*. Primer grado de hispanización, en categoría máxima. Desde el límite norte de la provincia de Santiago hasta el sur de las provincias de Ñuble y Concepción.

En ella cobran sobresaliente vigor, la *tonada*, el *canto a lo pueta* y la *cueca*, tres de las más primordiales expresiones del folklore musical chileno, si bien la dispersión de la última es nacional y la de las restantes cubre un vasto sector del territorio.

Morfológicamente, la *tonada* se caracteriza por tener un período binario, con repeticiones en la primera o en la segunda frase, o también en ambas (aab - abb aabb - aba). Su línea melódica es simple, sobre la base de intervalos generalmente pequeños. En la gran mayoría de los casos se impone en ella una cifra de compás de 6/8, determinado por el acompañamiento rasgueado de la guitarra, diferenciándose, de esta manera, de la *canción*, que lo tiene punteado, y para la cual se usa, de preferencia, un compás de 3/4. En la *tonada* el modo es mayor.

En cuanto a su organografía, como ya queda dicho, se impone la guitarra, a menudo con

afinaciones propias de la cultura musical folklórica; tal es el caso de la denominada por *tercera alta*: re - la - re - fa *sostenido* - la - do *sostenido*. En algunas oportunidades, este cordófono aparece junto al arpa, y raras veces se utiliza ésta sola; en los últimos años ha aumentado el acompañamiento del acordeón. En las *casas de canto* se suma el piano a los ya nombrados, aparte de una mesita con cubierta de ojalata y delgados listones de madera, destinada a la percusión manual y conocida como *tormento* o *tañador*; pero, por regla general, la percusión se produce con golpes de mano sobre la tapa armónica de la guitarra.

Es imprescindible recordar que existe una familia musical *tonada*, esto es una agrupación de especies de distinta función social, pero cada una de ellas con los mismos caracteres musicales ya indicados. A ella pertenecen el *esquinazo*, la *glosa*, los *parabienes*, el *romance*, el *villancico* —diferente del nortino danzado—, fuera de la *tonada* común, de variada temática, con predominio de la amatoria y de la función festiva (BARROS, DAN-NEMANN, 1964, pp. 105-114).

El canto a lo pueta implica un complejo comportamiento juglaresco, musicalmente cristalizado por el verso, una composición estrófica en décimas, de estilo épico-lírico, organización temática universalista y función ceremonial o festiva.

La manera más simple y precisa de distinguir clases de versos desde un punto de vista musical, radica en dividirlos en los de ritmo regular y en los de ritmo irregular. Ambos se acompañan con guitarra o guitarrón, este último de tamaño semejante a la primera, aunque de caja más alta y provisto de cinco órdenes de cuerdas, las que totalizan veinticinco con los dos pares laterales. Está afinado como la guitarra, con la emisión del mi grave, pero una tercera más abajo, y en el tercer orden —denominado requinta— se reúnen tres mi bemol en octavas diferentes, por lo que se dan en él la nota más aguda y la más baja de las cuerdas sobre el batidor (BARROS, DAN-NEMANN, 1961, p. 34).

La armonía de estos cordófonos se limita a las funciones de tónica y dominante y en contadas ocasiones añade la de subdominante. Respecto a la fraseología del canto, ella muestra una sintaxis bien definida, con cadencias resolutivas en la cuarta y décima línea estró-

fica. La melodía tiene un ámbito reducido, con intervalos pequeños, y cuando la rítmica es irregular o libre, se parece a la del salmódico canto llano, con el refuerzo de los elementos modales que suelen hacerse presente, como ya se dijera. El modo más común es el mayor, aunque he hallado el uso del menor en regiones distantes entre sí, pero sólo en interpretaciones masculinas, de muchísimo mayor índice cuantitativo que las femeninas.

La *cueca*, otrora *zambacueca* o *zamacueca*, danza de pareja suelta con pañuelo, de función festiva, es la nacional chilena por excelencia. Probablemente, su origen se remonta a una pantomima incaica precolombina, hispanizada musical, poética y coreográficamente. En Chile goza de una gran aceptación desde el primer cuarto de siglo XIX, y su expansión hispanoamericana actual alcanza a Argentina, Bolivia y Perú, principalmente.

Su forma estrófica consta de una *cuarteta* inicial, de una seguidilla y de un pareado o remate, con diversas posibilidades de repeticiones, de inclusiones de muletillas, a las que se añaden convencionales y esporádicas voces de animación.

Su morfología musical tiene un solo período, usualmente binario y con compás de 6/8. La mayoría de las *cuecas* se tocan con guitarra, con funciones de tónica, dominante, y con menor frecuencia de subdominante, aunque la melodía sugiera, en muchas ocasiones, el empleo de una o dos funciones armónicas más, eliminadas por casi todos los ejecutantes. Su modo es mayor, excepto en numerosas versiones de las provincias de Tarapacá y Antofagasta, y respecto de la línea melódica puede decirse que se centra en un ámbito habitual de 7^a, con una interválica que, además de 2^{as} y 3^{as} mayores ascendentes y descendentes, agrega 4^{as} justas, 6^{as} mayores y aún 7^{as}, estas últimas siempre ascendentes, así como también es ascendente la conclusión de la *cueca*, por regla general, la que tiene la clásica peculiaridad de ser un antecedente de frase.

V. *Area Mapuche-Huilliche-Hispana*. Segundo grado de hispanización. Desde el límite norte de las provincias de Arauco y Bío-Bío hasta el límite sur de la de Llanquihue.

Desde un punto de vista de apreciación de la cultura musical folklórica, interesa distinguir dos actitudes de los grupos indígenas: una, de mantenimiento tenaz de costumbres verná-

culas, defendidas por medio de la religión y de la lengua, con una organización social bien definida y dignamente orgullosa de su ancestro; otra, abierta a las incitaciones y presiones europeizantes, sometida a un largo y cruento mestizaje, al que se suma, desde mediados del siglo XIX, la pacífica contribución germana, en las provincias de Valdivia, Osorno y Llanquihue.

Las indagaciones y recolecciones que se han efectuado en esta zona recientemente, demuestran que la música folklórica está representada, en lo fundamental, por *cuecas* y *tonadas*. No obstante, una búsqueda acuciosa en sectores de elevado espíritu de tradicionalidad, podría repetir los hallazgos hechos por Carlos Isamitt, uno de los cuales, correspondiente a la localidad huilliche de Coihuin, es narrado en los siguientes términos por este investigador:

“La revelación de la pervivencia del aporte cultural de España, se nos evidenció en la serie de danzas que, durante la noche, se nos dieron a conocer. Algunas han desaparecido de la memoria de nuestro pueblo; otras, aún suelen recordarse, pero todas ellas perduran recreadas por el espíritu de los huilliches y las practican con sus propias modalidades”.

“Danzaron sin descanso hombres y mujeres: el cielito, el chicoteo, la sajuria, la refalosa, la nave (busca tu vida), la seguidilla o sirilla, la pericono, la cueca. Parejas y conjuntos las bailaban con buen sentido del ritmo y liviandad, y gracia ingenua en los movimientos. Todos celebraban la ejecución continuada, y todos esperaban también con gozo, el momento de tener posibilidad de participar activamente”. (ISAMITT, 1962, p. 86).

VI. *Area Chilota*. Primer grado de hispanización. Provincia de Chiloé.

La *cueca* se mantiene como la forma musical y coreográfica más destacada, aunque con un aumento considerable del tempo, que influye en sus movimientos generales, y con una ejecución instrumental que incluye muy a menudo el acordeón y la percusión de bombo.

De un gran valor regional son las oraciones cantadas, los villancicos y los cantos funerarios destinados a los niños —llamados ángeles—, estos últimos con el solo acompañamiento

del membranófono antes citado. Si bien todos ellos reúnen los caracteres rítmico-melódicos del cancionero hispano-chileno, especialmente los primeros se distinguen en todo el folklore nacional por su marcada índole melismática.

Factores arcaizantes de esta área han permitido conservar la artesanía y uso del *rabel*, rústico violín de tres cuerdas, y la práctica de la *saloma*, canto monódico de trabajo, utilizado para estimular a personas y animales.

VII. *Area Patagónico-Hispana*. Segundo grado de hispanización. Provincia de Aysén y Magallanes.

Las manifestaciones del folklore musical aparecen con su mayor intensidad con motivo de las fiestas celebradas al término de la faena de la esquila. En ellas intervienen reducidos conjuntos orquestales de procedencia urbana y cultores campesinos del *corrido*, la *cueca* y el *valse*. Asimismo, cabe mencionar la controversia poético-musical, denominada *payá*, las narraciones musicales de las *milongas* y el baile del *malambo*, especies estas tres que muestran el considerable influjo folklórico argentino en estas dos provincias.

VIII. *Area Antártica*. Territorio Polar Chileno. Grado de hispanización no mensurable.

El procedimiento de medición cultural y étnico-social aplicado a las otras áreas, no es viable respecto de ésta, simplemente por la ausencia de un folklore musical regionalmente definido.

Con un criterio estricto, sólo podría estimarse un comportamiento folklórico débil y esporádico, a causa de la población de relevo de nuestro territorio antártico y del bajo número de ocasionalidades propicias para esta clase de cultura, ocasionalidades en las que, por ahora, confluyen diversas expresiones folklóricas musicales procedentes de las otras áreas. No obstante, puede pensarse en la formación de un folklore, gracias a los hábitos y a las normas sociales propios de la vida en estas latitudes, como también debido a las motivaciones del medio físico, de la flora y de la fauna.

IX. *Area Pascuense*. Tercer grado de hispanización. Isla de Pascua.

La superposición de grupos étnicos sin aculturación regular y con notables intromisiones musicales internacionales, dificulta la comprobación de una música de verdadera calidad folklórica, la que, a mi entender, estaría gestándose entre los restos de la cultura musical autóctona en trance de extinción y los factores tahitianos y chilenos de los últimos años; de ahí que estime la imposibilidad de determinar formas folklóricas, como bien puede hacerse en el resto del país, y que, en cambio, pueda afirmar que el fenómeno imperante es en este momento la mesomúsica.

CONCLUSIONES

La música aborígen demuestra una tendencia creciente a la transculturación, y en algunos casos lamentables —atacameña y pascuense— a la desculturación y extinción.

En la música indígena resaltan la trifonía atacameña, la pervivencia de una pentafonía pura y la riqueza organográfica de la cultura andina, las prácticas mágico-religiosas musicales de los grupos mapuches y huilliches, y los recursos polifónicos pascuenses.

La música folklórica ha llegado a un estado de decantamiento y de culminación de su actual período histórico-cultural, a lo largo de un proceso de preeminencia de los factores hispanos, con interesantísimas mantenciones de elementos arcaicos. Esta consolidación epigonal deberá afrontar, a corto plazo, los cambios internacionales del presente, y se observará, entonces, qué cauces seguirá la folklorización musical.

Características esenciales de la música folklórica chilena son:

Su gran significación coreográfica, con especies de dispersión nacional.

La vigencia del *canto a lo pueta*, de la *tonada*, de la *cueca* y del *corrido*, como fenómenos sobresalientes y representativos.

Su marcada sobriedad rítmico-melódica y armónica.

Predominio del modo mayor.

Su morfología eminentemente cerrada, mono o biperiódica, con índice mayoritario del compás binario.

Diversidad organográfica, con mantenimiento de los arcaicos *guitarrón* y *rabel*.

Gran valor comunicativo del texto poético en las especies provistas de él.

III. TRAYECTORIA DE LOS ESTUDIOS DE LA MUSICA FOLKLORICA CHILENA

Los esfuerzos hechos para conocer nuestra música tradicional han producido resultados que, progresivamente, nos acercan a una mejor interpretación del hombre chileno, en términos de sus expresiones musicales propias y representativas. Es incuestionable que hoy, después de los primeros intentos de comienzos de siglo, tras la superación de los meros grados de recolección y descripción, se ha llegado a emplear elementos metodológicos de registro magnetofónico de alta calidad, de notación y transcripción, de análisis, de generalización y de sistematización, que nos sitúan en un plano riguroso y bien definido de la Ciencia Musicológica.

Con el fin de poder apreciar certeramente el desarrollo de dichos esfuerzos en el campo de la cultura musical aborigen y folklórico, me basaré en la ordenación cronológica de las etapas que he planteado en un trabajo anterior sobre Folklore General (DANNEMANN, 1961, 27 pp.).

Periodo precientífico

Corresponde fundamentalmente a los siglos XVIII y XIX, y en el curso de ellos hallamos el

interés de simple usufructuarios de manifestaciones indígenas y mestizas, con propósitos costumbristas destinados a obras muy heterogéneas, así como la labor de verdaderos precursores de investigaciones futuras.

Entre los primeros, y en el grupo de los viajeros que recorren nuestro país, hay que mencionar a Frezier (FREZIER, 1902, *passim*), con quien prácticamente se inicia la preocupación directa por el folklore musical chileno, con sus comentarios y notaciones de la danza del zapateo o taconeo y su descripción de la *pifilca*, la antecesora de la *flauta de chinos*; a María Graham (GRAHAM, 1956, pp. 145-147, 164-167), a W. S. Ruschenberger (RUSCHENBERGER, 1956, *passim*), a Eduardo Poeppig (POEPPIG, 1960, *passim*), los cuales nos entregan referencias escuetas sobre danzas y canciones.

En esta misma posición encontramos también escritores, como Blest Gana (BLEST GANA, *passim*), que en varias de sus novelas nos ofrece ilustrativos cuadros de la época. Ruiz Aldea (RUIZ ALDEA, 1947, pp. 29-37) nos trae una *zurra de baile*, en la que figuran la *sajuriana*, el *guachambé*, el *aire*, el *cuando*, el *capote* y la *zamacueca*, amén de un *esquinazo de madrugada*; Barros Grez (BARROS GREZ, 1881, *passim*), quien presenta, a modo de intercalaciones festivas, realistas manifestaciones de folklore musical a lo largo de su extensa obra. Este cauce de la literatura costumbrista que contempla elementos folklórico-musicales se mantiene hasta nuestros días, siendo ejemplos muy salientes algunos de los libros de Luis Durand (LUIS DURAND, 1942, pp. 163-201), Eduardo Barrios (BARRIOS, 1948, *passim*), Mariano Latorre (LATORRE, 1943, pp. 251-271), entre los más representativos. Sin embargo, la producción de estos escritores, a partir de los últimos años de la primera mitad del siglo actual, ha seguido un curso paralelo a la de los investigadores de la materia que nos ocupa, sin que estos últimos hayan tenido que remitirse a aquélla como fuentes sustanciales de información, lo que no significa que en cualquier momento los especialistas no puedan recurrir a tal tipo de obras, frente a la imposibilidad de recoger datos, inexistentes en la fase de recolección de sus trabajos.

Avanzada la segunda mitad del siglo XIX, se hace ostensible la encomiable tarea de los aludidos precursores, entre los que incluiré a Benjamín Vicuña Mackenna (V. MACKENNA, 1922, pp. 449-463), que, en su gigantesca búsqueda del alma nacional, también in-

ursionó en los estudios de la cultura folklórica, como se comprueba en sus observaciones sobre danzas tradicionales; a Clemente Barahona Vega (BARAHONA, 1913, *passim*), cuya actividad se prolonga hasta los inicios del siglo XX, descollando por sus indagaciones sobre la *zamacueca*, y al compositor José Zapiola (ZAPIOLA, 1945, *passim*), que no sólo nos informa acerca de las reuniones musicales de mediados de la pasada centuria, y de la llegada a Chile de los bailes *cielito*, *pericón*, *sajuriana*, *cuando* y *cueca*, sino que ha conquistado la gloria de la folklorización de su Himno de Yungay.

No puede ignorarse que tanto los usufructuarios como los precursores propiamente dichos, cuentan con antecesores ilustres, sobresaliendo el cronista Alonso de Ovalle (OVALLE, 1888, pp. 290-291), en cuya Histórica Relación del Reino de Chile hay valiosas descripciones de festividades de mediados del siglo XVII, con participación de ejecutantes de *flautas* y de *cofradías de danzantes*.

Periodo de iniciación científica

De importancia decisiva para su gestación y desenvolvimiento es la fundación de la Sociedad de Folklore Chileno, la primera de América Latina, el 18 de julio de 1909, gracias al Dr. Rodolfo Lenz, y cuya caudalosa acción está reseñada por el autor de este trabajo en su ensayo titulado Los Estudios Folklóricos en nuestros Ciento Cincuenta Años de Vida Independiente (DANNEMANN, 1961, *passim*).

Aunque el campo de esta entidad no fue preferentemente el musicológico, hay que reconocer lo mucho que hicieron algunos de sus miembros en la recolección y estudio de especies de nuestra música tradicional: Francisco Javier Cavada incluye en su obra *Chiloé y los Chilotes* (CAVADA, 1914, pp. 163-168), un importante capítulo dedicado a gran cantidad de los que él llama *bailes populares*, y de los que nos entrega observaciones coreográficas y transcripciones de sus textos poéticos. Ricardo E. Latcham nos habla de las danzas rituales de Andacollo (LATCHAM, 1910, pp. 197-219). Eliodoro Flores estudia las *canciones de cuna* chilenas (FLORES, 1916, *passim*), anotadas musicalmente por Ismaél Parraguez. Este último elabora un Cancionero Chileno, aún no publicado. Ramón A. Laval incluye en su Contribución al Folklore de Carahue (LAVAL, 1916, *passim*), *nanas*,

coplas, tonadas, canciones, parabienes, esquinazos, zamacuecas en algunos casos con notaciones musicales. Rodolfo Lenz nos informa en su monografía *Sobre la Poesía Popular* Impresa de Santiago de Chile (LENZ, 1919, *passim*) sobre los *poetas, cantores* y el *guitarrón*, del cual hace una prolija descripción, a la que añade la afinación relativa de este instrumento.

Período divulgativo

Poco antes de finalizar el período anterior, con el desaparecimiento de la Sociedad de Folklore Chileno, y de un modo paralelo a los propósitos de esa corriente de iniciación científica, actúa un movimiento de recolección y divulgación de expresiones de nuestro cancionero folklórico, si bien debe reconocerse que en varias oportunidades se acogieron algunas espurias, como lo hiciera notar el investigador Eugenio Pereira Salas (PEREIRA, 1945, pp. 4-12).

Antonio Alba inicia las colecciones de música folklórica y popular (ALBA, s. f.). Lo sigue Alberto Friedenthal (FRIEDENTHAL, 1913, pp. 221-254), quien va más allá de la simple compilación, al pronunciarse sobre el origen de la *zamacueca* y de los caracteres síquicos de la canción chilena. Es justo agregar la labor del equipo formado por Jorge Balmaceda y Alberto Kloss (BALMACEDA Y KLOSS, s. f.), por su selección de cantares chilenos, y a Luis Sandoval, autor de un *Album Sonoro*, que registra algunas interesantes versiones folklóricas (SANDOVAL, 1937, *passim*). Una figura descollante en esta etapa es la de María Luisa Sepúlveda, quien realiza meritorios trabajos referentes a nuestras *tonadas* y *pregones* (SEPULVEDA, 1943, *passim*).

No podría cerrarse la relación de este período sin mencionar al escritor chileno Antonio Acevedo Hernández, debido a sus contribuciones a la recolección y descripción de los cantos y danzas folklóricos, estrechamente vinculados a sus cultores (ACEVEDO, 1933, 1953); como asimismo al destacado compositor Pedro Humberto Allende, que intenta las primeras sistematizaciones referentes a la música aborigen y folklórica de Chile, a partir de su trabajo presentado en el Primer Congreso Internacional de Artes Populares, en Praga, de gran interés de consulta hasta nuestros días, pese a las objeciones musicoló-

gicas que deben hacerse a algunas de sus caracterizaciones de géneros tradicionales, especialmente con respecto de la *tonada* (ALLENDE, 1931, pp. 118-123).

Cabe añadir aún que la fundación de la Asociación Folklórica Chilena, adjunta al Museo Histórico Nacional, acaecida en 1943, gracias a la iniciativa de Oreste Plath, marca la culminación de este tramo de los estudios de nuestra música tradicional. Por desgracia, esta Institución se encuentra actualmente en receso, y la mayoría de las conferencias dictadas por sus miembros no han sido publicadas, como Tarapacá País de Danza y Canto, de Alejandro Rivera; o Ritmos Mineros del Norte, de Pablo Carrido.

Período científico

El advenimiento de este cuarto período se singulariza por un sólido establecimiento de la investigación, junto a la docencia y a la extensión, en diferentes universidades. En 1944 se crea el Museo de Arte Popular Americano, perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a instancias de quien fuera su primer director, Tomás Lago. En 1947 se fundan el Instituto de Investigaciones Folklóricas "Ramón A. Laval", de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, y el de Investigaciones Musicales, con su Sección de Folklore, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la misma Universidad. En 1957 se incorpora al Departamento de Artes Plásticas de la en ese entonces Escuela de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica una Cátedra de Folklore General y Chileno, actualmente la Cátedra de Plástica Arqueológica y Folklórica del Instituto de Estética de esta misma Universidad, servida desde sus comienzos por el autor de estas líneas. Dada la especialización del Instituto de Investigaciones Musicales y su esencial importancia en el desarrollo y consolidación de los estudios de la música folklórica, resulta indispensable incluir aquí una síntesis de sus actividades y del cumplimiento de sus objetivos.

En 1943 se crea el Instituto de Investigaciones Folklóricas, a raíz de una iniciativa privada de la Comisión compuesta por Eugenio Pereira, Jorge Urrutia, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas y Filomena Salas, bajo el auspicio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Este organismo se encarga de difundir nuestra

música folklórica a través de conciertos efectuados en los teatros Cervantes y Municipal, por medio de diferentes conjuntos de intérpretes y utilizando materiales legítimos previamente seleccionados. Una de sus mejores iniciativas fue la publicación del folleto Chile (1943), a manera de complemento explicativo de los programas de los conciertos. Debe reconocerse que este folleto constituye el primer esfuerzo destinado a entregar un planteamiento orgánico, tanto de un panorama folklórico-musical chileno, como de conceptos y métodos relativos a la materia, con las limitaciones propias del reducido espacio de que se dispuso; Eugenio Pereira Salas expone una densa Perspectiva Histórica de la Música Popular Chilena; Carlos Lavín se refiere a Las Tradiciones de Música Típica Chilena, con el objeto de delimitar lo “verdaderamente criollo”; Domingo Santa Cruz pone énfasis en la posición del Instituto de Extensión Musical respecto de la música folklórica. Añádese una selección de música tradicional, con comentarios de Pablo Garrido, la que permite considerar básicamente la realidad nacional de esta clase de cultura musical. Sigue un artículo más de Carlos Lavín, sobre Tres Tipos de Zamacueca, y otro de Vicente Salas Viú, acerca de La Música Popular de Chile y la Española, en el cual este musicólogo español da su opinión correspondiente a las ascendencias de la *cueca*. Concluye esta publicación con unos Apuntes sobre el Problema Folklórico, de Filomena Salas, consistentes en una relación de trabajos efectuados por chilenos y extranjeros, tanto en el campo de la Etnografía como del Folklore.

En 1944, el Instituto de Investigaciones Folklóricas pasa a pertenecer oficialmente a la Facultad de Bellas Artes, designándose como Jefe de él a Eugenio Pereira y como Asesor Técnico a Carlos Lavín.

En el mes de abril de dicho año, aprovechándose la segunda gira de la Orquesta Sinfónica de Chile al sur del país, se organiza una comisión formada por Carlos Isamitt y Miguel Barros, con el fin de hacer recolecciones en la zona comprendida entre Linares y Puerto Montt. Esta búsqueda se dirige a establecer contactos con “sujetos folklóricos”, cuyos nombres más elementales, anotaciones sobre su repertorio, he encontrado en los archivos del Instituto de Investigaciones Musicales, de acuerdo con los informes presentados por la mencionada comisión. Al término de ese mismo año, aparece un álbum de discos con el nombre de Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, que incluye parcialmente ejem-

plos musicales contenidos en el ya descrito folleto Chile, pero que agrega un número apreciable de nuevos cantos y bailes, todos los cuales son explicados a través de una perspectiva histórica escrita por Eugenio Pereira Salas, a la que se suma un análisis técnico-musical de Jorge Urrutia Blondel. Uno de los resultados más valiosos de este álbum es la divulgación de una música hasta ese entonces muy desconocida para muchos chilenos, con lo cual se provoca una gran inquietud en varias personas, que componen grupos de interesados y se dedican a la recolección y cultivo de diversas especies, como ha sucedido seriamente con el Conjunto Cuncumén, el Grupo Folklórico del Coro de la Universidad de Chile, la Agrupación Folklórica Chilena, por citar algunos de los más destacados y perseverantes en la línea de la proyección del folklore musical.

La tarea más ambiciosa emprendida por el Instituto de Investigaciones Folklóricas es la tentativa de elaborar un Mapa Folklórico Musical de Chile, la que empieza en 1943, a cargo de musicólogos y folkloristas, a cada uno de los cuales se les encomienda un lugar como ámbito de recolección, aparte de solicitar la ayuda de cualesquiera voluntarios por medio de la distribución de instrucciones para confeccionar el Mapa Folklórico de Chile.

Desafortunadamente, esta laudable iniciativa adoleció de distintas fallas, que la paralizaron a poco de su partida, como fueron la inexistencia de un criterio definido respecto de los materiales folklóricos, ya que se supuso, *a priori*, que tanto los musicólogos como el común de la gente a quienes se les pidió colaboración, tenían conceptos sólidos sobre la pertinente especialidad, y las notorias deficiencias de las llamadas "fichas-tipos" o "fichas-modelos", utilizadas para la obtención de los hechos folklóricos musicales, en las cuales se nota una gran confusión de diferentes medios técnicos para un mismo fin y una muy incompleta condición, en cuanto al registro de datos, en la que sobresale, paradójicamente, el descuido relativo a las características musicales.

En la actualidad, treinta años más tarde, en la Sección de Investigaciones Musicales de la que es hoy Facultad de Música y Artes de la Representación de la Universidad de Chile, se han centralizado las actividades de un Proyecto Interdepartamental e Interdisciplinario, a manera de emulación del que criticara, con fundamentos antropológicos, uno de cuyos rubros es el musical, de acuerdo con un concepto integral de la cultura tradicional, pro-

yecto denominado Atlas del Folklore de Chile, que se desenvuelve ajustado a las modernas técnicas aplicadas exitosamente en Europa, y que cuenta con la asesoría de la Universidad de Bonn, Alemania, y con el aporte metodológico y material de la Universidad de California, USA (DANNEMANN, 1972).

Volviendo al Instituto de Investigaciones Folklóricas, recordaré que en 1947 —como antes se dijera— se crea el de Investigaciones Musicales, en cuya organización el primero pasa a ser el Departamento de Folklore del segundo, y cuya dirección general se entrega a Vicente Salas Viú.

En 1948 se produce la transferencia del Archivo Folklórico de la Dirección de Información y Cultura del Ministerio del Interior al Instituto de Investigaciones Musicales, archivo cuya mayor importancia consiste en el Censo General Folklórico de la República de Chile, realizado en 1944 por la Dirección General del Cuerpo de Carabineros, y el que llegara a reunir más de dos mil fichas, las que se singularizan por la parquedad de sus especificaciones, que consignan el nombre completo del cultor, su domicilio, su calidad de instrumentista o cantante, sin determinación del género musical pertinente, más la fecha de la averiguación.

Una mención especialísima les corresponde a Eugenio Pereira y Carlos Lavín. El primero, historiador, folklorista y publicista de alta categoría, uno de los fundadores del Instituto de Investigaciones Folklóricas, se desempeña como Profesor-Jefe del Departamento de Folklore hasta 1960, año en que se retira del Instituto de Investigaciones Musicales, después de una extraordinaria labor de investigación y de orientación, que se refleja en publicaciones tan primordiales como *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, cuyo capítulo XVII se halla dedicado a nuestra música folklórica (PEREIRA, 1941, pp. 167-303), con el empleo de una metodología histórica y el predominio de procedimientos descriptivos apoyados en el acopio de documentación bibliográfica; y la *Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno* (PEREIRA, 1952).

El segundo de los nombrados recibe las enseñanzas del sabio musicólogo berlinés E. von Hornbostel, y a su regreso a Chile, en 1942, colabora en los trabajos relacionados con el

folklore de la Facultad de Bellas Artes. Gran conocedor de nuestra geografía humana y de su cultura tradicional, cristaliza sus investigaciones en múltiples ensayos, sobresaliendo *Panorama Musical de Chile* (s.f.) y *Un País con Cuatro Nacionalidades Musicales* (LAVIN, 1953, pp. 21-27). Este compositor y musicólogo fallece en Barcelona en 1962.

Si bien la rica herencia científica dejada por los dos investigadores aludidos y la finalidad preponderante del Instituto le imprimen un sello muy determinado, es muy notable la dedicación que se le conoce a la contribución a la docencia y a la extensión. Pruebas de los aportes docentes son la creación de la Cátedra de Folklore Musical, cuyo primer profesor fuera el autor de este artículo, y los numerosos Seminarios de Especialización y de Título procedentes de dicha cátedra, entre los cuales resaltan *La Melódica del Canto a lo Pueta* (1964), *Aplicación Pedagógica de los Instrumentos Folkloricos Chilenos* (1965), *Aplicación Pedagógica del Folklore Musical Chileno* (1968), *La Llamada Música Popular en Chile* (1970). En el terreno de la extensión encontramos las *Semanas del Folklore Musical*, iniciadas en 1961, jornadas en las cuales los investigadores del Instituto y especialistas invitados presentan a un público general los resultados de sus estudios y los conjuntos de difusión del folklore musical dan a conocer sus recolecciones. Paralelamente se editan cinco series de la denominada *Antología del Folklore Musical*, cada una de ellas consistente en un disco LP, con temas de música folklórica, en su inmensa mayoría ejecutados por sus cultores habituales, y en un folleto explicativo con notaciones, descripciones y análisis musicológicos: algunas de estas series contemplaron las expresiones musicales de una provincia, otras tuvieron un alcance nacional y la última fue una reconstrucción histórico-musical del clásico contrapunto entre Taguada y Javier de la Rosa.

Con la supresión de los Institutos, según las tendencias que han regido la reforma de la Universidad de Chile, el de Investigaciones Musicales desaparece como servicio autónomo y se integra al Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Pero sus actividades no sólo se han mantenido sino que, en algunos casos, acrecentado, tanto en el plano de la Musicología General como en el de la Etnomusicología. En éste han trabajado, aparte de los especialistas que citara, Raquel Barros y Manuel Dannemann en el campo específico de la investigación; en los Archivos, Luis Gastón Soublette, Tomás Lefever, Carlos Araya y Honoria Arredondo; a cargo de la Biblioteca y de las consultas de

los estudiantes, Joyce Fuhrmann, y en las tareas de relaciones públicas y de coordinación de la extensión, Inés Sánchez, todos los cuales tuvieron como directores al mencionado Salas Viú, interinamente a Manuel Dannemann y, en los últimos años, a Samuel Claro.

Nada más elocuente para evaluar la ingerencia de este organismo en los avances de los estudios de la música tradicional chilena, que las publicaciones incluidas en su Colección de Ensayos: *La Música de la Isla de Pascua* (1947), de Eugenio Pereira Salas; *La Forma de la Cueca Chilena* (1947), *Música Folklórica de Chile* (1959), de Carlos Vega; *La Canción Chilena en México* (1948), de Vicente Mendoza; *Nuestra Señora de Las Peñas* (1950), *La Tirana* (1950), *El Rabel y los Instrumentos Chilenos* (1955), de Carlos Lavín; *El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto* (1961), *La Ruta de la Virgen de Palo Colorado* (1966), de Manuel Dannemann y Raquel Barros; *Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile* (1969), de Manuel Dannemann; *Danzas Rituales en las Festividades de San Pedro de Atacama* (1967), *Danzas Rituales en la Provincia de Santiago* (1968), de Jorge Urrutia.

No puede olvidarse la colaboración prestada al Instituto de Investigaciones Musicales por intérpretes que han actuado en sus audiciones y presentaciones, destacándose Margot Loyola y Violeta Parra, grandes recolectoras y divulgadoras de nuestra música vernácula, que también dictaron cursos en las Escuelas de Temporada de las universidades chilenas, prosiguiendo la señera labor de Camila Bari, Emilia Garnham y Australia Acuña.

Para una completa información sobre la existencia, actividades y logros de este organismo, remito al lector a la Memoria que redactaran sus miembros, publicada en 1970 (CLARO y otros, 1970).

Período de Consolidación Científica y de Gran Incremento de la Proyección y de la Aplicación

Sitúo sus comienzos en los últimos años de la década del cincuenta, y lo caracterizo por la vigorización y depuración notables de la investigación y de la docencia del folklore en general, así como por un profuso y heterogéneo aumento de la difusión y proyección del

folklore musical, junto con una marcada tendencia a su aplicación por parte de organismos oficiales.

En esta peculiar intensificación científica influyen las vinculaciones internacionales, no sólo a través de congresos importantes, como el de Etnología Europea, en París, 1971; el de Folklore en el Mundo Moderno, en Bloomington, Indiana, USA, 1973, o el Seminario Internacional de Música Latinoamericana, en Royan, Francia, 1974, sino que también por medio de fructíferos intercambios planificados de trabajos sobre teorías y métodos, concretados en los últimos años con la presencia en Chile de los etnomusicólogos de la Universidad de California, USA, Don Borchardt y Daniel Sheehy, el primero de los cuales, prematuramente fallecido, fue el organizador del proyecto de filmación de la festividad de La Tirana, de Tarapacá, que se tradujo en una película en technicolor de largo metraje, gracias al Convenio Universidad de Chile - Universidad de California. En este plano de interacción están las tareas de perfeccionamiento y de docencia efectuadas en el extranjero por los profesores Raquel Barros, Manuel Dannemann y Juan Uribe Echavarría, cuyas publicaciones corroboran el espíritu investigativo que se impone en este período. Baste citar del tercero de los nombrados, su *Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso* (URIBE, 1958); sus *Cantos a lo Divino y a lo Humano en Aculeo* (1962); su *Tirana de Tarapacá* (1963); su *Cancionero de Alhué* (1964). Este estudioso se distingue también por su condición de organizador y animador de encuentros de cultores de nuestra poesía tradicional cantada, en diferentes lugares del país, con los consiguientes efectos de activación del género.

Una contribución que no puede pasar inadvertida en el recuento de las investigaciones relacionadas con el folklore musical chileno es la obra *Costumbres Religiosas de Chiloé y su Raigambre Hispana*, de Isidoro Vázquez de Acuña (VAZQUEZ, 1956), en ese entonces miembro del Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile. En ella se recogen valiosas ejemplificaciones de especies de música sacra, varias de las cuales con transcripciones musicales, destacándose el influjo jesuítico en la enseñanza y dispersión de estos textos, hoy folklorizados.

Digna de justo encomio es la perseverancia mostrada por Diego Muñoz, sostenida a lo largo

de un esfuerzo personal, ya que este escritor y folklorista no pertenece a organismos científicos estatales ni privados. En 1954 organiza el Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile, cuyos elementos informativos, resoluciones e intervenciones especiales han quedado para su conocimiento posterior en una publicación (VARIOS AUTORES, 1954). En 1968 edita una joya bibliográfica con la denominación de Lira Popular, prosiguiendo la tradición nominativa de las hojas sueltas y folletos de los *puetas* chilenos, especialmente fecunda a fines del siglo XIX y a comienzos del actual. Esta selección de quince reproducciones facsimilares, con sus pertinentes grabados ilustrativos, tiene una introducción de Muñoz, que la complementa con dos ejemplos musicales y la ofrece a través de un hermoso elogio de Pablo Neruda a los poetas populares (MUÑOZ, 1968).

Otra causa de la expansión investigadora radica en el apareamiento de organismos relacionados directa o indirectamente con el folklore musical, en distintas ciudades del país, rompiéndose así una pertinaz centralización de las sedes universitarias de Santiago: en 1959 surge el Centro de Investigaciones Folklóricas de Ñuble, Chillán, ahora en lamentable pasividad. En la década del sesenta, diversos organismos de la Universidad del Norte encauzan sus impulsos hasta llegar al Departamento de Folklore del Instituto de Ciencias Sociales, con sedes en Antofagasta, Arica e Iquique. No obstante las condiciones precarias de sus recursos económicos, técnicos y bibliográficos, se evidencian resultados considerables debido a la capacidad y tenacidad de investigadores como Jorge Checura, con su trabajo sobre Ritmos Regionales de los Departamentos de Iquique y Pisagua (CHECURA, 1967); Bernardo Tolosa, con sus Cantos y Leyendas Regionales (TOLOSA, 1967); Alfredo Wormald, con las páginas que le dedica a la música regional en el capítulo Anotaciones sobre la Comunidad, en su libro El Mestizo en el Departamento de Arica (WORMALD, 1968, pp. 56-63). Es de esperar que este caudal se fortifique y acreciente a través de los recientemente creados Cuadernos de Investigaciones Históricas y Antropológicas del Museo Regional de Iquique, organismo cuyo Director, Jorge Checura, ya citado, es el más esforzado de los folkloristas de la Universidad del Norte. También el Instituto de Filología de la Universidad Austral ha entregado enjundiosos aportes a la investigación folklórica general, y ha establecido fuertes nexos científicos entre esta disciplina y la Etnografía, principalmente por intermedio del Atlas Lingüístico-Etnográfico del Sur de Chile, ALESUCH, que ya ha cumplido sus primeras fases. Y si bien en el campo de la Musicolo-

gía, su intervención ha sido cuantitativamente pequeña, resalta la excelente calidad de trabajos como el de Constantino Contreras, sobre Teatro Folklórico: Una Representación de Moros y Cristianos (CONTRERAS, 1965), concernientes a la materia de esta especialidad. Los propósitos de difusión y extensión se manifiestan por el conducto de las proyecciones, en su inmensa mayoría de cantos y danzas, con gran diversidad de recursos ambientales y de posiciones estilísticas, y con una creciente inclinación a las diferencias temáticas regionales. Sus antecedentes se encuentran ya en el cuarto período, principalmente en los cursos y representaciones de música folklórica de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, a cargo de profesoras como las ya mencionadas Australia Acuña, Camila Bari, Emilia Garnham, Raquel Barros, Margot Loyola, Violeta Parra, Gabriela Pizarro, Mariela Ferreira, esta última, profesora de Folklore en el Departamento de Educación Física, Deportes y Recreación de la Universidad de Chile. En aquel entonces también empiezan a actuar conjuntos privados, entre los que se destacan por su constancia y penetración artística, la Agrupación Folklórica Chilena, Cuncumén, Millaray, Ancahual, Los Quitrales, grupos que no sólo se han preocupado de mostrar repertorios musicales y coreográficos, sino que han efectuado labores de recolección y han colaborado en tareas docentes de distintos niveles. A ellos hay que añadir la efectividad de la Corporación de Difusión Folklórica, hoy, por desgracia, desaparecida, quien coordinara y promoviera asesorías, encuentros, jornadas, cursillos, exposiciones, publicaciones, todo ello debido al entusiasmo y espíritu de servicio público de un puñado de integrantes, dirigidos por su secretario ejecutivo, Ramón Pumarino, coautor de un útil trabajo sobre *bailes de chinos* (PUMARINO y SANGÜEZA, 1968).

La aplicación del folklore respecto de las expresiones artísticas, ostenta en Chile una larga y honrosa trayectoria, jalonada por Carlos Pezoa Véliz, en literatura; Manuel Caro, en pintura; Pedro Humberto Allende, en música; emulados hoy por escritores de la talla de Andrés Sabella, por pintores del talento de Pedro Lobos y por compositores de la categoría de Roberto Falabella. Sin embargo, sólo en este quinto período, las corrientes de aplicación se han exteriorizado de una manera oficial, decidida y muy concreta en esferas socioeconómicas y pedagógicas. Así lo comprueban muy heterogéneas tentativas al respecto, de parte de la Corporación de Fomento, la Dirección de Turismo, la Consejería de Desarrollo Social, el Instituto de Desarrollo Agropecuario, el Instituto de Educación Rural, el Ministerio

de Educación, desafortunadamente, las más de las veces, sin los necesarios conceptos esenciales previos ni la metodología adecuada, lo que no impide reconocer la apertura de nuevas posibilidades en el proceso de desarrollo cultural y social de Chile, las que requieren de un planteamiento técnico preciso y operante.

BIBLIOGRAFIA

ACEVEDO HERNANDEZ, ANTONIO. Los Cantores Populares Chilenos. Ed. Nascimento, Santiago, 1933, 296 pp.

La cueca. Ed. Nascimento, Santiago, 1953, 434 pp.

ALBA, ANTONIO. Cantares del Pueblo Chileno. Casa C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso, Concepción.

ALLENDE, PEDRO HUMBERTO. La Musique Populaire Chilienne. En Art Populaire, tomo II. Editions Duchartre, París, 1931, 211 pp.

AYESTARAN, LAURO. La Música en el Uruguay, Vol. I. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, Montevideo, 1953, 818 pp.

BALMACEDA, JORGE; KLOSS, ALBERTO. Cantares Chilenos. Ed. Adrián Rieu, Buenos Aires.

BARAHONA VEGA, CLEMENTE. La Zamacueca y la Rosa en el Folklore Chileno. Imp. Universitaria, Santiago, 1913, 19 pp.

BARRIOS, EDUARDO. Gran Señor y Rajadiablos, Ed. Nascimento, Stgo., 1948, 494 pp.

BARROS GREZ, DANIEL. El Huérfano. Imp. Gutenberg, Stgo., 1881, 587 pp.

BARROS, RAQUEL; DANNEMANN, MANUEL. El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto. Colección Ensayos, XII, Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, Ed. Universitaria, Stgo., 1961, 41 pp.

Introducción al Estudio de la Tonada. Revista Musical Chilena, Año XVIII, Nº 89. Stgo., julio-septiembre de 1964, pp. 105-114.

La Ruta de la Virgen de Palo Colorado. Colección Ensayos, XIII, Instituto de Investigaciones Musicales. Universidad de Chile. Ed. Universitaria, Stgo., 1966, 55 pp.

El Romancero Chileno. Ediciones de la Universidad de Chile, Stgo., 1970, 119 pp.

BLEST GANA, ALBERTO. El Loco Estero. Garnière Hnos., París, 1909, 187 pp.

CAMPBELL, RAMON. La Herencia Musical de Rapa-Nui. Ed. Andrés Bello, Stgo., 1971, 594 pp.

CAVADA, FRANCISCO J. Chiloé y los Chilotes. Imp. Universitaria, Stgo., 1914, 448 pp.

CLARO, SAMUEL Y OTROS. Memoria del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Escuela Industrial Superior de Artes Gráficas, Stgo., 1970, 28 pp.

CONTRERAS, CONSTANTINO. Teatro Folklórico: Una Representación de Moros y Cristianos. Estudios Filológicos, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Austral, Nº 1, Editorial Universitaria, Stgo., 1965, pp. 81-98.

CHECURA, JORGE. Ritmos Regionales de los Departamentos de Iquique y Pisagua. Publicaciones del Museo Regional de la Universidad del Norte, Vol. I, Nº 2, Iquique, 1967.

DANNEMANN, MANUEL. Los Estudios Folklóricos en Nuestros Ciento Cincuenta Años de Vida Independiente. Ed. del Instituto de Extensión Musical, Santiago, 1971.

Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile. Colección Ensayos, XV, Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile. Imp. Hispano-Suiza, Stgo., 1969.

Atlas del Folklore Chileno. Metodología General. Revista Musical Chilena, Año XXVI, Nº 118, Stgo., abril-junio de 1972, pp. 3-21.

DURAND, LUIS. Presencia de Chile. Ed. Nascimento, Stgo., 1942, 231 pp.

FLORES, ELIODORO. Nanas o Canciones de Cuna Corrientes en Chile. Imp. Universitaria, 1916, 32 pp.

FRIEDENTHAL, ALBERT. Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas. H. Schippel, Berlín, 1913, 328 pp.

FREZIER, AMADEO. Relación del Viaje por el Mar del Sur a las Costas de Chile y el Perú Durante los Años 1712, 1713 y 1714; trad. Nicolás Peña. Imp. Mejía, Stgo., 1902, 176 pp.

GRAHAM, MARIA. Diario de mi Residencia en Chile, 1822. Editorial del Pacífico S. A., Stgo., 1956, 250 pp.

HORNBOSTEL VON, ERICH M. Canciones de Tierra del Fuego. Revista Musical Chilena, Año VII, N° 41, 1951, pp. 71-84.

ISAMITT, CARLOS. Cantos Mágicos de los Araucanos. Revista de Arte, Año I, N° 6, Stgo., 1935, snp.

El Folklore como elemento de la enseñanza. Revista Musical Chilena, Año XVI, N° 79, Stgo., enero-marzo de 1962, pp. 75-94.

KELLER, CARLOS. Véase Introducción a Los Aborígenes de Chile, de José Toribio Medina, Imp. Universitaria, Stgo., 1952, pp. VII-LXXII.

LATCHAM, RICARDO E. La Fiesta de Andacollo y sus Danzas. Revista de la Sociedad de Folklore Chilena. Tomo I, entrega V, Imp. Cervantes, Stgo., 1910, pp. 197-219.

LAVAL, RAMON A. Contribución al Folklore de Carahue. Librería general de Victoriano Suárez, Madrid, 1916, 179 pp.

LAVIN, CARLOS. Cultura Atacameña. Cuaderno de Arte N° 1, La Música, Stgo., 1950. 14 pp.

Panorama Musical de Chile. En Chile: Tierra y Destino, Francisco Méndez. Ed. Exit., Stgo., s. f., 407-425.

Un País con Cuatro Nacionalidades Musicales. Folklore Americano, Año I, N° 1, Lima, Perú, 1953, pp. 21-27.

- LATORRE, MARIANO. Zurzulita. Ed. Nascimento, Stgo., 1943, 366 pp.
- LEHMANN NITSCHKE, ROBERT. Patagonische Gesänge und Musikbogen. Anthropos, III, Viena, 1908, pp. 916-940.
- LENZ, RODOLFO. Sobre la Poesía Popular Impresa de Santiago de Chile. Imp. Universo, Stgo., 1919, 112 pp.
- MUNOZ, DIEGO. Lira Popular. F. Bruckmann KG Verlag, München, Alemania, 1968, snp.
- OVALLE, ALONSO DE. Histórica Relación del Reino de Chile. Imprenta Ercilla, Tomo I y II, Stgo., 1888.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. Orígenes del Arte Musical en Chile. Imp. Universitaria, Stgo., 1941, 373 pp.
- Los Estudios Folkloricos y el Folklore Musical de Chile. Revista Musical Chilena, Año I, N° 1, Stgo., mayo 1945, pp. 4-12.
- Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno. Archivos del Folklore Chileno Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Chile, Fascículo N° 4, Stgo., 1952, 112 pp.
- PUMARINO, RAMON Y SANGÜEZA, ARTURO. Los Bailes Chinos en Aconcagua y Valparaíso. Edición de la Consejería Nacional de Promoción Popular, Stgo., 1968, 63 pp.
- RUSCHEMBERGER, WILLIAM S. W. Noticias de Chile (1831-1832) por un Oficial de Marina de los EE. U.U. de América. Ed. del Pacífico, Stgo., 1956, 120 pp.
- RUIZ ALDEA, PEDRO. Tipos y costumbres de Chile, Ed. Zig-Zag, Stgo., 1947, 230 pp.
- SANDOVAL, LUIS. Album Sonoro, Casa Wagner, Stgo., 1937 (2ª Ed.), s. n. p.
- SEPULVEDA, MARIA LUISA. La Voz del Pasado, Imp. Casa Amarilla, Stgo., 1943, s. n. p.
- TOLOSA C., BERNARDO. Cantos y Leyendas Regionales. Antofagasta. Antofagasta, 1967, 72 pp.

URIBE ECHEVARRIA, JUAN. *Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso*. Ed. de Los Anales de la Universidad de Chile, Stgo., 1958, 155 pp.

Cantos a lo Divino y a lo Humano en Aculeo. Ed. Universitaria, Stgo., 1962, 173 pp.

La Tirana de Tarapacá. Mapocho, Vol., N° 2, Stgo., 1963, pp. 83-122.

Cancionero de Alhué, Eds. de la R. Mapocho, Tomo II, N° 3, Stgo., 1964, pp. 25-113.

VAZQUEZ DE ACUÑA G., ISIDORO. *Costumbres Religiosas de Chiloé y su Raigambre Hispana*. Centro de Estudios Antropológicos, Universidad de Chile. Ed. Universitaria, Stgo., 1956, 106 pp.

VARIOS AUTORES. *Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile*, Santiago, 15 al 18 de abril de 1954. *Anales de la Universidad de Chile*, CXIII, N° 93, Santiago, 1954, 79 pp.

VICUÑA MACKENNA, BENJAMIN. *La Zamacueca y la Zanguaraña*. *Revista Chilena*. Año VI, Tomo XIV, N° 55, septiembre 1922, pp. 449-463.

VEGA, CARLOS. *La Mesomúsica*. *Polifonía*, Año XXI, N.os 131-132, Buenos Aires, 2° trimestre de 1966, pp. 15-17.

WORMALD C., ALFREDO. *El Mestizo en el Departamento de Arica*. Ediciones Ráfaga, Stgo., s. f., 210 pp.

ZAPIOLA, JOSE. *Recuerdos de Treinta Años*. Ed. Zig-Zag, Stgo., 1945, 310 pp.

