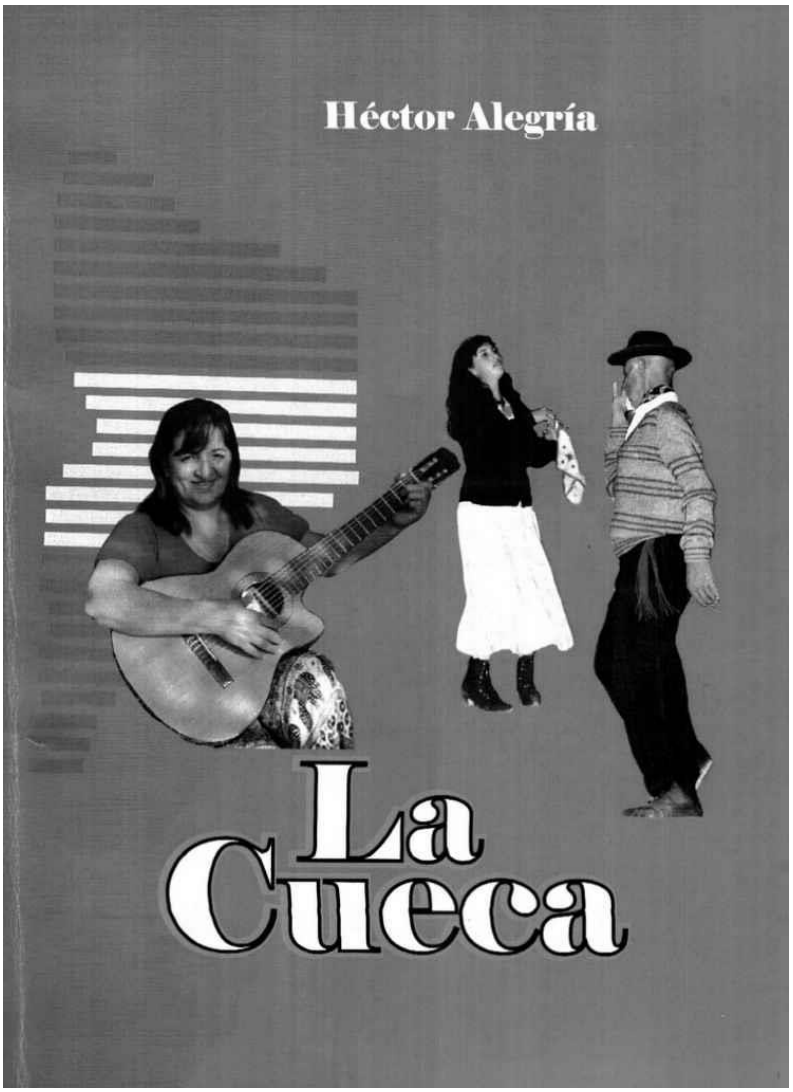

Dedicatoria

In Memoriam

A mi abuela Ismenia Garrido
Cantora de Buta Ranquil
(Fines del Siglo XIX)

Edición para Neuteca200
Para uso exclusivo de Escuelas e Instituciones Culturales Neuquinas
https://sites.google.com/site/neuteca200/home
Prohibida su reproducción comercial, sin autorización del Autor

Prólogo

"Es el último libro que escribo y publico", *me aclara convencido "ma non tropo", Héctor Alegría al pedirme esta introducción a* ***"La Cueca".*** *Lo he escuchado con ésta su "tonada", otras tantas veces que lo acompañé en la presentación de distintas obras y temáticas norteneuquinas, algunas con firmas compartidas, que regaló a la culta sociedad chosmalense y neuquina, ansiosa siempre de reconocerse en sus raíces, mezquinas en ser mostradas. Él mismo es y se vincula orgulloso descendiente de aquellos protoneuquinos ante territorianos, casi pehuenches originados, pioneros del viejo Neuquén de la sal, los ponchos y los malones.*

Lo acompaña y precede, una intensa vida dedicada a la gestión de múltiples y variados hechos culturales literarios y comunitarios, desde el Alto Valle donde lo radicó la vida, y desde hace más de 20 años en su Chos Malal soñado. Lo ha demostrado en la calidad y regionalismo de todas sus obras publicadas de variados temas y en los numerosos emprendimientos culturales encarados: "Caleuche" revista, "Argentina Interior" en radio folklórica, Congresos, Institutos de Folklore, Jurados, Talleres, Centros y Jornadas diversas, actuaciones nacionales, provinciales y binacionales. Y su gran pasión, formar el "Centro de Escritores del Norte Neuquino" y dar a conocer y difundir, desinteresadamente, las voces y pensamiento de los escritores locales y regionales. Una obra callada y sin apoyo oficial, desde su artesanal taller de impresión, utilizando los recursos chosmalenses disponibles.

"LA CUECA" *viene a llenar un vacío histórico y genético, rastreando sus orígenes desde la esclavitud negra del Perú, donde nace la zamacueca "libertaria", introducida en Chile y Mendoza por el guitarrero Libertador José de San Martín. Esta antigua zamacueca, cueca después, hermana de la zamba y la cueca cuyana, se fue estableciendo silenciosamente en el Alto Neuquén, en las "ramadas" de descanso y acampes de veranada y engordes del ganado pampino bonaerense, arreado por los primitivos mercaderes, pehuenches, maloneros y ganaderos del mercado de Chillan. Seguramente rasgueada, escobillada y cantada en sus primeras versiones, por desconocidas cantoras de las "chinganas", sedimento de la Aldea Realista de Epulafquen y las huestes de los Pincheira. Aquí fue dejando sus huellas iniciales en las idas y vueltas de familias, montoneras guerrilleras, invasiones militares y "cautivas" que por la institucional "Guerra a muerte", cruzaban continuamente los Andes, inexistentes de fronteras.*

Por suerte o desgracia, el Alto Neuquén después de aquella "última batalla por la independencia de América", en 1832 en Las Lagunas, quedó abandonado a la buena de Dios y de los hombres. Y no le fue mejor cuando llegó la Argentinidad en cuotas: Colonia Malvarco, 1879, Territorio del Neuquén, Chos Malal Capital, 1887, 1904 y el despojo... Y volvió a quedar en el abandono y el olvido. Esta pobre cuna abandonada, hecha de chiguas y espuelas sonsonantes, colgadas de sonajero, fue la que le dio acordes, ritmo, let ras y poesía, formando y sosteniendo la esencia de la cueca neuquina. Tan propia, tan única y tan nuestra hoy, aguantando las prohibiciones y renaciendo en anécdotas legendarias.

"LA CUECA", *no es una enciclopedia terminada y abrochada para cubrir estanterías como material letrado para consultas. Pretende refundar en los ambientes culturales, instituciones educativas, interesados y cultores de lo nuestro, los muchos conocimientos y sabidurías neuquinas subterráneas familiares; sobre este baile nuestro incomprendido, odiado, silenciado, despreciado, cultivado en secreto, y ofendido desde todos los niveles intelectuales mandantes. De cada página o capítulo, figuras y fotos, puede salir la semilla para ampliar el tema en las escuelas, libros, talleres y estudios creativos y en constante desarrollo, como la cueca misma, que irán a complementar y aumentar nuestro Baile Patrimonial, que ya tiene su "Capital de la Cueca Neuquina", Las Ovejas.*

Este es el legado de ***"LA CUECA",*** *formando un tríptico imprescindible para empezar a comprender en algo el espíritu único del Norte Neuquino, con otras de sus obras, "PILCHAS NEUQUINAS" y "FOLKLORE SOBRE LA MESA". Con estos tres libros, Héctor Alegría pone al Alto Neuquén en paridad de excelencia folklórica nacional, y abre cátedra de neuquenidad.*

Supongamos que esta vez sea cierta la "tonada" de HéctorAlegría...

Quedamos con el beneficio de la duda! A la espera del próximo...

Isidro Belver

Por qué este libro?

Escribir ha sido la pasión de mi vida.

Lo vengo haciendo desde que mis maestras me enseñaron las primeras letras y el entramado sutil de las palabras, he puesto en mis escritos lo mejor de mis capacidades (conste que no digo talento) para proporcionarme la satisfacción de encontrar en cada página algo bueno. Y qué curioso, cada vez que cierro una nueva hoja con un punto final, me parece que he alcanzado un grado superior a lo que anteriormente había escrito.

Como toda edad tiene lo suyo, en la escritura eso también se manifiesta. Desde la inevitable redacción "la vaca" en el cuaderno escolar y la bizarra descripción de los próceres -generales en ecuestres estatuas de bronce "armados hasta los dientes"- al paso inesquivable de los primeros versos enamorados, las ansias epistolares y los sueños azules de la relación idealizada. Escribir, siempre escribir.

El mundo adulto y las características del trabajo, medio de vida que proporciona el sustento del hogar, de la familia, me llevó a poner palabras y palabras sobre papel, en mi trabajo de periodista. El periodismo de antes, cuando todo se escribía y luego se imprimía en diarios y revistas, se escribía y se leía ante un micrófono de radio, se "tecleaba" ante una teletipo. Cosas de antes.

En ese mundo mágico de la comunicación social las posibilidades eran -y son-infinitas y diversas. Uno elige, marca preferencias, se deja llevar, pone en práctica ejercicios de la imaginación, se aferra a la verdad, se somete a las realidades que dominan cada momento. El enorme maestro de la radiodidifusión argentina, Don Antonio Carrizo, me señaló el camino: "El locutor no habla, el locutor dice, que no es lo mismo". Y cuanta razón en sus palabras: para qué hablar si uno no tiene nada que decir.

Por eso, en los medios electrónicos antes se escribía todo lo que iba a salir al aire, para comunicar con sentido y con responsabilidad. Teniendo en cuenta, además, que la radio debe ser formativa y cultural, algo así como un libro oral. Literatura oral.

Si los contenidos, más allá de su forma estética, transmiten conocimiento y enriquecen al que los escucha, mi rol no puede ser otro que ofrecer algún conocimiento e ir al rescate de las cosas que aparecen como más valiosas. Y me encaminé a escribir, para radio, historia y folklore, dos propósitos que acompañaron toda mi vida.

Afortunadamente, tuve en mi propia familia las fuentes indubitables de las pequeñas cosas, esas que sumadas conforman un mosaico rico en quehaceres con identidad.

Mi bisabuelo paterno, don Juan Nepomuceno Alegría, llegó a la América de promisión en el siglo XIX, entró por el Puerto de Valdivia y se instaló en Lonquimay, Chile. Era comerciante y ganadero. Compraba harina de los molinos valdivianos y con su tropa de mulas cruzaba la cordillera para comerciar, con los pehuenches, por trueque, volviendo con una carga de sal, un producto muy apreciado en el vecino país yen Europa.

Mi abuelo, Juan Pablo, nacido en Lonquimay, siguió los pasos de su padre y continuó llevando sal de Truquico, la que conseguía a cambio de "vicios" (vino, azúcar, yerba, etc). Ya casado con Viviana Cerdá, se instaló en un paraje llamado Cajón de Almanza, territorio del Neuquén, dedicandose a la cría de caprinos y ovinos. Del matrimonio nacerían 14 hijos, el último mi padre, Miguel Custodio, Todos campesinos, crianceros, hombres del medio rural.

Mi abuelo materno fue don José de la Rosa Crisosto, ladrillero, casado con lsmenia Garrido, de Buta Ranquil, cantora campesina y tejendera de telar. Cuando fue traslada la capital del territorio a la Confluencia de los ríos Limay y Neuquén, actual

asentamiento, también ellos se fueron siguiendo la rastrillada de los carros y allí se afincaron. Mi madre, Ana Crisosto, nació en la nueva Capital del Territorio, en 1907.

Con toda esa heredad de sangre y paisaje, cómo no bucear en el maravilloso pasado enriquecido de tradiciones criollas, cómo desperdiciar ese tesoro de oralidad y cómo no soñar la continuidad, volviendo actuales y nuevas las estampas añejas que acumulan sapiencia en el molino silencioso del tiempo. Fue cuestión de seguir y divulgar oralmente. Y después los libros.

Todo el material escrito a lo largo de más de medio siglo de pronto tomó tal significación, que se me ocurrió que bien podría ser relevante para otros, un poco más perenne que la brevedad de un espacio radial. Se convirtió, entonces, primero en la revista cultural "Caleuche" y luego en los libros que se fueron sucediendo, 18 en total, hasta ahora. Cada uno de ellos un abarcativo temático. Y cada uno un peldaño de eternidad, tanto para el material expuesto como para el autor, porque el papel escrito no muere jamás y las palabras e imágenes se prolongarán en los tiempos por venir.

La forma modesta, sencilla y a la vez excelsa de la literatura, tiene formato de papel encuadernado. Puedo hablar de encuadernaciones, pero de excelencias sería muy presuntuoso. En todo caso, algo temerario que supone el hecho de exponerse ante los demás. De dejarlo escrito para ser juzgado y para ser recordado, para bien o para ... ¡el olvido!

En ese arte de poner una palabra tras otra, uno descubre, gracias a la receptividad y opinión del lector, que "lo que es fácil de leer es fácil de escribir...y viceversa". Stephen King dijo una vez: "No existen instrumentos prefabricados para un escritor que comienza a escribir sus primeras líneas, es él mismo quien se fabrica a medida las que necesita".

Mi primera herramienta, por intuición quizá, fue centrarme en los contenidos de cada escrito. Mi elección, que me marcó para siempre, se alió con lo que era parte de mi identidad, la herencia familiar. Mis abuelos, paternos y matemos, habitantes pioneros de esta tierra neuquina que hoy me cobija. La historia y los mosaicos de usos y costumbres, la memoria y la recordación. Y, en suma, la identidad que deja una impronta de vida y señala un camino para seguir andando.

Yo vi bailar cueca a mi abuelo Juan Pablo, en una fiesta familiar, cuando ya había alcanzado 90 años de edad. Y lo vi bailar a mi padre. Y mi madre cantaba alegremente en tanto iba trajinando la casa con los mil quehaceres domésticos. El recuerdo cálido que anida en los rincones del corazón y del alma, me fueron llevando a cumplir con la responsabilidad de la continuidad obligatoria, casi diríamos inevitable, de agregarle pasos a la impronta antigua de mis mayores. Los que ennoblecieron su existencia por este suelo bendito que es el Neuquén, con toda su historia y su cultura.

El mejor homenaje a ellos -se me ocurre- bien podría ser este libro, cuyas páginas se me aparecen como pañuelos, echando figuras etéreas en el aire, y los pies que siguen andando distancias sin olvidos, en el chicoteo festivo de una cueca.

Héctor Alegría

I - PERÚ
CUNA DE LA ZAMACUECA

TODOS LOS PUEBLOS, TODOS LOS TIEMPOS

"La verdadera expresión de un pueblos está en su danza y en su música. Los cuerpos nunca mienten".
***Agnes de Mille** (1905-1993)*

Bailar es una forma de manifestación de los integrantes de un grupo social, de comunicación, de integración, de expresión de su estado emocional. Todos los pueblos, en todos los tiempos, en todos los lugares han bailado. Y siguen bailando.

Está en la naturaleza del hombre vivir en sociedad, como bien ha dicho Aristóteles, quien señalaba que para que la especie pueda sobrevivir se debe dar la unión de un hombre y una mujer, de los cuales nacerán hijos y con estos se formará una familia. Y con esta primera célula constitutiva de una sociedad y sumada a muchas familias que se relacionan para compartir soluciones a los problemas comunes, a las necesidades mutuas, se dan también las regulaciones auto impuestas de la convivencia, la integración y la creación y recreación de sus bienes culturales, entre ellos su música y sus bailes.

"El hombre expresa sus sentimientos de deseo, aspiraciones, de alegría, de tristeza, de amor, de ternura, de admiración, de pleitesía, con su mismo cuerpo, con sus ademanes y sus gestos. Por eso la danza es una forma de lenguaje, que comunica sentimientos humanos hacia otros. Y, de algún modo, al bailar el hombre se representa así mismo.

Está claro que desde siempre se ha sabido que el baile es una actividad social que ha permitido a los grupos humanos comunicarse y mostrar su unión.

También, queda demostrado que todas las culturas han instaurado el bailar como un acto de cortejo. Los movimientos, lo gestual, implica un requerimiento de uno al otro y, finalmente, una pretensión de pertenencia.

El baile es un lenguaje no hablado, o más bien un proceso que exterioriza emociones y sentimientos, que va construyendo las formas de comunicación y relación que hemos señalado. La sociabilidad.

Estas formas comunes, que comparten espacios de desarrollo se integran a los usos y costumbres que crean una cultura particular, en la que se funden recursos naturales y económicos, gastronomía, religiosidad, distintas manifestaciones de arte de sus individuos y el exponente colectivo de sus festividades. El baile, entonces, pasa a ser un patrimonio de identidades que en su transmisión oral, conforman el folklore y las tradiciones que se proyectan para los tiempos. Ya no importa quién creó qué parte de esas manifestaciones. Son comunes y así se mantienen y celebran. Es por eso que las danzas son parte de la identidad cultural de los pueblos.

"La identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural, que existe de antemano y su existencia es independiente de su reconocimiento y valoración. Es la sociedad la que a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y los que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de identidad. Dicha identidad implica, por lo tanto, que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social y es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad cultural. El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios, están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación de ambos".

Es así, entonces, que la antigua zamacueca, madre de bailes andinos, nos llega a nosotros como cueca y, aún cuando se fue adaptando con cada paso en el tiempo y la geografía, ha sido y es una acabada expresión de identidad cultural.

PERÚ, CUNA DE LAS DANZAS FOLKLÓRICAS AMERICANAS

"...y te ordenamos y mandamos que en las provincias o reinos del Perú resida un virrey y una audiencia real de cuatro oidores y el dicho virrey presida en la dicha audiencia la cual residirá en la ciudad de los reyes por ser en la parte más convenible porque de aquí adelante no ha de haber audiencia en Panamá".

Leyes Nuevas

Lima, capital del Perú, concentró todo el poder político, económico, social y cultural en tiempos del virreinato español, extendido territorialmente en casi todo el continente de Sud América, incluyendo Panamá. En su jurisdicción se encontraban los que hoy son los países de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Chile, Argentina y Uruguay.

La conquista militar concluyó en 1534 con la entrada de los españoles al mando de Francisco Pizarro a la ciudad del Cuzco, el centro dominante hasta entonces del imperio Inca o Tahuantinsuyo.

El 20 de noviembre de 1542, el rey Carlos I firmó el conjunto legislativo para las Indias, disponiendo la creación del Virreinato del Perú en reemplazo de las antiguas gobernaciones de Nueva Castilla y Nueva León, designando a la Ciudad de los Reyes (actual Lima) la capital del virreinato.

Lima se convirtió, entonces, en el centro rector para todos los pueblos, concentrando los recursos del comercio monopólico y transformando la ciudadela inicial en una ciudad ostentosa en arquitectura, en su vida social de esplendor palaciego y en el desarrollo cultural impulsado desde sus universidades de sello católico. El virrey Francisco Álvarez de Toledo fue quien impuso un orden administrativo y de organización, impulsando la distribución del trabajo por medio de la mita, las encomiendas y más directamente, la esclavitud.

Desde ese tiempo de la organización se encamina el encuentro de culturas, un choque en principio, una fusión después, y el mestizaje que va dando forma a un nuevo cuerpo mixturado de etnias, definiéndose finalmente la multiculturalidad del pueblo peruano. En la sociedad colonial se manifiestan las contradicciones entre la cultura hispana y andina. Los españoles imponiendo a rajatabla su religión a los naturales. El desembarco de negros esclavos produjo, también, el encuentro con la cultura hispana y la cultura andina, provocando el gran encuentro con la cultura africana, tan rica de movimientos y ritmos. De este tremendo mestizaje nacen las danzas afroperuanas de tremenda alegría o tristeza, con el retumbo de los tambores del continente negro del que fueron violentamente arrancados por los esclavistas. Del mestizaje cultural indígena, europeo y africano nacieron los bailes de expresión negra del Perú, como el Lando, Tondero, entre otros y, por supuesto, la danza madre de latinoamérica: la zamacueca.

NEGROS ESCLAVOS EN PERÚ

Los primeros esclavos negros en Perú fueron introducidos por Francisco Pizarro luego de que la "Capitulación de Toledo" (virrey Francisco Álvarez de Toledo) autorizara traer -cincuenta esclavos negros, entre los cuales debía haber a por lo menos un tercio de hembras". Esta proporción entre hombres y un mínimo de mujeres obligatorio era para fomentar el crecimiento vegetativo del grupo esclavizado. Una cuestión de intereses toda vez que un negro esclavo no se consideraba persona sino *"mercancía"*, un bien económico denominado *"Pieza de Ébano"* .

Estos negros, no solo fueron destinados al trabajo y en la historia peruana se registran innumerables hechos en los que los africanos fueron utilizados también como guerreros, especialmente en aquellos episodios donde les tocó pelear contra indígenas. Y esto se dio naturalmente ante la actitud poco amistosa de los aborígenes para con los esclavos, a quienes consideraban una casta inferior. Cieza de León señala que *"fue un negro quien le salvó la vida a Diego de Almagro en la peripecia de Pueblo Quemado, donde fueron duramente atacados por los aborígenes"*.

Y la curiosa anécdota que recoge que *"El capitán mandó a Alonso Molina y a un negro a que fuesen con el cacique, se le acercaron los naturales, mirándolo, haciéndolo lavar como lo veían negro, para ver si su negro era color o confección puesta, más él, echando sus dientes blancos de fuera, se reía, y llegaba a otros a verlo que no le daban lugar a comer"*.

Pero el contacto más importante de los negros esclavos se dio con los misioneros de la Iglesia. Mariátegui en sus ensayos dice que *"Las únicas falanges de verdaderos colonizadores que nos envió España fueron las misiones de jesuitas y dominicos"*. Y efectivamente, los curas crearon núcleos de producción tal cual se hicieron en las misiones de Paraguay, logrando un emprendimiento económico de singular relevancia.

La evangelización, tanto de aborígenes como de negros, no pudo desterrar de su existencia sus antiguas y ancestrales costumbres, por lo que los rasgos de ambas culturas subsistieron al embate europeo.

Los sacerdotes, que empleaban en su misión evangelizadora instrumentos musicales, especialmente violines, descubrieron rápidamente la gran sensibilidad de los nativos y los africanos. Menos crueles en su trato que los encomenderos, hacendados y comerciantes, fomentaron los momentos de esparcimiento y permitiendo, incluso, la recreación de sus danzas y canciones. Salieron de la clandestinidad, de esta manera, las expresiones del incanato por un lado, y las manifestaciones danzantes del continente africano, por el otro. La animosidad entre nativos y esclavos con el tiempo se fue limando y unas y otras culturas aprendieron a convivir, aunque ciertamente no se fusionaron totalmente.

Del incanato se rescataron las que fueran danzas ceremoniales de sus fiestas de guardar y las de carácter social. Los instrumentos más antiguos como la Siringa (Siku), el tambor Huanca, Pingullo, Quena y otros.

Los negros, por su parte, fueron los que más alcanzaron en la preferencia de los criollos al ser sus bailes de una expresión plásticas sugestiva y contagiosa. Impusieron el Landó, lngá, El Alcatraz, Son de Diablos, entre otros. El criollaje fue modificando algunas de estas danzas, dando lugar a nuevas modalidades de bailes, como nuestra zamacueca, con clara identidad latinoamericana.

Cuando quedó atrás la época colonial del boato y la magnificencia de una legendaria vida cortesana bajo la autoridad del virrey, los aires libertarios tomaron a esta danza como un símbolo de la emancipación, dispersándose a lo largo del cordón andino, el colosal espinazo de una América nueva.

Y en esta flamante aurora, la impronta afro se sumó a toda la algarabía de pueblos que, si bien recobraron sus antiguas tradiciones, incorporaron este nuevo aporte cultural y lo volvieron suyo también. Entre tantos tesoros de la América Sur, con las características diferenciadoras y las particularidades de cada región, cambió los nombres, dio variantes a la coreografía, velocidades de la música, pero conservando siempre el origen se volvió un sello de identidad cultural.

SAMBA LANDÓ, EL APORTE AFRICANO A LA ZAMACUECA

Hemos hablado acerca de las diversas y encontradas opiniones acerca del origen negro de la zamacueca. Y seguramente no encontraremos nunca la certeza de la participación única y primera de la danza africana en la formación de la zamacueca. Que sí estuvo presente y de gran influencia en su génesis, pero se incorporó al sincretismo que motivó esta expresión bailable, que con el correr del tiempo tomó una personalidad propia sudamericana, con los matices de cada pueblo y la definición de una identidad cultural.

Afirmamos nosotros que la participación afro en la conformación de este baile no deja lugar a duda alguna. Más si tenemos en cuenta que nuestra danza argentina más difundida y dispersa es la zamba, que toma su nombre de la zamacueca, pero con relación etimológica en la zamba antigua que se bailaba en Perú antes de la aparición de la zamacueca. Y es porque zamba en lengua bantú significa baile, bailar. También tiene otras acepciones.

Para referirnos al tema recurrimos a Manuel Acosta Ojeda, autor del libro "Aportes para un mapa cultural de la música del Perú" quien afirma: *"Se conoce poco sobre el baile Samba Landó por la falta de un registro pues algunos apuntes hechos por cronistas españoles, se refieren tangencialmente sobre esta danza de origen africano correspondiente al grupo de la ombligada, del vacunao. Sin embargo se puede apreciar esta danza erótica y festiva en espectáculos musicales. Porque a pesar del tiempo, la memoria oral y las costumbres no se han perdido en el Perú."*

El Landó no existe, se llama Samba Landó, fueron las textuales palabras de Augusto Ascuas, nacido en 1892, allá por los años '60 donde dicho término se puso de moda, por la popularización del **'Toro Mata'**.

Nicomedes Santa Cruz decía que Landó deviene de Undú o Lundú , una danza de origen africano traída por los negros bantú de Angola, danza que es el origen de los nombres Landó y Lundero.

En su trabajo "Kumanana" acepta el Landó a la par con el Samba Landó, dándole la misma categoría de danza, quizás influenciado por sus continuos viajes a Brasil, donde sí existe el Lundú.

Originalmente el angolense lundú fue una danza típica de la ceremonia matrimonial cuya coreografía era una pantomima del acto de copular, culminando con un golpe de pelvis contra pelvis que el hombre aplicaba a la mujer. Y hay quienes deducen que esta palabra quiere decir copular. Con el correr de los años el lundú se fue folklorizando en Perú y con el nombre de lundero se popularizó en la Villa de Santiago de Miraflores de Zaña (1563-1720) del departamento de Lambayeque, dando más tarde origen al Tondero que hoy tiene plena vigencia.

Mientras en Lima, independientemente del proceso norteñó el lundú, llamado landó y samba landó, da origen a la zamacueca (fines del siglo XVIII).

En Chile, Patricio Manns, Horacio Salinas y José Sayas recrean la música de esta danza, con una letra ligeramente modificada respecto de la que llega desde Perú.

Sobre el manto de la noche
está la luna chispeando.
Así brilla fulgurando
para establecer un fuero
"Libertad para los negros
cadenas para el negrero".

Samba Landó, samba Landó
¿Qué tienes tu que no tenga yo?

Mi padre siendo tan pobre
dejó una herencia fastuosa:
"Para dejar de ser cosas
-dijo con ánimo entero-
ponga atención, mi compadre,
que vienen nuevos negreros.

Samba Landó, Samba Landó
¿Qué tienes tu que no tenga yo?

Ritmos negros del Perú

Nicomedes Santa Cruz

Ritmos de la esclavitud
contra amarguras y penas.
Al compás de las cadenas
Ritmos negros del Perú.

De África llegó mi abuela
vestida con caracoles
en un barco carabela.
La marcaron con candela,
la carimba fue su cruz.
Y en América del Sur
al golpe de sus dolores
dieron los negros tambores
ritmos de la esclavitud.

Por una moneda sola

la revendieron en Lima
y en la Hacienda "La Molina"
sirvió a la gente española.
con otros negros de Angola,
ganaron por sus faenas
zancudos para sus venas
y para dormir duro suelo
y naÍta 'e consuelo
contra amarguras y penas.

En la plantación de caña
nació el triste socabón,
en el trapiche de ron
el negro cantó la zaña.
El machete y la guadaña
curtió sus manos morenas;
y los indios con sus quenas
y el negro con tamborete
cantaron su triste suerte
al compás de las cadenas.

Murieron los negros viejos
pero entre la caña seca
se escucha su zamacueca
y el panalivio muy lejos.
Y se escuchan los festejos
que cantó en su juventud.
De Cañete a Tombuctú,
de Chancay a Mozambique
llevan sus claros repiques
ritmos negros del Perú.

Canto lo que el pueblo canta

Nicomedes Santa Cruz

Yo canto porque el presente
no es de pena ni es de llanto,
por eso es que cuando canto,
canto lo que el pueblo siente.
Yo canto porque mi canto
nació en mi fragua de herrero
forjando en yunque de acero
volutas de antiguo llanto.
Si ayer me inspiró el quebranto
de un dolor adolescente,
hoy mi canto es consecuente
con el futuro trazado.
Si otros cantan al pasado
yo canto para el presente.

Mi canto del pueblo viene
y mi canto al pueblo va
porque el pueblo al canto da
lo grande que el canto tiene.
En los pechos que resuene

el redoble de mi canto
quedará un alma de amianto
dispuesta para la lucha;
y esa angustia del que escucha
no es de pena ni es de llanto,
cuando le canto a los niños
descalzos de algún colegio
mi canto es el tibio arpegio
de los más tiernos cariños.

Pero ante pieles de arminio
y palacios sacrosantos,
voz de protesta levanto
gritando revolución;
y es metralla mi canción
por eso es que cuando canto,
canto la unión fraternal
entre los pobres del mundo.
Canto con celo profundo
nuestra fuerza laboral.
Canto la lucha crucial
que libra este continente.
Canto la aurora luciente
que alumbra nuestro horizonte
y cual martiano sisonte
canto lo que el pueblo siente.

JOTA ARAGONESA

Uno de los bailes europeos que intervienen en la formación de la zamacueca es la jota aragonesa. Claro, teniendo en cuenta que a su vez en España llega a través de la ocupación mora, con mucho de árabe pero con más el agregado de influencias egipcias e itálicas. Y algo de Escocia (la gaita).

Pero sin ir tan lejos, la jota desembarca en América de la mano de la conquista española, y aquí se mezcla con las expresiones africanas de los esclavos negros y los ritmos de los naturales de este continente.

Igual sincretismo se asigna al fandango; con la distinción, sin embargo, de que algunos de los elementos que intervienen en la nueva danza americana cambian; las castañuelas desaparecen y son reemplazadas por castañetas.

Numerosos estudiosos han llenado de páginas un sin número de libros sobre la jota, una de las danzas más representativas del acerbo español, presente en casi toda la geografía de la península. Resultó más que lógico comprobar entonces que, en con el desembarco en estas costas, la jota alegrara las reuniones de la clase alta y de las clases populares por igual.

Hay quienes sostienen que la etimología del término proviene de la palabra árabe xotah, que quiere decir saltar rítmicamente, término que aparece en el siglo XIV en el Libro del buen amor.

El investigador Demetrio Galán Bergua sitúa la existencia de este baile en 1666, al señalar que el villancico "De esplendor se adora los aires" de José Ruiz de Samaniego tiene claramente características similares a la jota.

La mayoría de los autores le otorgan procedencia árabe, por ser Aragón el valle donde hubo mayor presencia morisca. No coincide con esta afirmación en su estudio de 1890, Tomás Bretón, quien ejemplifica grandes diferencias con la música islámica, sobre todo por su habitual modo mayor. Para Bretón el origen es italiano, pues la jota se revela técnicamente similar ala música del Carnaval de Venecia.

Estudios más actuales muestran que hay muchas jotas en modo menor e incluso, una llamada "jota mora", con un compás ternario de 6/8 (¡como la cueca !). Esto es habitual en la música española, sumamente influida por la música andalusi.

Otro autor, Martínez Torner, sostiene que la jota está emparentada con el fandango. Y Antonio Beltrán Martínez, gran estudioso de la cueca, sostiene que su nacimiento debió producirse en el siglo XVIII. La jota aragonesa sería el resultado de una estilización de estos ritmos ternarios y bailables, que se adoptaron para lucir en el canto, produciendo en el tiempo grandes intérpretes y variedad de estilos.

En América, la jota fue partícipe del mestizaje y así se instaló y arraigó como jarana del pueblo, alegre, vivaz, picaresca. Se expandió por todo el continente y, generosa, en cada región dio lugar a otras danzas acriolladas, que con distintos nombres llegan hasta nuestros días. Sin embargo, con el nombre de jota ya no es un baile que tenga vigencia social, como la tuvo en las primeras décadas del siglo XIX.

Carlos Vega afirma que la jota llega a nuestra América alrededor de 1850. como danza de salón y parte de espectáculos teatrales. Margot Loyola la sitúa en los campos centrales de Chile, o la encontramos también en Argentina como jota cordobesa, santiagueña y catamarqueña. En Mexico, se ha convertido en la jarana yucateca. En Lima, Perú, fue parte en la creación de la zamacueca, la danza del cono sur de América.

Todas las jotas que cantan
Tienen algún fundamento:
Son vivencias de la vida
Que un jotero lleva dentro.

"Para mí, la cultura se escribe en plural, es la fiesta de lo colectivo".

EL FANDANGO

Tal como venimos sosteniendo en todos nuestros trabajos de investigación, corresponde reafirmar aquí que no existen las culturas puras y que a lo largo de la historia de la humanidad, se dio siempre la influencia de una sobre otra, o el sincretismo que se produce con la formación de nuevas identidades a partir de contactos y fusiones que maduran con el tiempo y escenarios receptivos.

Cuando hoy hablamos de cueca, siguiendo el devenir natural que los hechos del hombre y los pueblos van produciendo, aún cuando se pierde el comienzo lejano de los haceres y quehaceres, queda sin embargo la impronta de lo que fue antes y cómo nos llega a nosotros. Otros nombres y otras modalidades, pero un hilo conductor que si nos empeñamos, podemos descubrir.

Podemos saber -o a caso intuir- que la conquista española trasladó a este continente un bagaje cultural que incluyó aspectos del arte y la cultura que en un primer momento definiríamos como lo hispano. Pero sería incompleto si no consideramos el sedimento que dejó la ocupación mora por 800 años en España.

Por lo general se admite el origen árabe del fandango y, aún con reservas, la mayoría de los investigadores coinciden en encontrar una semejanza con la danza arabigo-andaluza. Esta expresión danzante se extendió por todo el Al-andaluz, o sea el territorio de la península dominado hasta 1492.

La larga ocupación y dominio impuso este baile, aunque en suelo español sufrió cambios y adaptaciones que determinaron danzas populares como jotas, muñeiras, alboradas y otras.

De cualquier manera, hay que notar también que la palabra fandango no proviene del idioma árabe. José Blas Vega, por ejemplo, sostiene que *"Según el diccionario etimológico de Corominas, el origen de la palabra fandango es incierto; probablemente se derive del vocablo portugués "fado", que sirve para designar un canto y baile típico. Los trabajos de varios musicólogos, recogidos en la Enciclopedia de la Música de Lavignac coinciden en emplear esta palabra como genérica denominación de un aire de danza española de tres por cuatro, de vivo movimiento, dentro del cual pueden afiliarse malagueñas, rondeñas, granaínas y murcianas, poco diferentes entre sí"*.

Corominas basa su afirmación del origen lusitano de la palabra fandango, en que en el siglo XVI existió en Portugal un baile llamado "Enfandangado". Enfandangado se aplica para describir un

lugar poco aseado, una reunión desordenada y, en general, algo fuera de control. Como serían, por ejemplo, las chinganas de los países sudamericanos.

Ya señalamos en el capítulo correspondiente que las chinganas fueron lugares clandestinos, escondidos, donde se daba rienda suelta a la diversión y -acaso- la lujuria.

Fernando Iwasaki,191en una columna del periódico ABC Sevilla, refiriéndose al término dice que *"en el habla hispanoamericano, fandango puede ser una reunión con baile (Colombia), sinónimo de bullicio y desorden (Argentina), un barrizal o atolladero (Chile) o simplemente una forma coloquial de definir jaleos y alborotos. Dicen los peruanos "se armó un fandango".*

El mismo Iwasaki aclara que *"a veces las palabras recorren vastos continentes antes de instalarse agradecidas dentro de una comunidad que les da otro sabor, que les regala un sonido nuevo y que las incluye en su canon como si fueran una milenaria seña de identidad".*

Contrariamente a lo que se creía en Andalucía, que el fandango había entrado por Huelva, ya en 1732 en el "Diccionario de Autoridades", se registra como definición de Fandango: *"Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias"* y también *"Cualquiera función de banquete, festejo a holgura a que concurren muchas personas".*

Según este dato el fandango llegó a España desde América, pero si nos atenemos al aporte de distintos investigadores del folklore español, una danza similar ya existía en Escocia, de donde también tiene origen un tipo de jota, Y al igual que otras manifestaciones culturales, las danzas también han tenido un viaje de ida y vuelta a lo largo del tiempo, modificadas e influenciadas por otras expresiones bailables de los pueblos que las recibieron en su momento.

Es más lógico pensar que jota y fandango llegan juntos a América, antes de convertirse, por ejemplo, en zamacueca, tondero, currulao, marinera y otras. La aceptación que tuvieron -y tienen- en América, se nota actualmente en los lugares que se cantan (y se cantan como propias); en Colombia el Festival Nacional del Porro, el festival del Bollo Dulce, el festival de Planeta Rica o el Festival del Río Sinú.

Así como también se baila cueca en México, el fandango se asentó antes y es parte de sus manifestaciones folklóricas. Hay que destacar también este baile en Mexico tiene distintas variantes en cada lugar, existiendo el fandango de Sonero, el fandango de Santa Cruz, el fandango Txtleco, el fandango de Huatulco y los fandangos jorochos. En Arizona, Estados Unidos heredaron de los mexicanos el fandango de Sonoma, que es el que bailan los vaqueros.

En Chile la jota que trajeron los españoles fue adaptada al estilo del baile criollo y hoy forma parte de las danzas folklóricas de ese país. Con preferencia se expresa con castañetas, pero en algunas regiones todavía las mujeres continúan haciendo sonar las clásicas castañuelas españolas. Hay que señalar, sin embargo, que esta danza prácticamente no tiene vigencia social en las manifestaciones populares del ambiente rural, limitándose a los escenarios como demostración de los antiguos bailes. La jota chilena ocupó un período relativamente corto, desde 1900 a 1920, particularmente en la zona central, desde Aconcag ua a Concepción.

Corta es también la vigencia en nuestro país, donde se denominó este baile jota criolla y se bailó como jota cordobesa entre 1890 y 1951

No todos afirman que debe llamarse jota criolla genéricamente a esta danza, ya que adoptó gentilicios distintos según los espacios geográficos argentinos. Sin embargo, la investigadora Isabel Aretz de Ramón y Rivera dice que *"la jota cordobesa antigua, la riojana y la puntana, son una misma. Hay variantes musicales y coreográficas, y prescindiendo de su nombre, es danza tan criolla como las otras".*

Musicalmente, la versión más conocida es una recopilación de Marcos López publicada en 1951:

Viniendo de Buenos Aires
pasando por Tucumán
vide bailar esta jota
en el barrio El Abrojal.

Marcos López grabó este tema con su conjunto "Los Troperos de Pampa de Achala" y luego otros conjuntos y solistas lo incluyeron en su repertorio en tiempos más recientes.

La Marinera

Seudónimo: *Oropéndola*

Ah! Marinera: son tus raíces
ritmos antiguos, la zamacueca;
guitarra, cajón y palmas,
se mezclan y se confunden.

De la mujer, sus pies desnudos,
besan el suelo, donde se posan,
es este baile, alegre y vigoroso,
elegante y cadencioso.

La agilidad del zapateado,
el aletear de un colibrí;
los bailarines son dos delfines
que en sincronía, nadan en espiral.

La guitarra armoniza
con los listones de tu pelo,
el cajón pregona
lo profundo del mirar
de tus ojos negros
que quieren enamorar;
las palmas acompañan
el compás de tu sonrisa.

Ofreces tu mejilla de alegre rosa,
tu boquita de botón,
que su pareja
como afanosa abeja,
quiere libar.

Es la Marinera,
Baile Nacional,
Perú: grande es tu folklore,
de mestizaje, todo un crisol.

Mi Marinera

Eugenio Sánchez

Danza criolla que lates en guitarra
y en cajón,
elevándote en la voz de trompeta
y de tambor;
soberbia y jacarandosa alma vida
y corazón.
Las parejas en la pista con sus finos
coqueteos,
él imitando al torero, a un caballo
de paso,
al gallo que con el ala enamora a la
gallina.
Con lindo pocho y sombrero, varonil

y seductor
y con pícara sonrisa la colma de
mil detalles.
más la rosa en su cabello
resplandece primorosa.
Se aproximan boca a boca como si
naciera un beso
y luego con gran donaire se apartan en
media vuelta.
Varón y hembra dan piruetas al ritmo
de la canción
y los músicos derrochan lo mejor del
repertorio;
las trompetas al Unísono van cantando
marinera.
Taco y punta, taco y punta, vuelan alto
los pañuelos,
la falda cual abanico abre sus pliegues
de seda
y en la pista la pareja va pintando un
corazón
con colores rojo y blanco
de mi bandera peruana
que está convertida en danza saltarina
y picaresca
baile vivaz, saleroso, fusión de rocío
y flor,
y hermana del vals peruano de la polca
y el fondero
y del huaino lastimero, que se refugió en los andes.
Esta es mi marinera sabrosa
como la miel,
es la danza más hermosa como flor
en primavera.

PERÚ
CUNA DE LA ZAMACUECA Y OTROS BAILES DEL CONO SUR DE AMÉRICA

PERU: Jota – Fandango – Calenda – Landó – Samba – Zamba – Zanguaraña – Zamacueca - Chilena – Marinera - Tondero

ECUADOR: Zamacueca – Chilena

COLOMBIA: Zamacueca – Curulao – Alcatraz

MÉXICO: Zamacueca – Chilena

BAJA CALIFORNIA: Chilena

BOLIVIA: Zamacueca – Cueca – Bailecito

PARAGUAY: Zamacueca – Aire típico

CHILE: Zamacueca – Cueca chilena – Cueca – Cachimbo

ARGENTINA: Chilena – Cueca norteña – Zaba – Bailecito –
Zamacueca – Cueca cuyana – Cueca neuquina - Calladito

ICONOGRAFÍA DE BAILE Y MÚSICA DEL PERÚ

Don **Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda,** fue Obispo de Trujillo en el Virreinato del Perú, designado para esa diócesis en 1790.

A fines del siglo XVIII hizo un viaje de varios años para conocer la región que tenía a su cargo. Tiempo después, cuando tuvo que dejar Trujillo por haber sido nombrado arzobispo de Bogotá, Martínez Compañón le envió al rey de España una serie de más de 1400 ilustraciones, que había hecho durante el viaje que realizó entre 1782 y 1785. Estas imágenes, que están actualmente en la biblioteca del Palacio Real de Madrid, se conocen como el códice Trujillo del Perú o Codex Martínez Compañón. Las ilustraciones del códice Trujillo nos permiten conocer un poco sobre la vida en el Perú a finales del siglo XVIII; además de imágenes de plantas y animales, hay una serie de mapas y de ilustraciones de la sociedad virreinal peruana y de sus costumbres, entre las que se encuentran la música y la danza.

Hay una serie de 36 ilustraciones de danzas populares y 18 láminas con las partituras de 20 piezas de música popular, procedentes de distintos lugares de los que visitó. Casi todas las piezas musicales se cantaban y bailaban; de éstas, 17 tienen letra para cantar y 3 son instrumentales.

El códice es muy importante para la historia de la música latinoamericana pues sus partituras plasmaron piezas de la tradición popular que por lo general no se escribían. Era costumbre tener por escrito, por ejemplo, la música religiosa que se hacía diariamente en los templos, así como la música profana que realizaba la gente, sobre todo de clases altas, que contaba con estudios formales pero la música popular generalmente no se escribía y se transmitía oralmente. Por música popular entendemos aquella que se hacía en las fiestas de pueblo, religiosas o profanas, y en distintos lugares de reunión, como en las chicherías (la chicha es una bebida alcohólica tradicional que se acostumbra beber en Perú; la chichería es el lugar donde se vende y/o consume la chicha).

Así las estampas del códice Trujillo corresponden a la música que recopiló el obispo en el noroeste del Perú. Aunque se trata de música escrita según la tradición europea, tiene elementos que provienen de distintas culturas. Por supuesto el elemento europeo tiene mucha relevancia; desde los instrumentos hasta algunos propios de la música, como la forma de manejar la armonía, tienen sus raíces en el viejo mundo. Sin embargo tanto el elemento indígena como el afro-americano tienen también importancia notable; desde las letras hasta otros elementos intrínsecamente musicales, como el caso de muchos ritmos, se deben a las tradiciones de distintos grupos étnicos que convivían en el nuevo mundo. Así podemos decir que la música del códice Trujillo es música mestiza que enmarcada por la tradición europea, resume elementos españoles, indígenas y afro-americanos.

EL NOMBRE DE LA DANZA

El nombre de esta danza que nos ocupa tiene incierto origen y, por supuesto, en la dispersión y adaptación de cada lugar va cambiando denominación. Sin que esto sea una cuestión relevante, hay que señalar el hecho de que no son pocos los historiadores que mantienen la tradición popular que liga el baile con la voz zamba de la lengua bantú que trajeron los esclavos africanos, con la palabra clueca, propia del periodo de celo de la gallina. Queda así la voz compuesta ***zambaclueca***.

Como representación describe bien el momento en que se produce el cortejo del macho hacia la hembra, buscando el apareamiento que es la culminación de una secuencia de comportamientos entre los gallináceos. El gallo rodea a la gallina bajando un ala y baila formando figuras redondas; el ala más baja va en la parte interna de la danza en círculo. La gallina agacha la cabeza y el cuerpo, para indicar que está lista para recibir al macho.

En realidad, clueca es la gallina que está empollando y no acepta la pisada del gallo, por tanto

no resulta aceptable esta comparación de cortejo y apareamiento.

Vilches Badilla por su parte dice que "En la transculturación del lenguaje, infinidad de voces sufren alteraciones al grado de volverse poco menos que impesquisables. Es el caso del vocablo zamba que denomina un antiguo baile peruano del siglo XVIII, considerado como predecesor directo de la zamacueca y vinculado directamente con los negros de la costa peruana. Se considera que el origen de la palabra proviene del bantú Bemba, que significa danza o baile. También zambo o zamba se dice del hijo de negro e india o viceversa; y a su vez denomina también esta voz dos danzas diferenciadas en coreografía y ortografía: zamba, la peruana, según (José) Zapiola, y samba -con "s"-la brasileña".

En el barrio negro de **"Malambo"** en Lima la zamba antigua evoluciona en coreografía y nombre, de la mano de los maestros de música y baile. Justamente en el Malambo se da origen a la palabra samba clueca. Rodolfo Lenz señala que el nombre se determina por la mala pronunciación, pasando a ser de ***zambaclueca*** a ***zamacueca***. Con el tiempo se dan otros nombres para la danza, como *moza mala y zanguaraña*.

La mala pronunciación que origina deformaciones y neologismos se adjudica a los maestros de música y baile, negros y zambos, quienes denominaban las danzas que se enseñaban según su propio criterio, que nadie discutía.

Zanguaraña se llama a la zamacueca a partir de 1851, relacionando el nuevo nombre con el de *sajuriana* como también se conocía el baile entre las clases populares limeñas.

Ramón Rojas produce la primera designación de *zanguaraña* en uno de sus trabajos dado a conocer en1853.

Vicuña Mackenna publicó en 1883 un artículo titulado "La zamacueca y la Zanguaraña".

El nombre de *mozamala* se toma de una comedia estrenada en Lima en 1842 escrita por Manuel Segura y que alude a las *"mujeres de la vida"*. Pero el nombre no duró designando la danza en sí, aunque perdura hasta hoy como título de una marinera tradicional peruana.

En distintos países de América del Sur (también en parte de América Norte) se reconocen varios nombres para este baile y otros derivados o asimilados: "chilena" (USA, Mexico, Ecuador);"zamacueca", "Zamba", "marinera", "fondero" (Perú); "Cueca" (Chile, Bolivia, Argentina); "currulao" (Colombia), "Aire típico" (Paraguay).

> *En Chile, en el diseño gráfico de afiches, carátulas de discos y tapas de libros que se refieren a la cueca, es frecuente la utilización de la imagen del gallo. Es interesante la asociación de ideas con la interpretación popular de cueca-gallo, pero no siempre se refiere expresamente a la danza, sino también a la gallardía del huaso (agallado) o el anuncio del dia (canto del gallo)*

CHINGANAS, FONDAS Y RAMADAS

Reconocemos hoy a la **chingana** como el escenario natural de la cueca, cuando aún este baile se denominaba zamacueca y acompañaba la gesta y el aliento libertario de los pueblos americanos emancipados de la corona española.

El baile, que cobró notoriedad en Perú, rápidamente se expandió por las costas del Pacifico a casi todos los pueblos del sur y también exportó el nombre de chingana para los espacios de las reuniones festivas de las clases populares. Sin embargo, hay que decir que primero arraigó la danza en los salones aristocráticos con la adhesión de la clase "principal y sana" de la elite colonial. Pero al igual que prácticamente todos los bailes de los criollos, del salón pasó al pueblo y allí adquirió una nueva y propia identidad.

La palabra **chingana** proviene de la voz quechua *chincana*, que quiere decir escondrijo, aunque algunos la relacionan con la acepción “chingar”, vocablo que significa beber vinos o licores. Podría ser que usadas ambas con igual sentido, definan el espacio cuasi clandestino donde el pueblo tenía un tiempo de esparcimiento con actitudes más liberales que el ambiente de las tertulias de las clases altas, razón por la que frecuentemente eran prohibidas y reguladas por las autoridades.

Casi despectivamente se llamó **chingana** a los lugares de diversión de las clases populares en todos los pueblos de la región quichua, que proveniente del imperio Inca alcanzaba a Colombia,

Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Con el tiempo y al ir delineándose modalidades y características propias de cada país, la palabra quedó en desuso, pasando a ser fondas, ramadas o **"enramadas",** bodegones, aunque conservando el origen de ubicarse en lugares suburbanos o espacios abiertos fuera de las ciudades.

Contrariamente a lo que se podría pensar sobre ubicar esta danza en el espacio correcto, la zamacueca (luego cueca) no nació siendo rural o campesina, sino en las poblaciones cercanas al mar, el sub mundo del puerto y los personajes propios de la navegación o de las actividades que a su vez generaban el quehacer marinero.

La **chingana** llegó a los países del sur andino precedida de mala fama, como un lugar pecaminoso donde se daba rienda suelta a los bajos instintos. Este lugar de diversión proliferó en Perú como un recurso de las mujeres que quedaron viudas en la guerra de la independencia, que de esta manera obtenían su sustento vendiendo bebidas y comidas, actividad que amenizaron con música y bailes. Y también ejerciendo la prostitución, aunque no todas las mujeres necesariamente vendían placeres carnales y sólo participaban como cantoras y ocasionales compañeras de bailes.

La **chingana** relacionaba a la gente de estratos bajos, entendiendo que el empleo del tiempo libre no se considera irrelevante en la vida de las personas de cualquier sociedad. Sin embargo, no se miraba con buenos ojos que la plebe se liberara de la pesada carga del trabajo, porque tal actitud se asociaba con las ideas libertarias que iban surgiendo a principios del siglo XIX. Prohibir, regular y controlar las chinganas fue, también, una manera de evitar que se aprovechara cualquier oportunidad para algún reclamo de justicia, de exteriorizar el deseo sexual o darse al abuso de bebidas en el contexto de un festejo.

Poner coto a estas ideas inaceptables para la clase dirigente de la época, fue el cometido de autoridades civiles y militares (para "mantener el orden") y de la prédica de la Iglesia ("regente de la moral y las buenas costumbres").

En Perú la **chingana** se instaló en los alrededores del puerto, en casonas viejas, que ya no conservaban su antiguo esplendor, o en espacios abiertos donde cada uno se acomodaba como podía.

En Chile se levantaban frágiles resguardos, consistentes en ramadas que se adornaban con banderas y guirnaldas de papel. Algunas de estas chinganas tenían un precario tablado para que actuaran los músicos y enredador se instalaban toscas mesas y bancos, donde los comensales degustaban carnes asadas, vino de cosecha local, algunas confituras y dulces caseros.

Viajeros y cronistas las describieron como un lugar de lujuria desenfrenada, llegando al extremo que en estos refugios precarios "podían concretarse encuentros sexuales debajo del mostrador o detrás de un tabique".

Pero no sólo la música y el baile constituían la diversión en las chinganas; la reunión de gente se prestaba además para otras actividades, como las carreras de caballos, las riñas de gallo y el juego de naipes.

Siendo Cuyo parte del Reino de Chile en tiempos de la colonia es lógico que constituyera una región cultural común con los pueblos ubicados del lado oeste de la cordillera, compartiendo aspectos de su gastronomía, vestimenta, formas de socialización. El tráfico comercial de Chile hacia Buenos Aires, y viceversa, a través de la cordillera, dejaron a su paso una impronta de las nuevas modas y las manifestaciones sociales que los locales incorporaban a su patrimonio. Y la zamacueca creada en Lima también hizo la ruta tramontana, radicándose en Mendoza junto con las modalidades de ese escenario popular que fue la chingana.

Alberto Rodríguez, músico y compositor mendocino, gran recopilador del folklore cuyano, dejó una magnífica descripción de la chingana, cuyos términos reproducimos: *"Viejos caserones, mezcla de toldería y de rancho gaucho; de amplios aleros, de patios amplios que salpicaban a trechos las típicas enramadas de quincha y totora; chinganas, refugio de los tristes donde rimaban las risas del festín con las lágrimas de pena: a ellas llegaban los cansados de todos los sectores sociales: el artesano sin novia, el pequeño propietario, el acaudalado señor y hasta el personaje de apellido conocido y de figuración política. Patios líricos donde entonaban sus trovas los payadores, donde chispeaban los ojos negros de la trigueña prendiendo fuego en los corazones, que a veces su sentir criollo es un relumbrar de puñales, es un planchazo o en un barbijo... Caserones perfumados con la flora de la sierra, como las sierras salpicados de sombras y leyendas. En ella ondeaba la alegría franca del paisano y asomaba a veces su gesto adusto la tragedia; se bordaron a su abrigo idilios castos y puros*

y también desnudaron bravíos puñales gauchos, para disputar la sonrisa de una morocha envuelta en almidonados percales y coronada con el blanco clavel montañés".

Y agrega: *"Chinganas tuvo Mendoza desde antes del terremoto de 1861. Una de ellas situada en las inmediaciones de la actual esquina de las calles San Martín y Córdoba, que era en el año 1854 el lugar preferido de un negro trompa de un regimiento de línea y de su mujer de aspecto varonil, conocida con el apodo de Juana la Mala. Mujer tomadora y pendenciera. Aprovechaba las oportunidades para exhibir su coraje; arrancaba de su media un bonito puñal de plata y lo esgrimía en medio del tumulto de los guapos que, silenciosos, se replegaban frente al seño agrio de esa extraña heroína del hampa, modelada con el fango de la miseria social".*

Por su parte Juan Draghi Lucero, fecundo escritor mendocino, al hablar de la tonada cuyana señala que esta especie musical es de origen español, del romance. *"Nuestras tonadas -dice- son todas amorosas, no hay en ello nada geográfico ni topográfico, es siempre el hombre que le canta y la cela a la mujer, Y su música es lenta, como arrastrada".* Explica el por qué: *"Las tierras de Mendoza carecen de yodo, y durante mucho tiempo la mayoría de la población padecía de bocio, que da movimientos lentos. Es común decir "mendocinos patas a la rastra", sacando polvo al caminar. Los chilenos, en cambio, que tienen mucho yodo, son gritones y zapateadores".*

Según Draghi Lucero la cueca cuyana tiene la misma cadencia por la misma causa. Y los bailarines, que se hacían tales en las chinganas, también bailan de la misma manera que caminan habitualmente. *"El cuyano es el hombre de la sed, extremoso. Y se suma la influencia chilena, también extremosa. En la mocedad campesina, cuando bajaban a los poblados, venían sedientos de amor, porque generalmente no había mujeres en el campo, y entonces cantaban en las chinganas, que eran las antiguas casas de placer. Allí fue donde se depuró la música y el canto".*

Chinganas en Neuquén

En el Alto Neuquén, donde la cueca es el baile tradicional por excelencia, también hubo lugares de diversión según la modalidad de chinganas, transporte cultural venido de Chile y conforme el origen del primer poblamiento "blanco".

Una de ellas se registra en el asentamiento de los guerrilleros realistas de los hermanos Pincheira, quienes se establecieron en el Alto Neuquén, hoy Departamento Minas de la Provincia, fundando una verdadera aldea organizada y comunitaria. En un determinado momento llegó a reunir una población de alrededor de 6.000 habitantes, entre combatientes y auxiliares que cumplían distintos roles y prestaban diversos servicios. Por supuesto que, como en toda comunidad, las mujeres eran parte sustancial del devenir cotidiano. Manara – Varela, dicen que *"Una de ellas había instalado una pequeña pulpería y hacía su negocio. Otras dos ejercían un oficio harto lucrativo en medio de soldados, manteniendo una chingana donde se bailaba y consumía licor y se cometían esos actos inmundos en los que no hubiera querido pensar nunca Lucila"* (La heroína de la novela "Los Pincheira" de Margarita Petit).

Esta sea quizá una de las pocas menciones con el nombre de chingana para este tipo de escenario festivo en el Alto Neuquén y es dable señalar que en el aludido campamento no se bailaba cueca, ya que este baile "bajó" del Perú a Chile recién en 1824- 1825 y por ser una expresión libertaria de la revolución americana, mal podía afincarse entre los defensores del Rey.

Españoles y criollos chilenos cruzaron la cordillera especialmente por dos pasos en el norte de Neuquén, como lo son el Pichachén y Epulauquen, aunque también otros más dificultosos y menos utilizados. El vínculo con nuestros vecinos nos impuso sus regionalismos y vulgarismos, y la palabra para definir el lugar para bailar.

Pero aquí se imponían las distancias entre los pobladores de un sitio y otro, puesteros muchas veces solitarios que sólo se reunían para fiestas de santos, casamientos, trillas o cosechas mingadas. Esto daba lugar a un festejo que incluía baile y comidas, vituallas aportadas por los propios concurrentes y sin venta de mostrador, en los patios de "las casas" donde a lo sumo se levantaba una enramada, protección precaria por demás. Y **enramada** fue la palabra que reemplazó a la de chingana. Tampoco el término fonda se aclimató entre nosotros.

En el medio rural y más cercano en el tiempo se impuso la carpa de lona, cobertura de camión que sobre una estructura de postes protege a los circunstantes.

Ahora, donde el escenario de reuniones populares se ha trasladado al medio urbano, el baile tiene lugar en gimnasios polideportivos y salones de usos múltiples. La palabra chingana ha caído en total desuso y ni siquiera se la emplea para designar despectivamente lugares de "dudosa moralidad".

PROHIBIR, UNA HERRAMIENTA PARA DOMINAR

A lo largo de la historia de la humanidad siempre hubo algún poderoso tentado de prohibir acciones de los hombres, adjudicándose el derecho de legislar para que la sociedad por él tutelada, se mantuviera dentro de las reglas y cánones de un comportamiento determinado.

Poderosos que reglaban para los otros, pero no para sí mismos. No había espejo donde mirarse, pero si controladores y vigilantes que observaban a los demás y le decían cómo comportarse.

Tuvimos en tiempos lejanos a los señores que prohibían lo que consideraban relaciones promiscuas de sus súbditos, pero al mismo exigían el derecho de pernada. Los privilegios para si mismo y los suyos, y las obligaciones de los de abajo para con él.

Algunos se arrogaron el derecho de ser custodios de la moral y las buenas costumbres, como el clero que le dio esta tarea a la Santa Inquisición, doblegando por el miedo y el temor a Dios. ¿Cómo ternera Dios si Dios me ama ? ¿Cómo vencer a las tentaciones mundanas con tortura y castigo? ¿Prohibir era el camino?

Alguien dijo una vez que *"el error estuvo en prohibir la manzana. Si se hubiese prohibido la serpiente, Adán se la habría comido".*

La conquista española trajo a tierras americanas todos los prejuicios de una Europa oscurantista, y todos los abusos de los poderosos que ambicionaban el oro, la plata, los productos de la tierra, la mano de obra sin costo, el enriquecimiento rápido. Lo hizo con la espaday la cruz.

La espada doblegó a los naturales, el látigo y las cadenas oprimieron al esclavo negro, la iglesia impuso todo el rigor de una doble moral que castigaba a unos y miraba para otro lado las acciones de la clase dominante.

La inquisición, símbolo de la intolerancia, pergeñada originalmente para perseguir los delitos contra la fe, juzgando y castigando herejes, brujos y judaizantes, avanzó también contra las prácticas de bailes y canciones que consideraba lesivas a la moral, a la religión y al modelo de costumbres vigentes en España.

Las razones para la censura inquisitorial fueron múltiples respecto de la música, bailes, poemas y comedias, tocando variados resortes de la vida cotidiana y emocional de los habitantes de la colonia. Las canciones se censuraban por las letras, que o bien "ofendían la doctrina católica o hacían pícaras alusiones a cortejos, a encuentros sexuales o las andanzas de curas y frailes poco castos o enamoradizos".(20)

Bajo la lupa de los inquisidores cayeron también los bailes que consideraban "escandalosos", los que se prohibían porque en sus pasos se incluían "tocamientos deshonestos".

Un baile llamado Pan de Jarabe fue censurado por su letra, por referirse al inminente encuentro sexual entre un "chino" y su amante:

"Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía
y nos tenemos que holgar
hasta que Jesús se ría".

Y esta otra:

"Esta sí que es panadera
que no se sabe chiquear
quítese usted los calzones
que me quiero festejar".

Pero las letras que más preocupaban a los gobernantes eran las que hablaban de libertad, derechos, etc. ¡eso sí que no! En el siglo XVII se prohibió una obra de teatro que proponía “la igualdad de todos los hombres”.

Mientras esto ocurría en Perú, Ecuador, Colombia, no era menos la atención que demandaban los bailes del pueblo y que estremecían de horror a los gobernantes de la nueva nación chilena. Las chinganas, lugares donde la gente se juntaba para comer, bailar y tomar, siempre fueron mal vistas para

la alta sociedad. Hemos dado con un documento de 1838, reproducción del que se guarda en el Archivo Histórico Nacional, Chile Intendencia de Aconcagua. El Gobernador de Los Andes, don Fernando Quiróz Garfias, dictó una norma prohibiendo las chinganas. Resultan curiosos y hasta risueños los argumentos de la misma:

> *"Considerando que las chinganas son un manantial fecundo de corrución y de desgracias (...) Que lejos de ser un lugar para desalojo del trabajo perjudica considerablemente las faenas del campo, que no solamente en las compañías sino también en los mismos pueblos, la policía carece de acordar y decreto:*
>
> *1° Desde el 1° de septiembre próximo quedan perpetuamente abolidas en todo el territorio de la provincia deAconcagua las diversiones convenidas con el nombre de Chinganas.*
>
> *2° Solo se permitirá en cada subdelegación una fonda en que se venda comida, refresco y licor y en que se prohíbe absolutamente cantar, bailar y tocar cualquier clase de instrumento para diversión de los concurrentes.*

En una palabra, se permiten las fondas... ¡pero sin diversión alguna!

En Buenos Aires la cosa no era muy distinta. El gobernador Juan José Vértiz, en 1753 y siendo gobernador (luego sería virrey) supo sacar provecho de estas reuniones y recaudar algunos fondos extras para las arcas (De quién?).

Dos españoles construyeron un galpón, bastante modesto, en las afueras, y comenzaron con funciones de títeres. Luego, el gobernador autorizó las fiestas de máscaras, las que tuvieron un gran éxito al principio pero fueron decayendo a poco de andar. Ocurrió que el fraile José Costa de la parroquia de San Francisco en las misas y desde el púlpito, advertía de lo pecaminoso y ofensivo que resultaba ese entretenimiento nocturno al que iban los hombres solos, de todas las clases sociales. Muchos, al escuchar al cura, se convencieron de que estaban pecando y dejaron de ir.

Como esto arruinaba el "negocio" del gobernador, éste encargó a otro fraile la tarea de persuadir a los feligreses de que *"Dios no se ofendería si bailaban"* y que *"es voluntad de Nuestro Soberano que haya bailes y diversiones"*. Y el fraile mensajero, por la suya, agregó que *"El señor Baile puede contraer matrimonio con la señora Devoción"*. El salón volvió a estar de moda y prosiguieron los bailes por tres años, hasta que el Rey Carlos III prohibió los bailes públicos en 1774.

Lo de prohibir las diversiones del pueblo ya tenía otros antecedentes en Buenos Aires. Por ejemplo, el Obispo Juan José Peralta, en 1743, arremetió contra el Fandango, una tradicional danza que llevaba a una alocada fiesta entre las clases más bajas.

Y lo hizo bajo pena de excomunión mayor, el denominado *"baile fandango, danza de negros y pobres"*, alegando que provocaba situaciones peligrosas. Y no sólo eso; un bando del gobernador condenaba a los bailarines de fandango a dos años de trabajos forzados en las Islas Malvinas si se trataba de un español, y a doscientos latigazos si era mulato, mestizo o indio.

Según descripciones de viajeros, el fandango era una fiesta en la que se bebía abundantemente y se bailaba escandalosamente. Gobierno e Iglesia consideraban al fandango como algo inmoral y por lo tanto pecaminoso.

Las clases más acomodadas se reunían en tertulias familiares, reuniones a las que se concurría por expresa invitación y en las que se escuchaba música y se bailaba. Para las clases bajas, el baile también era sinónimo de diversión, pero no contaban con muchas oportunidades ni lugares para hacerlo. Por lo general se improvisaban los espacios y se cambiaban de ubicación permanentemente, por lo que los fandangos de pobres eran clandestinos y a riesgo de ser condenados.

Las prohibiciones terminaron en 1783, con la inauguración del Teatro de la Ranchería, un galpón de madera y paja, el primer edificio de la ciudad destinado a la actividad teatral. Pero económicamente no se sustentaba solo con el teatro, por lo que virrey Vértiz decidió alquilar la sala para la realización de bailes y, para que se recaude más, también levantó las prohibiciones.

Prácticamente lo mismo ocurría en otras ciudades del continente, donde los "de abajo" se divertían en lugares similares, salas, caserones y chinganas donde se podía bailar. El fandango, la danza española preferida, fusionada con otros ritmos afroamericanos, dio lugar a un nuevo baile llamado zamacueca, que en tiempos de la emancipación fue todo un símbolo de la ansiada libertad de los pueblos.

Todos los recursos, los medios, los esfuerzos y prohibiciones para desterrar las expresiones

corporales de las clases populares, resultaron vanos. Se impuso la danza que se mueve intuitivamente al ritmo de la vida misma, porque al fin y a cabo, bailar es soñar con los pies. Los pies que caminaron hacia la libertad.

EN NEUQUÉN, LA IGLESIA Y EL CAMPO RECHAZARON LA PROHIBICIÓN DE LA CUECA

Siempre hay una historia oficial y la *"otra historia"*, la que escribe el pueblo a partir de sus realidades y sus sentimientos. En nuestro país yen todos los tiempos, hubo siempre también quienes pretendieron imponer ideas y normas, con los mismos argumentos rebuscados, fantasiosos, falaces y autoritarios. Casi todos ligados a la moral, las buenas costumbres, el patriotismo o la nacionalidad. Pero siempre fracasaron.

Durante la colonia, reyes, gobernadores, alcaldes y sacerdotes lo intentaron con cierto éxito en la superficie, pero sin lograr erradicar lo que las clases populares adoptaron y construyeron como un patrimonio afín a su modo de vida y sus preferencias.

Así a lo largo de la historia se prohibieron bailes, músicas, literatura, juegos y lugares de esparcimiento. A la cabeza de todas las manifestaciones, seguramente, estuvo la zamacueca, devenid a en cueca y otras danzas derivadas de ésta. Las razones esgrimidas fueron muchas, incluidas la de origen política.

Curiosamente, en pleno siglo XX esta manía de prohibir recayó sobre este Norte de Neuquén con resultado nulo, porque la cultura acuñada en el pueblo no se puede doblegar ni cambiar con amenazas de multas y cárcel.

Fue así que en el marco de un estado de conflicto con Chile por las islas Picton, Nueva y Lenox en el canal de Beagle, en 1978 las autoridades defacto del Proceso de Reorganización Nacional, fueron censuradas las cantoras campesinas del Neuquén, prohibiéndose su arte en las emisoras de radios, en las fiestas populares y aún en las fiestas familiares. El motivo?... ***Porque cantaban canciones chilenas. Especialmente la cueca, ya que este baile era de origen chileno. Y por lo tanto lo chileno era antinacional.***

Los principales responsables de hacer cumplir esta disposición eran la gendarmería nacional y la policía provincial, quienes recomendaban sustituir la cueca por rancheras y tangos, considerados típicamente argentinos.

El único lugar donde semejante imposición tuvo éxito fue en los actos escolares, férreamente sujetos a las directivas que se impartían "desde arriba". En el campo, en la clandestinidad, la cueca siguió su curso natural en la guitarra y la voz de una cantora, Y en casamientos y aniversarios, cuando la policía no andaba cerca.

Pero siempre que hay una disputa con "los que mandan" terminan ganando los que se aferran a su propia identidad. Y eso pasó con la cueca neuquina.

El 11 de febrero de 1978, tras la tradicional peregrinación a caballo a Ahilinco por el día de la Virgen de Lourdes, la comunidad de los parajes cercanos y aún algunos que llegaron desde los pueblos del Norte Neuquino, se reunieron para el festejo.

Era tradicional el oficio religioso, seguido de un almuerzo comunitario y una fiesta con cantoras y baile. El baile típico incluía, por supuesto -y no podía ser de otra manera- la cueca neuquina con especial preferencia.

Pero ese año estaba prohibida y la devoción a la virgen se manifestó con la santa misa que celebró el Obispo Don Jaime Francisco de Nevares, acompañado por el párroco deAndacollo, Isidro Belver.

Tras el oficio, todos los parroquianos se sentaron a la mesa, para compartir la comida comunitaria, menos los dos policías que venían observando de cerca todos los movimientos del obispo. Los uniformados quisieron entrar al predio donde se levanta la Capilla pero el Obispo se plantó en la tranquera gritando ***"¡Ustedes no entran, porque están armados y porque no tienen nada que hacer aquí!"*** Y los pobres "milicos" que sólo cumplían órdenes, tuvieron que quedarse afuera y sin comer.

Pero no quedó ahí la cosa. Don Jaime podía ver que las caras tristes, apesadumbradas y hasta quizá resignadas de la concurrencia no se condecía con el espíritu festivo propio de esta celebración campesina en la cordillera. El comisario de Las Ovejas de evidente sentimiento anti chileno ya había

prohibido las enramadas, las cuecas y todo lo que tenga origen en el vecino país. Por esa razón había dispuesto que dos efectivos a caballo siguieran de cerca toda la actividad de la jornada, tanto del Obispo como de los parroquianos.

Llovía copiosamente ese día, razón por la cual toda la actividad se realizó dentro de la capilla, donde la comida transcurrió prácticamente en silencio o a lo sumo alguna conversación apenas murmurada. Así el clima, fuera y dentro del edificio, llevó al Obispo a tomar una determinación. Le pidió al cura que consiga una guitarra y al rato ya estaba el instrumento y le pidió a una cantora que, sin miedo a represalias, tocara cueca. Y como la gente todavía dudaba, le ordenó al cura que sacara a una mujer a bailar; y así lo hizo. Fue el primer baile y al rato, se animó la fiesta con muchas parejas bailando su baile tradicional.

Según las referencias de testigos que participaron de la **"rebelión cuequera",** el cura no resultó ser el mejor bailarín, pero su ejemplo sirvió para que los presentes protagonizaran esta singular protesta contra medidas absurdas y arbitrarias, dictadas por aquellos que no comprendieron que la cultura de los pueblos no se apoya en sensiblerías de los que mandan, sino en los arraigos de sus propias tradiciones.

La anécdota se completa diciendo que, al día siguiente, al cura de Andacollo le tocó bailar con la más fea: tuvo que ir a dar explicaciones ante el jefe de Gendarmería, quien sostenía que la cueca era chilena y por eso estaba prohibida.

El cura Isidro Belver, dio sus argumentos, afirmando que la cueca que se baila en Neuquén tiene características propias, lo que le otorga una identidad diferenciada de la cueca chilena, Se refirió a destacados folkloristas argentinos, como Leda Balladares, por ejemplo, quien afirma que la cueca neuquina es propia. O citó a Violeta Parra, quien descubrió los matices diferenciados de esta cueca, netamente local.

El Jefe de la Agrupación de Gendarmería, que era mendocino, provincia donde la cueca cuyana es el baile tradicional de su gente, entendió las explicaciones del cura y le dio la razón.

Más allá de lo anecdótico, si todos los que dictan las disposiciones que rigen un orden social (en este caso supuestamente patriótico) pensaran igual, los chilenos no deberían bailar cueca y esta danza tendría que ser definitivamente desterrada porque su origen es peruano. Teniendo en cuenta que hubo una guerra entre Chile y Perú, para los autoritarios seria una expresión antipatriótica. Sin embargo no solamente no fue desterrada la cueca, sino que por decreto fue declarada su Danza Nacional.

La identidad no se construye con prohibiciones, sino con la libre manifestación de las clases populares, quienes así definen sus preferencias y sus destinos.

No se puede prohibir lo que es propio de la naturaleza humana: el movimiento.

LA CHICHA, REINA DE LA FIESTA

Hablamos de chingana, ramada, fondas, y aludimos la fiesta, música, baile, alegría. No podemos, entonces, dejar de hablar de la **chicha**, bebida tradicional de casi todos los países del cono sur deAmérica.

Antes de la llegada de los españoles, en el continente no se conocía el vino, puesto que no había vides en estas costas. Pero no faltaban las bebidas espirituosas, que se consumían en ceremonias religiosas y, por supuesto, en los festejos del pueblo en general.

Chicha es el nombre genérico de esta bebida, que en sus distintas variedades se elaboran con la fermentación (no destilada) de granos de cereales y frutas que se encuentran en cada lugar. La chicha más conocida es la de maíz, con antecedentes registrados desde remotos tiempos.

Chichas hay de leve a mediana graduación alcohólica, pero también se aplica esta denominación a otras bebidas sin alcohol, como la chicha morada en Perú o la chicha criolla en Venezuela.

Diversas opiniones dan etimológicamente el nombre a la bebida; Pedro José Ramírez Sendoya adhiere a la etimología maya: **Chiboca** = *Mascar*, **Chichoáa** = *llenar de agua*. Y **Zicha** = *agua fesca*.

O el caso de Luis Cabrera, aztequista, sostiene que desciende de la palabra náhualt: **chichiatl** = *agua fermentada*. **Chichia** quiere decir *agriar*.

Félix Coluccio dice que *"...era la bebida preferida de los indígenas del norte argentino y se*

hace utilizando como fermento una levadura especial, o bien por medio de saliva humana (rica fuente de amilasa, una enzima digestiva que facilita la conversión del almidón en azúcares) lo que requiere la masticación de la harina de maíz".

Igualmente de maíz es la chicha que se consume en Bolivia, una de las más populares y tradicionales e infaltable en las fiestas religiosas y populares. Los nombres que se le dan a estas bebidas provienen de la lengua quechua y denominan variedades, como por ejemplo *willkaparu* (chicha amarilla); *kulli* (de maíz morado) y *ch'uspillu* (maíz tostado). En Bolivia y Perú son aún vigentes las *chicherías*, locales donde se consume chicha o bien se puede comprar para llevar. Estos comercios suelen estar asociados con las *picanterias*, que sirven comidas típicas con las distintas variedades de ají.

En Chile, aún cuando la chicha de maíz es parte de su cultura, por lo general se acostumbra preparar la bebida con frutas, manzanas, por ejemplo.

En la zona central la preferencia es la chicha a partir de un fermentado de uvas, parecido a la sidra, pero de resultado más rústico y con menos graduación alcohólica.

Es tradición que los presidentes chilenos, y las máximas autoridades, al inaugurar las fondas de las fiestas patrias, o en la conmemoración de los más relevantes hechos de la historia, beban chicha de uva servida en cacho (recipiente fabricado con un cuerno de ganado vacuno). Se acostumbra que un huaso a caballo se acerque al palco y ofrezca el trago en el asta (cuerno vacuno) laboreada con finas terminaciones de plata.

En Neuquén, encontramos el muday, fermentado de piñones o quinua, bebida que elaboraban pehuenches y mapuches. Los criollos también consumen chicha de quinua, trigo o maíz; pero más frecuentemente chicha de manzanas y membrillos silvestres, cosechados a la orilla de los ríos y arroyos. Otra variante y de exquisito sabor es la chicha de mosqueta, rosa silvestre que se da abundantemente en la cordillera.

La chicha tiene una larga tradición, precolombina, en Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Costa Rica, Ecuador, Nicaragua, El Salvador, Mexico, Paraguay, Panamá y Perú. Y así como la cueca debió enfrentar prohibiciones en el pasado, la chicha también en un determinado momento fue víctima de "los que mandan". Simón Bolívar, sin ir más lejos, el 4 de abril de 1820, firmó un decreto que expresamente decía: *"Prohíbese desde hoy y para siempre la fabricación y el expendio público de chicha"*. ¡Nadie lo cumplió!

II - ESTUDIOSOS DE LA CUECA

EL PADRE DE LA MARINERA

Abelardo Gamarra Rondó, conocido como El Tunante, fue quien bautizó la zamacueca con el nombre de Marinera.

Nació en el distrito de Sarín, Huamachuco, el 31 de agosto de 1852, en el hogar de Manuel Guillermo Gamarra y Jacoba Rondó. Cursó estudios en la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad Mayor de San Marcos, Perú. Se incorporó a la redacción del diario El Nacional en 1875 y desde entonces su vida fue marcada por el periodismo y el seudónimo de "El Tunante", con el que orientó sus escritos satíricos, forma crítica que en un determinado momento ocasionó su abandono de su lugar en el diario.

Gamarra tomó parte en la Guerra del Pacífico, que enfrentó a su país con Chile, participando en las batallas de San Juan y la de Miraflores. Luego de la guerra fue elegido diputado por la ciudad de Huamachuco en 1883, sufriendo varias deportaciones por los presidentes de turno.

Como escritor, aportó importantes obras, entre las que se destacan "El Tunante en camisa de once varas" (1876), "Detrás de la cruz, el diablo" (1877), "Novenario de El Tunante" (1885), "Costumbres del Interior" (1888), "Rasgos de Pluma" (1889), "Algo del Perú y mucho de Pelagatos" (1905), "Artículos de Costumbres" (1910), entre otras.

Al declararse la Guerra del Pacífico en 1879, Abelardo Gamarra pidió en el Consejo de Ministros que se decida llamar a la zamacueca como **"Marinera",** en reconocimiento a las labores que desplegaba Miguel Grau Seminario al frente del Monitor Huáscar.

La danza en cuestión fue llevada a Chile por los soldados que participaron en Lima de la Campaña Libertadora del General San Martín, en 1824, y en el país del sur ganó rápidamente popularidad tanto en los salones de la alta sociedad como en las chinganas de las clases populares. En 1840, cuando hubo acercamientos diplomáticos entre Perú y Chile, volvió a Lima con el nombre de **"chilena"** y con algunas modificaciones, tanto en su música como en la coreografía. El baile se confundió entonces con la originaria zamacueca y devino en la marinera, como se la reconoce ahora. En la costa norte del Perú el baile se convirtió en algo simple, en tanto en Lima se estilizó, pleno de elegancia, sensualidad y gracia.

El 30 de enero de 1986, las formas coreográficas y musicales de la marinera en todas sus variantes regionales fueron declaradas Patrimonio Cultural de la Nación peruana, por el Instituto Nacional de Cultura del Perú.

En 2012 el congreso de la república declaró celebrar el Día de la Marinera el 7 de octubre, día del nacimiento de Augusto Ascuez Villanueva, uno de sus principales intérpretes.

Abelardo Gamarra Rondó falleció en Lima el 9 de julio de 1924.

CARLOS VEGA, PADRE DE LA MUSICOLOGÍA ARGENTINA

Carlos Vega nació en Cañuelas, provincia de Buenos Aires, el 14 de abril de 1898. Falleció en Buenos Aires, el 10 de febrero de 1966.

Fue un musicólogo, compositor y poeta argentino, considerado el padre de la musicología argentina. Hijo de Antonio Vega y Josefa Sánchez fue a la escuela primaria en su pueblo natal y más tarde en Buenos Aires a colegio secundario comercial.

A los doce años comenzó a estudiar guitarra y a los dieciséis el maestro Antonio Torraca lo toma como su discípulo, formándolo en teoría musical, solfeo y violín.

En 1920 comenzó a viajar por las provincias argentinas, escribiendo colaboraciones para los diarios Heraldo e Yrigoyen, con los seudónimos de Rey Negro y Cardeño.

En 1930 inició un proyecto de relevamiento musicológico del folklore argentino y en 1931 fundó el Gabinete de Musicología Indígena del Museo de Ciencias Naturales, entidad precursora del Instituto Nacional de Musicología que él mismo dirigió y que actualmente lleva su nombre.

En 1963 comenzó a desempeñarse como docente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, entidad que recibió en donación gran parte de sus materiales musicológicos. En 1965 se incorporó a la Academia Nacional de Bellas Artes Argentina como miembro de número. Fue nombrado así mismo correspondiente de entidades similares en Uruguay, Bolivia y Perú.

La claridad de su pensamiento respecto a la música folklórica y lo que ella representa la rescatamos de algunos apuntes de sus conferencias. Refiriéndose a la decisión gubernamental de 1935 (Presidente Justo -Ministro De la Torre) de establecer por decreto la enseñanza obligatoria del folklore en la enseñanza pública decía Vega: "Los fundamentos en que apoya la medida adoptada expresan que el cancionero y las danzas autóctonas son elementos sustanciales del espíritu de los pueblos y expresiones del alma nacional, que deben perpetuarse a través de las generaciones. Añade enseguida el decreto que todo gobierno tiene la obligación de defender el patrimonio tradicional, manteniendo la integridad de dichas canciones frente a las corrientes cosmopolitas que tienden a borrar la tradición genuina por influencia de otras culturas. De la misma manera hace notar que en nuestro país, alejadas de los grandes centros de población, se conservan sencillas pero autóctonas expresiones de arte musical argentino, a las que es menester poner a cubierto de todo predominio espiritual que los desnaturalice alterando su fisonomía originar.

Y por si fuera poco, añade el maestro: *"Esta disposición debe hacerse extensiva a los establecimientos de enseñanza especial y debe darse un criterio general a los estudios en la orientación nacional, que inspire los programas de la enseñanza primaria y media".*

Esto ocurría en 1935 y hoy, 83 años después, seguimos esperando que la enseñanza de nuestro folklore se generalice en la educación de nuestros niños y jóvenes.

Salvo hechos aislados, como el caso de la provincia de Tucumán, no se tienen en cuenta estos conceptos "sustanciales" que resguardan la identidad cultural de nuestro pueblo y que debe comenzar en la más temprana edad de los argentinos.

LA OBRA DE CARLOS VEGA

Más allá del musicólogo fecundo, Carlos Vega fue a un tiempo un personaje singular, recordado por amigos y vecinos de su pueblo natal por ser protagonista de graciosas y singulares anécdotas. En sus años mozos fue jugador de fútbol amateur, actuando como arquero del Cañuelas Fútbol Club. Mientras la jugada estaba lejos del arco que defendía, cantaba a viva voz. Se ganó el apodo de el loco por su costumbre de recitar poemas de amor parándose sobre un banco de la plaza.

Musical

* Andantino, Andante y Plegaria para guitarra, 1929.
* Música para Madame Bovary, 1935.
* Música para La Salamanca de Ricardo Rojas, 1943.
* Música para El amordel sendero de Federico Martens, estrenada en 1947.
* Danzas y canciones para orquesta, 1943-1952.
* Música para la película Alma Liberada, con la musicóloga

Literaria

* Hombre (poesía) - 1926
* Campo (poesía) - 1927
* Agua (cuentos) -1932

Musicológica

* Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos (1932)
* Danzas y Canciones Argentinas (1936)
* La Música Popular Argentina (1941)
* Bailes Tradicionales Argentinos: El Cuando - El Carnavalito - La Mariquita - El Pala Pala - El Bailecito -El Pajarillo - La Huella - La Firmeza - La Sajuriana - La Media Caña - El Minué Federal - Los Aires (1944)
* Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentinas (1946)
* Música sudamericana (1946)
* La forma de la cueca chilena (1947)
* Las danzas populares argentinas (1952)
* El origen de las danzas folklóricas (1956)
* La ciencia del folklore (1960)
* El himno nacional argentino (1961)
* Danzas argentinas (en dos volúmenes, 1960-1961)
* El canto de los trovadores en una historia integral de la música (1963)
* Lectura y notación de la música (1965)
* El cielito de la independencia (1966)
* Antecedentes y contorno de Gardel (1966)
* La Formación Coreográfica del Tango Argentino (1977)
* Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino (1981)
* Estudios para los orígenes del tango argentino (2007)

La bibliografía de Carlos Vega es material de consulta permanente

MARGOT LOYOLA PALACIOS

"El nombre lo respeta el pueblo: Margot Loyola nació en Linares, pero ha crecido en los caminos de Chile, compilando, investigando y divulgando música, canción y danza. En este andar adquiere una responsabilidad, un compromiso con el pueblo. Camina por Chile mirándolo todo, observándolo con una pasión interior. Margot Loyola comprende el ser en su medio, es una de las intérpretes con santidad de texto. Su espíritu,

vocación y abundancia, del corazón le hace surgir una profesión chilena. Es un prócer del folklor, le corresponde un folio aparte, Ella trasciende en el mundo de los valores. Delimita la extensión de sus campos de acción, es recorrer el alma de Chile. Todos le conocen sus amores: Chiloé, los araucanos, la zona central, Isla de Pascua, el Norte, el altiplano ariqueño y siempre el pueblo. Es un cariño afianzado en el universo margoloyano. En el escenario se siente su presencia. Posee una grande e impetuosa capacidad. No le importa que el sudor empape o la brisa refresque. Se aviva como llama de una hoguera a la que le da un buen viento. Es fuerte de energía y voluntad. Frente a ella el elogio prende. Su parla chilena, voz del pueblo, se entrega rica de malicias, de intuiciones, de valores cuando habla de una persona o cuenta a la nación. Que nadie la detenga: que venga, que venga. Se sabe que terminará su peregrinaje sólo al borde de la muerte.

Oreste Plath, "Liviano esbozo de una artista"

Nació en Linares, Región del Maule, el 15 de septiembre de 1918 y murió el 3 de agosto de 2015.

Inició su formación musical a los 8 años de edad con clases de guitarra y un año después incursionando en el canto. En su adolescencia formó un dúo musical junto a su hermana Estela, llamado **"Las Hermanas Loyola"** alcanzando notoriedad en los años cuarenta.

Realizó estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música de Rosita Renard y Elisa Gayán, y estudios de canto con Blanca Hauser. Tomó clases de danza con Cristina Ventura. En 1952 investigó la resbalosa y marinera en Perú para establecer comparaciones con la refalosa y cueca chilena, con Porfirio Vásquez, un patriarca de la música negra.

Aprendió la cultura indígena del Perú con José María Arguedas. En Argentina estudió con Carlos Vega y en Uruguay con LauroAyestarán.

Comenzó sus estudios sobre las danzas ceremoniales del norte en 1952 con Rogelia Pérez fundadora del baile Las Cuyacas. También trabajó con los Morenos de Cavancha, con quienes mantuvo contacto periódico.

Con respecto a su metodología de investigación ella misma comentó: *"Todo lo que yo investigo esté relacionado con el hombre. Por eso, cuando voy al medio pasan dos cosas: primero vivo, no pienso. Vivo el paisaje, me emociono. Descubro al hombre y aprendo de él todo lo que pueda y quiera enseñarme, Gozo viendo caminar a una mujer. Me gusta oírlas, mirarlas, tocarlas, me gusta descubrir la dimensión humana. Así aprendo cosas que ni he pensado preguntar. La observación directa y el acercamiento personal son lo primero que experimento. Luego grabo y posteriormente estudio. Indago, veo parámetros musicales, rasgos estilísticos, etc."*

Margot Loyola desarrolló múltiples actividades de estudio que dieron origen a dos libros: "Bailes de tierra" y "El Cachimbo" (1994). Además de los videos "Danzas Tradicionales de Chile" (1994), "La Zamacueca" (1999) y "Los del Estribo, Cantos y Danzas Populares de Chile" (2001). Su discografía incluye 14 LP, 6 cassettes y 7 Cds, además de otras ediciones en diversos países extranjeros.

En 1949 fue invitada por el Rector de la Universidad de Chile profesor Juvenal Hernández Jaque para participar en las Escuelas de Temporada de esa casa instancia en la que dictó cursos hasta 1963. Allí nacieron grupos como Cuncumén y Millaray, y los ballets folklóricos Loncurahue, Pucará y Aucamán, precedentes del actual Bafona (Ballet Folklórico Nacional).

A partir de 1972 se desempeñó como académica de la Universidad de Chile y en 1998 fue nombrada con el título de Profesora Emérita de la Universidad Católica de Valparaíso. Fue la primera folklorista en ser reconocida con el premio Nacional de Artes, mención a la música en 1994.

"Yo no quise nunca tocar el cielo, jamás; quise siempre estar cerquita de la tierra, con los pies bien puestos, sintiéndome un poco campesina, un poco maestra, un poco cantora".

Margot Loyola recibió en vida más de 200 reconocimientos, premios, medallas, títulos. Declarada Hija Ilustre de Linares, Valparaíso, Codegua, Navidad, Pica. Durante la dictadura cívico militar de 1973 se preocupó de los presos políticos que logró sacar del país, entre ellos algunos folkloristas. Esta acción, entre otras realzadas, conlleva que en 1981 se le otorgue el premio SERPAJ (Servicio, Paz y Justicia).

Durante toda su larga y fecunda carrera como intérprete, investigadora y maestra, recibió también premios en el extranjero, entre los que se destacan La Cruz del Gran Comendador entregada en Colombia y Cien Mujeres, en Argentina.

En septiembre de 1984 recibió el máximo galardón que se entrega en Chile, el Premio Nacional de Arte, siendo la primera mujer que adquiere este reconocimiento en este campo. Este premio tuvo una excepcional repercusión para la música y la identidad chilena, por lo que fue homenajeada a lo largo y a lo ancho de su país. *"Con este premio hemos ganado alegría para mucha gente, hemos ganado credibilidad y reconocimiento de gente que no valoraba nuestra labor".*

Con la satisfacción de la labor cumplida, a los 97 años de edad, alzó su vuelo eterno la gran divulgadora de la cultura popular chilena. Todo Chile la lloró y hubo lágrimas en todo el continente. Se fue la maestra y la cantora, pero su obra permanecerá para siempre en la memoria de los que aman su tierra y su identidad.

PABLO GARRIDO VARGAS

El músico, escritor e investigador Pablo Garrido Vargas, nacido el 26 de marzo de 1905 en la ciudad de Valparaíso, falleció el 14 de septiembre de 1982 en Santiago, a la edad de setenta y siete años.

La música lo atrajo a muy temprana edad, recibiendo las primeras instrucciones musicales de su madre, doña Margarita Vargas, profesora de música, y la orientación artística de su padre, el connotado pintor don Evaristo Garrido. Sus estudios instrumentales de violín, viola y piano los acrecentó en el Colegio Mackay al fundar y dirigir un coro de alumnos organizados en una orquesta de cámara. Simultáneamente estudió armonía, contrapunto y composición con los maestros Edouard Van Dooren y Giuseppe Quintano. Ya a los dieciocho años se destacó como conferenciante, instrumentista y un entusiasta propulsor de la música de los compositores chilenos contemporáneos.

Desde1926, y por espacio de tres años, se radicó en Antofagasta, en el norte del país, fundando en aquella ciudad un cuarteto de cuerdas, una orquesta sinfónica de la que fue director, y comenzó a cimentar las bases de sus futuros trabajos como investigador del folklore musical y literario de los primitivos habitantes del país. Sin duda eso lo impulsó hacia la música primitiva, en especial la africana, que redundó en la creación de la primera orquesta de jazz sinfónico, con la que debutó en 1934. Pablo Garrido fue el iniciador del movimiento jazzístico en Chile y su principal impulsor.

Incentivado por su deseo de superación, viajó por las Américas y Europa, siempre dictando conferencias e investigando. Durante su primera permanencia en París perfeccionó sus estudios con el musicólogo austríaco Andreas Liess y en 1950 fue contratado como profesor visitante en la Universidad de Puerto Rico, época que aprovechó para realizar una profunda investigación sobre los orígenes de las expresiones populares de ese país, búsqueda que se materializó en un libro titulado Esotería y Fervor Populares de Puerto Rico.

En sus conferencias refirió toda una temática musicológica sobre la obra de Bach, las sinfonías y sonatas de Beethoven. Pero también abordó los problemas de la música americana y temas sobre antropología cultural y sociología de la cultura, disciplinas que no podían quedar al margen de sus conferencias. De su pluma han salido obras como la Biografía de la Cueca, estudio histórico y analítico del baile nacional de Chile; La tragedia del Músico, ensayo sociocultural; Etnomusicología Chilena; "Introducción a la escritura violinística de J. S. Bach"; "El Proceso de la Creación Artística"y su último trabajo Historial de la Cueca".

A Pablo Garrido se debe también la musicalización de Poema 20 de Pablo Neruda, en 1924: "Puedo escribirlos versos más tristes esta noche", del libro "Veinte poemas de amor y una canción desesperada".

El columnista Alvaro Menameau de la publicación "Música de Chile", edición del 26 de marzo de 2005, escribió que "Se cumplen cien años del nacimiento de una de las personalidades más versátiles de la música de Chile" refiriéndose a Pablo Garrido Vargas.

En una parte de su escrito agrega que *"en 1943, publicó el libro "**Biografía de la Cueca",** el cual pasó a ser considerado como un clásico sobre esta materia, transformando la figura de Pablo Garrido en una referencia vital para los estudiosos y amantes del folklor más representativo de la chilenidad. No es casual entonces que haya sido nominado como Consejero Honorario de la*

Federación Nacional de la Cueca en 1977".

SARMIENTO Y LA ZAMACUECA

Domingo Faustino Sarmiento, tras tomar parte de los enfrentamientos entre unitarios y federales, siendo derrotado su bando por el ejército federal, en 1831 debió exiliarse en Chile donde desarrolló diversas actividades y profesiones. Regresó a San Juan en 1836 pero su estancia fue sólo hasta 1840, en que nuevamente se exilió en el vecino país. Participó activamente de la actividad cultural, escribiendo para los periódicos El Mercurio, El Heraldo Nacional y El Nacional, fundando su propio periódico: El Progreso.

Precisamente en "El Mercurio" del 19 de febrero de 1842 apareció un artículo suyo acerca de la zamacueca y, en general, de todas las danzas criollas de ese tiempo. Decía:

"Pero pasemos al baile que es el objeto principal de nuestro artículo. Hasta ahora sólo habíamos visto en la escena las graciosas boleras, la cachucha, la gaviota a veces. Dos danzarinas, que sin duda no rivalizan con Miss Ester, habían arrancado aplausos al público con sus movimientos airosos, sus maniobras acompasadas; pero esta vez ha habido algo más encantador que ha electrizado, o más bien enloquecido al público. Los aplausos han tocado en el frenesí y los gritos de ¡otro! ¡otro! Tenían toda la viva expresión de un deseo popular que quiere ser satisfecho a toda costa".

"¿Qué nuevos atractivos tenía el baile para el público, qué nuevas habilidades venían a escitar su admiración? Una bagatela insignificante en la apariencia, pero en realidad una cosa muy grande y que renueve profundamente los corazones. Un baile popular comprendido de todos, que suscita simpatías, que trae recuerdos gratos, que se liga con nuestra vida y nuestras afecciones, que hace vibrar todas nuestras fibras, que llena el alma de las más dulces emociones y nos hace sentir la nacionalidad, la patria, el pueblo, la existencia en fin. Era la zamacueca; pero la zamacueca que se presentaba ante sus amigos, vestida de gala como una novia feliz, ejecutada a toda orquesta, ataviada de mil adornos y acompañada y cortejada por las boleras que la precedían con sus bulliciosas sonajas y las parieras castañuelas al fin.

"¡Oh! ¡No! No se rían los extranjeros que han visto a mil chilenos con la sonrisa en los labios, palpitante el corazón, siguiendo el hito del movimiento de la graciosa danzarina, acompañarla con mil golpes acompasados remedando el tamboreo y haciéndole hurras con los gritos de ¡leña! ¡leña! ¡fuego! ¡dale! ¡dale! ¡No! no se burlen de sus frenéticos aplausos, de su alegría infantil. El que no es chileno no puede juzgar en tan grave materia, no puede comprender porque no sabe sentir, porque no es esta la cuerda que pone en movimiento sus fibras, porque esta batería galvánica no está montada para él, y por lo tanto no puede electrizarlo".

"¿Qué magia ha obrado este súbito entusiasmo? ¿Qué tarántula los ha picado?... El cielito, la media caña... Un simple baile nacional. Esto, pues, importa un baile de chicoteo. Todo esto dice la zamacueca; esto significa el júbilo de un pueblo entero que con las manos y los bastones ha tamboreado en coro, en masa, a pluralidad, para acompañar con sus golpes acompasados a la bailarina que eleva al rango de un baile de espectáculo público a la zamacueca, nacida entre el pueblo. Y elevarla a una categoría, a ser un personaje que desterró a la desabrida contradanza, al agitado vals y a toda esa caterva de insulsas monerías sin sentido, sin placer, sin verdadero encanto, para apoderarse ella sola de la escena, reanimar los espíritus y dominado todo."

Claro, también hay que observar el cambio de opinión que tendría más tarde Sarmiento respecto a esta danza. En ***"Civilización y barbarie"*** publicó precisamente *"la desabrida contradanza, el agitado vals y toda esa caterva de insulsas monerías sin sentido -como antes decía- eran pasatiempo de civilizados; la zamacueca, de bárbaros".*

De cualquier manera su cambio de parecer no invalida su entusiasmo anterior cuando la vio bailar, porque eso es lo que despertaba y despierta la hoy llamada cueca.

IMPRESIONES DE VIAJEROS FRANCESES

André Bellessort (1866 -1942) nació en Laval, Mayenne, País del Loira, Francia.

Incansable viajero, el escritor y novelista en sus memorias luego de su viaje por América del

Sur, se refirió a los bailes populares que tuvo oportunidad de presenciar en Chile, país en el que estuvo en enero, febrero y marzo de 1895.

Gran observador de las costumbres de los pueblos visitados, dejó un valiosísimo testimonio sobre los bailes de la gente sencilla en su sociabilidad. Recorrió los salones de la clase principal de ese tiempo, pero también los prostíbulos y chinganas populares donde las diversiones eran más liberales.

En su libro ***"Joven América",*** publicado en Paris en 1897, menciona las danzas que vio en Bolivia y Chile, con una magnífica descripción de que constituye hoy un documento de consulta por estudiosos y folkloristas. La zamacueca, llegada del Perú en 1825, ya estaba impuesta y conocida prácticamente en todo el territorio como cueca y el francés la describe así:

"La bailarina tiene en una mano el pañuelo que agita, y con la otra levanta ligeramente la falda y escapa del asedio del bailarín. Éste, la mano izquierda en la cadera, hace dar vueltas su pañuelo sobre la cabeza de ella, mariposeando a compás a su alrededor, deseoso de llamar su atención. Pero la bailarina, con su mirada obstinadamente baja, se sustrae de su persecución. El la persigue, la importuna, le corta la retirada; ella esquiva. El se impacienta, despliega todas sus gracias, redobla su donaire, se pavonea, ondula, zapatea. Pero la insensible, con la vista fija en la punta de sus botines, se desliza como un sueño".

"La música, los cantos, las palmadas, estimulan la persecución, pues la esperanza se renueva con los signos de languidez que se advierten en la eterna fugitiva. En fin, ella levanta la vista y el encuentro de las dos miradas decide el triunfo de ambos o, mejor, la doble derrota".

André Bresson, ingeniero francés del siglo XIXy reconocido explorador, estuvo en varios países sudamericanos entre 1870 y 1877. Además de sus observaciones generales correspondientes a la construcción de futuros ferrocarriles recogió las singularidades de la vida social de los pueblos, a su paso por las costas del Caribe, Colombia, Ecuador, Perú, Chile y Bolivia. En cada uno de ellos encontró entre las diversiones de la gente el baile, y destacó las preferencias en las reuniones populares de una danza en particular: la zamacueca. Es decir que sus notas luego publicadas en Europa vinieron a confirmar la definitiva presencia estable de un baile que partiendo del Perú, ya se había dispersado por casi todos los países ubicados sobre el Pacífico y la cresta andina del continente.

El francés en cuestión se refiere a la danza vista en Santiago de Chile diciendo que: *"La gente decente va a las chinganas a ver bailar a las otras, pero más de un pie delicado, se agita bajo el vestido, pues aún cuando esta danzas ha sido exiliada de los salones, toda mujer chilena, por aristocrática que sea, le conserva en el fondo del corazón una preferencia inconfesada".*

"Bajo la ramada, se danzaba la zamacueca al son de instrumentos y de cantos, ruidosamente acompañados por los gritos y las palmadas de los espectadores. El caballero y su bailarina tenían cada uno su pañuelo en la mano, lo revoleaban y lo agitaban marcando un paso cadencioso; se acercaban, se alejaban y hasta se volvían la espalda en ciertos momentos. El caballero, un robusto huaso, tomaba aire de conquistador para fascinar a la huasa que era su compañera; pero ésta, lánguidamente y por medio de sus actitudes tan variadas como picantes, expresaba que aunque encantada ya, resistía todavía. Más no resiste largo tiempo, pues pronto reducida a la voluntad de su vencedor, arroja su pañuelo al suelo, en señal de sumisión y obediencia".

Edmond Reuel Smith (1829-1911) paisajista norteamericano, viajero y pintor, visitó chile en 1850 y se interesó por los bailes y los usos sociales de ese país, escribiendo sobre ellos y llevando a la tela diversas actividades, desde la vida entre la clase principal y las costumbres del pueblo. En Antuco, una población en la región del Bío Bío asistió a una tertulia familiar en que se bailó, entre otras danzas, la **zamacueca**.

*"The **zamacuca** ha sido muy difamada por los extranjeros que la han visto en las ciudades costeras, en lugares de dudoso carácter; pero bailada en la buena sociedad o por las bajas clases sociales en el interior, no es poco graciosa y sí mucho más modesta que los "schottishes" y "redowas" de los modernos bailes de salón.*

*"Una de las niñas toma la guitarra y canta; luego ejecuta una polca y después **"the more national zamacúca"**. Una pareja se levanta y los compañeros se colocan de pie frente a frente, uno apartado del otro algunas yardas.*

"Suena la guitarra, comienza el canto, y los espectadores baten palmas marcando el compás de la música. Los bailarines avanzan y retroceden coquetamente, marchan en círculo, o se mueven hacia un costado caprichosamente, pero siempre el uno frente al otro, y agitando sus pañuelos

continuamente, desenredan cambiantes laberintos. Como ni paso ni figura son arbitrados, cada uno tiene su propio estilo, lo cual agrega mucho a la belleza e interés de la danza. La Música, enteramente una monótona repetición de pocas notas, es animada y vivaz".

Un dato que agrega Smith: *"La zamacueca ha sido prohibida por el hecho de ser plebeya; pero que en los bailes y recibos, después de comer, cuando todas las formalidades han desaparecido, las danzas nacionales y la música vuelven generalmente a recuperar la anterior supremacía y son siempre recibidas con entusiasmo. "**Un cura que asistía a una tertulia** -dice- **se levantó la sotana y entró en la danza"***.

Max Rodiguet (1816-1899) Viajero, escritor, ilustrador. Nació en Landerneau, Francia y dedicó su vida a escribir libros y artículos para revistas de su tiempo. Integrando el cuerpo diplomático francés que vino a América para el reconocimiento de la independencia de Haití, aprovechó también para visitar otros países y si bien permaneció poco tiempo en Chile, sus excelentes dibujos ilustran el quehacer de la sociedad de Santiago y Valparaíso.

"En Valparaíso, la danza no goza de menor favor que la música. Por desgracia, se comienza a repudiar allí, como en España, esos dramas coreográficos en que el juego de la fisonomía y la movilidad del gesto reemplazan maravillosamente a la palabra. Así, la zamacueca, danza graciosa y coqueta, se ha visto relegada a las bajas clases de la sociedad; las pocas damas de mundo que la saben bailar todavía, no confiesan este talento, y se triunfa con trabajo de la extraña peinacia con que ellas disimulan una de sus seducciones. Un coro de voces, un rasgueado de guitarra, componen la orquesta ordinaria de toda zamacueca".

"La bailarina y su compañero se plantan fieramente uno frente a otro, la mano derecha sobre la cadera. A las primeras vibraciones de la vihuela, los asistentes entonan una canción semiburlesca. Los bailarines sigue en seguida el movimiento rítmico y comienzan una serie de pases; la bailarina piruetea a menudo con cierta afectación de desprecio; el caballero combina sus pasos de manera de encontrarse cara a cara con la bella desdeñosa y muestra durante este manejo una constancia heroica que acaba por agradar a ella, pues se humaniza poco a poco y se acerca a él; pero haciendo un llamado enseguida a todas las fuerzas de su voluntad, se aleja de nuevo; piruetea todavía y trata de sustraerse al encanto que la embriaga; ¡Vanos esfuerzos! La pasión la arrastra; un último impulso la conduce hacia el bailarín como el fierro al imán y deja caer su pañuelo".

"Cuando la mujer del pueblo baila la zamacueca, aporta un calor sin par. Sus movimientos son vivos y alegres, a veces desiguales como el vuelo de una mariposa, a veces regulares como las oscilaciones de un péndulo; a menudo ella zapatea de una manera ruidosa y particular, después, de pronto, la punta de su pie rozando el piso describe curvas silenciosas".

"Esta danza, ejecutada por la dama de mundo, no tiene nada de que la moral severa pueda ofuscarse. Apenas se ve allí otra cosa que pasos acompasados con arte, una desenvoltura plena de muelle flexibilidad, en fin, gestos graciosos y moderados".

GREGORIO ÁLVAREZ, EL GRAN HISTORIADOR DEL NEUQUÉN

> *"Resulta difícil comprender a veces como la naturaleza humana puede ser tan pródiga y tan generosa con uno de sus hijos predilectos, que en forma tan espiritual y con tan acendrado lirismo ha volcado el fruto de su talento y de su sentimiento telúrico, en tan ciclópea obra, para ejemplo de sus compatriotas y de todas las generaciones venideras".*
>
> Hileana Lascaray

Don Gregorio Álvarez nació en Ranquilón, paraje del departamento Ñorquín, del entonces Territorio Nacional de Neuquén, el 28 de noviembre de 1889. Su padre fue don Gumersindo Álvarez, comerciante mendocino que llegó a estos lares como proveedor del ejército en campaña, es decir antes de la fundación de Chos Malal. Su madre era nativa del Neuquén, de sangre mapuche, doña Eloisa Sandoval.

La definida vocación de Gregorio desde su niñez fue impulsada por su padre, seguida luego por sus maestros de la escuela primaria. Fue alumno de la histórica escuela N° 15, la primera de la flamante capital.

Becado por el gobierno nacional llega a Buenos Aires en 1904, año en que también se trasladó la capital a su actual asentamiento en la confluencia de los ríos Neuquén y Limay. Ingresó a la Escuela Normal de Profesores "Mariano Acosta", donde se recibió de maestro normal. Fue discípulo de grandes educadores, entre ellos don Pablo A. Pizzurno, quien fue su mentor en sentido intelectual y espiritual, y benefactor en el sentido material. En 1910 se diploma como el primer maestro nacido en la Patagonia.

Su vocación científica y su amor a la niñez lo llevan a emprender la carrera universitaria de medicina, gracias a la beca que le consiguieran dos eminentes profesores: el decano de la facultad profesor Luis Güemes y el rector Dr. Eufemio Liballes. Recibe su diploma de médico el 8 de noviembre de 1919, siendo el primer médico nativo del Neuquén.

Su labor como profesional lo convirtió en un prestigio médico especialista en piel y en niños, que trascendió las fronteras del país, permitiéndole en 1948 participar de congresos internacionales y de cursos de perfeccionamiento en grandes centros de investigación, tales como el Hospital de San Luis de París (Francia), Zurich (Suiza) y Estados Unidos. En nuestro país fue miembro fundador de la Sociedad de Dermatología y Climatología; perteneció además al Tribunal de Honor del Hospital de Niños de la Ciudad de Buenos Aires, del que fue también médico, consultor y consejero hasta su jubilación. En 1974 la Academia de Ciencias de Buenos Aires lo nombra Académico Correspondiente; la Sociedad Argentina de Humanismo Médico le otorga el premio "Diego Alcorta 1980"; en 1981 fue designado Miembro Nacional de la Sociedad de la Sociedad de Humanismo Médico; en 1983 Miembro Nacional de la Sociedad Argentina de Dermatología, perteneciente a la Asociación Médica Argentina.

Gregorio Álvarez fue miembro de número, presidente y por último Presidente Honorario de la Junta de Estudios Históricos del Neuquén. Através de todas sus conferencias, publicaciones y libros, como ***"Pehuen Mapu", "Donde Estuvo el Paraíso", "El Tronco de Oro", "Neuquén en mí canto", "El Domuyo y sus misterios",*** la publicación ***"Neuquenia"*** y su obra cumbre: ***"Neuquén, su Historia, Geografía y Toponimia",*** difundió su pensamiento y el rico acervo recogido a través de tantos años, labor que le valió el respeto y admiración, no solo de la ciudadanía neuquina sino de todo el país. Cada uno de sus libros fue fruto de sus estudios, que fundamentalmente fueron enmarcados por el gran amor a su tierra natal, lirismo que lo llevó a dejar los halagos de su vida cómoda y profesionalmente meritoria, para radicarse definitivamente en su querido Neuquén, donde pasó su vejez y donde el 11 de octubre de 1986, a los 96 años, se entregó a la placidez que da la eternidad.

Paralelamente al quehacer científico, Gregorio Álvarez desarrolló una intensa labor como estudioso en sus más variadas disciplinas, actividad que inició aproximadamente a los cuarenta años.

En forma incansable se brindó a la tarea de hacer conocer el Neuquén en todos sus aspectos y uno de sus grandes logros fue el haber fundado la Casa Neuqueniana en la ciudad de Buenos Aires en 1950, con el fin de difundir la historia, geografía, folklore, arqueología, etnología, etc. de toda la Provincia.

Por todos los conocimientos adquiridos fue reconocido con las más altas distinciones honoríficas, como por ejemplo: en 1954 fundador y presidente de la Junta de Estudios Araucanos y en 1959 de la Sociedad Americanista ***"Amerindia",*** en 1960 Miembro Correspondiente por Neuquén de la Academia Nacional de la Historia; en 1961 Académico de Número de la Sociedad de Historia Argentina e iniciador, organizador y presidente del Primer Congreso del Área Araucana Argentina; en 1969 recibe el homenaje del pueblo y el Gobierno del Neuquén con motivo de cumplir sus Bodas de Oro profesionales; en 1970 recibe el homenaje tributado por la Comisión Nacional de Escritores, presidido por el escritor Jorge Luís Borges; en 1972 Miembro Correspondiente de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza; en 1973 Profesor Emérito de la Universidad Nacional del Comahue; en 1974 Académico Correspondiente en la Academia Nacional de la Historia; en 1980 fue declarado "**Pionero de nuestra soberanía"** por la Secretaría de Comunicaciones de la Presidencia de la Nación; en ese mismo año Académico Honorario del Instituto Nacional Sanmartiniano; en 1985 Miembro de la Sociedad Argentina de Historiadores.

Pero la obra cumbre por la será recordado en todos los tiempos es sin dudas **"Neuquén, su Historia, Geografía y Toponimia"** de la que se imprimieron hasta ahora seis tomos y hay otro tanto por editar posmortem.

Al prologar el primer tomo, Don Gregorio cita al americanista Doctor Juan A. Domínguez en

sus dichos durante una conferencia ofrecida en Buenos Aires en 1932: *"Como argentinos y americanos, debemos investigar en el pasado, para restaurar nuestras filiaciones históricas y afirmar nuestra autonomía espiritual, nutriendo con la savia y las raíces de nuestra propia tierra, las flores y los frutos de nuestra propia cultura".*

"Al influjo de este pensamiento rector, me he dado a la tarea de escribir la presente obra. Ella es el fruto de treinta años de labor que incluye la preparación y compulsa necesarias para el mejor conocimiento de la materia y la madurez de juicio para exponer sin prejuicios, ni vallas de orden especulativo, toda la verdad y nada más que la verdad, como reza la sentencia consabida, que hace solemnes los juicios".

Refiriéndose a la fisonomía o caracterización regional señala que *"En ninguna sección del continente, la cordillera ofrece mayores posibilidades para la interconexión de sus dos bandas y es a esta circunstancia que atribuyo la intuición de los primitivos pueblos que las habitaron, de mezclarse y fusionarse biológicamente, a través de las edades, para llegar a formar una sola familia en el cono sudamericano, tanto en el sentido espiritual como en el material".*

Y prosigue: *"Nuestro Neuquén está permanentemente esperando a los hombres de ciencia y de trabajo que investiguen sus secretos o muevan los elementos que serán los frutos de una siembra de esfuerzos e inteligencia. Muchos de los materiales del pasado geológico e histórico están a flor de tierra. Es hora de que aparezca la mano experta que los levante".*

Y esa mano experta ha ido apareciendo para desentrañar los misterios de este Neuquén, como las investigaciones sobre los grabados de Colomichicó y el estudio y análisis del sorprendente y valioso descubrimiento del chenque de Aquihuecó.

Pero el valor de recopilación de los aspectos socio culturales de nuestra gente surgen del minucioso trabajo de investigación expuesto en **"El Tronco de Oro".** Un documento insoslayable a la hora de saber cómo sociabilizaban nuestros mayores, sus costumbres, sus bailes, su música. Don Gregorio lo vio y lo vivióandando frecuentemente por estas tierras; relacionándose con los pobladores pioneros que dejaron para los tiempo una impronta singular. Los tesoros de la tierra que conforman un sello de identidad.

INVESTIGADORES DE LA CIENCIA DEL FOLKLORE EN ARGENTINA

* Samuel A. Lafone Quevedo
* Juan Bautista Ambroseti
* Adan Quiroga
* Roberto Lehman Nitsche
* Andrés Chazarreta
* Juan Alfonso Carrizo
* Domingo Vicente Lombardi
* Manuel Gómez Carrillo
* Carlos Vega
* Ismael Moya
* José Imbelloni
* Orestes Di Luto
* Bernardo Canal Feijó
* Gregorio Álvarez
* Isabel Aretz
* Rafael Jijena Sánchez
* Juan Dragui Lucero
* Martha Blache
*Juan Alfonso Carrizo
* Augusto Raúl Cortazar
*Orestes Di Lulio
* Juan Dragui Lucero
* Lázaro Fleury
*María Teresa Melfi

* Guillermo Yriarte
* Juan Mario Raone
* Juan Manuel Magariño de Morentin
* Ana María Dupey
* Armando Perez de Nucci
* María Teresa Carreras de Migliozzi
* Feliz Coluccio

III - INTÉRPRETES DE LA CUECA

LAS BANDAS MILITARES Y LA ZAMACUECA

Sabemos que la zamacueca, danza madre de los pueblos americanos emancipados, nos llega a los argentinos por dos vías de dispersión, la del norte por Bolivia y la cuyana y neuquina desde Chile. Es decir, somos receptores de esta expresión musical bailable.

Pero hay un dato curioso que nos convierte en protagonistas del tránsito cultural de esta danza, al ser una banda militar de música la que trae desde Perú en sus instrumentos guerreros el ritmo que habría de establecer un baile con identidad propia en cada lugar: la cueca.

En efecto, es la banda que acompañó al Ejército de los Andes en su campaña libertadora a Chile y Perú, formada por músicos negros, desde su creación en Mendoza. Finalizada la gesta heroica de la libertad americana, la banda regresa en barco por el Pacífico, haciendo un alto en Santiago de Chile antes de cruzar nuevamente la cordillera. En la capital chilena la banda brindó sus retretas con música popular criolla, ejecutando en su repertorio las zamacuecas que ya habían ganado su lugar en Lima. En su presentación en los salones señoriales de la época la danza ganó adhesiones entre la clase principal y no tardó mucho en bajar a fondas y chinganas y convertirse en una danza de tierra.

La banda tiene una rica historia y se formó simultáneamente con el ejército en Plumerillo. Siendo José de San Martín teniente gobernador de Cuyo había pedido colaboración al pueblo mendocino para equipar sus tropas. Las damas donaron sus joyas y los terratenientes cedieron parte de su producción para reunir los recursos para la ambiciosa campaña militar. Un acaudalado vecino, don Rafael Vargas, obsequió una banda de música compuesta por 16 negros esclavos.

Vargas había adquirido estos esclavos en Buenos Aires y los envió a estudiar música con el maestro Victor de la Prada. Los negros aprendieron a tocar instrumentos y leer partituras, convertidos en ejecutantes profesionales. Damián Hudson en "Recuerdos históricos de Cuyo" dice que esta banda de negros *"también amenizaban con música las noches que tenían señaladas en la semana para sus espléndidas tertulias, donde ostentaba abundante vajilla de plata y porcelana de China"*.

La de los negros en Mendoza *"la primera banda de músicos profesionales, que leían partituras, estuvo formada por esos 16 esclavos negros. Esta fue la primera banda que ejecutó el Himno Nacional Argentino en un país extranjero"*.

La donación de Vargas, el 1 de agosto de 1816, se integró al batallón 11 de Línea y significó la liberación de estos esclavos, con el compromiso de ser combatientes en el frente de batalla. Fue la primera banda consolidada, con un repertorio netamente criollo, tanto en los toques de órdenes para entrar en combate, como para animar las reuniones de la soldadesca con piezas musicales alegres, bailes de moda en esa época y algunas danzas criollas como *"el cuando" o "el cielito"*.

El general San Martín, que supervisaba personalmente todo detalle de preparación de su ejército, gustaba de la música y ejecutaba guitarra, instrumento que su madre le había hecho estudiar desde niño. En su estada en Europa, tomó clases con el compositor español Fernando Sor, de quien interpretaba algunas composiciones. Una de ellas es un estudio titulado "La gota de agua" que José Francisco tocaba para su esposa.

Esta primera banda del ejército patriota fue una donación, cuyos integrantes hasta ese momento habían sido considerados una "mercancía"; una "cosa" que se transfirió con sus uniformes,

instrumentos comprados en Bélgica y su formación musical pagada por el amo. En el ejército las palabras del Himno Nacional tenían para estos negros un significado que iba más allá de un territorio, un continente: "libertad, libertad, libertad": la propia.

Ya en Chile, Don José junto a O'Higgins fundaron en Santiago una academia de música, dirigida por el Teniente Antonio Martínez, que contó en principio con 50 alumnos. Los instrumentos se trajeron de Estados Unidos y Londres.

Lamenta el columnista Sosa que *"Aún no se ha hecho un reconocimiento formal, adecuado, generoso, para los negros que combatieron por la libertad de un continente que no era el suyo. No se recuerda como se debiera la bravura de aquellos hombres que con la promesa de la libertad individual fueron a buscar la libertad de todos. Según estimaciones fueron 2.500 los libertos argentinos que cruzaron los Andes hacia Chile en 1817. De todos ellos, solo volvieron a Mendoza 143"*.

La banda originaria de 16 negros es en la actualidad, después de 200 años, la banda del Regimiento de Montaña 11 (RIM 11 General Las Heras), compuesta por 47 integrantes, entre ellos 5 mujeres. Pero ya no quedan negros.

Esta formación militar fue bautizada "Talcahuano", tomando esta denominación del hecho histórico que cubrió de gloria a los negros en el campo de batalla. Las crónicas rescatan que: *"Los músicos no acostumbraban a ir más armados que por su instrumento y ocasionalmente un arma blanca de cintura. Pero en Talcahuano había una bandera en juego y los 16 la defendieron con su vida para que no cayera en manos del enemigo"*. Cuando San Martín entró a Santiago al frente del ejército libertador lo hizo a los sones de la música, con los aires marciales de nuestro Himno Nacional.

Estos músicos morenos llevaron a Chile y Perú danzas como la Sajuriana y el Cuando, que bailaba San Martín y los oficiales de su ejército, y al regreso, trajeron la zamacueca, alegre y sugestiva, e imbuida de un aire libertario, casi un estandarte de la conseguida emancipación. La misma zamacueca que sería con el tiempo y sus adaptaciones, la cueca chilena, la cueca cuyana y la cueca neuquina.

Como vemos, nuestro baile tradicional no es tan solo una expresión casualmente lúdica sino más bien un girón de historia que nos enorgullece, que enaltece a sus cultores y que nos compromete con las generaciones por venir, porque en el vuelo de los pañuelos al son de una guitarra nos hereda para todos los tiempos una genuina manifestación de identidad cultural.

Y todo eso en el humilde y prácticamente olvidado tránsito cultural recorrido por los 16 negros de la banda sanmartiniana, los que fueron a la guerra por su libertad y encontraron la muerte en el campo de batalla.

Efectivamente, adhiriendo al reclamo del columnista Jorge Sosa, los argentinos les estamos debiendo el reconocimiento y el homenaje que ganaron con bravura y su propia sangre. Y la música que nos dice quiénes somos.

VIOLETA PARRA

Te alabo, amiga mía, compañera:
de cuerda en cuerda llegas
al firme firmamento,
y, nocturna, en el cielo, tu fulgor es
la constelación de una guitarra.

De cantar a lo humano y lo divino,
voluntariosa, hiciste tu silencio
sin otra enfermedad que la tristeza.

Pablo Neruda
Elegía para cantar (fragmento)

Violeta Parra nació en San Carlos, en la Región de Chillan, al sur de Chile. Su padre era profesor de música, su madre era guitarrera y cantora campesina. Junto a otros ocho hermanos pasaron

su infancia en el campo.

A los nueve años se inició en la guitarra y el canto; a los 12 escribió sus primeras canciones. En esa época componía boleros, corridos y tonadas. Trabajó en circos, bares, quintas de recreo y pequeñas salas de barrio.

En 1952 se casó con Luis Cereceda. De este matrimonio nacieron Isabel y Ángel, con los cuales más tarde realizó gran parte de su trabajo musical.

Al año siguiente, impulsada por su hermano Nicanor, el hoy reconocido poeta, empezó a recorrer zonas rurales grabando y recopilando música folklórica. Esta investigación la hace descubrir la poesía y el canto popular de las más variadas regiones de Chile.

Con esa síntesis cultural atesorada empezó su lucha contra las visiones estereotipadas de América Latina y se transformó en recuperadora y creadora de la auténtica cultura popular.

En 1954 viajó invitada a Polonia, recorrió la Unión Soviética y Europa, donde permaneció dos años en Francia. Grabó allí sus primeros discos de larga duración con cantos folklóricos y originales.

En 1958 incursionó en la cerámica y comenzó a bordar arpilleras. Expuso sus óleos en la Feria de Artes Plásticas, al aire libre.

Con sus hijos inició una gira en 1961, oportunidad en que fue invitada al Festival de las Juventudes en Finlandia. Viajó por la Unión Soviética, Alemania, Italia y Francia, permaneciendo en Paris por tres años.

En 1964 se convirtió en la primera artista latinoamericana que exhibió individualmente arpilleras y óleos en el Pavillón de Marsan, un ala componente del Palacio del Louvre.

Ese mismo año viajó a Suiza donde filmó un documental que la muestra en toda su magnitud. Retornó a Chile y cantó con sus hijos en la Peña de los Parra, en Santiago. Montó una carpa e inauguró el Centro de Arte y grabó discos de música instrumental.

Los años 1966 y 1967 ofreció conciertos en regiones del sur de Chile y siguió grabando en compañía de sus hijos. Regresó a Santiago para continuar su trabajo en la carpa, donde escribió sus últimas canciones.

El 5 de febrero de 1967 se quitó la vida a los 49 años de edad.

En la esencia de sus creaciones se advierte un universo íntimo en vivencias de profundo contenido humano, donde la sensibilidad por los problemas sociales que marcaban su entorno en aquellos años resulta ser espejo para reflejar su existencia signada por la tristeza, frustraciones e infelicidad.

Así lo advirtió Neruda:

Cuando naciste fuiste bautizada
como Violeta Parra:
el sacerdote levantó las uvas
sobre tu vida y dijo:
"parra eres
Y en vino triste te convertirás"

"A las seis menos diez de la tarde, exactamente, hora chilena del domingo 5 de febrero de 1967. Violeta Parra llevaba algún tiempo con la obsesión de irse de este mundo por voluntad propia. Así es que tomó un revólver de su propiedad,lo situó sobre la frente, en su sien derecha y apretó el gatillo. Murió instantáneamente, claro. Estaba considerada una de las mejores folkloristas de todos los tiempos. No dejó de resultar un trágico sarcasmo que decidiera quitarse la vida quien precisamente había creado un himno tan hermoso, tan emotivo... como Gracias a la vida"

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me dio dos los luceros que cuando los abro
Perfecto distingo lo negro del blanco
Yen el alto cielo su fondo estrellado
Yen las multitudes el hombre que yo amo

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el sonido y el abecedario
Con él las palabras que pienso y declaro
Madre amigo hermano y luz alumbrando,

La ruta del alma del que estoy amando.
Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la marcha de mis pies cansados
Con ellos anduve ciudades y charcos,
Playas y desiertos montañas y llanos
Y la casa tuya, tu calle y tu patio.
Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me dio el corazón que agita su marco
Cuando miro el fruto del cerebro humano,
Cuando miro al bueno tan lejos del malo,
Cuando miro el fondo de tus ojos claros.
Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto,
Así yo distingo dicha de quebranto
Los dos materiales que forman mi canto
Y el canto de ustedes que es el mismo canto
Y el canto de todos que es mi propio canto.
Gracias a la vida
Gracias a la vida
Gracias a la vida
Gracias a la vida

Algunas de las canciones más reproducidas de Violeta Parra

La jardinera
Gracias a la vida
Volver a los diecisiete
Run Run se fue pal Norte
Arriba quemando el sol
El albertío
Yo canto a la diferencia
Casamiento de los negros
Arauco tiene una pena
Paloma ausente
Lo que más quiero
El sacristán
La Juana Rosa
Arranca arranca
Como el roble en el verano
Cueca larga de la noche
Cuecas del libro
Doña María le ruego
El Cuico y la damajuana
El Guillatún
El romero no lo quiero
En los jardines humanos
Escucha mi ruego
Hace falta un guerrillero
Hasta cuando
La carta
La cueca de los picados
La cueca de los poetas
La flor del olvido
La lavandera
La inhumana
La exiliada del sur

La muerte con anteojos
La niña que baila el rin
La pericona se ha muerto
La sentencia,
Los pueblos americanos
Los santos borrachos
Mañana me voy pal Norte
Mazurquita modérnica
Me voy me voy
Morir llorando
Parabienes al revés
Por la mañanita
Que palabra te dijera
Rin rin del angelito
Según el favor del viento
Si se calla el cantor
Un río dde sangre
Una chilena en París
Veintiuno son los dolores
Verso por la niña muerta
Qué dirá el Santo Padre
De cuerpo entero
Es imposible
Brillo de mar en tus ojos

MAURO NÚÑEZ, CHARANGUISTA DE CHUQUISACA

Mauro Núñez Cáceres nació el 15 de enero de 1902 en la aldea de Chapas, Provincia de Belisario Boeto, departamento de Chuquisaca, Bolivia. Fue músico, pintor y tallador y es recordado como un excepcional charanguista, por lo que se lo considera como el **"Padre del Folklor Boliviano".**

A los 12 años de edad se trasladó junto con su familia a Sucre, la capital de su país, donde aprendió artes plásticas y desarrolló su pasión por la escultura. En 1931 se trasladó a la ciudad de La Paz y se incorporó a la Compañía de Teatro "Tiwanaku", actuando como músico y coreógrafo y encargándose de pintar los decorados. Con este elenco hizo viajes a Perú y Ecuador. Más tarde se trasladó a Buenos Aires, tocando charango en numerosos festivales de Argentina. Llegó incluso a montar un espectáculo de música boliviana en el Teatro Colón.

En 1955, con la caída del gobierno peronista, debió salir del país y regresó a Bolivia, donde fue declarado **"Hijo predilecto de Chuquisaca"**, desempeñándose como profesor de artes folklóricas y **charango**. En 1957 grabó su primer long play con versiones de charango y acompañamiento de piano. Y se inició como luttier, fabricando charangos de gran calidad. Los instrumentos tenían distintos tamaños y formó un cuarteto clásico de cuerdas. Lo suyo fue crear una familia de charangos, de distintos timbres y dimensiones, tal como ocurre con los instrumentos de arco. Charango ch'ila, el charango mediano o normal, el machu charango y el requinto. Enseñó la técnica de su ejecución.

Probó también un instrumento de doble factura, ***charango y pinkillo***. Logró insertar un pinkillo en el diapasón del charango, haciendo coincidir los orificios con la entrastadura, de tal modo que podía servir como aerófono y como cordófono, caso único en la organografía universal.

Como compositor dejó más de cuarenta obras, entre ellas: *Canción y huayno, July, July palomita, El arriero, Chuquisaquiñita*, entre otras. Lo cautivaba el huayno, pero por exigencias contractuales de sus actuaciones artísticas, en su repertorio no faltaba nunca la cueca boliviana, especialmente cuando subía a los escenarios de otros países.

Gracias a Mauro Núñez el **charango** es conocido hoy como un instrumento de acompañamiento y como instrumento solista de concierto. En reconocimiento a su identificación con

este instrumento andino, en su pueblo o han fabricado el charango más grande del mundo, que se encuentra en el museo dedicado a él, exhibido junto a varias de sus obras de pintura y escultura. En las iglesias de Sucre se encuentran innumerables obras, tanto escultóricas como pinturas.

Recordando el nacimiento de Mauro Núñez, el 15 de enero se celebra el *"Día Nacional del Charango Boliviano"*.

La compositora y poeta Matilde Casazola Mendoza le dedicó un poema que en una de sus partes dice:

Ah Don Mauro
tu sonrisa cabal
tu talla de árbol
tus manos trabajadas
en piedra y sueño,
todo queda dormida
allá en tu escondido pueblo.
Pero ahora formas parte tu
de esa caravana
que ronda y ronda
nuestras paredes concedidas
por un tiempo mortal.
Estás más aquí de los relojes
y tocas mi aire nuevamente,
cobrizo embrujador
de los charangos.

TARATEÑO ROJAS, CHARANGUISTA

Tarateño Rojas, cantante, compositor, músico y creador de la música boliviana nació en el pueblo de Tarata, departamento de Cochabamba, Bolivia, el 4 de enero de 1917. Su verdadero nombre fue Rigoberto, pero tomó el nombre artístico del gentilicio de su pueblo natal.

Extraordinario tenor y músico ya desde niño se destacó en el colegio religioso de Cochabamba, donde cantaba en el coro. Durante la guerra del Chaco perdió a tres hermanos, esto decidió a su madre a pedirle que se fuera del país, luego de haber cumplido con el servicio militar, ya que las condiciones en que había quedado Bolivia eran muy duras. Como muchos jóvenes de la época miró hacia Buenos Aires, esperando encontrar mejores condiciones, pero no sólo vino a trabajar sino a traer su música y el charango boliviano, que a fines de la época del treinta era completamente desconocido en la capital argentina.

La vida de tarateño fue muy dura al principio puesto que llegó a trabajar 12 horas por $ 1.- Hombreando bolsas. Dormía en los galpones del puerto para desocupados, en dormitorios colectivos. Allí enfermó y para curarse, se fue a San Juan.

En la capital de la provincia cuyana comenzó a vivir de la música, presentándose en cines y teatros con su charango. El pueblo sanjuanino lo adoptó enseguida, pero cuando a sobresalir con su arte, sobrevino el terrible terremoto que destruyó por completo la ciudad, salvando .milagrosamente su vida, pero dejándolo sin trabajo.

Retornó entonces a Buenos Aires a probar suerte de nuevo. Era el tiempo de Juan Domingo Perón y el cambio en las condiciones laborales alentaron a seguir incursionando en la música. La radio era el gran medio de la época pero el folklore y el charango no tenían lugar. Su magnífica voz de tenor lo puso en el aire por radio Spléndid, pero cantando boleros, lo que hizo que actuara con el seudónimo de Rigo Suárez. Cuando cantaba música del altiplano lo hacía como Tarateño Rojas.

Al enterarse los dueños de su identidad lo echaron aduciendo que *"no iban a permitir que en su radio cante ningún indio"*.

Sin embargo, en 1945 Buenos Aires cambió con la llegada de Perón al poder; Tarateño fue a la Plaza de Mayo como miles de "cabecitas negras", "grasitas", "descamisados" y como tantos otros puso "las patas" en la fuente para calmar el dolor y el cansancio de los pies.

A partir del primer gobierno de Perón hubo cambios para promover y desarrollar tanto la música folklórica nacional como latinoamericana. A partir de ese momento se abrieron las puertas de los teatros y radios. Se iniciaron las grandes compañías folklóricas y, formando parte de la Compañía Folklórica de Angelita Vélez, por primera vez el folklore boliviano y el charango entraron al Teatro Colón de Buenos Aires, de la mano de Tarateño Rojas.

Y fue en este escenario, uno de los más prestigiosos coliseos del mundo, donde Tarateño lanzó triunfalmente su carrera. En la temporada oficial de 1948 la esposa del presidente, Eva Perón, accedió a bailar una cueca con el boliviano, como muestra de su respeto y respaldo a la música y cultura indoamericana (como se denominaba en ese tiempo). De ahí en más se dio a las giras por Latinoamérica y Europa, integrando las compañías de Francisco Lomuto, Angelita Vélez y Joaquín Pérez Fernández. Participó en el cine con Imperio Argentina en la película "Pachamama".

En 1952 se casa con Leonor Tapia Galdo, boliviana de Colomi, Cochabamba. Del matrimonio nacen Victoria Leonor y Rosa Cecilia. Con la llegada de su hijas se produce el derrocamiento de Juan Perón y, lamentablemente, Tarateño Rojas ingresa en las listas negras, como tantos otros artistas, lo que le dificulta trabajar en el país. No obstante, en 1960 fue llevado a España por el pampeano Alberto Cortez, quien cantando el ***Suco Suco*** convierte el tema en un éxito total en Europa.

Fue elegido director artístico de la Sociedad Boliviana en Buenos Aires y en 1963 presentó a su discípulo Jaime Torres, con quien actuó en teatros y radios. En los años '60 vuelve a resurgir la música folklórica y Tarateño Rojas brilla junto a las figuras de la época, como Jorge Cafrune, Mercedes Sosa, Los Fronterizos, Alma García, Eduardo Falú y otros. Se presenta en Canal 7 realizando varias temporadas en "El Patio de Jaime Dávalos". También en canales de Montevideo y el interior del país. En 1964 vuelve a Bolivia por primera y única vez, donde es recibido por el presidente René Barrientos, también tarateño. Realiza una etensa gira por su país, integrando al espectáculo a su esposa como la cochalita Leonor y sus hijas Las Tarateñitas y a su hijo Adolfo de sólo 3 años como "Malambo" Rojas, quien cantaba y bailaba.

Vuelve a Buenos Aires e integra a sus presentaciones al peruano Antonio Pantoja, excepcional quenista.

Falleció en Buenos Aires el 7 de agosto de 2001 y en su homenaje se designó esa fecha como Día de la Confraternidad Argentino-Boliviana.

LA TARIJEÑITA
Letra y música de Tarateño Rojas
Tarijeña bella flor
de Bolivia eres tu,
por la gracia y el primor
que tiene tu amor.

Sin ti no puedo vivir
en esta mi soledad,
quiero tus besos de amor
quiero tus labios en flor.

Tarijeña corazón
reina de Guadalquivir
para ti es mi canción
ara ti es mi existir.

Mi serenata de amor
escucha mi linda flor,
abre tu puerta y ven,
quiero tus besos mi bien.

La estrella te dio su luz,
su canto el ruiseñor,

yo te doy mí corazón
muy ardiente de pasión.

INTÉRPRETES BOLIVIANOS

Gladys Moreno, nacida en Santa Cruz de la Sierra en 1933. Falleció en esa misma ciudad en 2005.

Dueña de una exquisita voz que asombraba a los públicos desde su niñez, se orientó hacia el folklore de su país y fue nombrada "Embajadora de la Canción Boliviana", tiempo en que también recibió la condecoración **"Cóndor de los Andes"** otorgada por el Gobierno y en su tierra natal, fue declarada **"ciudadana notable".**

También llamada la **"Diva de la Canción Boliviana"** es recordada y homenajeada, por instituciones civiles y oficiales, por su aporte a la divulgación de la música de Bolivia.

Llajtaymanta (del quechua: de mi tierra) es un grupo formado en Oruro en 1986, integrado por Orlando Andia, Benjamín Carvallo, Álvaro Álvarez, Henry Álvarez y Ramiro Flores.

El exitoso conjunto no solo se destaca en Bolivia, sino que es reconocido en otras latitudes a través de sus giras por Bélgica, Suiza, Francia, Alemania, Holanda y Luxemburgo, participando en diversos festivales internacionales. El estilo musical de Llajtaymanta se sustenta en la música latina, el folklore y la música autóctona. El repertorio, grabado en 20 trabajos discográficos, incluye morenadas, diabladas y, por supuesto, las cuecas bolivianas que son la identidad cultural de Bolivia.

Nilo Soruco Arancibia, nació en Tarija el 31 de marzo de 1927. Ya los 13 años de edad se dio a conocer como autor de la cueca *"A orillas del Guadalquivir"* y desde entonces compuso más de 300 canciones.

A causa de las dictaduras que sufrió su país, fue encarcelado por su actividad sindical en el gremio de maestros. En la cárcel compuso una de sus cuecas más famosas llamada "La vida es linda". Posteriormente debió exiliarse y se radicó en Venezuela y en Caracas compuso varios de sus temas más famosos, como *"Ya la pagarán"*, *"Duraznero"*, *"Instantánea"*, y en particular una cueca llamada *"La Caraqueña"*, la que se convirtió en una especie de himno de la resistencia identificando a los que estaban fuera de su patria. Derrocada la dictadura y terminado el exilio, pudo retornar a Bolivia.

Allí recibió un gran reconocimiento por parte de la Cultura Nacional de Bolivia, cuando en 2006 se dictó la Ley 3383 declarando a toda su obra literaria-musical como Patrimonio Cultural de la Nación.

El río del tiempo
quisiera marcharse
para no volver,
la vida es linda muchacha
no llores
déjalo correr.

Fragmento de *"La Vida es Linda"*
de Nilo Soruco

Enriqueta Ulloa, nació en Padcaya, Tarija, el 14 de julio de 1952 y como no podría ser de otra manera, entre los ritmos de su tierra siempre prevaleció la cueca.

Es una luchadora por la defensa de los derechos humanos y de los artistas de Bolivia. Fundadora, además, de la Asociación Boliviana de Artistas, Intérpretes y ejecutantes de Música. Presidió asimismo la Asociación Boliviana de Autores y Compositores de Música. Entre sus temas más conocidos están *La vidita, Paso paso palomita, Sangre española, Chapaco soy, Volviendo al Valle, La ruleta del amor, Tierra hermosa*.

Esther Marisol González, nació en Yacuiba, Departamento de Tarija, el 21 de octubre de

1976. Conocida artísticamente como Esther Marisol, una cantante de música folklórica tanto de Bolivia como de Argentina. Se inició cantando con sus hermanos **"Los Canarios del Chaco".**

Ha participado en importantes festivales nacionales e internacionales y de su extensa producción discográfica, ganó disco de plata, de oro y de platino. Por su gracia y simpatía se ganó el título de **"Ñusta de la canción boliviana"**

Pepe Murillo, (José Eduardo Murillo Mendizabal) nació en Potosí, el 24 de mayo de 1947. Cantante de música folklórica y presentador de televisión. Integró el grupo **"Los Caminantes"** en los años 60' 70' y 80, formación de la que fue fundador junto a Carlos Palenque y Percy Bellido. Luego de esa experiencia, pasó a ser solista y se destaca como compositor.

A mediados de los 90', condujo el programa *"Bolivia en mi corazón"* en la televisión boliviana. Siguió luego en televisión R.T.P. Con un programa llamado *"La Tribuna libre del pueblo"*, y sigue cantando en festivales y conciertos de expresión cultural de Bolivia.

Pepe Murillo es celebrado como intérprete, pero son sus composiciones las que lo han llevado a un plano de reconocimiento internacional y los músicos populares cantan sus temas, como las cuecas "*Bolivianita", "Mi pena", "Cueca del caminante", Bolivia en mi corazón"*, pero su gran éxito, el de todos los tiempos, es *"Cuando salí de Cuba"*, un tema que no solamente cantan los folkloristas bolivianos, sino también cantantes de diversas nacionalidades y distintos géneros musicales.

INTERPRETES ARGENTINOS

Hilario Cuadros

El Caballero de la Tradición

Hilario Cuadros nació en Guaymallén, provincia de Mendoza, el 23 de diciembre de 1902. Un referente del folklore cuyano, músico y poeta. Su padre fue el comerciante chileno Anselmo Cuadros y su madre Carlota Romero.

Hilarlo tuvo formación musical desde su infancia, por haber nacido en un hogar donde se cultivaba el gusto por la música y el canto. Fue un apasionado de la guitarra y desde joven comenzó a cantar. Con el sanjuanino Domingo Morales en la década de 1920 formó el dúo Cuadros Morales. Con esta formación viajó a Buenos Aires en 1928 y allí, en 1931, se constituyen en la base del conjunto "Guaymallén", incorporando a Alberto Quini y Roberto Puccio. El nombre lo utilizan muy poco tiempo y pronto el conjunto pasó a llamarse "Los Trovadores de Cuyo", grupo folklórico que llega hasta nuestros días y es considerado el de más larga trayectoria (renovando integrantes a lo largo de los años, claro está).

Fue modelando y acrisolando el éxito con sus actuaciones, compitiendo incluyo con grandes artistas de la época como Buenaventura Luna, Manuel Acosta Villafañe, Félix Pérez Cardozo, entre otros.

Hilario Cuadros fue parte de ese selecto grupo de intérpretes de la música cuyana, entre los que se contaban el músico y compositor Alberto Rodríguez, Rafael Arancibia Laborda, Alfredo Alfonso, José Zabala, Félix Dardo Palorma, Carlos Montbrún Ocampo.

Hilarlo Cuadros fue un reconocido compositor de cuecas y tonadas, todas con indiscutible sello cuyano, que brillaron incluso fuera del país en numerosos escenarios de Colombia, Ecuador, Perú, Chile. Con los Trovadores de Cuyo participó hasta su muerte, ocurrida en Buenos Aires el 8 de diciembre de 1956.

En su honor se instituyó la fecha de su nacimiento, 23 de diciembre, como el Día de la Tonada.

Cochero 'e plaza

Letra y Música: ***Hilario Cuadros*** *(fragmento)*

Cochero, cuánto me cobra
por llevarme hasta la casa
de mi comadre Paulina
que vive en la Vereda Alta,
No piense en lo que me cobra

porque el Chino anda con plata.

Anda el carro culatero
por catar vinos y grapas,
se me ha calentado el pico
Y hoy ni San Pedro me para,
ya veo en usted amigazo
que ganitas no me faltan.

Allí le iremos pegando
a la cazuela, empanadas,
toditas con chicharrones
y aceitunitas zajadas,
a los huesitos picantes
al vinito y la pichanga.

Alberto Rodríguez

Alberto Rodríguez nació en el barrio de la Media Luna, Guaymallén, Mendoza, el 12 de julio de 1900. Fue músico y compositor de folklore, primer recopilador de la música popularde Cuyo.

Referente de la música cuyana, inició sin embargo su carrera artística en 1920, con el conjunto "OrquestaTípica Buenos Aires", primera orquesta de tango de Mendoza.

Por esos mismos años comienza su labor de recopilación e investigación del folklore musical, literario y coreográfico de la región de Cuyo.

En los años 1927 y 1934 viaja con su orquesta a Chile, Bolivia y Perú. En Chile compartió escenarios con el famoso conjunto folklórico chileno **"Los Cuatro Huasos",** estableciendo allí las primeras observaciones y comparaciones acerca de las cuecas y tonadas chilenas.

En 1933 llega a Buenos Aires con la ***"Compañía de Arte Nativo"*** integrada por músico, bailarines y cantores quienes mostraron la primera colección musical y literaria del folklore cuyano, anónimo y popular, repertorio hasta entonces desconocido en la capital federal. Conoció allí al musicólogo Carlos Vega y al doctor Ricardo Rojas, Rector de la Universidad Nacional de Buenos Aires, quienes le solicitaron que cediera el material colectado y que ampliara y terminara esta tarea de investigación, única en el área de la música y danza regional, para ser incorporada a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Rodríguez cedió más de 1000 melodías, en forma gratuita.

Luego de varios viajes a la ciudad del puerto, siempre con valioso aporte de material anónimo y por lo tanto auténtico folklore, en 1937 se radica en Buenos Aires. Por aquel entonces el gran medio de comunicación masiva era la radio y se disputaban su presencia Radio El Mundo, Radio Belgrano, Radio Rivadavia, Radio Spléndid, Radio Argentina. En 1943 coordina un ciclo de audiciones folklóricas en Radio del Estado.

Tras una exitosa actuación en las radioemisoras porteñas es designado Director Artístico de LV 6 de Mendoza. En febrero de 1948 dirige la Primera Orquesta Sinfónica de Música Nativa, con músicos del Teatro Colón y la actuación de Félix Cardoso Ocampo y el charanguista Tarateño Rojas.

Sería largo enumerar su presencia en congresos nacionales e internacionales, sus conferencias en universidades y sus actuaciones como jurado en festivales internacionales en España, Francia, Suiza, Bélgica, Italia, Alemania, entre otros países de Europa.

Fue asesor de musicólogos, investigadores, profesores y estudiantes sobre el folklore tradicional de Cuyo. Fundó el Instituto de Investigación y Divulgación del Folklore Cuyano, desde donde organizó diecisiete Encuentros Nacionales e Internacionales de Estudiosos del Folklore. Su labor fue premiada con numerosas distinciones, incluido el doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional de Cuyo.

Publicó Cancionero Cuyano (1938), *Canciones de mi tierra* (1943), *Voces de la Cordillera* (1946), *Nuestro Folklore* (1968), *Danzas Folklóricas Cuyanas del siglo XIX* (1988), *Manual del Folklore Cuyano* (1990) entre otros libros.

Como compositor, dejó su impronta indeleble en cuecas como *Allá va... Allá vine, El Encuentro, Negrita Chiquita, No pago por ver tirar.* Y la tonada para todos los tiempos que titulara *Quien te amaba ya se va.*

Polo Giménez

El 26 de noviembre de 1969, durante el acto de celebración de sus 50 años con la música, Rodolfo María Giménez murió de un infarto. Fue en la peña de Margarita Palacios, local conocido como la embajada de Catamarca en Buenos Aíres y en el momento en que presentaba su álbum discográfico Bodas de Oro con la música popular Argentina. junto a su libro De este lado del recuerdo.

Fue atendido allí mismo por su hijo Rodolfo, médico, y trasladado a la Clínica Santa Isabel, pero ya no había nada que hacer: a las 22,50 horas se fue de este mundo don "Polo" Giménez, el creador de zambas inolvidables.

El músico había nacido en Buenos Aires el 19 de noviembre de 1904, pero fue criado en Córdoba desde los 2 años y luego se radicó en Catamarca, provincia con cuya cultura ha quedado definitivamente identificado.

Con formación académica e inspirada visión de las cosas simples de la vida provinciana, supo captar la esencia misma de la tierra y volcarla en los ritmos populares. En 1930 forma un trío con el violinista Eduardo Belluci y el bandoneonista Ernesto Tejada y él al piano. Ingresa luego como pianista al conjunto de Edmundo Zaldívar (h), sumándose a su entrañable amigo Atuto Mercau Soria, con Mario Amado Gallo, Fernando Portal y Álvarez Vieyra. Pero la máxima expresión de la música de tierra adentro la logra con el **Conjunto Los Musiqueros del tiempo e'ñaupa** con el Payo Sola, aunque éste último fallece a los pocos meses.

En 1947 registró su célebre zamba *Paisaje de Catamarca*, su pieza más reconocida y ya convertida un himno de identidad de los catamarqueños. Don Polo dejó 72 canciones registradas, de las más de 350 que había compuesto. De su frondosa obra musical se recuerdan temas inolvidables como *Del tiempo e' mama*: *Esquiva* (cueca cuyana); *Vaya pa' que sepa*; *Viejo corazón*; *Zambita del misachico*, solo por mencionar algunas.

Paisaje de Catamarca

(zamba)

Desde la cuesta del portezuelo
mirando abajo parece un sueño;
un pueblito aquí, otro más allá,
y un camino largo que baja y se pierde.

Hay un ranchito sombreao de higueras
y bajo el tala durmiendo un perro;
y al atardecer, cuando baja el sol,
una majadita bajando del cerro.

Paisaje de Catamarca
con mil distintos tonos de verde;
un pueblito aquí, otro más allá,
y un camino largo que baja y se pierde.

Y ya en la Villa del Portezuelo
con sus costumbres tan provincianas;
el cañizo aquí, el tabaco allá,
y en la soga cuelgan quesillos de cabra.

Con una escoba de pichanilla,
una chinita barriendo el patio;
y sobre el nogal, centenario ya,
se oye un chalchalero que ensaya su canto.

Los Chalchaleros

Eran jóvenes estudiantes salteños los que formaron dos dúos para actuaren una fiesta de primavera. Uno integrado por VíctorJosé Zambrano (Cocho) y Carlos Franco Sosa (Pelusa), y el otro conformado por Aldo Saravia (el Chivo) y su primo Juan Carlos Saravía (el Gordo). Fue, según ellos mismos, *"para presumir ante las muchachas..."*. Como para presumir doblemente tomaron la decisión de juntarse y el 16 de junio de 1948 debutaron en el Teatro Alberdi, de la ciudad de Salta, con el nombre de **Los Chalchaleros**. Nació así el legendario conjunto folklórico que, con un estilo muy singular, simple, sencillo y auténtico, le daría al país cincuenta y cuatro años de música y prestigio.

A tan prolongada existencia, el conjunto estuvo integrado siempre por Juan Carlos Saravia, y junto a él, además de los fundadores, por José Antonio Toledo, Ricardo Federico Dávalos, el rionegrino Ernesto Cabeza, Eduardo "Polo" Román, el chaqueño Francisco "Pancho" Figueroa y, finalmente, Facundo Saravia, hijo del fundador Juan Carlos.

El 16 de junio de 2002, en el Estadio Delmi, en Salta, el grupo cantó por última vez, con el reconocimiento no solo del público argentino, sino de todos los países del mundo por donde pasearon el canto nacional. Fueron embajadores culturales de prestigio y sin lugar a dudas, el máximo exponente de la música popular argentina.

Su forma de cantar quedó registrada en más de cincuenta discos y su trayectoria cosechó, merecidamente, todos los premios posibles que un artista argentino puede lograr en su tierra, pero también distinciones en Mexico, Italia, Estados Unidos y otros.

Su primera grabación (en disco de pasta 78 rpm) incluyó la zamba *"Lloraré"* de Gustavo Leguizamón, en una cara, y del otro lado un motivo popular del tiempo de las guerras de la independencia: "La Artillera". ***Este tema, que hoy se canta como zamba, en el disco figura como chilena popular***. Es decir, la etiqueta del disco en sí misma constituye un documento, que prueba que aún en los años '50 este ritmo bailable se denominaba como la antigua zamacueca que desde Perú se expandiera a todo el cono sur de América y que entre nosotros se llamó chilena y, finalmente, zamba. Y la letra nos habla de los héroes criollos, como las montoneras del General Martín Güemes, que pelearon por la emancipación de los pueblos del continente.

La Artillera

(Chilena Popular Salteña)

Somos los artilleros
que a la par del cañón
echan rodilla en tierra,
los que a la guerra
van con valor.

Porque ha sonado el clarín
allá voy a luchar,
peligra nuestra bandera
mano extranjera
la quiere arriar.

El Quinto ya va a partir
y el cañón va a tronar,
no quiero dejarte sola mi negra
porque me has de olvidar.

……
Por montes y cerros va
el pabellón nacional
cuidando nuestra frontera
los artilleros
se van, se van.

Marcelo Berbel

Marcelo Berbel nació en Plaza Huincul, Provincia del Neuquén, el 19 de abril de 1925. Hijo de Juan Berbel y María Teresa Arraigada, descendiente de mapuches.

Músico compositor, poeta, recopilador del folklore neuquino. Junto a Osvaldo Arabarco compuso el Himno Oficial del Neuquén *(Neuquén Trabun Mapu)*, y también es autor del Himno de Neuquén Capital *(Regreso al Ayer)*.

Sus exitosas canciones hoy conforman un patrimonio patagónico perdurable, cantado por los grandes intérpretes del folklore nacional, como Jorge Cafrune, Soledad Pastoruti, José Larralde, León Gieco, Ramón Patagonia, Yamila Cafrune y tantos otros.

Entre sus temas más reproducidos por los cantantes populares, la zamba *La Pasto Verde* sigue siendo referente de la historia neuquina, exaltando a Carmen Funes, la mujer que fue parte de la Campaña al Desierto y que se quedó en Plaza Huincul cuando finalizó la acción militar. Es la valoración de las famosas cuarteleras, sufridas soldados con faldas que supieron luchar con fiereza, a la par de sus hombres de uniforme.

Y la otra cara de esta misma moneda, *"Amutuy"* (vámonos, en mapudungun) que habla del ocaso de los antiguos ocupantes del territorio. Berbel dijo alguna vez: *"Mi política es celeste y blanca y mi patria son los mapuches"*.

Sus hijos son la prolongación de la música y la poesía, que tienen todo el color de la tierra neuqueniana y el sabor de las tradiciones que los mayores trajeron alguna vez por pasos cordilleranos, para inaugurar junto a los ríos un solar de sueños y esperanzas.

Los **Hermanos Berbel** tienen un lugar en la proyección del canto lugareño, con la inmensa responsabilidad de ponerle acento vocal al interminable reservorio de temas compuestos por Marcelo, el tronco viejo, maduro de tiempo en las cuerdas de su guitarra.

Primero **Guchi** y **Chelito**, los mellizos, cantores de una infancia marcada por la heredad de la música. Al fallecer Néstor, su lugar lo ocupa **Marité**, muy joven y con el dolor de cantar en la sentida ausencia. Más tarde, también Hugo se marchó de este mundo y ella, se vio en la disyuntiva trágica de seguir como solista. Aunque nunca estuvo sola, porque las voces de sus hermanos se adueñaron de su garganta, para seguir la saga que el destino les impuso a **los Berbel**, la familia con identidad del suelo amado.

Creció en el compromiso de una raza vigente
con el cielo en los lagos, todo el viento en la voz,
con una fe de siempre nutriendo primaveras
y un paisaje de tiempo que lo llenó de amor

(Fragmento de Neuquén Trabun Mapu)

IV - CHILE
EL PAÍS DE LA CUECA

EL PAÍS DE LA CUECA

Sin lugar a dudas, Chile es el país de la cueca. Este baile, surgido de la antigua zamacueca peruana, navegó la costas del Pacífico, recaló en el puerto de Valparaíso, se extendió en tierra firme y se quedó para siempre.

Cueca en sentido genérico de la danza, aunque en cada tramo del largo territorio fue adquiriendo una modalidad propia; propia de una gran diversidad expresiva, pero nutrida con los matices del ser lugareño.

En ningún lugar del continente, como en Chile, adquirió el relieve y significación de una identidad nacional firmemente sostenida por las generaciones, un tesoro de la tierra que echó raíces profundas y es convocante al júbilo patriótico y símbolo de unión de los chilenos, cualquiera sea su estrato social. La cueca es transversal.

Zamacueca la llamaron en la cuna peruana, donde se origina a partir de un proceso de fusión de culturas convivientes. Se apoya el baile en otras expresiones de la época y, según el musicólogo Carlos Vega *"Hacia 1810, o poco antes, los salones peruanos lanzaron una danza llamada zamba: era un baile de chicoteo, es decir, picaresco, el que llega a Chile en 1812 y a la Argentina en 1815"*.

Agrega José Zapiola que *"Sobre las vivas y espirituosas danzas, destacamos que por los años 1812 y 1813, la zamba y el abuelito eran las más populares, ambas eran peruanas"*.

Y es Vega quien señala, además, que la zamacueca se configura y toma nombre en Lima hacia 1824, en circunstancias en que Perú se encontraba viviendo importantes acontecimientos que afianzarían su independencia definitiva de la corona española. El general San Martín con el ejército libertador ingresa a Lima en 1821, compuesto por argentinos, chilenos e igual número de negros, libertos algunos, y esclavos otros, por lo que la participación étnica africana en la conformación de la música y los bailes se confirma, sumándose a las manifestaciones afro ya existentes en el Perú virreinal. Después de dejar libre a Perú, las tropas argentinas y chilenas comienzan a volver y es así como entre los que regresan, llega a Chile la banda de música del batallón N° 4 que era dirigida por el mestizo José Bernardo Alcedo y compuesta en su totalidad por músicos negros. Estos músicos ya traían en su repertorio la zamacueca y es dable pensar que fueron los primeros en ejecutar los compases de la zamacueca en Chile.

Esta danza, que en su comienzo tenía seguramente rasgos más africanos, se fue adaptando al instalarse en los salones de Valparaíso y Santiago, produciéndose una transformación estética de la música afro-latinoamericana y modelándola más acorde a las elites, que la ubicaron en sus tertulias por provenir de una expresión libertaria. Eran tiempos de la Patria Vieja, de la nueva nación.

La gesta de emancipación llega a todos los rincones de Latinoamérica y su estandarte de avanzada es la zamacueca. Se traslada especialmente a Chile, Bolivia y Argentina, pero también a Ecuador, Paraguay, Colombia, Uruguay, Guatemala, Nicaragua e -incluso- a Mexico y Estados Unidos (Sonora).

En Perú, con el tiempo, la zamacueca evolucionó hacia una nueva forma: la Marinera. Al mismo tiempo se volvió parte del Tondero. En cada lugar se adaptó a las modalidades locales y cambió de nombre.

De zamacueca pasó simplemente a cueca en Chile, Bolivia y Argentina. Sobre el nombre original del baile, Claro Valdés señala que *"Cuando el conquistador llegó a estas tierras de América, le puso sambo a un mono muy libidinoso de la selva ecuatorial. Es el nombre también de una antigua danza de mestizos, zamba o samba, que devino en zamacueca. De modo que al decir del conquistador, zamacueca como samba eran una forma de denigrara los estratos sociales más bajos"*.

Claro Valdés nos ilustra también sobre el arte. *"En el arte todas las formas de creación tienen sus raíces en el pasado. Toda su estructura no es más que la tradición de la naturaleza transformada en sabiduría y arte. Está hecha por el hombre y para el hombre, es una herencia que no se inventa sino que se recibe, yes un deber que se transmite de padres a hijos, tal como la obra de un artesano donde es clásico todo aquello que modela la mano y el sentimiento del hombre, sin intervención de la máquina"*.

Por las características poblacionales diferenciadas que se dan en Chile, encontramos en distintas regiones, una modalidad de cueca con matices propios. Sin embargo, se conserva una unidad básica que proviene de la danza original, la zamacueca, que da nombre a la danza.

Si intentamos una clasificación acotada y elemental, diríamos que se bailan en ese país tres tipos de cueca: Norte, Centro y Sur.

La cueca nortina, por influencia de la cultura preexistente, es instrumental con fuerte presencia de cañas *(zamponias, quenas, sikus, tarkas)*. Y ahora también, de bronces y redoblantes. Esta cueca es similar a otra danza que se llama cachimbo (voz aimara que significa aficionado). Estas dos danzas, que algunos consideran una sola, se tienen por cuecas nortinas y ambas reflejan la región cultural común con el sur de Bolivia.

La cueca centrina es otra variante de la zamacueca, con un estilo más hegemónico de la danza nacional. Es el baile del puerto, porteña, brava, chora. Y suma la cueca campesina propia de los grupos rurales, o la cueca huasa de fondas y rodeos. Predominan la guitarra, el arpa y el acordeón, con panderos y tormento.

La cueca campesina tiene una fuerte presencia de la cantora, la mujer que sin más

acompañamiento que su guitarra, rasguea para que otros bailen. Junto a ella aparece el tañador, que tamborilea en la caja de la guitarra, reforzando el ritmo con esa percusión manual. También algunos tañadores lo hacen en la caja del arpa.

Y finalmente, **la cueca de zona sur**, que se la ubica en un muy amplio espacio territorial, por lo que no se puede afirmar que sea una sola o una misma cueca, igual para todos.

Así, entonces, encontramos **la cueca chilota**, que aún cuando conserva la estructura coreográfica de las otras cuecas que se bailan en Chile, tiene algunas variantes que la distinguen. Una pareja -hombre y mujer-sigue un patrón mixto sin tocarse, como la mayoría de los bailes de pareja suelta, individual, pero suele adaptarse para formar un trío (dos hombres y una mujer). Esta cueca es saltada, con zapateo brioso, en tanto la mujer es la que persigue a los varones, con coqueteo, evidente insinuación. La danza pierde así su principal encanto, como lo es la conquista amorosa, el varón cortejando, la mujer esquivando, para finalmente sucumbir.

En este estilo, la cueca de Chiloé crea su otra variante, que es **el chapecao**, baile que en Argentina se llama **calladito**.

La cueca sureña, como la nortina, tiene más marcadas diferenciaciones del resto de las que se bailan en el país. Especialmente porque en su chicoteo se desenvuelve sólo por divertimento y pierde la sensualidad de la conquista.

Mas al sur aún, encontramos **la cueca magallánica**, fuertemente influenciada por la cultura ganadera de Argentina, en su vestuario y en el estilo de moverse, en una coreografía libre, discrecional.

Más allá de una clasificación regional que pueda intentarse con la cueca chilena, podría arriesgarse una más acotada a las realidades lugareñas, el pequeño espacio de las "patrias chicas". Y tenemos entonces:

Cueca Nortina
Cueca criolla
Cueca campesina
Cueca valseada
Cueca larga
Cueca de tres
Cueca cómica
Cueca robada
Cueca chora o brava
Cueca huasa
Cueca porteña
Cueca chilota
Cueca magallánica

En algunos casos, es sólo una definición semántica y hasta podríamos decir que se vincula la cueca con el gentilicio de regiones, pueblos y parajes rurales. Cada uno la suya.

Pero la cueca es una unidad más amplia, como que refleja y representa la identidad de los chilenos. Se puede decir, es parte constitutiva de la chilenidad. Que palpita con fervor patrio un 18 de septiembre, que se llena de alegría en los grandes festejos, que acompaña las destrezas de la media luna, las mingas de las islas, las trillas a yegua suelta, el fin de las cosechas, el vino nuevo y el mosto de los lagares.

Por eso afirmamos, Chile es el país de la cueca y la cueca es la identidad cultural de los chilenos.

LOS HUASOS QUINCHEROS

Nacieron como grupo en 1937, cuando cuatro jóvenes universitarios decidieron cantar juntos y se llamaron **Los Quincheros**. Con este nombre siguieron hasta 1957. Lo integraron los hermanos Pedro y Ernesto Amenábar, Carlos Morgan y Mario Besoain.

También fueron llamados **Los Huasos Nuevos** en 1939, cuando reemplazaron en Radio Agricultura a **Los Cuatros Huasos**, los que a partir de ese momento comenzaron a llamarse **Los Huasos Viejos**.

En su larga trayectoria, también integraron el conjunto Los Quincheros Raúl Velasco, Anibal Ortúzar, Hernán Velazco, Javier Campos y Jorge Montaldo.

La retirada en 1957 de Hernán Velasco y Anibal Ortúzar, llevó a su reemplazo por Alfredo Sauvalle y Gerardo Ríos. Pero también se suscitó una demanda judicial por la utilización del nombre, por lo que a partir de 1958 el grupo pasó a llamarse **Los Huasos Quincheros**.

Fueron parte de los huasos, además, Benjamín Mackenna y Sergio Sauvalle (autor de "El Corralero") y Alfredo Sauvalle, hermano de Sergio.

Los Huasos Quincheros han realizado giras internacionales por América, E uropa, Asia y Oceanía. En 1974 actuaron en Alemania en la jornada inaugural de la copa mundial de fútbol, en representación oficial de Chile.

Asimismo, recibieron un reconocimiento de la Organización de Estados Americanos y la Unesco. En marzo de 2013 fueron destinatarios del ***Premio de la Música Nacional Presidente de la República***, en la categoría folklore. Ese mismo año editaron un álbum titulado 75 Años, que vendió 15.000 copias solo en Chile, convirtiéndose en unos los trabajos discográficos más vendidos del siglo XXI.

En ocho décadas, como Los Quincheros, Los Huasos Nuevos y Los Huasos Quincheros, fueron integrantes del conjunto:

Carlos Morgan (1937-1974)
Enrique Normad (1037-1941-1945-1952)
Mario Besoaín (1937-1946)
Diego Coulián (1937)
Julio Cornejo (1937-1966)
Ernesto Amenábar (1937-1941)
Pedro Amenábar (1937-1942)
Hernán Velazco (1938-1957)
Leopoldo Sánchez (1939-1951)
Raúl Gíbarpo (1939-1940)
Raúl Velazco (1941-1944)
Javier Campos (1942-1952)
Aníbal Artúzar (1944-1957)
Daniel Chaparro (1949-1960)
Matías Baquedano (1949-1969)
MartinArancibia (1950-1971)
Andrés Cousinio (1952-1959)
Ignacio Ávila (1951-1969-1980)
Jorge Montaldo (1952-1965)
Gerardo Ríos (1957-1958)
Alfredo Sauvalle (19567-1960-1965-1994)
Benjamín Mackenna (1958)
Sergio Sauvalle (1960-1964-1995-2005)
Ricardo Videla (1965)
Eduardo Riesco (1966-1975)
Patricio Nebarracan (1970-1972-1978-1979-1981-1996)
Patricio Reyes (1975-1986-1994-2010)
Héctor Inostroza (1986-1994)
Willy Guerra (1989-1991)
Pedro Puelma (2003-2008)
Antonio Antoncich (2005)
Rodrigo Zegers (2010-2014)
Cristian O'Ryan (2014)

LOS HERMANOS CAMPOS

Los Hermanos Campos fueron un dúo folklórico que durante 70 años cultivaron la música tradicional chilena, particularmente un amplísimo repertorio de cuecas. Eleodoro y Marcial Campos nacieron en Longaví, Región del Maule, Chile, hijos del payador y acordeonista Vicente Campos y la

poeta popular Verónica Sepúlveda.

Eleodoro, en 1935 y con apenas diez años de edad ya hacía presentaciones en los restaurantes de Parral. En 1936 se sumó Marcial y además de cantar en restaurantes, también lo hacían en los teatros y en locales de Longaví, Parral, Linares y Talca. En 1940 el dúo viajó a Santiago y ya comenzaron sus actuaciones en Radio del Pacífico. Vendría luego la grabación de su primer disco y en 1947 compartían escenario con algunos de los músicos más importantes de la época, como Los Parra, Raúl Gardy y Arturo Gatica.

Marcial conoció en esa época a la joven cantante Guadalupe del Carmen, con ella se acercaron a la música mexicana, realizando giras por todo el país. En los '50 el dúo comenzó a escribir sus primeras cuecas. Luego de haber registrado decenas de discos de acetato, llegan a 1960 en que los Hermanos Campos graban sus primeros LP (larga duración) en los que sus cuecas se burlan de todos los temas en boga del ambiente político local e internacional. Todos con celebrado éxito.

Ya con la incorporación del hijo de Marcial, Luis Campos González, en la década del '70 el conjunto grabó su último disco en RCA, el sello que los lanzó a la fama.

En 1980 los Hermanos Campos participaron en el acto oficial del gobierno tras el plebiscito que aprobó la constitución impulsada por la dictadura. Esto les valió por considerable tiempo salir de las pantallas de televisión chilena y ser tildados de *"pinochetistas"* a la vuelta de la democracia. Inútil fue explicar que para ellos se trató sólo de una contratación más.

Pero más tarde volvieron para actuar en algunos de los programas de mayor sintonía de la televisión chilena, como Sábados Gigantes, el Festival de la Una, Chilenazo y Chile Lindo. Siguió casi en simultáneo su presencia en festivales importantes como el del Huaso de Olmué y el Festival de Viña del Mar.

Tan extensa carrera artística con siete décadas de trayectoria, más de 300 canciones de su autoría y 50 discos con millones de placas vendidas, no sólo les valió el reconocimiento de público sino que los hizo merecedores de importantes premios y reconocimientos. El "Canguro de Oro" en Australia; "Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral" entregado por la presidenta Michelle Bachelet en 2009 y "Premio a la Música Nacional Presidente de la República" (música folklórica) que recibió Eleodoro Campos. Y tantas otras distinciones.

En 2010 dejó de existir el menor de los hermanos, Marcial, a la edad de 81 años. En noviembre de 2014 se fue el último de los Campos, a la edad de 89 años.

A la entrada de Longaví, sobre un cantero de césped, se alzan las figuras de los dos hermanos en tallas de madera que los muestran con sus instrumentos más característicos: una guitarra y el antiguo acordeón de botones (cuncuna).

Ambos, vencidos por los años y la enfermedad, se fueron hacia un cielo musical que seguramente será ahora de cuecas, alegres, festivas, eternas.

LOS PERLAS

En 1955, Luis Silva y Oscar Olivares formaron un dúo que dieron en llamar Los Perlas, el que durante tres décadas deleitó al público chileno con su música folklórica, alcanzando una gran popularidad con su estilo particular, conformando un espectáculo no solo de cierto virtuosismo musical, sino con una rutina de humor sencilla, pero efectiva.

Ayudaba mucho la presencia física de los integrantes, uno alto y delgado, el otro bajito y menudo. Se reían de sí mismos, con chascarrillos que se apoyaban en sus diferencias y contrastes físicos. Y como se reían de ellos mismos, cuando bromeaban haciendo mención a los demás, nadie se ofendía.

Sus cuecas eran celebradas fundamentalmente por sus letras, las que editadas en discos sonaban en , todas las radios, como *"El guatón Loyola"*, *"Chicha de Cu racaví"*, si hasta los títulos de sus trabajos discográficos desprendían una picaresca alegría: *"Las mejores cuecas del mundo (y sus alrededores)"*, *"Cuecas con ají"*, *"Cuecas con mostaza"*, etc.

EL TEMUCANO

Humberto Waldemar Asdrúbal Baeza Fernández, artísticamente conocido como Tito Fernández "El Temucano", nació en Temuco el 9 de diciembre de 1942. Fue un tiempo a la Universidad, ingresó a la Fuerza Aérea de Chile, se dedicó a la música y el canto y recorrió el norte del país y llegó hasta

Perú, donde se hizo conocido. Recorrió Bolivia y allí fue detenido en medio de la lucha entre el ejército y la guerrilla del Che Guevara. En 1971 regresó a Chile e influenciado por Ángel Parra se trasladó a Santiago, lanzando sus primeros discos, pero nuevamente sufrió la cárcel bajo el régimen del General Pinochet.

El Temucano, a lo largo de su exitosa carrera, ganó numerosos premios, entre ellos el Homenaje del Congreso Nacional de Chile en 1996; Festival de Viña del Mar 1997, primer premio en música de raíz folklórica con la canción Cartagena, de Claudio Guzmán.

Grabó casi setenta discos y editó media docena de libros de su autoría. El repertorio del Temucano incluye sentidos temas, como *"La casa nueva"*, la protesta social en *"Viva Chile, mierda"* el humor con las cosas cotidianas de la gente, la observación del paisaje y los oficios, y también boleros.

Se casó con Carmen Ramírez, con quien tuvo cuatro hijos y 24 años de matrimonio: posteriormente con María Sánchez Cancino, 11 años de matrimonio y, finalmente, con Lidia Margarita Ureta Rivera. Vive en la ciudad de Santiago y desde allí organiza sus giras, escribe sus libros y poemas, compone y comparte con amigos.

CANTORAS DE RODEO DE CHILE

El fenómeno cultural de las cantoras se da tanto en Chile como Argentina, por lo general mujeres solistas cuyo rol dentro de la sociedad es más amplio que el simple divertimento. Gabriela Pizarro dice al respecto: *"Yo considero que uno siempre es continuadora de otras actividades, de otra persona, que la ha formado"*.

No es así en otros pais de latinoamérica, donde se tiende más al canto de comparsa, es decir canto grupal, donde además de ellas intervienen también los hombres.

En Chile, las cantoras tienen su espacio tradicional en las regiones centro y sur, predominando la cueca y la tonada. En nuestro país las cantoras llenan la escena del sur de Mendoza y el norte de la provincia del Neuquén. Su repertorio se nutre de cuecas y tonadas, entre éstas últimas las conocidas décimas, nombre peculiar si se quiere, puesto que la composición literaria no reúne la métrica de la décima espinela. Y la música, que presupone una creación original de la compositora, no se diferencia entre tema y tema, resultando siempre la misma aunque cambien las letras.

El historiador Eugenio Pereira Salas señala que *"en la segunda mitad del siglo XVIII se establecieron en Chile las dos ramas principales del canto y la poesía popular: la rama femenina, la cantora, y la rama masculina, el pallador"*. Al respecto, el doctor Rodolfo Lenz aclara que *"es común a ambas ramas que el canto se hace siempre en voz muy aguda. Las mujeres usan de preferencia el falsete"*. Y agrega que *"las cantoras cultivan casi exclusivamente el baile y los cantos alegres, en estrofas de cuatro y, menos a menudo, cinco versos"*.

Testimonios de viajeros europeos que visitaron Chile en los siglos XVIII y XIX, nos ilustran acerca de la sociabilidad de la cantora; *"Cuando se dignan cantar una romanza española su voz adquiere un encanto particular y se le escucha con verdadero placer. Solo hemos oído cantar estas romanzas en los salones de segundo orden, en casa de verdaderos chilenos. Cuando la cantora hacía vibrar su vihuela parecería que los asistentes obedecían a un poder mágico y unían sus voces a ella"*.

Los aires de independencia que se respiraban en el cono sur de América trajeron a la cantora una ubicación social que antes no tenían; dejaron de ser las mal miradas clandestinas de chinganas y bodegones y se subieron a los tablados y hasta los teatros. Alrededor de 1835 se estilaba que al finalizar las representaciones operísticas o teatrales, se diera el fin de fiesta. Se recoge que las primeras zamacuecas que llegaron del Perú y arraigaron rápidamente en Santiago, fueron cantadas, al modo limeño, por Carmen Aguilar y su hija Josefa (Pepita). Vicuña Mackenna dejó dicho que de este ambiente surgieron Las Petorquinas, Tránsito, Tadea y Carmela Pinilla, nativas de Petorca, actual región de Valparaíso.

José Zapiola también deja su recuerdo: ***"Las Petorquinas"*** *realizaron en el arte una revolución más trascendental que la que ocasionaron en Italia los sabios emigrados de Constantinopla. La capital se cubrió de chinganas desde San Diego hasta San Lázaro, en sus dos primeras cuadras, era escasa la casa que no tuviera ese destino*".

Volvemos al doctor Lenz y recogemos que *"el arte de una cantora que goza de muy buen prestigio en el pueblo, se debe a su amplio dominio de versos y melodías en dos instrumentos*

musicales de su dominio, esto es, el arpa y la guitarra".

"La cantora es una figura emblemática, es la oficiante del rito sagrado del encuentro -Agrega por su parte Fidel Sepúlveda. *"Ella no solo aporta a la historia local, regional, nacional. Sus canciones engastadas en los acontecimientos claves de la vida -bautizos, casamientos, velorios, trillas, novenas, santos- son algo más que documentos: son monumentos, esto es, encarnaciones vivas de la historia. La cantora y su quehacer es un documento por el que respira la vida, la memoria y sentido vital de una cultura".*

CONJUNTOS DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA

En nuestro país se ha dado en llamar ***proyección folklórica*** a las fantasías coreográficas que, utilizando un vestuario creado para la ocasión, proponen una nueva forma de bailar en escenarios, buscando el aplauso fácil. Algunos grupos, incluso, hasta ensayan piruetas circenses o utilizan elementos complementarios de dudoso origen. Pero, claro está, ***esto no es folklore***.

El investigador don Guillermo Yriarte decía para referirse a lo que es proyección: *"Para proyectar una piedra, lo primero que hay que tener es...¡una piedra! De igual manera, para proyectar folklore lo primero que ha de disponerse es... folklore!* Y es así de simple.

Las danzas y la música folklórica conforman la identidad cultural de los pueblos, y por tanto, merecen un respetuoso tratamiento. Con los bailes debemos hablar de danzas nativas y para mostrarlas es necesario encuadrarlas en su contexto adecuado. Una ubicación histórica, un tiempo, un espacio geográfico, una comprensión de la sociabilidad imperante en ese tiempo y espacio. Es el tránsito de las tradiciones buscando nuevas generaciones.

Cuando inventamos coreografías y diseñamos un atuendo que no es el común vestir de la gente, no solamente confundimos a quienes reciben el mensaje visual y auditivo, sino que estamos transculturando, y esta acción daña la identidad.

No es igual en otros países. En Chile, por ejemplo, los que se denominan conjuntos de proyección folklórica, son los que más respetan el acerbo tradicional y divulgan el auténtico folklore, del que son incondicionales resguardadores y divulgadores.

Hay que decir, sin embargo, que no son muchos estos grupos; casi podríamos decir que sobran dedos de la mano para contarlos. Pero su empeño por conservar lo genuino de su propia cultura no solo los hace meritorios, sino también absolutamente necesarios. Y esto les granjea el reconocimiento de la gente y de las instituciones encargadas de la proyección de la cultura chilena.

Los grupos de proyección son algo así como el árbol añoso, bajo cuya copa se resguardan los que buscan sus propias raíces. Un tronco del que salen nuevos gajos, retoños para el bosque que cobijará a las generaciones por venir.

Los integrantes de estos grupos no solo resuman entusiasmo, sino que con responsabilidad investigan, se documentan, se preparan cuidadosamente para mostrar cada aspecto de lo recuperado o conservado.

No son muchos, es cierto, pero los pocos existentes valen por todos los que debieran estar ocupados en idéntica tarea. El trabajo constante integra, une y reúne, fortalece, conforma los grupos humanos que practican la solidaridad, que aquilatan una amistad que los transforma en un a familia. Una familia folklórica.

Si será así, que algunos de los conjuntos de proyección folklórica en actividad, rondan el medio siglo de vida. **¡Y hay cueca para rato!**

CONJUNTO DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA RANCAGUA

Una reseña publicada por el grupo nos dice que el Conjunto de Proyección Folklórica Rancagua, nació en el mes de noviembre de 2002, bajo el alero de una conversación compartida entre varios cultores y defensores de la manifestación tradicional chilena, que deciden unirse para generar un espacio en pos del rescate, difusión y conservación de la expresión folklórica tradicional.

A poco de andar, se comenzó a conocer esa propuesta, a valorar, entender y respetar su trabajo. Ya llevan 16 años en esta meritoria tarea y la cosecha ha sido más que buena, porque recibieron el apoyo del público en general y ellos mismos han crecido como personas y folkloristas.

Este grupo tiene como característica distintiva que cada uno de sus integrantes,

individualmente, llegó al conjunto con una impecable trayectoria y experiencia. Integraron otros grupos o fueron solistas en cada especialidad, y ese bagaje lo pusieron a disposición del proyecto, fortaleciéndolo y dotándolo de un aporte de humildad, pero también de virtuosismo y calidad.

El rescate y la investigación tomaron forma con las producciones realizadas, como *"El canto, el verso y la danza Campesina"; "La Sajuriana a través del tiempo"; "Chingana, Origen y Patria".* En este último, además de la excelente calidad técnica del video producido, se observa un muy elaborado trabajo de investigación, tanto de las danzas como del atuendo tradicional, ubicados en muy buena ambientación costumbrista.

Alejandro Cabeza Matus y Mario García Hotts investigan sobre música: Isabel Matus Rojas y Dolores Ahumada del atuendo. La dirección artística de Luis FloresAlegría y los textos de Leonel Sánchez Moya.Todos bajo la dirección general de Carlos Cabezas Pinto

NEOFOLKLORE CHILENO

En los años 60' surgieron en Chile, y otros países de latinoamérica, los intérpretes que no solamente revalorizaron la música folklórica, sino que sin desmerecer su esencia, le dieron una nueva forma, y esta experiencia nueva, crearon de hecho lo que se dio en llamar neofolklore. No es que crearan un folklore nuevo (que dejaría de serlo) sino una nueva forma de interpretar la música folklórica. Nacieron en Chile **Los Cuatro Cuartos** (1962) grupo integrado por Luis Urquidi, Pedro Messone, Raúl Morales, Fernando Torti y Carlos Videla. A lo largo de una exitosa carrera, el grupo tuvo otros integrantes en reemplazo de los que se fueron o fallecieron, llegando a nuestros días con el prestigio del grupo vocal más calificado de ese país. Los Cuatro Cuartos inauguraron el canto polifónico para el folklore, inspirados por el gran arreglador e integrante Luis Chino Urquídi.

Este mismo arreglador dio forma al conjunto de mujeres exclusivamente: **Las Cuatro Brujas** (1963). Otra vez el número cuatro para las cuerdas del canto coral. Integraron el grupo Paz Undurraga, María Cristina Navarro, María Elena Infante y María Edith Casanova.

Con estas voces y arreglos lograron otra sonoridad y nueva forma de expresar el folklore, que se apoyó en la obra de Violeta Parra, principalmente, llevando al éxito los temas más logrados como *"Parabienes al revés"* o *"Adonde vas soldado*" de Rolando Alarcón.

Con el correr del tiempo, también integraron Las Cuatro Brujas: Maria Teresa Maino, Mireya Verdugo y Alicia Puccio.

El pilar de este movimiento se llama Pedro Messone (1938, hoy 79 años) quien con su gran interés por el jazz y el folklore latino, terminó aplicando todo su afán en contextualizar la música chilena en un mundo amplio de referencias internacionales. Algunos puristas del folklore lo miraron con recelo, pero finalmente concluyeron que este nuevo tratamiento de la música contribuyó grandemente a la divulgación internacional de la música de su país.

En Argentina, y por esos mismos años, nacieron **los Trovadores, Los Huanca Hua, Las Voces Blancas**, y algún otro de no tanta notoriedad. Fueron lo nuevo, pero algunos memoriosos, sin embargo, recordaron que llegaron 20 años después de **Los Gomez Carrillo**. Este grupo, formado en Santiago del Estero, estaba integrado por cuatro hermanos cuya característica fue cantar a capela, es decir, sin acompañamiento de instrumentos.

¡No hay nada nuevo bajo el sol !

V - CUECA
IDENTIDAD CULTURAL NEUQUINA

PERICÓN NACIONAL: DANZA NACIONAL ARGENTINA

El baile por el que nos identifican a los argentinos en el mundo es el tango, debido a su popularidad y su plena vigencia. Sin embargo la danza nacional es el Pericón, así declarada oficialmente por Ley N° 26.297 de 2007, norma promovida por el legislador de Santa Fe Eduardo Di Pollina y el acompañamiento de varios diputados.

En los fundamentos del proyecto aprobado por unanimidad por el Senado y La Cámara de Diputados de la Nación se señala: *"La tradición oral nos dice que su nombre nos viene del apelativo 'perico' o 'pericón', nombre con el que se le asignaba al baile o sea al actual bastonero. Otra versión dice que se llamaba perico a los abanicos que usaban las damas en la corte. Era una danza acompasada que bailaban las damas con sus trajes ampulosos y gran perico en la mano, esto les daba un aire importante, ya sea de plumas-sedas, con filamentos de marfil o nácar….*

No es posible determinar una época para definir el nacimiento de la danza pero se tiene noticia que al llegar San Martín de España en el año 1812 se bailaba el pericón en los salones de la Colonia.

En 1820 comenta en sus escritos Eduardo Gutierrez en una crónica que alude a un viaje que hiciera a la estancia "Los Cerrillos" de don Juan Manuel de Rosas, que éste, al homenajear al entonces gobernador de Santa Fe, don Estanislao López, dirige un pericón con 50 guitarras.

En 1823 el almirante Francés L. J. Dupeny jefe de la expedición científica de Concepción incluía el pericón entre las danzas que practicaban las damas en las colonias del Río de La Plata, hoy Argentina.

En 1824, Lafond al llegar a Chile, escribe en sus memorias que la danza más bailada es el pericón.

En 1858 en Entre Ríos es la danza más popular. En 1883 Ventutra Lynch dice en sus ediciones que, entre las danzas "el pericón es otra de las lindas danzas que baila el gaucho (...) Baile de cuatro como ellos lo llaman denominando la primera figura demanda o espejo"...

Más tarde, Eduardo Zapiola comenta que don José de San Martín lo llevó junto con el cielito, la sajuriana y el cuando a su campaña.

Hacia el año 1884 el actor argentino Pepe Podestá, la incorpora en su obra Juan Moreira. Se estilaba matizar las funciones circense con baile y a sugerencia de Elías de Regules se bailó el pericón. Este le enseñó a los circenses las figuras y fue incorporado a la obra. Por entonces existían muchos pericones, pero la picardía de Pepe Podestá lo iluminó para que registrara en patentes y marcas por entonces propiedad intelectual, un pericón llamado ***Pericón por María****. Lo hizo famoso en el circo, tanto que, con el correr de los años, esta pieza llegó a ser desvirtuada de tal forma que cayó en el olvido en los salones. Los hermanos Podestá viajaron por el interior del país interpretando esta obra. Le han agregado a lo tradicional la figura del pabellón; la misma se interpretó en carpas, campo y teatros que aún guardan sus recuerdos como el Colón de la Ciudad de Magdalena, provincia de Buenos Aires o en Chivilcoy y otros lugares donde hemos hallado sus recuerdos.*

En el año 1890 lleva la obra a Montevideo donde obtiene un remarcado éxito. En el año 1890 el músico Gerardo Grasso registra la partitura del pericón denominado Pericón Nacional. Existen algunas partituras anónimas y letras de **pericón**.

Así mismo se mantiene en el hacer popular la picaresca del gaucho cuando realizaba los contrapuntos o simplemente cuando floreaba a la mujer que lo acompañaba en el baile con picardía y donaire, la mujer debía responder a sus galanteos con evasivas, rechazo o aprobación siendo llamado... relaciones.

*A lo dicho podemos agregar que una de las variantes del cielito de muchas parejas, se bailó con la ayuda de un bastonero al que se le daba el nombre de '****pericón****'. De ahí que la variante de la danza se llamó cielito apericonado; con el correr de los años, esta forma de bailar el cielito fue cobrando importancia y se distinguió de aquel como danza independiente tomando el nombre de* **pericón**.

En 1817, ya como danza independiente, San Martín la llevó a Chile, junto con el cielito, la sajuriana y el cuando. Allí alcanzaron gran difusión.

Se bailó desde los primeros años de nuestra independencia tanto en la campaña como en los salones de la región pampeana, litoral y centro".

"Con esta danza se pretende realzar el fervor patriótico y revalorar nuestra cultura a través del despliegue coreográfico y los colores de nuestro pabellón nacional. Al finalizar se logra una carga emocional que desenlaza en un unísono /viva la patria!

Se trata, en suma, de jerarquizar el baile grave, muy general de nuestra campaña y cuya música se coreaba con versos que exaltaban, muchas veces, los hechos o glorias de la patria en las épocas de la independencia".

La norma legal fue sancionada el 14 de noviembre de 2007 y su texto es simple y breve: ***"Declárase danza nacional argentina, la danza pericón"***

SAN MARTÍN LLEVÓ A CHILE LAS DANZAS ARGENTINAS

Algunas danzas que se bailaban en el campo y ciudades argentinas fueron llevadas a Chile por el General San Martín y sus soldados, al iniciar la Campaña Libertadora. Estos bailes arraigaron fuertemente en el país hermano, a tal punto que algunas de ellas aún tienen vigencia. Curiosamente, entre nosotros, se fueron perdiendo.

Por ejemplo el pericón de cuatro, que allí se llama **La Pericona**. Se instaló primero en el Valle Central y luego se dispersó hacia el sur. El musicólogo Carlos Vega la vio bailar en Chiloé en 1942 y detectó que en las islas ya había características propias, aunque muchas letras, anónimas, se conservaban en su forma original.

La pericona tiene
en su turbante,
un letrero que dice
viva mi amante.

EL CUANDO

Danza bailada en la campaña cuyana, en Tucumán, Córdoba, Santiago del Estero, desde el principio a mediados del siglo XIX. San Martín la introdujo en Chile, donde fue acogida con entusiasmo en los salones de la época. El cuando recibió también el halago de verse impresa su música y letra.

Danza de pareja suelta, integrada por dos ritmos: principio muy cortesano como el minué, para luego adoptar la agilidad alegre del gato. Su letra original alude a la relación amorosa de un hombre con su pareja, utilizando en la letra esta pregunta *¡Ay ¿Cuándo, mi vida, cuándo?*

El historiador chileno José Zapiola señala al respecto: *"San Martín, con su ejército, en 1817 nos trajo el cielito, el pericón, la sajuriana y el cuándo, especie de minuet que al final tenía su allegro".*

La letra de aquel entonces se mantiene en el tiempo:

Una y dos me andan queriendo
y no se con cuál quedarme;
una me ofrece dinero
y la otra promete amarme.
Ay, cuándo será ese día
de aquella feliz mañana
que nos lleven a los dos
el chocolate ala cama
¿Cuándo, cuándo,
cuándo mi vida cuando?

LA SAJURIANA

La Sajuriana es una danza extinguida en Argentina a principios del siglo XIX, con últimos pasos en la región cuyana, y algunos estudiosos creen que se fue definitivamente con el Ejército de los Andes en 1817.

El historiador Benjamín Mackena vio bailar esta danza en Chile en 1863 y otros testimonios afirman que el baile tuvo gran notoriedad en todos los ambientes sociales de Santiago de Chile, en tiempos de la Independencia. De igual modo, en los buques de la Campaña Libertadora viajó a Perú donde entró a los salones aristocráticos con gran aceptación, bailada con aire señorial, recatada y cortesana forma. No menor acogida tuvo en el pueblo, instalándose también en las chinganas, donde se transformó en baile picaresco, pleno de insinuaciones, zapateos y escobillados.

En Chile, esta danza definitivamente incorporada a sus tradiciones, se la llamó de distintas maneras: *Sajuriana, Sanjuliana, Sinjuriana, Sejudiana, Securiana, Securias, Sinjuriana, Sijuria y Sajuria.*

EL CIELITO

El cielito es una danza criolla de pareja suelta, perteneciente a la generación de las danzas graves, como el pericón.

Fue la danza patriótica por excelencia, que acompañó a los soldados al Uruguay, luego va Bolivia, Mendoza y Chile. Más tarde es llevada a Paraguay y Perú.

En 1868, un testigo dice que los bailes se *inician "con el cielito en homenaje al país y a los sentimientos nacionales de la dueña de casa"*.

ZAMBA,
hermana de la zamacueca

Una música en la noche
y en el aire una esperanza.
La zamba juega su juego,
ronda de amor sin palabras.
La noche se hace más honda.
La estrella se hace más alta.
Y allá se llevan los vientos
todo el paisaje hecho zamba!
(Atahualpa Yupanqui)

El gran musicólogo argentino Carlos Vega describe la zamba como "Danza de pasión y del afán -intimidad en plástica-; ocasión de proclamar la prístina voluntad de amor, para los hombres: compensación de la tendencia refrenada, ejercicio de coquetería y ensayo de asentimiento, para las mujeres; argumento pantomímico que sintetiza las angustias de la conquista sinuosa y en que las cosas de la soledad se dicen en la alta voz rítmica del cuerpo; preámbulo sin desenlace real; oculto sentido universal y eterno franqueándose en ambiente de tolerancia o beneplácito, la zamacueca fue negada y toda, encarnecida y aclamada, rechazada y elegida, adorada y maldita".

La antigua Zamba perdida *(Samba)* que nos legó el nombre, al decir de Vega se inscribe en las siguientes grillas de clasificación:

- Danza de pareja suelta (hombre y mujer bailan sueltos)
- De pareja suelta independiente (la pareja realiza sus evoluciones sin relación con las otras parejas)
- Picarescas y apicaradas (ágiles y airosas, en tiempos vivos, con pañuelos)

Respecto al origen, el musicólogo afirma que *"la zamacueca nació en Lima; pero nació como acostumbran a nacer las danzas. De ningún modo se puede admitir que, un día cualquiera, alguien crea un orden melódico capaz de producir diez, cien, mil zamacuecas diferentes".*

"Se trataba de una fórmula tradicional en pleno uso. Nadie puede creer que una tarde se elabora un orden armónico, esto es, que alguien inventa la misma armonía que costó a la Edad Media varios siglos.

¿Se habrá inventado esa vez la pareja, es decir, un hombre y una mujer como protagonistas de la danza, sueltos, colocados frente a frente ? Mil años antes bailaban así en los castillos, en las ciudades y en los campos europeos".

"Entonces...qué es lo que surgió en Lima en 1824? Existen climas propicios para la exaltación de una danza y Perú estaba viviendo las horas más intensas de su vida cívica; en 1821 ha entrado el General San Martín en Lima y el pueblo se siente libre".

Carlos Vega se da cuenta de la americanidad de la zamacueca al decir: *"El liberalismo europeo introduce los elementos coreográficos precursores y, cuando caen los últimos baluartes coloniales, la nueva danza. recreación americana, emerge y estalla y vuela, grávida y ágil; y es porque los hombres identificaron la independencia política de la tierra natal con la liberación pasional ínsita en el coreodrama desenfrenado y público".*

"La primitiva zamba llegó a la Argentina unos diez años antes que la zamacueca, es decir, hacia 1815 o 1820. Poco sabemos sobre su coreografía. La danza que hoy se nombra así en nuestras provincias no es la antigua zamba sino la zamacueca. Ignoramos también cómo el nombre de la anterior subsistió aplicado a la posterior triunfante"

"La verdadera zamba, procedente del Perú, se difundió por Chile y por Argentina. En Chile la zamacueca absorbió coreográficamente a la zamba (samba) e hizo desaparecerse viejo nombre; en Argentina la absorbió también, pero he aquí que el antiguo rótulo, lejos de perderse, se conservó al lado del de la zamacueca para designar la nueva variante coreográfica. Esto es lo concreto, simple hecho de observación".

Y si quisiéramos ponerle un epílogo a estas consideraciones acerca de la zamba, rescatadas de esta obra fundamental del folklore argentino que nos dejó Carlos Vega, podríamos resumirlo en sus propias palabras:

"Una tarde cualquiera, rodando el monótono vivir, se encuentran y enfrentan un hombre y una mujer. Le gusta al hombre la dama, y obediente al eterno impulso, inicia la conquista. Ella tiene sus reservas, y las expresa; él insiste, y persevera en demostrarle la hondura de su sentir; gradualmente va poniendo la mujer sus prevenciones, y al cabo de dramática alternancia de negaciones y promesas, ella, alcanzada por la pasión del enamorado, da su consentimiento, y triunfa la vida. Tal es el sencillo, el enorme argumento".

DÍA NACIONAL DE LA ZAMBA

No existe una norma legal que lo designe oficialmente. Sin embargo, el 7 de abril está marcado en el calendario cultural argentino como el DÍA NACIONAL DE LA ZAMBA.

Tampoco son muchos los que saben porqué esta fecha, aunque todos deducimos que se ha tomado de la zamba que, precisamente, lleva por título ***"La 7 de abril"*.**

En realidad, nuestra danza nacional es el "**pericón**", establecido por ley en 2007, pero esto también pocos lo saben.

De la autoría de esta zamba se ha discutido mucho, porque la registración fue hecha por don Andrés Chazarreta en 1916 y así figura, como su autor. Pero en realidad se trató de una recopilación de Chazarreta y el verdadero autor quedó perdido en los misterios telúricos que hacen nacer las leyendas.

También pertenece al misterioso acerbo tucumano, que se auto-determinan como escenario territorial de esta zamba.

Los también legendarios Hermanos Ábalos que pasearon esta pieza por el mundo solían decir que jamás se sabría quién fue el autor. Por eso, por ser de autor anónimo y prolongarse en el tiempo en la recreación musical de cientos de conjuntos y solistas, ***"La 7 de abril"*** es cabalmente folklórica.

El anonimato persiste, aunque hay que reconocer que algunos intentaron ponerle un nombre y un apellido. Tal el caso de la investigadora Isabel Aretz que dijo que el autor sería (lo dijo en modo potencial) el Ñato Carrillo, violinista tucumano fallecido en 1911. Pero no fue ella quien descubrió esto sino que replica lo que afirmaba Rafael Oliva, un recopilador costumbrista. Otros afirman que el 7 de abril recuerda la insurrección tucumana de 1840 en contra de Juan Manuel de Rosas. Incluso otra versión dice que el 7 de abril de 1695 se fundó oficialmente la ciudad de Catamarca. Pero nada comprobado y demostrable.

Lo que sí es fácilmente verificable es que el 7 de abril de 2000 falleció Marcelo Raúl Ábalos, uno de los cinco hermanos del famosos conjunto santiagueño, y es una buena motivación para que esta fecha se considere el día nacional de la zamba.

Esta pieza musical ha sido grabada por cientos de artistas y es considerada la madre de todas las zambas. Originalmente sólo instrumental, pero luego con más de una letra aunque ninguna refleja la razón de su nombre. La versión de Andrés Chazarreta (1916) con una letra romántica. La de Manuel Gómez Carrillo más adaptada al canto a capella y una más tardía de Leda Valladares, que no aporta mucho por mejorar esta zamba.

Las zambas más conocidas

* Paisaje de Catamarca (Polo Giménez)
* La López Pereyra (Artidorio Cresseri)
* La añera (A. Yupanqui - Nabor Córdoba)
* La atardecida (M. J. Castilla - E. Falú)
* La nochera (J. Dávalos - E. Cabezas)
* Luna tucumana (A. Yupanqui - P. Del Cerro)
* Viene clareando (A. Yupanqui - S. Paredes)

* Zamba de mi esperanza (L. Morales -)
* Zamba del grillo (A. Yupanqui)
* Zamba por vos (Alfredo Zitarroza)
*Zamba del chaguanco (A. Nella Castro - H. Herrera)
* Zamba de Lozano (M. J. Castilla - G. Leguizamón)
* Zamba de las tolderías (B. Luna - O. Valles - F. Portal)
* Zambita de los pobres (A. Yupanqui)
* Lloraré (G. Leguizamón)
* Luna cautiva (Chango Rodríguez)
* Mujer, niña y amiga (Robustiano Figueroa Reyes)
* Para ir a buscarte (A. Petrocelli)
* Sapo cancionero (N. Toledo - H. J. Chagra)
* Piedra y camino (A. Yupanqui)
* El Paraná en una zamba (J. Dávalos - A. Ramírez)
* Guitarrero (C. Di Fulvio)
* La Pasto Verde (M. Berbel)
* Mi abuela bailó la zamba (S. Carabajal - C. Carabajal)
* Pastor de nubes (M. J. Castilla - F. Portal)
* Volveré siempre a San Juan (A. Ramírez - A. Tejada Gómez)
* Agitando pañuelos (Hnos. Ábalos)
* Alfonsina y el mar (Félix Luna - Ariel Ramírez)
* Criollita santiagueña (N. Garnica)
* Cuando ya nadie te nombre (H. Guarany)
* De Simoca (ChangoRodríguez)
* El antigal (Ariel Petrocelli - Lito Nevia - Daniel Toro)
* El que toca nunca baila (Horacio Aguirre – Hugo Alarcón)
* La amorosa (Oscar Valles - Hnos. Días)
* La andariega (A. Yupanqui)
* La carpa de don Jaime (José Ríos - Simón Gutiérrez)
* La rubia Moreno (Cristóforo Juárez)
* Mama vieja (Juan Larenza - Lito Nevia)

Las cuecas más conocidas

* La calle angosta (José Zabala)
* Cochero e' plaza (Hilario Caud ros)
* Las dos puntas (Rocha - Ocampo)
* Los sesenta granaderos (H. Cuadros - P Cardozo)
* El picahueso (Arriata Cámara - Arancibia Laborda)
* Remolinos (Manuel Tejón)
* De chupallas y alpargatas (Chacho Santa Cruz)
* La Viñatera (J. R. Ponce)
* La viña nueva (Félix Dardo Palorma)
* Cueca del pañuelo (Carlos Pereda - Gustavo Sofá)
* La parralera (Sergio Santi - Gustavo Machado)
* Cueca del arenal (Eduardo Falú - Juan C. Dávalos)
* Corazones partidos (Seúl Salinas)
* Las dos puntas (O. Rocha - Carlos Ocampo)
* Esperame donosa (Carlos Montbrun Ocampo)
* Póngale por las hileras (Félix Dardo alorma)
* La refranera (Félix Dardo Palorma)
* El Cocherito (Chilena popular salteña)
* El mareao (chilena popular)
* Amor y fiesta (Pérez Cardozo)

CUNA DEL NEUQUÉN

Cuecas Neuquinas

Las cuecas que hoy se cantan en Neuquén, por supuesto que tienen un autor. Pero no son de divulgación masiva y, por lo general, cada canta-autor interpreta las suyas y rara vez se incorporaran al repertorio de otros músicos.

Las cuecas que cantan las cantoras campesinas no reconocen un autor, las melodías se repiten sin solución de continuidad, solo cambian las letras. Estas composiciones poéticas se vienen transmitiendo de generación en generación y casi todas las cantoras intuitivas repiten los mismos versos, con ligeras variantes, pero sin saber de dónde vienen ni quien fue el autor.

Algunas de estas letrillas populares las encontramos en las canciones que llegaron de España y se instalaron en salones y chinganas. Pero nuestras cantoras no lo saben, ni les interesa saberlo. Ellas cantan lo que sus madres y abuelas cantaban, lo que el pueblo canta, y esto hace de nuestra cueca una genuina expresión del folklore neuquino.

Tierra de 4 banderas

En otros tiempos, en el espacio encerrado entre la Cordillera del Viento y la cordillera de los Andes, los arroyos saltaban alegremente entre las peñas discurriendo las nieves con la llegada de la primavera. Más abajo, el río de revuelto caudal buscaba su salida entre los cerros para extender su curso mineral hacia los valles bajos, donde la costa deja de ser montaña para limitarse a ser bardas de recortadas mesetas. Pero esta distancia de caudales quedaba lejos, acaso un lugar quien sabe dónde. La naturaleza afincaba la vida humana aquí, donde el cielo está más cerca y es más azul, donde el verdor de los pastos asegura la procreación de animales, y la tierra, fértil y prácticamente virgen, se pronuncia prometedora para la siembra estival y la estiva generosa que premia el esfuerzo del brazo labriego.

Es el Neuquén, con su mensaje de viento y la impronta antigua de los pehuenches, los últimos realistas, los criollos del otro lado de la cordillera y por último... los argentinos! *"Tierra de cuatro banderas"* según lo ha definido Belver":

"El Alto Neuquén es el lugar del Neuquén más rico en historias, culturas, tradiciones, cuentos. leyendas, misterios, paisajes y perfiles humanos. Su relativo aislamiento hasta tiempos recientes (por suerte o por desgracia, según se lo quiera ver), pero que aún lo conservan lejos del poder' central, las 'culturas oficiales' y los planes' de desarrollos varios... Han permitido brindar un paisaje humano y social único e irrepetible. El Alto Neuquén es la tierra de las 4 banderas que actuaron, se mezclaron, se desarrollaron y aún viven:

***La bandera de la Nación Pehuenche**: (similar a la "Patria Vieja" de Chile) único grupo indígena americano, de origen y desarrollo incierto hasta hoy, originario de las cumbres andinas del sur de Mendoza y norte del Neuquén, cuyo mayor orgullo y trascendencia son los extensos campos de petroglifos, especialmente en Colo Michi Có.*

***La bandera Española**: a través de soldados, expedicionarios, viajeros, misioneros, exploradores, aventureros y los últimos defensores del Rey de España en América.*

***La bandera Chilena**: soldados, viajeros, ganaderos, agricultores, mineros, crianceros, veranadores, cantoras, la primera colonización en la Patagonia: La colonia Malbarco, aún viva.*

***La bandera Argentina:** Institucional, organizativa, cobijadora de pueblos y razas que, con la conquista del desierto y desde los cerros y valles de la Cordillera del Viento, genera la vida Neuquén abajo.*

Este es el sitio, nuestro lugar en el mundo, donde la vida ha venido transcurriendo sin apuros y acaso, resistiéndose al trajín de la modernidad, aún cuando nadie desaprueba el aprovechamiento de los adelantos tecnológicos y científicos. Energía eléctrica, telefonía celular, televisión de señal satelital y la más variada gamma de electrodomésticos que mejoran y alivian las tareas y amplían las manifestaciones del ocio y el tiempo libre. Pero al mismo tiempo se suman y complementan los elementos propios de sus usos y costumbres. No falta en cada casa del campo un horno de barro para hacer el pan, una cayana para tostar granos de trigo, que luego de molidos serán el infaltable ñaco, alimento insustituible de su dieta alimenticia. En el galponcito o bajo enramada una camioneta (nueva o viejita) que se utiliza para ir al pueblo, pero de cualquier manera no reemplaza al caballo o la mula, bestias necesarias y vigentes en el trabajo con haciendas. Y lo más importante: una imagen de santo de bulto en el altar hogareño donde se prenden velas y preside la cuaresma y el concurrido festejo del

santo en su día, lo que da lugar a una reunión que familiares y vecinos.

Aprovechan para comer, beber, escuchar una cantora y bailar. ¡cueca!".

EL NOMBRE "NEUQUÉN"

El nombre de nuestra provincia sigue siendo motivo de investigación y, los investigadores que se han ocupado de ello, no se ponen de acuerdo al definir un significado. Cierto es que muchos coinciden en acepciones parecidas, pero finalmente se concluye en que este tema no quede dilucidado jamás. Quizá porque la mayoría apunta a buscar el origen en la lengua mapudungun de los mapuches, sin tener en cuenta que si analizamos el nombre del río del cual la provincia toma su nombre, la lengua a explorar debiera ser la de los pehuenches, el pueblo originario que habitó sus riveras, el nombre del curso hídrico y el de territorio se nombraría entonces como ***Nudquen***, palabra que escribió en su mapa el cura Bernardo Havestadt cuando pasó por aquí en los años 1751 - 1752. Los pehuenches tenían su propia lengua pero al ser dominados por los mapuches de Chile, la mixtura de palabras de unos y otros en la toponimia culminó con una gran confusión que imposibilita una afirmación definitiva sobre su significado.

Gregorio Álvarez dice que el topónimo Neuquén está implícito en el tronco mismo del idioma mapuche, mal llamados araucanos, Señala que para desentrañar la acepción de dicho término le fue necesario recurrir al análisis etimológico en la lengua madre, debiendo buscarlo en las raíces de sus palabras más primitivas: las que designan a los elementos primarios de la naturaleza, tales como el agua, el aire, la tierra.

Don Gregorio consideró que Neuquén derivaba de dos partículas formativas. Éstas denotan acción o movimiento y son "neuén" y "koén" y terminan en el verbo "en" que en mapudungun significa ser, haber, estar y tener. "Neu-uén" significa literalmente "fuerza - tener'. Si se hace lo mismo con la partícula *"koén"*, queda *"ko-en"* que significa literalmente "agua-tener". E indica Álvarez que por razones de cacofonía o buen sonido, el uso hizo perder en la partícula el sonido de la o, por lo que se pronuncia *"k'en"*. Al unirse las dos partículas el verbo en sólo queda en la segunda, de modo que el vocablo queda constituido como Neuk'en.

Conclusión: *Neuquén significa río de agua que tiene fuerza*.

Por su parte, el historiador Juan Mario Raone, miembro de la Academia Nacional de la Historia, nos informa que en el debate de la ley 215, el diario de sesiones lo hace figurar como Neuquen (sin acento), Neuguén y Neuguen (tambien sin acento).

Recoge también Raone que el primer gobernador del Territorio, el coronel Manuel José Olascoaga, en mapas e informes lo nombra Neuquén. También el presidente Nicolás Avellaneda en su mensaje al Congreso para solicitar fondos destinados a financiar la "campaña al Río Negro y al Neuquén". En cambio, el presidente JulioArgentino Roca, también en su mensaje al Congreso menciona el nombre de dos maneras diferentes. Dice tanto Nauquen como Neuquen (sin acento).

Raone cita al vecino de Pilo Lil, Doroteo Prieto, quien contaba haber escuchado a don Lorenzo Huenafil, un mapuche centenario de Aucapán, decir que el nombre del río era apócope de Neuquelén, porque el río Neuquén se vadeaba neuquelén, que significa *"agarrado de la cola del caballo"*.

El río me contó un secreto

Bernardo Martínez (fragmento)

¿Cómo no puede hablarme el río?
Si esto me ocurrió en un momento,
que me senté a contemplarlo
bajo las ramas de un sauce viejo
y me contó tantas cosas
que fue testigo el silencio.
Me dijo: primero fui nieve
y dormí un largo tiempo,
vino a despertarme el sol
con sus destellos de fuego
y bajé por las laderas
como olvidando el invierno.
Escuché el rugir de los pumas

buscando sus hembras en celo,
vi como nacen los vientos,
sentí el tronar de los cerros
y un cóndor de las alturas
se miró en mi claro espejo.
Y me alejé de a poco,
no olvidé mi procedencia,
que nací una mañana
al llegar la primavera,
y al echar la vista atrás
contemplé la cordillera.

LA CUECA
en la recopilación folklórica de Gregorio Álvarez

El gran historiador del Neuquén, Don Gregorio Álvarez, resumía en su propia persona lo que podemos definir como una síntesis del folklore neuquino: madre aborigen y padre criollo. Dos culturas estrechamente unidas en el triángulo geográfico, dejando su impronta en el quehacer de las gentes que poblaron el espacio. Y así lo expresa en su libro **"El Tronco de Oro"**, un documento insoslayable a la hora de hablar de tradiciones y manifestaciones culturales de los neuquinos. Apunta allí que *"Desde el punto de vista integral y americanista, consideramos que el folklore de la provincia del Neuquén proviene de dos fuentes: una endógena o aborigen y otra exógena o de raíz hispano criolla. La primera ha suministrado los elementos autóctonos, es decir los genuinamente neuquinos y los que posteriormente vinieron a sumarse, que fueron araucanos, pampeanos y tehuelches. La segunda aportó los de la colonia española que pasaron al Neuquén desde Chile y desde Mendoza. A partir de la conquista del desierto, recibió el acervo de la provincia de Buenos Aires, al que comúnmente suele llamársele sureño".*

Sabido es que el poblamiento (diremos blanco) del Norte Neuquino provino inicialmente del vecino país, lo que explica a la vez el porqué de tanta similitud con los pueblos criollos establecidos en Chile. Los modos de labranza, la cría de ganados, la gastronomía, religión y costumbres. Y, por supuesto, sus formas de relacionarse socialmente compartiendo las manifestaciones del espíritu, con la música y el baile.

La música llegó muy pobre de instrumentos, apenas una guitarra, que pulsaban las mujeres y con las que acompañaban su canto. El baile trasladó, seguramente, las danzas que del otro lado habían adaptado a su expresión popular las clases más modestas, particularmente los campesinos, que aquí fueron inquilinos labradores, crianceros y peones de haciendas. Salvo referencias de viejos pobladores, quienes a su vez recibieron información oral de sus mayores, no se encuentran registros de cuáles fueron los bailes que ocupaban a nuestros primeros criollos.

La cueca, tan fuertemente arraigada en este suelo, no llegaría sino hasta después de 1832, período en que las huestes de los guerrilleros realistas fueron reemplazados por los campesinos chilenos, afincados definitivamente aquí tras la campaña al desierto.

De tal modo, podemos considerar que la cueca es relativamente moderna, pese a que por su transmisión oral reúne las condiciones de especie folklórica, Y aún así, también reconocer que estamos ante un baile tradicional del Neuquén.

La cueca tiene identidad rural.

Es la alegre manifestación de las clases populares campesinas y así se conserva hasta nuestros días.

Pero ¿qué clase de cueca es?

Algunos insistirán que es un *baile chileno*. Confunden la procedencia de esta danza con las características locales diferenciadas que el tiempo y el lugar infundieron en el baile. **Violeta Parra**, la gran folklorista chilena ya dijo en su momento: *"La cueca neuquina tiene individualidad propia y se distingue de la chilena en que ésta es más movida, y por ende, más alegre, pero conserva como aquella igual profundidad en el sentir, en la expresión melódica y en la técnica del rasgueo de la guitarra".*

Nuestro Gregorio Álvarez la vio bailar más de una vez en las muchas oportunidades en que,

escapando de sus muchas obligaciones y responsabilidades en Buenos Aires, volvía al Norte Neuquino para completar sus investigaciones científicas e historiográficas. Estamos hablando de las primeras décadas del siglo XX y decía: *"...la forma de bailar la cueca en Neuquén es diferente a como la bailan en el Norte de nuestro país, que es la que comúnmente se ha difundido en Buenos Aires, importada de aquella zona folklórica. En lugar de bailarla saltando, se lo hace pausadamente valseando con fina gracia. El varón promueve un galanteo sin mover el torso, que debe mantener derecho, moviendo solamente las piernas, desde la cadera al pie. La dama, en tanto, valsea discretamente con menudos pasos. El campesino o peón rural, prefiere bailarla zapateando y otras veces escobillando, apoyando en el primer caso todo el pie, Calzado por lo regular con alpargatas y algunas veces con ojotas (chalas) El varón no suele casi hacer juego con el pañuelo y la mujer lleva esta adminísculo colgando de la mano derecha sin agitarlo jamás, pero con el brazo formando ángulo con la mano. Es una manifestación de timidez o recato".*

RELEVANCIA DE LA CUECA

Algunos creen, equivocadamente, que la cueca es un baile de *"paisanos del campo"* y que no pasa de ser un divertido pasatiempo, festivo, pero vulgar.

Lo dicen por ignorancia. Porque no se han detenido a profundizar en la historia ni a buscar el origen mismo de las tradiciones, que son los tesoros de la tierra y de los pueblos que la habitan. La cueca neuquina es mucho más que un simple baile: bien visto, es algo así como la olla de greda al final del arco iris que señala la gloriosa epopeya americana.

Fue en Neuquén donde se libró la última batalla por la independencia de América, en Epulauquen, el 14 de enero de 1832. Y es por ello, que fue también el último lugar americano al que llegó la cueca.

La zamacueca, que sería finalmente la cueca en Bolivia, Chile y Argentina, se originó en Perú, el centro de poder de la Conquista Española y sede del virreinato. Concurrieron allí los aportes de diferentes culturas para la creación de una danza nueva, que representaba la protesta de los oprimidos, el sueño de libertad de los infamemente esclavizados y explotados, la esperanza redentora de los originarios y el espacio de creación y desarrollo del hombre criollo. Todo junto delineando una nueva identidad cultural.

La zamacueca fue danza clandestina, relegada a los espacios destinados a los de abajo, chinganas y fondas de suburbios, la parte separada de la clase "*principal y sana*" de la sociedad colonial. Los nobles y acaudalados viviendo en la opulencia, con sus danzas cortesanas y acartonadas, y los otros, los de la pobreza y desanimados de la sociedad virreinal.

Pero como la música no distingue castas y el baile se manifiesta en el cuerpo y no en los oropeles, el pueblo se movía al compás de sus propios sentires. Bastaba un piso de tierra apisonada y el ritmo de un cajón de madera para manifestarse como un junco creciendo desde adentro, donde moran los incansables anhelos. Sin saberlo, pero presintiendo, que la música es el sonido del alma, y el baile, los sueños en los pies.

La zamacueca fue menospreciada, denostada, vilipendiada, prohibida. Los encumbrados dijeron que era cosa de negros, de baja estofa; la Iglesia que era lasciva, pecaminosa. Los armados del virrey la tildaron de pretexto para reuniones de sublevados. Todos esgrimieron sus razones y se opusieron.

Pero no pudieron con ella, porque esta danza nueva, parida desde el piso y llevada a las alturas de las ansias libertarias, fue como una proclama del pueblo,

Las nuevas generaciones de neuquinos siguen bailando cueca como un estandarte que encabezó la rebelión y se sumó a las armas de las campañas libertadoras con San Martín, O'Higgins, Bolívar, Sucre y tantos otros que empuñaron las armas de la emancipación. La zamacueca fue, entonces, la danza de la emancipación americana.

Zamacueca que navegó las costas del Pacífico con la noticia nueva, que caminó distancias por el espinazo colosal de los Andes, con la buena nueva y el surgimiento de naciones nuevas.

La zamacueca que representa el Alfa-Omega de la libertad, se convirtió en cueca en Chile, Bolivia y Argentina; se llamó marinera en Perú, chilena en México y Estados Unidos de Norteamérica, influyó otros bailes en Ecuador, Paraguay, Honduras, Colombia.

Música y baile de zamacueca que comenzó en Perú en 1819, aproximadamente, y llegó a

Neuquén, Argentina, después de 1832. Es decir, fue en nuestro Alto Neuquén donde llegó último. El mismo lugar de América donde se libró la última batalla por la Independencia.

No es poca cosa, podemos ver, todo lo que representa la cueca para nosotros, si es que aceptamos todos que somos herederos de un legado sagrado que nos dejaron los héroes de una gesta libertadora. Si la cueca es la danza de la emancipación, rindamos homenaje al más grande hecho no solo de América, sino del mundo entero.

LAS OVEJAS
Capital de la Cueca Neuquina

Las ovejas es una localidad del Norte del Neuquén, ubicada en el Departamento Minas, al pie de la cordillera de los Andes y a 1284 metros sobre el nivel del mar. Oficialmente es Municipio desde 1937, pero su historia nos ubica con conglomerados de habitantes desde mucho, mucho tiempo atrás, cuando los aborígenes del pueblo Pehuenche invernaban sus animales y labraban sus cultivos en este lugar. Más tarde escenario de acciones de los últimos defensores del rey, la guerrilla montonera de los hermanos Pincheira. Y un nuevo poblamiento, inicialmente con hacendados, inquilinos, medieros, pirquineros, venidos de Chile. A partir de 1878, tras la Campaña al Desierto, bajo la bandera argentina, aunque con la mayoría de sus habitantes provenientes del vecino país.

Esta ocupación chilena del espacio dejó su impronta cultural, que se mantiene en el tiempo, con una carga de usos y costumbres, tradiciones familiares y comunitarias, donde la música y el baile fueron evolucionando y adquiriendo una característica diferenciada y ganando una nueva identidad: la neuquina.

El habitante cordillerano del Alto Neuquén conserva la modalidad de trashumancia para sus ganados, su tierra de labranza para la producción forrajera y, en lo social, sus fiestas religiosas con la devoción a los santos, ocasión que se presta para celebraciones bulliciosas de las que participan grandes y chicos por igual.

La fiesta mayor, inscrita incluso entre las grandes fiestas religiosas de Argentina, es la de San Sebastián, que convoca a miles y miles de peregrinos provenientes de todo el país, en número tal que supera más de diez veces la cantidad de habitantes del pequeño pueblo.

La otra gran fiesta de Las Ovejas es la de La lana y la Cueca, que comenzó siendo simplemente de la lana en 1988, para homenajear a los crianceros y su principal actividad económica: la esquila. En el año 2000 el Municipio agrega la cueca y es, desde entonces, ***"Fiesta de la lana y la cueca"***.

Y siendo la cueca, precisamente, el baile más popular y que prácticamente todos bailan en la fiesta, ahora se acaba de declarar a Las Ovejas como Capital de la Cueca Neuquina.

La norma legal que así lo establece es la Ordenanza Municipal N° 511/17 sancionada el 11 de septiembre de 2017.

La misma norma declara *"el canto y baile de la CUECA Patrimonio socio-cultural de la localidad de Las Ovejas"*.

Al dictar esta Ordenanza promovida por el Intendente comunal Don Vicente Godoy, los concejales tuvieron en cuenta que *"el canto y baile de la cueca es la máxima expresión cultural de nuestro pasado, arraigada aún fuertemente en la vida cultural y social de todas las comunidades del Norte Neuquino, llegada a ser considerada con justicia como cueca neuquina"*. Y agrega que *"En la zona Norte del Neuquén La Cueca adquirió personalidad y nombradía propia reflejando cabalmente la personalidad del hombre y la mujer nortinos, siendo fiel expresión de sus alegrías y sinsabores, donde el canto y el baile de la cueca es elemento central que aglutina y define el espíritu y ánimo de cada reunión familiar o popular"*.

Al mismo tiempo sostienen los ediles que *"las fiestas populares forman parte del patrimonio intangible de una comunidad, siendo un producto turístico que refleja la cultura y la tradición de la religión, donde se incorporan todas las manifestaciones culturales, rememorando acontecimientos, rituales y costumbres. Elementos fundamentales para generar lazos de sociabilidad y definir su identidad"*.

Y finalmente reconoce que *"el Estado es responsable de la investigación, conservación, enriquecimiento y difusión del patrimonio cultural, independientemente del origen de los bienes que la componen, cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad"*.

FIESTAS POPULARES DEL NORTE NEUQUINO

Las fiestas populares del Neuquén conforman un calendario que permite que cada localidad tenga la suya. Todas nacieron por iniciativa de los mismos pobladores de cada lugar, quienes se propusieron una fecha y un motivo para la celebración de que se trate. Aún cuando el escenario festivo se da en los medios urbanos, por ser en su mayoría originarios del campo los organizadores y los concurrentes, el acontecimiento se nutrió de la música y el baile tradicionales.

Al evolucionar en el tiempo estas fiestas se convirtieron en un hecho convocante para los turistas, atraídos por una gastronomía rica en manjares criollos y las manifestaciones culturales de raíces propias del hombre rural, particularmente del criancero de animales caprinos. Pero el flujo de multitudos en buena parte ha desvirtuado el objetivo inicial. Los grupos de músicos nacionales y bailarines de escenario han transculturalizado todo, en desmedro de las manifestaciones lugareñas. Aún así, todavía se puede escuchar alguna cantora y, generalizado el baile (*bailanta*, dicen ahora) se echan a volar los pañuelos y el zapateo de la cueca levanta el polvo de la pista de tierra.

Más de 70 fiestas populares conforman la oferta en la provincia del Neuquén, la mayoría de ellas en el norte de su territorio. Se destaca entre todas la Fiesta Nacional del Chivito que se realiza en noviembre de cada año en Chos Malal, el primer asentamiento de la capital, ciudad fundada en 1887 y que ahora es considerada oficialmente como la Capital Histórica y Cultural del Neuquén.

Se destacan también la Fiesta Provincial de la Lana y la Cueca, que tiene lugar en la localidad de Las Ovejas, recientemente declarada "Capital de la Cueca Neuquina".

La Fiesta del Veranador y el Productor del Norte Neuquino se lleva a cabo enAndacollo.

En El Cholar se hace la Fiesta Provincial del Ñeco, el alimento símbolo de la gastronomía tradicional, elaborado con granos de trigo tostados y luego molidos.

La Fiesta Provincial del Arriero Buta Ranquil (Carrizos Grandes).

La Fiesta Provincial del Criancero en El Huecú.

La Fiesta Provincial del Loro Barranquero en Tricao Malal (Corral de loros).

Regreso del Veranador en Barrancas, localidad asentada junto al río Barrancas (Luego río Colorado).

En Varvarco se desarrolla el Encuentro de Cantoras y Cantores Populares del Norte Neuquino. La característica principal de esta fiesta es la revalorización de las cantoras campesinas, un patrimonio viviente de la región cultural más antigua de la Provincia.

Y entre las celebraciones religiosas se destaca la Fiesta de San Sebastián de Las Ovejas, a la que concurren miles de peregrinos de todo el país e incluso del extranjero. El oficio está a cargo del Obispo en el santuario erigido en honor del Santo.

Muchas otras fiestas concitan la atención, y en todas en menor o mayor medida se baila cueca, nuestra danza tradicional.

ROSA BENÍTEZ, *toda una vida bailando*

Rosa Graciela Benítez, nació en Paso de los Libres, provincia de Corrientes, pero vive en Chos Malal desde 1958, año en que su padre, que era gendarme, fue traslado a este destino. Tenía tan sólo diez años cuando recaló en este Norte Neuquino, por lo que toda su vida ha transcurrido en este paisaje, su lugar en el mundo.

Y también desde muy joven se apasionó por las danzas nativas argentinas, como bailarina primero y más tarde como profesora en esta especialidad. No hace falta aclarar que entre las danzas folklóricas siempre ha ocupado un lugar especial la cueca, la manifestación bailable más genuina de la población campesina (y de la ciudad, inclusive).

Es actualmente una docente jubilada, habiéndose desempeñado tanto en la educación primaria como de nivel medio, no sólo en el aula sino también como ayudante de trabajos prácticos y bibliotecaria. Pero aquí es conocida como la directora de la Agrupación Folklórica Centenario, institución privada que la tuvo al frente por más de 32 años y que le permitió dejar una impronta profunda en memorables actuaciones, puestas en escena recurrentes en cuanto a valorar y respetar la identidad cultural de nuestra región. Pero la tarea más importante, quizá, haya sido la de incorporar al mundo del arte y el espectáculo a más de mil niños y jóvenes que aprendieron bajo su guía que no se trata solo de mover los pies y desplazar plásticamente el cuerpo: la danza nativa es poner en valor la

historia y la tradición, el legado de los mayores y el homenaje merecido a quienes fueron los primeros en pisar este suelo y engrandecerlo con su esfuerzo y su constancia. Con los sueños por delante, con los altibajos de la vida misma. Al fin y al cabo, bailar es parte de la vida y un factor de integración de la gente.

Muchos de esos alumnos al crecer (y no sólo en edad) también se abocaron a enseñar y fundaron sus propios grupos. La siembra en tierra fértil culminó con una cosecha generosa, auspiciosa y valedera, que no para de crecer y se proyecta para los tiempos.

La danza, su pasión, y la enseñanza, un apostolado, no le impidieron sin embargo sumarse activamente al quehacer cotidiano de la comunidad. Y así fue convencional para el dictado de la Carta Orgánica Municipal, participó de la acción gremial del sindicato docente, fundadora del Rotary Patagonia Norte, Consejo Local de la Mujer, instituciones diversas, apoyo a los adultos mayores con clases en el Centro de Jubilados, Hogar de Ancianos Ruca Canay, certámenes de folklore, y particularmente, promotora y creadora de la Fiesta del Chivito, una fiesta que se ha convertido en la más grande de la región y una de las más importantes de la Provincia.

Como tantas cosas surgidas del entusiasmo y las ganas hacedoras, se puso en marcha en 1988 y desde entonces no ha parado, aún cuando los objetivos iniciales han cambiado. En el comienzo, se propusieron que la fiesta debería servir para *"Mostrar la creatividad del hombre y la mujer de la región, su capacidad de interpretación en lo que concierne a la música nacional, la danza, la tonada, la décima y la poesía"*. Curiosamente, entre los objetivos fijados, no se menciona la cueca.

Pero la cueca se impuso sola y ocupó el lugar que le corresponde en la fiesta, de forma espontánea y porque los crianceros la trajeron del campo en sus "maletas" y las cantoras y los músicos intuitivos recrearon naturalmente lo que tenían incorporado en su cultura. Fue entonces la cueca la reina de la fiesta y se bajó del escenario para llenar toda la noche de pañuelos echados alegremente al aire, entre los cerros, bajo las estrellas.

Rosa se ha jubilado. La agrupación Centenario sigue formando nuevos bailarines, ahora de la mano de Belén Bascuñán y Patricia Álvarez, siguiendo la misma línea tradicional que caracteriza a este grupo foklórico.

Lo de jubilarse, claro, es tan solo un decir; la identidad cultural es siempre activa y no tiene limites, como no los tienen los que, como Rosa, han dedicado su vida al arte y el rescate costumbrista de nuestro pueblo. De una forma u otra, seguirán haciendo por los demás, con toda la experiencia acumulada y con los sueños intactos. Porque bailar nos lleva a las expresiones mayores de la utopía que no cesa.

ATILIO ALARCÓN, Cantor.

Hijo de cantora, Padre de cantora

Atilio Alarcón nació en Mina San Eduardo en 1952. Está casado con Neiva Gutierrez y es padre de seis hijos. Arriero y criancero de la Zona Norte. Actualmente vive en Chos Malal y es comerciante.

Hijo de cantora y padre guitarrero, comenzó a cantar a los 10 años, cuando pudo tener una guitarra propia. El primer instrumento se lo fabricó su hermano Ramón; Muy artesanal por cierto; luego su hermana mayor, Adriana, con su primer sueldo de maestra recién recibida, le regaló una guitarra "Tango". Músico intuitivo, inspirado compositor, sus canciones reflejan los perfiles salientes de su propio medio. Su hija Yanet, también cantora, prolonga en el tiempo la cultura popular y campesina.

P'a que sepan de onde soy
(Atilio Alarcón)

Me dijo un señor un día:
¿Por qué en vez de cantar cueca
no canta un carnavalito,
una zamba o chacarera?.
Me miró medio asombrado
al verme rasguear la cueca y protestó:
¡Estos paisanos cantan música chilena!

No sé lo que me pasó,
pues lo dijo como ofensa
y respetando su ignorancia
seguí rasgueando mi cueca.
Claro, me quise ofender
pero pensé: es culpa nuestra.
Tantos cantores neuquinos
y tan pocos cantamos cueca.
Me gusta cantar la zamba,
me alegra la chacarera,
y se bailar chamamé
requebrando las caderas.
Cuando canto la milonga
Don Ata conmigo reza
pa' que entre ricos y pobres
no haya tanta diferencia.
Pero nací en estos pagos
y por mi sangre transita
el canto de Bersabé,
Doña Uberlinda y Jovita.
La juventud de las Pardo
las Medel y las Cofre.
Millaqueo, María Tapia,
Doña Jechito, Doña Ester.
El canto en pos de justicia
de Don Marcelo Berbel,
los valsecitos de Pancho,
Luisa Calcumíl también.
Argentino como el mate,
neuquino y de pura cepa,
si me parió una cantora
como no cantarte... ¡cueca!

JUAN SOLORZA, campesino y cantor

Juan Solorza es un cantor campesino nacido en Costa Tilhue, Departamento Chos Mala, el 14 de agosto de 1974. Lo crió su abuela, doña Humilde Rodríguez, campesina que tocaba la guitarra y le enseñaba versos del repertorio popular. Él, a su vez, aprendió a tocar la guitarra mirando a su tío Lucho, quien tocaba bien el instrumento y trinaba lindo los antiguos versos que corrían de boca en boca y de generación en generación. El auténtico folklore.

Otro tío, que también tenía guitarra *"pero era muy mañoso (siempre fue mañoso)"* y no la prestaba, fue quien le proporcionó - sin saberlo- el instrumento con el que *"sacó"* las primeras notas. Como todo chico travieso disimulaba no prestar atención, pero en cuanto el tío se alejaba, entraba a la pieza y la guitarra era toda suya. Como no tenía maestro iba sacando lo que había escuchado, aprendiendo solo y recordando lo que otros cantaban. Ensayaba mirando por la ventana, y en cuanto su tío se asomaba a caballo en la cercanía, guardaba rápidamente la guitarra y volvía a disimular. Así fue aprendiendo, como aprendían todos en el campo.

"Cuando yo era chico conocí a Audílio Pichún, más conocido por el "Indio" Pichón, quien sabía muchos finares de guitarra. Tocaba muy bien el instrumento y cantaba de maravillas, pero era celoso de lo suyo. Cuando afinaba la guitarra se daba vuelta para que otros no lo vieran cómo lo hacía. La gente de antes se esforzaba mucho y se perfeccionaba sola, era otra cosa".

Solorza ahora canta profesionalmente, convocado frecuentemente a los escenarios de las fiestas populares de la región a las que se presenta con su tradicional atuendo campesino, rodilleras de chivo y calzando chalas, y por supuesto, con un repertorio de cuecas que todos celebran y bailan. Pero ser un profesional no lo ha alejado de su auténtica identidad campesina, alternando sus actividades artísticas

con las tareas propias del campo, que es su escenario de siempre.

Fue a la escuela de Chacaico y aprender el abecedario le facilitó su talento natural para escribir. Desde los 14 años que viene escribiendo sus propios temas, inspirados versos en los que se ocupa de exponer descriptivamente el paisaje cotidiano y familiar de la pre cordillera, los hombres que lo pueblan y un lugar especial para los seres queridos que atesora en su corazón. Lo suyo es un canto festivo en el chicoteo de la cueca, pero no exento del cálido rescoldo de los afectos que alimentan la existencia.

Lleva ya editados (con mucho esfuerzo y sin apoyo de nadie) 7 discos CD y dos videos en los que recrea tareas con animales, el rancho modesto de un puesto, una reunión familiar, el saltarín arroyo que baja del cerro. Y su canto - un poco de todo eso- como el trinar de los pájaros en los sauces junto al río.

Es solista desde 1995, pero incursionó en los espectáculos integrando un dúo que se llamó "*Los Ases de la Cueca*". Sin embargo se siente más cómodo como solista, que es lo que mejor se ajusta a la tradición del canto campesino en el Norte Neuquino, Mujeres y hombres son solistas por naturaleza, inseparables de la guitarra.

"En el campo cualquier pretexto es bueno para armar una fiesta. Ya con haber perdido una marucha (yegua madrina) salían todos los vecinos a buscarla y al encontrarla...¡ había que festejar! ¡Churrasco y cueca! Es que en el campo la fiesta es ¡fiesta! En cambio en las ciudades son sólo espectáculos donde unos cantan en el escenarios y los demás miran desde la platea, sin participar".

Y sí; sí' la cueca es una expresión de pueblo y el pueblo se divierte en su propio medio, con poca pompa pero con mucha hospitalidad y alegría.

EL CALLADITO
la danza perdida del Neuquén

Se baila en Chile desde la zona central al sur, con plena vigencia, una danza que se llama genéricamente **chapecao**, aunque hay que aclarar que en distintos lugares adquiere características propias, y danzas similares adoptan también otros nombres, como *costillar, costillal, la pava*, etc. En este último caso en realidad toma el nombre de una letra determinada del *chapecao*.

El origen del baile es desconocido y aún cuando la denominación de **chapecao** remite a la voz trenzar de la lengua mapudungum, no se conocen antecedentes que indiquen que los mapuches bailaran esta danza. Estamos, entonces, ante un baile de tierra de raigambre criolla.

El **chapecao** es un baile que se expresa en varias modalidades, como entretenimiento y como competencia. En todos los casos se trata de baile festivo en el que la intencionalidad de la danza no es de cortejo. Es posible que naciera como un simple pasatiempo o juego de salones urbanos, para luego pasar a las clases populares. Suele ser acompañada con rasgueo de guitarra solamente, aunque ahora se le ha agregado letra.

Se ubican las parejas alternadas en forma de rectángulo. Se inicia como cueca saltada pero al momento de la vuelta, vuelven a su lugar del rectángulo imaginario, y giran hacia sus respectivos lados derechos. La alternancia de pareja se da cuando las personas avanzan y cambian hacia el frente.

Hay **chapecao** de tres bailarines, de cuatro y aún más. Cuando es de tres, puede ser dos varones y una mujer, versión muy parecida a la danza argentina *"La Cortejada"*. Y puede ser con dos mujeres y un hombre. En todas las modalidades, la idea es ir formando figuras de entrecruzamiento *(chapecar-trenzar)*.

Otra forma de bailar, y ahora sí como competencia, es colocando una botella en el piso y bailar haciendo las trenzas en torno de este envase, sin derribarlo, en cuyo caso quien voltea pierde. Cuando es **chapecao** de cuatro, el que voltea la botella debe abandonar la pista y prosiguen los demás.

El final del **chapecao** se da con pañuelo y coreografía de cueca.

En nuestro Alto Neuquén también tenemos **chapecao**, llamado aquí **calladito**.

Gregorio Álvarez deja dicho sobre la danza que *"la he visto bailar en dos lugares del Norte del Neuquén: en El Cholar y Taquimilán, pero me han informado que también se baila en Las Ovejas y otros lugares de la provincia"*. Y agrega: *"Se baila en las reuniones cuando la gente se va quedando dormida de aburrimiento. El baile las hace despabilar"*.

Actualmente en las fiestas familiares del campo neuquino ya no se baile el **calladito**, pero los

testimonios abundan de otros tiempos y sus diversiones caseras.

Don Pedro Della Chá, nacido en 1914 y recientemente fallecido, nos contó que cuando iban al campo con motivo de una fiesta de casamiento, trilla, señalada, etc., en la parte bailable además de la tradicional cueca y los valse, *"nunca faltaba el calladito con botella que alegraba no sólo a los participantes sino a toda 'la compaña' que celebraba la habilidad de los bailarines. Incluso se hacían apuestas, desafíos que pagaban prendas que, por lo general, era algún animal carneado o vino para seguir la fiesta"*.

Igual testimonio nos deja Doña Margarita del Carmen Fuentes Faúndes, nacida en Las Ovejas, con sus vitales 95 años y prodigiosa memoria refrenda lo afirmado por Gregorio Álvarez: *"Allá arriba se bailaba cueca y calladito"*.

La cantora Silvia Canales, de El Cholar, nos dice que no conoce una danza que se llame **calladito**. Sin embargo si sabe de **chapecao** porque en el campo se bailaba en las fiestas familiares. Ella misma lo bailó en su adolescencia y recuerda que se hacían figuras de ocho y los bailarines se iban cruzando (trenza) en la coreografía, así como el **chapecao** de destreza con una botella en el piso. Los bailarines se van acercando cada vez más a la botella, hasta que alguno de ellos derriba el envase y pierde. Y por supuesto, el que pierde paga prenda. Agrega que su abuela le contó que era muy común bailar **chapecao** en Chacaico, en la zona de Rañileo al Norte. Sus bisabuelos eran chilenos y bailaban esta danza en sus fiestas de campo.

Don Augusto Daniel Alonso, nacido en 1935, hijo de un comerciante establecido en La Primavera, conocía todos los parajes que recorría a caballo. De hecho todos los habitantes se conocían y las relaciones de aquellos tiempos se destacaban por la hospitalidad de cada casa en el campo, donde recibir y alojar a alguien al que se *"le hacía la noche"* era común y corriente. Y de hecho, las fiestas familiares se compartían con parientes y amigos que llegaban de todos lados, para comer y divertirse. Los bailes que se armaban sabían de valses criollos, sin que nunca faltara la cueca y el **calladito** para *"despertarse"* en la madrugada. Eran fiestas que duraban varios días.

Con su amigo inseparable, Stanley Izaguirre, conocían todas las fiestas y poner una botella en el piso para bailar **calladito** les daba oportunidad para exhibir destreza haciendo figuras en el piso.

Cuando no había transporte público, el caballo era el medio. Las maestras de las escuelas rurales así llegaban a dar clase y aún cuando la mayoría eran *"puebleras"* tenían comunicación con el campo. Integradas a la comunidad educativa compartían también sus vivencias campesinas y todas bailaban cueca.

Don Augusto conoció así a una maestra que se aventuró a ejercer en Los Menucos, a la que solía llevar en una camioneta que le prestaba Don Stranley. Y así haciéndose el *futre*, conquistó el corazón de Julia. Bailaron cueca y se casaron.

El tiempo que toda lo modifica o lo desecha, dejó atrás este baile tan nuestro y tan neuquino. Pero, en la Villa del Gurí Leuvú, Municipio de Los Menucos, don "Merejo" Tapia se ha empeñado en rescatar esta danza campesina, recrearla y arrancarla del olvido. Para ello debió autograduarse de "profesor de danzas folklóricas" y con el apoyo de su esposa Lucy y de la cantora Ramona Vázquez, vienen enseñando a los niños de su pequeño pueblo a bailar las danzas nativas argentinas, pero muy especialmente la cueca y el calladito neuquinos. Está convencido que serán ellos, la nueva generación, los que con alegres demostraciones de baile rescatarán y proyectarán esta manifestación cultural tan auténtica. Es la continuidad de una tarea iniciada por Rosa Benítez con su "Agrupación Centenario", quien puso en escena el "**calladito**", un baile con identidad neuquina.

VI - CANTORAS

IMPORTANCIA SOCIAL DE LA CANTORA

"La importancia de la cantora ha radicado principalmente en la dimensión social de su oficio" afirma Margot Loyola Palacios Profesora Emérita de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Efectivamente, desde los albores de la cultura criolla, que resume la fusión de lo español y lo

étnico americano, más el agregado aportado por la Nigricia esclava, ha sido el canto-mujer su principal exponente en todos los órdenes.

En los espacios rurales y aún en los suburbios de los centros urbanos, las mujeres cultivaron un estilo musical acomodado a su modo de vivir y relacionarse, un canto para su grupo social asociado con la religiosidad, la curandería y las prácticas ingenuas de las supersticiones. Una muestra del sincretismo de la poesía popular, la danza espontánea, enredada en el sonido característico de instrumentos y argumentos propios.

Margot Loyola Palacios señala que "trillas, mingas y vendimias fueron lugares frecuentes donde la cantora era siempre bienvenida. También se les solicitaba en almuerzos y fiestas familiares, todos ellos espacios sociales mundanos aunque no mundanales, donde las cantoras han participado motivadas por el prestigio social y la solidaridad con la comunidad".

Y nosotros hemos destacado que la cantora en fiestas de santos, velorios de angelitos y despedimentos, tiene un lugar: Es la que lleva la música y la espiritualidad. Dentro de los elementos básicos en la experiencia de la mujer campesina, existen dos grandes hechos que marcarán su vida, heridas que van acompañadas de una gran sensibilidad; la herida física y la herida emocional, el nacimiento y la muerte: desprenderse de algo que ha salido de su ser, para ser entregado a la tierra. Y al cielo.

Estos dos episodios en la concepción de la vida, ambos hechos la necesitan como protagonista, que en su función de cantora como intérprete de cantos al angelito debe asumir con dolor la entrega definitiva de los hijos de la comunidad. Sin embargo a través de su herencia y experiencia femenina se le han entregado las herramientas para crear la fuerza que permita superar estos traumas. Sus cantos evitan que se prolongue el sufrimiento como una herida eterna en la vida de las mujeres. La pérdida de un hijo es para ella el adquirir un ángel. Ángel de la guarda que velará por el bien de la madre, el trauma del velorio se transforma en el espacio del ángel, quien toma la voz de la cantora para anunciar su entrada a la morada celestial, donde continúa la vida.

La cantora es un testimonio de otros tiempos, al tiempo también de ser de plena actualidad. Porque siguen cantando con el mismo rol que le asignara la sociedad rural y aislada del campo neuquino, donde el calendario se mueve con menos prisa y la vida, por más simple, evoluciona lentamente preservando tradiciones y valores que ya no se encuentran en los centros urbanos.

Las cantoras constituyen un patrimonio cultural del pueblo, persistentes en su continuidad y resistentes a todo intento de menospreciar su presencia insustituible, por sobre toda valoración de su calidad musical o artística. A la cantora se la debe valorar por lo que es dentro de la sociedad. Campesina y silvestre, útil, necesaria. Si la llevamos a la academia... deja de ser lo que representa.

LA FE DEL PUEBLO

La fe del pueblo es el mundo maravilloso de las creencias colectivas de una comunidad a través del tiempo. A lo largo de los siglos, lentamente, sin la premura de la civilización desechable de nuestros días, han ido cristalizando, como rocas firmes, las convicciones religiosas del pueblo.

Viene de tiempos remotos. De épocas pretéritas, de la Edad Media o el Renacimiento, de las tradiciones indígenas de América o negras de África, de los agitados siglos coloniales. Tiempos y espacios confluyen en un ancho caudal que nos baña y nos tonifica, y que seguirá más allá de nosotros mismos.

En una dirección precisa a favor de la vida, de las solidaridades más elementales, del amor como misterio luminoso de todos.

Los portadores privilegiados de estos tesoros de la dicha y la bienaventuranza son la gente común, los hombres, mujeres y niños de todos los días y de todos los tiempos. Son el conjunto de los humildes que mantienen encendidas noche y día la esperanza y la salud para ellos mismos y para sus semejantes.

Religiosidad popular

Una de las peculiaridades de nuestro pueblo, tal vez de las que mejor determinan su carácter y modo de ser, es su profunda religiosidad y la fe ciega con que esperan la intervención de lo sobrenatural en todos los actos de su vida.

Al levantarse, al acostarse, al emprender un trabajo, lo primero es mirar al cielo clamando su ayuda. El temor a un asalto en un camino solitario o que un fantasma le salga al paso; el aullido de los perros en medio del silencio de la noche; una tempestad de viento y lluvia, un fuerte temblor de tierra infunde pavor en las almas sencillas.

No falta para cada caso una oración que devuelva la tranquilidad a su alma.

Si se tiene una persona aquejada de una dolencia extraña, se ampara en los ensalmos y los secretos de la naturaleza.

Las oraciones, los conjuros y los ensalmos que fervorosamente recita nuestro pueblo se han venido transmitiendo de padres a hijos desde tiempos inmemoriales; no están escritos, y esto mismo ha dado lugar a que en la transmisión oral se hayan cambiado palabras, agregado o suprimido otras, pero la fe todo lo suple.

El campesino del Norte Neuquino es sumamente religioso, aún cuando no sea un puntual concurrente a la misa. No solo por que los primeros pobladores "blancos" que habitaron esta región trajeron cruzando las cordillera la fe de sus mayores, producto de la colonización española, sino por la acción persistente y sacrificada de los misioneros que recorrían el territorio con su acción evangelizadora. Acción que comenzó con los viajeros como Bernardo H avestad , por ejemplo -estuvo de paso en 1751- y que se acrecentó en el siglo XIX con los salesianos que caminaron el alto Neuquén.

No había iglesias ni sacerdotes en el territorio recién incorporado a la soberanía nacional. No la hubo hasta 1889 en que se levantó la de Chos Malal y mucho más tarde comenzaron a florecer en otros lugares. Pero en cada rancho del campo, por más humilde que fuera, había un rinconcito dedicado a una imagen del santo al que los moradores eran devotos. Y a falta de la solemnidad de los altares y los púlpitos, la devoción se vistió de fiesta con oraciones, comidas, música y bailes. Tradición que aún se conserva, siendo estas fiestas de santo una cita obligada de los vecinos, sin necesidad de que se convoque expresamente a cada uno. Cada año, al llegar la fecha en que se celebra el santo de que se trate, llegan de todos lados familias enteras, algunos en procesión. Las casas se abren para todos, incluyendo los ocasionales viajeros que pasen por el lugar. No bien culminado un festejo, ya se comienza a preparar el próximo.

Cada familia campesina tiene un santo de su devoción y por ende una fecha en el calendario. Con mucha anticipación, se va ahorrando dinero con el que se forma un fondo para la compra de vituallas y se recogen donaciones y velas.

La celebración comienza invariablemente con la novena, ejercicio devoto que se practica durante nueve días, con oraciones, lecturas y letanías.

En este marco esencialmente familiar, juega su rol preponderante la cantora, que canta las alabanzas, los parabienes a los novios, los despedimentos a los angelitos, o alegra una trilla con el acompañamiento austero de su guitarra y la alegría que reúne a los vecinos. Un rol social en el mundo de la convivencia solidaria, que con el paso del tiempo ha dejado una impronta profunda en la identidad cultural de los neuquinos del norte provincial.

HOMENAJE A LAS CANTORAS

José Tapia - Hernán Díaz *- Dúo Pehuenche (Buta Ranquil)*

Con el sonido campero de los parajes rurales,
con relinchos de baguales,
con balidos de terneros,
con gritos de los arrieros
por las sendas cansadoras,
con el frescor de la aurora
que se desliza con calma,
es un beso para el alma
cuando canta una cantora.
Como un manantial que brota
y corre el agua serena,
como pa' aliviar las penas,
el dolor y la derrota,

como el vendaval que azota
entre las cañas lloronas,
como el tiempo que devora
el cansancio de la huella,
si hasta brillan las estrellas
cuando canta una cantora.
Como la luna que brilla
en la nieve de los cerros,
como el sonar del cencerro
y el tropel de la tropilla,
como la verde gramilla
que al paisaje lo decora,
si hasta la madre que llora
vuelve a sentir alegría
y florece la poesía
cuando canta una cantora.
Como el celeste del cielo
que hace honor a la bandera,
como flor en primavera
como una paloma en vuelo,
la que canta con anhelo
y la guitarra enamora,
la que es tan conocedora
del cansancio del camino,
cambia de sabor el vino
cuando canta una cantora.

Décimas a Violeta Almendra

Los padres han consentido
Que se haga ese casamiento
Y los novios muy contentos
Cambio de anillo han tenido
Y el destino no ha querido
La muerte los separó.
El diez y seis de septiembre
Fue cuando Burgos se ahogó.
Llega el día diez y nueve
Violeta en un gran dolor
Se lamentaba y decía
Perdí mi primer amor.
Como muchos no han sabido
No pudo echarlo al olvido
No pudo echarlo en olvido
Mientras late el corazón.
Y al pasar por el cajón
De Tierras ya tan mentadas
Solo le queda a esos novios
Sus nombres de sus atezadas.
Y ahí una carta dejó
De su novio, su querido.
Se juntó a la orilla del río
Y una vela le prendió.
Sín poderse arrepentir

De una beta se tomó
De una beta se tomó
Y al río se descolgó.
Los que la estaban mirando
La corrieron a salvar
La vinieron a sacar
Cuando ya estaba sin vida.
Presente aquí la compaña
Papelito colorado
Y aquí se acaba el versito
De estos dos apasionados.

Parabienes para los novios

Luego que en el santo templo
La bendición recibieron
Y vuestras almas se unieron
Para darle al mundo ejemplo
Tal dicha y merecimiento
Por la Santa Iglesia tienen
Ya ellos colmará de bienes
Como dijo el mismo Dios
Bellos novios ambos dos
Reciban los parabienes.
El marido en realidad
Tendrá cuidado del ver
Del lado no en su mujer
Y en su caso honestidad
Con esa tranquilidad
Serán acreedores los dos
De privilegios divinos
Gozaron del premio igual
Yen la emoción celestial
Yen unión de sus padrinos.
Luego que en el santo templo
La bendición recibieron
Y vuestras almas se unieron
Para darle al mundo ejemplo
Tan feliz los contempló
Que no pueden haber gozo
Más dulce y más misterioso
Entre los buenos casados
Y como ya destinado
Mí Dios los haga dichozos.

Jovita Labra

Recordada cantora de las Ovejas, doña Joyita inscribió su nombre en la historia del Norte Neuquino, al son de la guitarra y el trino de su canto antiguo.

Nació el 15 de febrero de 1921 en el paraje rural "Los Barros", a orillas del río Nahueve, en el seno del hogar formado por Rudecindo Labra y Juliana González. Compartió su niñez con otros tres hermanos: Pedro, Luis y Rosa.

Fue bautizada como Jovina del Carmen Labra, perdiendo a su madre cuando contaba con siete años de edad, por lo que fue criada por su madrina, Rosa Parada, quien fue su guía y la incentivó para que comenzara a cantar.

Su voz era melodiosa -dicen- y su manera de cantar la llevó a ser infaltable en las fiestas familiares campesinas, cuando llegaba el tiempo de la siega y las yeguas en la era separaban la paja del grano.

La trilla, tradicional minga de vecinos que unían esfuerzos para proveerse de alimentos, especialmente el trigo para hacer harina, reserva para los inviernos fríos y nevadores. El final de la tarea se premiaba con fiesta, con comidas y bebidas, con la oportunidad de bailar y escuchar a la cantora. Joyita era siempre requerida y, con el tiempo y merecido prestigio, comenzó a ser llamada Doña Joyita. Se ganó el afecto y el cariño de todos, que junto a la sonoridad de la caja de su guitarra, fue como una campana llamando al encuentro solidario, el momento para el solaz y la alegría.

Se había casado a los 19 años con Juan Francisco Soto, con quien tuvo tres hijos (Roque, Venancio y Morelia). Su vida transcurrió como la mayoría de las mujeres del campo de su época, entre los quehaceres domésticos para atender a su familia, pero también con su contribución para las tareas cotidianas de los que trajinan con animales, huertas, molienda de cereales, tejiendo prendas de lana para los suyos. Y a todo ello, el valor agregado de su canto, un gorjeo de amor entre los cerros.

En 1991, el Gobierno de la Provincia la distinguió con el premio "Pehuén de Plata", en reconocimiento a su trayectoria musical como cantora del Norte Neuquino.

Doña Joyita falleció en Las Ovejas, el 22 de abril de 1995.

Bersabé Villegas

Bersabé del Carmen Villegas, nació en Varvarco el 10 de junio de 1923, hija de Eliseo Villegas y Ana Luisa Contreras.

Se casó con Antonio Castillo y de la unión matrimonial nació Ester Castillo, quien estaría destinada a ser una destacada cantora del Norte Neuquino.

Al quedar viuda, Bersabé se casó en segundas nupcias con Manuel Tobías Retamal, con quien tuvo su segunda hija, Ernestina Retamal.

Falleció el 18 de marzo de 2014.

Bersabé Villegas (al centro) con sus hijas Ernestina Retamal (izquierda) y Ester Castillo (derecha) famosa cantora del Alto Neuquén

Carmelina Martínez, cantora

Carmelina Martínez nació en Invernada Vieja, un paraje del Alto Neuquén cercano a la localidad de Varvarco, Otrora tierra de crianceros chilenos que se fueron asentando en el lugar para aprovechar sus valles de buenos pastizales y criar sus animales que luego comercializaban en el vecino país. Tras la campaña al desierto la población se volvió estable y las familias criollas ya fueron argentinas.

Pero su origen marcó su impronta cultural y las costumbres campesinas crearon su identidad, especialmente la de las fiestas familiares, escenario de cantoras. Y Carmelina tiene esa herencia.

Su mamá, Fidelmira del Carmen Martínez, que tiene 90 años aún vive allí, donde compartió su vida con su esposo Dalmacio Sabat Martínez (ambos alcanzados por el mismo apellido pero sin vínculo de sangre), ya fallecido. Ambos chilenos. Del matrimonio nacieron diez hijos (siete mujeres y tres varones), de los cuales Carmelina salió cantora y el menor de los varones, guitarrero.

"Mi mamá no quería que yo cantara, pero a escondidas comencé a tocar la guitarra a los quince años. Aprendí mirando a mi tía, Bersabé Villegas, que era una conocida cantora de Butalón Norte. Yo la iba a visitar y, mirando, aprendí las posturas para tocar tonadas y cuecas. Un tiempo después, en ocasión de una fiesta de la familia, me animé y tomé la guitarra y me puse a cantar, para sorpresa de mi mamá. Tocaba apenas con dos tonos, pero luego le fui agregando algunos adornitos; y uno se va escuchando a si misma para ver cómo sale. Y así empecé y no paré más. Esto una lo lleva en la sangre".

"Duele ver que muchas cosas de nuestras tradiciones campesinas se van perdiendo. Las cantoras son cada vez menos y las que surgen ahora han perdido el léxico también. Las palabras ya no son las del campo y el canto se ha vuelto urbano".

Hoy, con más de medio siglo de existencia, Carmelina sigue cantando, cuando va al campo y, de vez en cuando, también sube al escenario. Es que las fiestas populares de la región, según su criterio, utilizan a las cantoras campesinas como una cuestión de imagen, como una justificación, pero

en realidad se ponen en juego otros aspectos que tienen que ver más con lo político y lo económico que con el sostenimiento de la identidad cultural.

En algunas de estas fiestas se eligen reinas yen otras la mocita. Hay un reglamento para la participación de las señoritas y critica: "¿Dónde se ha visto que una mujer tenga que presentarse vistiendo bombacha criolla, sombrero, faja, rastra, pañuelo al cuello, cuchillo a la cintura ? ¡Las obligan a vestirse de hombres para elegir a la mujer de la fiesta !

Carmelina, sin embargo, sigue cantando. Con su estilo sencillo, con la humildad de siempre y con la memoria de sus mayores en cada entrega. Se siente impotente ante la evolución inevitable que se lleva por delante la memoria, que cambia cosas y no siempre para mejorar la vida de todos. No se lamenta de las modernidades que se imponen y no reniega de los adelantos que facilitan y ayudan la existencia. Pero lamenta que algunos olvidos vayan condenando las tradiciones heredadas.

Desde luego que no se vive mirando para atrás, hacia adelante es el camino. Tampoco se vive solo de recuerdos, pero es bueno saber que la memoria enseña, que los seres queridos que nos precedieron fueron respetuosos de lo que recibieron, lo conservaron y lo entregaron como un tesoro para guardar.

Ahora, la tarea es la divulgación. Así se podrá decir que la tradición es lo que a uno le han dejado, una huella por donde vino caminando el siempre trabajoso andar de los hombres y mujeres de esta bendita tierra.

Silvia Canales, docente, cantora, divulgadora

Silvia Canales es docente... y cantora!

Nativa de El Cholar, hija de Roberto Canales (el primer chofer de la ambulancia de esa localidad) y de Elba Gatica, también nacida en ese pueblo. Preguntada acerca de cuándo adhirió a la música y el canto respondió *"creo que desde siempre, por ser hija de una familia que siguió mucho las costumbres del lugar. Mis abuelos maternos siempre festejaron los santos, las Carmeles, San Juan, las fiestas tradicionales, con gran reunión familiar y siempre escuché una tonada, de agarrar una guitarra y cantar casi desde que nací. Fue el ambiente familiar cultural que recibí y que en época de mi adolescencia nada más despegamos, porque nos teníamos que ir a otros pueblos para estudiar. Yo me fui a Junín de los Andes. Pero nos despegamos solo temporariamente de eso y empezamos a escuchar otras músicas, pero nuestra cultura y nuestras raíces están donde vive mi familia"*.

Silvia recuerda las sanjuaneadas que se hacían en la casa de su abuela Marta Sambuesa que hacía el estofado de San Juan, donde se reunía todo el pueblo en torno a las tremendas ollas que se calentaban en el fogón que ardía en leña y brasas dentro de un círculo demarcado por una vieja llanta de rueda de carro.

Todos colaboraban para el estofado, acercando los ingredientes necesarios para la tradicional comida.

"En la noche de San Juan se hacían los juegos de las papas, la pelada, la a medio pelar y la peluda (o sea con cáscara completa), los papelitos con tinta doblados". Y agrega "en realidad a esa edad mucho no entendíamos, pero es una tradición inocente que una empieza a evaluar cuando crece". Y de hecho, en las sanjuaneadas y en otras fiestas se cantaba y se bailaba cueca.

"Comencé a tocar la guitarra a los doce años en el Colegio María Auxiliadora, donde aprendíamos a tocar música de la Iglesia y hacía música de otro tipo, pero a mi me gusta mucho Violeta Parra, aprendí muchos temas de los Berbel, las descripciones del paisaje de Marcelo Berbel. La cueca me llama mucho la atención y me encanta por lo que trato de rasguearla como lo hacen por aquí, tengo muchos tíos que tocaban la guitarra, creo que de ellos también aprendí".

"En El Cholar soy docente desde hace 25 años, ahora a cargo de la dirección de la escuela, un establecimiento de enseñanza que el 10 de noviembre va a cumplir 110 años. A través de la docencia también trato de inculcarle a las nuevas generaciones este amor por la cultura nuestra y por la música. A los seis años bailaba gato, chacarera, escondido, que era lo que traían los maestros provenientes del norte del país. Y está bien que los chicos aprendan estas danzas, pero hoy trato con mis compañeros de trabajo docentes que mis alumnos no sientan vergüenza de cantar una cueca, y por el contrario sientan el orgullo, porque es lo nuestro y que lo podamos difundir. Es lo que me he puesto como propósito; muchas veces me cuestioné esto de salir a cantar y subirme al escenario, pero a veces no hay otro medio para que la gente nos vea y nos conozca. Y me sumo a todas esas mujeres

cantoras que durante tanto tiempo estuvieron encerradas atrás de la cordillera y que no se dieron a conocer".

Se le iluminan los ojos cuando dice que *"nosotros tenemos como premisa preparar los actos escolares, para el Día de la Tradición, y si bien se siguen bailando danzas norteñas obviamente que bailamos cueca, que es lo nuestro".*

Con esa clara identidad cultural neuquina que realimenta desde el aula y desde los escenarios de las fiestas populares, Silvia hace honor a la heredad, legado de sus mayores que viene desde lejos en las cuerdas de la guitarra, que se expresa en la voz y toma desde el latido del corazón el pulso indetenible del paisaje cordillerano y los quehaceres ancestrales de la mujer campesina.

CANTORAS DEL NORTE NEUQUINO

* **Uberlinda Alfaro**
* **Corina Alfaro** - ManzanoAmargo
* **Brígida Almuna** - Varvarco
* **YanetAlarcón** - Chos Malal
* **Natalia Almuna** - Varvarco
* **Jesús "Jechito" Barros** -Agua de los milicos
* **Marta Barros** -Andacollo
* **Ramona Bravo** - Villa del Curú Leuvú
* **Silvia Canales** - El Cholar
* **Ester Castillo** - Invernada Vieja
* **Elsa del Carmen Castro** - Barrancas
* **Audolia Cofré** - Tricao Malal
* **Laura Cofré** - Tricao Malal
* **Ramona Contreras** - Las Ovejas
* **Teresa Contreras** - Las Ovejas
* **Analía Contreras** - Barrancas
* **Blanca De María** - Las Ovejas
* **María J. Espinosa** -
* **Norma Espinosa** -Villa del Curí Leuvú
* **Carolina Fuentes** - Varvarco
* **Norma Ganga** -Arroyo Blanco
* **Marta Guajardo** -
* **Juana María Guerrero** -Arroyo Banco
* **Mariel Hernández** -Varvarco
* **Macarena Juárez** -
* **Adriana Lagos** -
* **María Isabel Leiva** -
* **"Peta"Marabolí** - Manzano Amargo
* **Carmelina Martínez** - Invernada Vieja
* **Margarita Medel** - Las Ovejas
* **María Luisa Medel** - Las Ovejas
* **Donatila Millaqueo** - Buta Ranquil
* **Sabina Millaqueo** - Barrancas
* **Lidia Millaqueo** - Buta Ranquil
* Orfilia Olave - Las Ovejas
* **Florisa Pardo** - Buta Ranquil
* **Ofelia Pardo** - Buta Ranquil
* **Paola Petriqueo** - Varvarco
* **Fidelina Retamal** - Villa del Curi Leuvú
* **Magalí Sepúlveda** -
* **Vitalina Sura** - Los Menucos
* **María Tapia** - Buta Ranquil
* **Matilde Tillería** -

* Susana Valdez - Andacollo
* **Elsa Vazquez** -
* **Jazmín Vázquez** - Varvarco
* Luz Elena Vázquez - Buta Ranquil
* **Ramona Vázquez** - Villa del Curí Leuvú
* **Rosa Villar**- Barrancas
* **Matilde Villegas**
* **Pilar Villegas** -
* **Elevina Sánchez** - Naunauco

VII - LA CUECA BOLIVIANA

CUECA BOLIVIANA

En Bolivia, como en Chile y Argentina, la antigua zamacueca nacida en el Perú virreinal, se denomina simplemente cueca. Llegó a ese país proveniente de Perú como zamacueca, el baile que se espandió por prácticamente todo el continente, tuvo también en Bolivia el reconocimiento de ser una expresión simbólica de la emancipación.

La cueca boliviana es la expresión musical, poética y coreográfica más representativa de la identidad cultural boliviana; está presente en casi todas las regiones del territorio boliviano, guardando su esencia.

No resulta casual que el segundo Himno de Bolivia sea una cueca: **"Viva mi Patria Bolivia".**

La cueca es danza de pareja suelta que consiste en un asedio amoroso mutuo en el que cada uno de los danzantes lleva en la mano un pañuelo blanco, el mismo que con una serie de movimientos en el aire, constituye la dinámica de conquista amorosa.

En diversos acontecimientos sociales, el baile juega un rol socio-cultural unificador e integrador o de cohesión familiar o comunitaria; por ejemplo, durante la celebración de bodas o fiestas patronales, donde siempre tiene un valor simbólico central.

Este ritual dancístico reflejado en las diferentes coreografías regionales, es el mismo que conllevan todas las cuecas latinoamericanas, aunque las coreografías varían de acuerdo a las características culturales de cada región donde se la práctica.

Cuando se habla de una cueca es importante referirse a ella con el gentilicio del lugar donde es cobijada, ya que cada una de ellas *(Cueca Boliviana, Cueca Chilena, Cueca Argentina, Marinera Peruana)* tiene una forma particularmente única de acuerdo al medio cultural y social que ha venido desarrollando.

En Bolivia, la cueca a su vez tiene diversas características, especialmente en la coreografía y en las indumentarias, no así en el ritual dancístico y en la forma musical. Estas dos últimas tienen la misma forma en todas las cuecas, solo que cambia la velocidad de su ejecución.

Así, entonces, tenemos que *la cueca chuquisaqueña* es de un carácter valseado; la disposición entre dama y caballero en rigor de los tiempos, la mirada altiva, el atuendo de rigor y taco alto, la pollera plisada debajo de las rodillas, la blusa bordada adornada además con volados, la mantilla de seda y el pañuelo blanco, son algunos detalles que componen la expresión más antigua y mejor preservada hasta nuestros días de las danzas coloniales de salón de la vieja ciudad de La Plata, actual ciudad de Sucre.

La cueca potosina, que combina partes Distes con alegres, y es bailada elegantemente, aunque con atuendos distintos de la chuquisaqueña, por ejemplo la pollera plisada es más larga y no usas el taco alto.

La cueca orureña y *la cueca paceña*, son similares en su estructura, ambas tienen modos menores melancólicos, son bailadas en fiestas, chicherías y acontecimientos como "presteríos"* y otros.

La cueca cochabambina es de características más populares y sencillas.

La cueca tarijeña o chaqueña, es más saltada y de expresiones más coquetas en la mujer, en tanto el caballero se distingue por su gallardía.

Hay que señalar que en todas las regiones la cueca boliviana mantiene el sentido de cortejo amoroso, sin desdeñar, por cierto, el carácter festivo del baile. Y sobre todo, la simbología doblemente emancipadora de la danza: de España primero con la gesta libertadora, y para los bolivianos la Guerra del Chaco contra Paraguay, que al finalizar en 1935 significó la recuperación de buena parte de su territorio.

(*)Presterías. Institución boliviana muy utilizada dentro de los devotos católicos. Son grupos de creyentes, devotos de un mismo santo, que se comprometen a darle a la imagen la debida devoción (ordenando misas, peregrinaciones, novenas, etc.).

LA CUECA, UN PATRIMONIO CULTURAL

Chilenos, Peruanos, Mexicanos, Bolivianos y Argentinos, hijos todos de la emancipación, compartimos la misma lengua y la mayoría de nuestras expresiones culturales. El baile, es uno de ellas.

Bolivia declaró el baile de la cueca como "***Patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional Boliviano"***, La norma respectiva fue suscripta por el presidente en ejercicio Alvaro García Linera en el marco de la Ley de Patrimonio Cultural de Bolivia. Al mismo tiempo, se estableció el primer domingo de octubre de cada año como **Día Nacional de la Cueca Boliviana**.

La iniciativa fue promovida por el cantautor y antropólogo boliviano Willy Claure Hidalgo, con el acompañamiento de artistas como Edwin Castellanos, Ludmila Carpio, Ana Cristina Céspedes, Luis Rico y, además, diferentes academias de danzas folklóricas.

En un acto realizado en el Palacio de Gobierno, el mandatario boliviano señaló que *"lo que hace esta ley es simplemente convertir en texto lo que ya es un hecho colectivo, la cueca expresa el espíritu colectivo de los bolivianos, en la cueca los bolivianos nos sentimos únicos"*.

LA LEY N° 754

Por cuanto la Asamblea Legislativa Plurinacional ha sancionado la siguiente Ley:

El Presidente en Ejercicio del Estado Plurinacional de Bolivia DECRETA:

Artículo 1. Se declara Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia, a la cueca boliviana, por la diversidad de expresiones musicales, poéticas, coreográficas y de indumentaria, para la salvaguarda de los valores culturales, tradicionales y populares, que le otorgan identidad nacional.

Artículo 2. Se declara "Día Nacional de la Cueca Boliviana", el primer domingo de octubre de cada año.

Remítase al Órgano Ejecutivo para fines constitucionales. Es dada en la Sala de Sesiones de la Asamblea Legislativa Plurinacional, a los veintisiete días del mes de octubre del año mil quince.

Firmado: Sen, José Alberto González Samaniego, Presidente de la Cámara de Senadores;
Dip. Lilly Gabriela Montaño Viaña, Presidenta de la Cámara de Diputados.

La primera vez que se celebró el Día Nacional de la Cueca Boliviana, fue el 3 de octubre de 2016, acontecimiento que se vivió con gran entusiasmo y alegría en todo el país. Como distintivo de esta celebración se usaron pañuelos blancos, los que se agitaron al aire en todas las plazas, teatros y escenarios del territorio boliviano.

En la ciudad de la Paz, la feria dominical de las culturas fue el centro de la celebración con la actuación de la Banda Eduardo Caba y la interpretación de Música de Maestros. La danza a cargo del Ballet de la Universidad Católica Boliviana y la Compañía Nacional de Danza.

CUECAS DE BOLIVIA

La cueca "***Viva mi patria Bolivia"*** es como un himno folklórico para los bolivianos, una pieza musical que representa su nacionalidad e identidad cultural.

Su autor, Apolinar Camacho Orellana, (5-1-1917/4-42002) fue un músico y compositor, que en su larga trayectoria dejó 86 obras registradas. ***"Viva mi patria Bolivia"*** fue compuesta en 1946 y llevada al disco en Argentina por el sello Odeón.

Los bolivianos, en cualquier lugar del mundo donde se encuentren, la cantan y bailan con gran entusiasmo y emoción.

Viva mi patria bolivia

Viva mi patria Bolivia
una gran nación
por ella doy mi vida
también mi corazón.
Esta canción que yo canto
la brindo con amor
Ah! Mi patria Bolivia
la quiero con pasión.
La llevo en mI corazón
y le doy mi inspiración
quiere a mi patria Bolivia
como la quiero yo.

La Tarijeñita

Letra y Música: ***Tarateño Rojas***

Tarijeña bella flor
de Bolivia eres tu,
por la gracia y el primor
que tiene tu amor.
Sin ti no puedo vivir
en ésta, mi soledad.
Quiero tus besos de amor
quiero tus labios en flor

(Estribillo)
Tarijeña corazón
reina del Guadalquivir
para ti es mi canción
para ti es mi existir.
Para ti es mi canción
Reina del Guadalquivir.

Mi serenata de amor
escucha mí linda flor,
abre tu puerta y ven,
quiero tus besos mi bien.
La estrella te dio su luz
su canto el ruiseñor,
yo te doy mi corazón
muy ardiente de pasión.

Cueca Bolivia

Letra y música: Mario Ramírez

La cueca tiene un poder
que nos cura las heridas,
la cueca trae sin prisa
su poesía, su poesía,
la cueca es como una brisa
que nos acaricia y nos acaricia.

La cueca lleva en la piel
el sol de la tierra mía,
la cueca coqueta y linda
gira que gira, gira que gira,

la cueca una mujercita
de mi familia, de mí familia.

Voy a cantar una cueca
hasta que amanezca,
hasta que amanezca
y cuando mi pueblo sonría
vendrá la quimba,
vendrá la quimba
para que desde Cobia
hasta Tarija
baile Bolivia.

La cueca una mujercita
de mi Bolivia, de mi Bolivia.

Cholita Paceña

Letra y música: ***Manuel Elías Coronel***

Quisiera tener cholita paceña
¡Ay! Porque sabe querer
es una buena mujer (Bis)

Su bonito andar y ese su mirar
me han cautivado el corazón
con toda razón. (bis)
(Quimba)
Cómo quieres que yo duerma
si no tengo sueño
¡Ay! Al pensar que mi amor
tenga otro dueño. (Bis)

LOS KJARKAS

Es imposible hablar del folklore boliviano sin mencionar a **Los Kjarkas**, el grupo emblemático nacido en Capinota, pueblo del Departamento de Cochabamba, en la región central de Bolivia. Gonzalo Hermosa y sus hermanos Wilson, Castel y Edgar Villaroel, fundaron el grupo el 23 de junio de 1971, noche de San Juan.

Fue el lanzamiento oficial, porque en realidad el grupo, como aficionado, ya venía cantando desde 1950, más como una distracción, que con pretensiones de proyectarse profesionalmente.

A poco de andar los hermanos mayores, Wilson y Castel, dejaron de integrar el conjunto, aunque Wilson se dedicó a fabricar charangos, creando el famoso Ronroco, un instrumento de mayores dimensiones que el charango común, con un sonido mezcla con guitarra.

Gonzalo se define como el compositor de los temas musicales, y el conjunto se refunda con la incorporación de Edgar Villaroel, homónimo del fundador, en voz y ronroco; Eddy Carpio en el charango, Antonio Canelas en guitarra y Alcides Mejía en los instrumentos de viento. Su estilo toma forma muy propia, con música de fusión, adaptando ritmos autóctonos a la estructura musical de ritmos criollos. En 1975 graban su primer disco en La Paz, y al año siguiente publican en Mexico un álbum que se llamó "**BOLIVIA"** y que los lanzó al plano internacional. Se incorporan al grupo dos hermanos Hermosa más, Ulises y Élmer. Ulises le aporta a la formación la composición de piezas propias y comienzan las giras por toda Sudamérica, Europa. Estados Unidos y Japón, alcanzando en este último una fama singular. Van creciendo en reconocimiento popular y se convierten en el principal grupo folklórico de Bolivia.

El tema **"Llorando se fue"**, de los Hermanos Ulises y Gonzalo Hermosa, alcanza repercusión mundial en l interpretación de diversos grupos, incluso con mayor repercusión por un sonado juicio judicial por plagio.

Se popularizó en la interpretación del grupo brasileño-francés Kaoma que en 1989 lanzaron el disco con el titulo **Chorando se fue** y clasificado como *Lambada*. El juicio duró unos años y finalmente los Hermosa lo ganaron, cobrando una indemnización millonaria.

No fue el único caso; también fue plagiado por los regatoneros Wisin & Yandel, Don Omar, Jennifer López y Ptibull, entre otros.

Desde su creación, integraron **Los Kajarkas**: Gonzalo Hermosa González, Élmer Hermosa González, Gastón Guardia Bilbao,Makoto Shishido, Lin Angulo, Gonzalo Hermosa Camacho Jr., Ivan Barrientos, Coco Santa Cruz, Ramiro de la Zerda, Ulises Hermosa González , Eduardo Yañez Loaiza, Miguel Mengoa Montes de Oca, Rolando Malpartida Porcel, José Luis Morales Rodríguez, Simón Julio Lavayén Frías, Edwin Castellanos, Fernando Torrico y Yuri Ortuño.

VIII - ATUENDOS PARA LA CUECA

ATUENDO E IDENTIDAD

"Dime cómo te vistes y te diré de dónde eres"

Cuando hablamos de vestimenta, atuendo, pilchas, debemos necesariamente considerar que estamos refiriéndonos a la moda, que por ser evolutiva y cambiante, imprime un sello distintivo en cada tramo del tiempo transcurrido. Son esas modas, por lo tanto, las que nos dicen cómo eran las personas que las lucían y como reflejaban, al mismo tiempo, la sociedad a la que pertenecían.

A simple vista podemos creer que nos estamos ocupando de la ropa, olvidándonos de que cubren el cuerpo humano y éste, habitante del tiempo y el espacio, tiene a su vez un lenguaje universal que transmite sensaciones. No se trata únicamente de una máquina corporal, sino de un ser vivo que instintivamente y por su libre albedrío, combina la máquina, su mente y sus sentimientos para darle razón de existir a las modas. Las modas y su contexto, que es el otro aspecto que a veces descuidamos.

Según Alejandra Mizrahi *"Entre el cuerpo y el contexto, la indumentaria opera como bisagra que articula estos dos espacios de significación. Podríamos decir muchas cosas sobre el vestido, tantas como en disciplinas diversas nos posicionemos. Desde la psicología lo consideraríamos como una extensión del yo corporal (Flügel), desde la economía como elemento emulativo pecuniario (Veblen), desde la sociología como un instinto erótico innato en el hombre que le provee de su conservación como especie (Kóning), entre otras. Podríamos seguir enumerando teorías hasta llegar a las semióticas de Barthes, Eco y Dorfles, quienes consideran al vestido como un texto; como un lenguaje no lingüístico. Esta concepción semiótica del vestido es la que nos acerca a la comprensión de la indumentaria como un lenguaje".*

Efectivamente, la indumentaria es uno de los primeros lenguajes que el ser humano ha utilizado para comunicarse. Es la tendencia de captar al otro mediante lo que lleva puesto. Ese comportamiento comunicacional es lo que va dejando su impronta en los pueblos, las comunidades, testimonios que nos hablan de otros tiempos, de corrientes poblacionales, de tradiciones y costumbres. Por ello afirmamos aquí que el atuendo es parte de nuestro folklore y sus modas entrañan una clara definición de identidad cultural.

El atuendo típico de cada país para bailar sus danzas tradicionales, expresa la identidad cultural del lugar y, a la vez, determina un período específico mediante la vestimenta. Pero también nos informa acerca de la condición social, económica, intelectual o religiosa de cada persona.

Los trajes se representan en dos tipos: los que se utilizan para el trabajo diario y en cada actividad, y otro para los acontecimientos festivos, donde la ropa es de otra calidad y prestancia. Algunos trajes son especiales y diferenciales para cada sexo, y otros son iguales en ambos géneros (sombreros, pañuelos, ponchos, etc.).

La identidad, en todos los casos, es esencialmente histórica y por lo tanto dinámica. Va atravesando sucesivas reestructuraciones en un diálogo permanente con los procesos que se desarrollan en la sociedad a la que pertenecen. No es aceptable decir que alguien está "vestido de época", si no

aclaramos a qué época nos referimos.

En la cultura y la identidad nunca se parte de cero, siempre hay un antecedente, algo previo, transitado por distintos caminos y con diversidad de hechos. En un mundo globalizado hay cierta confusión con las identidades si nos aferramos sólo al aspecto del vestuario, por lo que rescatamos lo valioso de las tradiciones como marco referencial para la identificación.

EL PAÑUELO SEDUCCIÓN Y ALEGRÍA

Nuestra cueca, como la danza que dio origen a esta especie bailable, la zamacueca, se nutre de variados componentes que le dan identidad en cada pueblo que la adoptó e imprimió su propia característica. La música, como supuesto básico sobre el que se apoya la danza, pero también los elementos que acompañan los movimientos.

El baile es comunicador y es en sí mismo un proceso lingüístico -comunicación no hablada- donde las palabras son reemplazadas por lo gestual con que se pone en juego la coreografía, el movimiento, la intencionalidad, permitiendo la expresión de emociones y sentimientos. Y lo que hace a la esencia misma de bailar: expresión de cuerpo, mente y alma. Y corazón, agregarán algunos.

El baile es cortejo y en ese juego amoroso, el hombre expone libremente un ritual de insinuaciones, en tanto la mujer, más recatada, esquiva y resiste la conquista, quiere pero no quiere, pero finalmente sucumbe. Y el pañuelo adquiere en este menester de la danza singular importancia.

En la cueca, y muy especialmente en la zamba, cobra vida un elemento que es común y distintivo en el folklore de los pueblos del Pacífico y la mayoría de las comunidades andinas: el pañuelo. Son innumerables los géneros populares que lo utilizan en sus expresiones. Para todos, el pañuelo no sólo es un elemento de la danza, sino que forma parte indisoluble de su cultura popular, de su nacionalidad y de su integración latinoamericana. El pañuelo representa el hilo conductor de un ideario de emancipación de las naciones que componen el cuerpo común y solidario en su conformación soberana.

Dice Vilches Badilla que *"Es particularmente notorio que la zamacueca se erija como una manifestación transversal a todas las clases sociales, pues más allá de la incógnita de la clase social que la genera, ésta tuvo la capacidad de ser legitimada por la elite, la aristocracia y la academia: ala vez que fuertemente arraigada y practicada por el pueblo, incluyendo lo indígena, lo hispano y lo africano en cada caso".*

Siguiendo el hilo conductor del pañuelo como elemento del baile, Carlos Vega sostiene que es anterior a la zamacueca y señala: *"La zamacueca de 1824 le debe a la zamba la sugestión del nombre, su pañuelo, y acaso sus elementos coreográficos".* Se refiere, claro está, al origen africano de zamba o samba.

En efecto, algunas manifestaciones danzantes africanas utilizan el pañuelo (o dos como algunas danzas latinas) y de esta herencia se nutre la zamacueca; pero al agregarle el componente español de los bailes en tiempos de la colonia, encontraremos que éstos, particularmente la jota y el fandango, utilizan como aditamento de su coreografía las castañuelas. En América, y más precisamente en Perú, estas jácaras (y las castañetas) son reemplazadas por el pañuelo, lo que le da a la zamacueca una nueva identidad. Podríamos asegurar, una identidad netamente americana.

El musicólogo boliviano Vizcaya Monje aporta que *"Fue entonces cuando el nativo fue copiando bailes y adaptándolos a su modalidad; aprendió a tocar guitarra en toscos instrumentos imitados y a falta de castañuelas, suplió el quehacer de las manos con el pañuelo, que echó al vuelo rítmicamente, siguiendo los movimientos de la danza".*

EL LENGUAJE DEL PAÑUELO

Sin necesidad de corresponderse con las letras que se cantan en la cueca o la zamba, el pañuelo tiene un lenguaje "secreto" que va más allá de las simples manifestaciones de la danza, su coreografía y su sociabilidad. En otros tiempos no resultaba fácil entablar una relación sentimental entre un hombre y una mujer sin la expresa intervención de los padres de la "niña". Pero siempre, en todos los tiempos, el amor pudo vencer todo los obstáculos y el ingenio posibilitó el medio de ciertas comunicaciones secretas. El lenguaje de abanico en España y en la colonia y, entre nosotros, los criollos, el mate, por ejemplo. Y el sentido de la oportunidad se instaló en las reuniones sociales de la

"clase principal y sana" donde se comía, se recitaba o ejecutaban instrumentos y se bailaba. Todo un ceremonial de costumbres que luego pasó a las clases populares.

Al bailar, con la tela cuadrilonga de seda o de algodón, según las clases sociales, se "hablaba" significando en gestos y movimientos sus sentimientos y emociones:

Alegría: revolotear los pañuelos por sobre la cabeza en forma de 8.

Coq**ueteo:** Toda la danza en general es galanteo y cortejo, pero en el "hablar" del pañuelo pasarlo suavemente frente al rostro del compañero se interpreta como una provocación.

Vergüenza: cubrirse la cara con el pañuelo extendido o agitarlo delante del rostro mirando para otro lado.

Hogareña (o crear hogar): Pasar el pañuelo por detrás del cuello o colocarlo a la altura de la cintura, pero por detrás.

Beso: Tomar el pañuelo por las puntas del triángulo, una en cada mano; enroscándolo hacia afuera, es ofrecer un beso. Enroscándolo hacia adentro significa que se quiere recibir un beso.

Casamiento: Para ofrecer casamiento se enrosca el pañuelo en la mano izquierda.

Indecisa: la dama coloca su pañuelo extendido sobre la falda.

Declaración: La coronación es la declaración de amor, El caballero coloca su pañuelo a la dama sobre el hombro que da hacia él, o bien pasándolo por sobre la cabeza de la compañera y apoyándolo en el otro hombro. También, acompañándolo en la vuelta, coronándola y apoyando sobre sus hombros el pañuelo.

Como se puede apreciar, no es cuestión de rebolear el pañuelo sin ton ni son.

EL PAÑUELO EN EL CANCIONERO FOLKLÓRICO

Zamba del pañuelo

(Manuel José Castilla - Gustavo Leguizamón)

Si miras los largos caminos por donde mi triste huella se fue,
verás que manchó sus flores con sangre viva mi padecer.
Si escuchas mi dulce guitarra, en ella dormida te soñarás.
Tu sombra será un pañuelo sobre la zamba que ya se va.
Si andando, andando, niña, Un día mis ojos te ven pasar,
El llanto que voy llorando En los senderos florecerá.
Mi voz y la tuya, perdidas, se van al olvido para el ayer.
Mi pena, como un pañuelo llora en la zamba su atardecer.
Mi pena y tu lento recuerdo, porque no me quieres se quieren ya.
Mi pena le da sus penas y tu recuerdo su soledad.

Agitando pañuelos

(Hermanos Abalos)

Te vi, no te olvidaré...
un carnaval, guitarra, bombo y violín,
agitando pañuelos te vi
cadencia al bailar, airoso el perfil.
Me fui diciendo adiós...
en ese adiós quedó enredado un querer.
Agitando pañuelos me fui
¡qué lindo añorar tu zamba de ayer!
Yo me iré tu vendrás...
Yo te llevaré, mi rancho se alegrará.
Agitando pañuelos me iré
y en mi vivirá aquel carnaval.
Agitando pañuelos me iré
cantando esta zamba repiqueteadita.
Volví y te encontré...
Toda mi voz le dio a la copla un cantar.
Agitando pañuelos volví,

sintiendo también mi pecho agitar.
Bailé hasta el final...
engualichao bailé hasta el amanecer.
Agitando pañuelos bailé
¡qué lindo bailar tu zamba de ayer!

Guitarra de pobre

Atahualpa Yupanqui (fragmento)

La zamba, para ser zamba es pañuelo y es adiós.
Y es zamba de luna y rancho si la baila el corazón.
La nube se hizo pañuelo
el aire se pobló de arpas.
Cada flor es una copla
que va aromando la danza.

La lavandera

Violeta Parra (fragmento)

En la corriente del río
he de lavar con ardor
la mancha de tu partida
que en mi pañuelo quedó.

LA CUECA SOLA
pañuelos para llorar, pañuelos para la denuncia

En un tiempo fui dichosa
apacibles eran mis días,
más llegó la desventura
perdí lo que más quería.
Me pregunto constante,
¿dónde te tienen?
Y nadie me responde,
y tu no vienes.
Y tu no vienes, mi alma,
larga es la ausencia,
y por toda la tierra
pido conciencia.
Sin ti, prenda querida,
triste es la vida.

La Cueca Sola es una denuncia frente a las violaciones de los derechos humanos durante la Dictadura en Chile, con el gobierno de facto del general Pinochet; una protesta contra el abuso y, por sobre todo, un recordatorio de la impunidad, una luz de memoria que intenta abrirse paso en la amnesia colectiva instalada en el período inconstitucional. Es bailar para resistir, bailar para recordar, para no olvidar.

La cueca sola es una creación de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, de Chile, una singular manera de decirle al mundo del dolor y reclamo de los familiares de desaparecidos, con el baile más tradicional de los chilenos: la cueca. El canto y una carga de denuncia que exigía un baile y una disposición corporal diferente de los habituales y conocidos de su danza nacional. Una de las integrantes de AFDD, Gabriela Bravo le puso a esta cueca una especial distinción: la mujer no tenía con quien bailarla.

La cueca dejó de ser, para ellas, una danza de seducción y cortejo, de celebración entre dos animosos participantes, para pasar a convertirse en la representación dolorosa de una tristeza

insoportable.

El 8 de marzo de 1978, en el Teatro Caupolicán, debutó en vivo el Conjunto Folklórico de la AFDD dejando una marca muy profunda al mostrar por primera vez el baile de Cueca Sola.

Esta cueca fue en principio tan solo un canto, una creación de Gala Torres, para hacerse de un pañuelo, apenas levantado y sin agitaciones, y convertirse en una danza que refleja, dolorosamente, una función social y política para mantener viva la memoria y oponerse con coraje a la impunidad.

El pañuelo de esta cueca representa lo mismo que los pañuelos blancos en la cabeza de las madres de la Plaza de Mayo en Argentina.

SOMBREROS PARA BAILAR

El sombero, como atuendo de baile, tiene tantos modelos, variantes y materiales de confección como el lugar de origen de sus usuarios y su condición social. Cada tipo de sombrero define un país y en éste mismo distintas regiones. Y como los vinos y los quesos, últimamente tienen "Denominación de Origen" que los valoran. Los sombreros de ***paja toquila*** (*carludovicaspasImata*) han sido declarados por la UNESCO Patrimonio ***Cultural Inmaterial de la Humanidad*** en 2012.

Y curiosidades como que el sombrero internacionalmente conocido como "sombrero de Panamá", no es de Panamá!!.... sino de Ecuador. Este sombrero, precisamente, era el que usaba San Martín, Felipe Varela y Gardel, entre otros….

Para los distintos bailes, en América, tenemos:

-Sombrero huaso, de paja de trigo
-Sombrero huaso de fieltro
-Sombrero de cholo, boliviano
-Sombrero de chola, boliviana
-Sombrero de dama, ecuatoriano
-Sombrero de hombre, ecuatoriano
-Sombrero peruano, para marinera
-Sombrero "vuelteao" de Colombia
-Sombrero mexicano, de Costa Chica
-Sombrero cponico de paja de trigo, chileno
-Sombrero "cucho" neuquino de fieltro
-Sombrero "cucho" neuquino panza de burro
-Sombrero "chatito" neuquino
-Sobreros campesinos, varios, del tiempo de los Pincheira
-Boinas vascas, negras, de colores, tejidas y voladas

ODA AL SOMBRERO

Aneudis Pérez

Con alas a los lados la mente hace volar:
el sol no lo penetra su sombra es de metal,
la noche se lo pone para evitar el día,
de estrellas ella lo adorna y de melancolía.
El mar se pone al cielo sobre su testa fría,
el cielo el universo, y el universo abriga...
bajo su sombra inmensa abriga la alegría,
el amor, los instantes de belleza infinita,
todo lo que es natura en sus ramas se anida.
El viene de colores,de formas tan divinas...
triangulado y cuadrado, circular y de brisa,
de paja, de enramada, de algodón, de cornisa,
de plumas y de ensueño de pétalos y vida...
El viaja por la historia a través de las vidas,
con diferentes rostros y distintas sonrisas...
de soldado se viste, de dama tan divina,

de señor pompoñoso y hasta de señorita:
humilde en las cabezas, sobre canas
que anidan, sabiduría inmensa y experiencias vividas.
Adorna al campesino al vaquero lo aviva,
al que corta la leña le da fuerza infinita,
al domador de bestias estilo da enseguida,
al bombero protege, al minero le cuida,
al policía da honor y nos cubre del clima.
Majestuoso se ve... caminando el sombrero,
las sombras lo persiguen y el sol le hace agujeros.

PONCHO, LA PRENDA QUE NOS IGUALA

Dos son los elementos en el atuendo tradicional de cada pueblo que son comunes a todos ellos: el pañuelo y el poncho. El pañuelo acompaña las insinuaciones amorosas de las danzas de cortejo, o da vuelo a las alegrías en las manifestaciones del chicoteo entusiasta de los bailarines.

El poncho, que no siempre se usa al bailar, por cuestiones de clima o de simple comodidad, es la prenda más típica de Sudamérica.

Siendo el origen etimológico de la palabra poncho una cuestión sobre la que los especialistas no se ponen de acuerdo, la mayoría de ellos sin embargo concuerdan en que proviene de la voz quichua *punchu*, que es lo que afirma Diego Abad de Santillán en su "Diccionario de Argentinismos".

Según Joan Coraminas en el Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispano, la palabra poncho aparece en el castellano chileno en 1530, por lo que desmiente el origen mapuche, teniendo en cuenta que Diego de Almagro descubrió ese país recién en 1536. Coraminas afirma que no es una palabra araucana, puesto que Luis de Valdivia no la menciona en su libro "Arte y Gramática General de la lengua que corre en todo el Reino de Chile, publicado en 1606. Y a la vez sostiene que poncho es mencionado por Alonso de Santa Cruz en 1530 como sinónimo de frazadilla, con referencia a la fracasada expedición del navegante veneciano Juan Gavoto al Río de La Plata.

Maria Millán de Palavecino, por su parte, se inclina por el origen mapuche de esta prenda haciendo la salvedad que en mapudugum pontro significa frazada y poncho se dice makun.

Juan Carlos Garavaglia en *"El poncho, una historia multiétnica"* aporta que la primera mención escrita de poncho en Argentina data de 1714, y que en su documento escrito en 1737 se alterna el uso de "poncho" y "frezada" para una misma prenda.

Estos datos los expusimos en **"Decires Campesinos"** y los tomamos nuevamente en consideración ahora, para ampliar cuanto tiene para darnos como base de información, para reconstruir la historia de esta prenda tan criolla, aunque la propia historia del traje andando junto a la humanidad por ahí nos insinúe que quizá no es tan así.

Aunque no con este nombre, hace miles de años ya se conocían prendas similares, por lo que podemos afirmar que hay un encuentro de culturas que no sorprende a los españoles que llegaron a estas tierras, así como los originarios del continente dieron por sentado un uso universal de la prenda.

El poncho, pieza fundamental en la vestimenta del hombre cordillerano, el del Alto Neuquén, tiene antecedentes valiosos con sello americano, particularmente andino-americano. En tiempos idos y actuales, en cada país (y aún en cada región dentro de cada país) el poncho es una imagen de identidad como ninguna otra prenda y en sus infinitas posibilidades de laboreo artesanal se encuadra en la cultura de los pueblos del continente.

Podríamos partir del Unco de los Incas, de existencia pre colombina y siguiendo por el espinazo de la América india el poncho estará en todos los pueblos, con los materiales que la naturaleza proveyó a cada lugar y con la habilidad de manos hacedoras en los telares depositarios de urdimbres y técnicas ancestrales.

El poncho es de identidad americana, pero hay que aclarar sin embargo que resulta ser una prenda de uso universal, ya que también ha sido vestidura de distintas culturas de todos los continentes, como Asia, parte de Europa, Australia, islas de la Polinesia. Los soldados romanos usaron para protegerse de la lluvia unos ponchos cortos denominados Pénula. También los españoles, quienes los recibieron de antiguas culturas del Mediterráneo. Cuando desembarcaron con la conquista de

América tomaron a su vez las excelentes piezas tejidas en los telares nativos, llamadas ponchos pala, vichará, peinecillo, catrilero, patrio, de bayeta, entre otros nombres comprendidos en la selección de calamacos.

La tejeduría de distintos pueblos originarios terminaron siendo prácticamente una industria local vigorosa y las técnicas de telar se transmitieron oralmente a las clases populares para vestir al gaucho y en general al campesinado con esta magnífica prenda de abrigo. En el Norte del Neuquén, el contacto fluido con los habitantes chilenos de la cordillera, puso sobre nuestros jinetes ponchos "merinos". Las tropas de la Campaña al Desierto vistieron el famoso poncho patria, de uso regular entre los soldados.

En nuestro campo, fue muy común encontrar a las mujeres sentadas frente a un telar vertical (huitral) tejiendo ponchos para los miembros de la familia, así como mantas y matrones para el ajuar del hogar.

Hoy, cuando vemos pasar a los arrieros conduciendo sus piños en la tradicional trashumancia estacional, en los días de frío o de lluvia, sacan a relucir sus ponchos; ponchos que no sólo tienen la finalidad de vestir y proteger al paisano, sino que se vuelve abrigada frazada en la cama conformada por el recado, en cada rial (alojo) del camino.

El poncho, prenda genuinamente americana, en cada país tiene sus propias técnicas de tejeduría y materias primas, toma identidad en su color, sus listas y guardas. Tal es así, que en las reuniones de dignatarios de distintos países del mundo, cuando la sede de la cumbre es en América, se acostumbra obsequiar a cada visitante con un poncho originario y distintivo del pueblo anfitrión.

CUECA EN MEXICO

Con el nombre de chilena se baila en México la cueca, al igual que en tantos otros países hispanohablantes. Incluso aún más arriba, en Baja California y Sonora, Estados Unidos de Norteamérica, también con el mismo nombre.

El profesor Raúl Sendic García Estrada, investigador de la Universidad Autónoma de Guerrero, nos dice que la chilena de Guerrero y Oaxaca, es *"heredera de la cueca chilena, donde los bailarines trazan figuras en círculos y semicírculos con un pañuelo que, con su floreo, se identifican con la música y los bailes que vienen desde Colombia, pasando por Perú, Bolivia, Argentina y Chile, música que se va adaptando según su origen y desarrollo y que pareciera provenir de la danza española llamada jota".*

Este baile, sumamente popular en la Costa Chica, "es una mezcla llevaba a Mexico por marineros chilenos y peruanos, aderezados por las tradiciones mestizas de las regiones surianas, en los poblados de Jamiltepec, Juquila, Pochutla y Pinotepa Nacional. En su composición la chilena contiene vastas influencias de ritmos, armonías, estilos y melodías con la fusión de sus orígenes mestizos, indígenas y afro descendientes".

Por su parte Ruiz Rodríguez agrega que *"la conocida música de la chilena tuvo su entrada en Mexico, muy probablemente en dos puertos: Acapulco, Guerrero y Minizo-Pinotepa, Oaxaca".*

La entrada de esta danza a México se debe, indudablemente, a la marinería chilena a su paso por los puertos del Pacífico. Llegaban los barcos a aprovisionarse y el puerto tomaba aspecto de feria. El historiador López Barroso dice que *"los marineros de los barcos chilenos pedían permiso para bajar a tierra, llevando sus instrumentos de cuerdas, con los que solían interpretar cueca. Sentados en rueda en Playa Larga, tocaban y bailaban, mientras otros zarandeaban el cuerpo agitando alto con la diestra un pañuelo".*

Por su parte Pablo Garrido, escritor de Chile, consigna que el barco chileno "Araucano", como nave adelantada de la Escuadra Chilena bajo el mando del marino inglés Thomas Alexander Cochrane, quien por disposición del libertador chileno Bernardo O'Higgins había de desplazarse para auxiliar al general Vicente Guerrero en la consumación de la independencia de Mexico".

Este buque había llegado a Acapulco en diciembre de 1821, época en la que ya se había declarado la independencia de Mexico.

También la fiebre del oro en California provocó que cruzaran por esa región grupos mineros chilenos y de ellos los locales aprendieron a bailar cueca; llamada localmente chilena, tiene su origen en el baile chileno, aunque adquiere características propias.

El origen de la chilena en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, según la mayoría de los historiadores, data de 1810 a 1822, existiendo probabilidades que la cueca que llegó a Mexico sea originaria de Coquimbo en el Norte de Chile, donde la danza se parece más a la cueca boliviana. Pero hay que tener en cuenta que en cada lugar toma formas diferenciadas de identidad.

La chilena es una música alegre, que al adecuarse conformó el conjunto de cuerdas, o en la banda de música de bronces, sonoros vientos que predominan en la actualidad.

IX - INSTRUMENTOS PARA LA CUECA EN LATINOAMÉRICA

CAJÓN PERUANO, LATIDO DE LA MARINERA

Hermano del arpa y la guitarra en el acompañamiento de la zamacueca (ahora marinera), el cajón peruano ha sido declarado "Patrimonio Cultural de la Nación" por Resolución N° 798 del Instituto Nacional de Cultura del Perú, en el marco de la Ley General de amparo del patrimonio cultural de esa nación. Así de importante es el cajón.

Es un paralelepí pedo de madera que acompaña la mayoría de las formas musicales de la costa peruana, Sus medidas aproximadas son 35 cm. por 20 cm. En la base, 46 cm. de altura. el percusionista se sienta sobre el instrumento tañéndolo con las manos en la parte anterior. En la parte posterior el cajón tiene un orificio circular, aunque también en algunos casos estos orificios son rectangulares y practicados a los costados.

El ejecutante golpea con las manos ahuecadas o con los dedos, según las necesidades del ritmo, produciendo sonidos más graves hacia el centro de la tapa y más agudos en el borde superior.

En las formaciones instrumentales de la marinera, el tondero, el vals y otras especies del país, este instrumento es insustituible y es el que le da identidad. El cajón fue creado por los africanos traídos como esclavos al Perú de la colonia española, en sustitución de los tambores que les estaban prohibidos. La prohibición partió de la Iglesia por considerarlos paganos y por el mismo virrey para evitar la comunicación a distancia de los negros de las plantaciones. A falta de tambores, los cajones de madera utilizados para transporte de mercaderías comenzaron a cumplir funciones musicales, al igual que otros elementos como cucharas de madera, mesas, sillas, y las grandes calabazas huecas que llegaban a unos 60 cm. de diámetro. Pero el cajón fue el preferido.

Las crónicas de época nos señalan que con cajón se acompañaban las danzas costeñas como la zamacueca limeña y el tondero del norte peruano, alcanzando su consagración en la *"Fiesta de Amancaes"*, festividad que reunía a los criadores de caballos de paso y la incursión clandestina de los señores, peones y esclavos en las chinganas. En estas fiestas el cajón acompañaba a las arpas y guitarras

Con estas características de ritmo y percusión, la zamacueca se volvió popular en varios paises de América del Sur, incluso se cantó y bailó en zonas como México y Estados Unidos. Esta zamacueca, con ligeros cambios coreográficos pasó a ser la marinera, pero manteniendo el cajón como el más representativo de sus instrumentos.

Hoy, el cajón peruano, tan humilde en sus comienzos, ha ganados su espacio en las expresiones musicales de distintas culturas del mundo. En España, el cajón ya forma parte corriente del baile flamenco.

Fue el talentoso Paco de Lucía quien introdujo el cajón peruano en España, luego de haber estado en Lima y quedar impactado con la sonoridad del instrumento. Ya se puede decir que no hay grupo de flamenco que se haga respetar que le falte un cajón.

Pero no ocurre lo mismo en algunos países sudamericanos, donde el cajón de la zamacueca o no les llegó con esta danza, o bien fue desechado con el tiempo. En Chile la cueca se apoya en el tormento que se toca con los nudillos y los dedos, o en el tamborileo del ***tañador*** sobre la caja de la guitarra e -incluso- en la caja de resonancia del arpa.

Entre nosotros el ***tañador*** lo hace en la guitarra en tanto la compaña bate palmas al compás. En

la cueca cuyana no hay percusión y en la zamba, tanto del centro como del norte de nuestro país, el bombo ha tomado la posta del antiguo, modesto y representativo cajón.

GUITARRA, RASGUIDO DE LA CUECA

Siendo chileno-español el origen del poblamiento "blanco" en la región, junto con sus usos y costumbres, los inquilinos labradores de la tierra, crianceros y pirquineros que cruzaron la cordillera y se afincaron en el Alto Neuquén, introdujeron aspectos perdurables de una cultura musical que tiene a la guitarra como protagonista fundamental.

Este instrumento se remonta a los aduares de las tribus árabes, se queda para siempre en España desde la ocupación mora, viajando luego en los barcos de la conquista hasta las nuevas tierras, las mal llamadas indias.

En la soledad del paisaje arisco, en medio del silencio producido por las noches, se podía escuchar el sonar de cuerdas que tomaban la posta del trinar de los pájaros diurnos, orquesta de silbos entre el ramaje junto al no o los arroyos. Quizá, parafraseando a Yupanqui, una guitarra pobre mal encordada, pero más que suficiente para atesorar en su vientre de madera todo el sentimiento de nostalgia y tensar en sus cuerdas la memoria de pagos dejados atrás, pero no olvidados. De hogares y fogones evocados en el instrumento con cuerpo de madera. Y alma de madera también.

Con forma de mujer, la guitarra se volvió esencia femenina en la encarnación musical que se integra con la unión de rasguido y canto, unión indisoluble con la cantora campesina.

A diferencia de las expresiones musicales criollas de las llanuras pampeanas argentinas, no se conoció en esta zona la vihuela, hermana de la guitarra. O al menos pariente lejana por similitud de caja, mástil y cuerdas.

Tampoco nos llegó el guitarrón chileno, de características especiales, sobre el que hablaremos en otro tramo de esta obra.

La guitarra española, que ahora conocemos como guitarra criolla, es un instrumento de cuerdas que se pulsan con los dedos. Otrora las cuerdas eran de tripas de animales, ahora reemplazadas por las de nylon.

Tiene una caja de resonancia de madera con su parte posterior plana, en tanto sus costados son de curvatura suave y elegante. En su forma plana es similar a la cithara, en tanto las curvaturas se asemejan a las del violín. Antiguamente se pulsaban cinco cuerdas, pero ahora lo más corriente es en número de seis, aunque se conocen excepciones en guitarras fabricadas especialmente y a pedido para tensar diez cuerdas (caso Narciso Yepes o Ramón Ayala). Algunos estudiosos del instrumento creen que la sexta cuerda fue añadida en 1790 por Jacobo Otto de Jena, el primer constructor de guitarras en Alemania. Sin embargo, está probado que en España ya existían guitarras y vihuelas de seis cuerdas en el siglo XVI.

La guitarra se desarrolló a partir de la **cithara** según deducen algunos investigadores, en tanto otros le asignan su origen entre los griegos. En el siglo XIV se menciona una guitarra morisca en un listado de instrumentos del Archipreste de Hita. Según esta misma fuente la palabra guitarra puede ser una modificación de la palabra griega kiqara (kithara). *"La diferencia en la construcción de la guitarra y la cíthara no es tan sustancial como podría perecer a primera vista. Los dos pertenecen a la familia de instrumentos de cuerda pulsada que se distinguen por una caja de resonancia con fondo plano. La cíthara tiene sus cuerdas soportadas por un marco y la guitarra por el puente. Sín embargo, esta diferencia no es de importancia acústica. Es posible, de hecho, que la guitarra sea un descendiente distante pero directo de la cithara"*.

En España la guitarra fue un instrumento de la clase media, en tanto la vihuela era propio de la aristocracia. En la colonia Española en América la vihuela fue instrumento de la clase principal y pulsada por las damas de la alta sociedad.

El instrumento que nos llega a nosotros es la guitarra y al igual que entre las clases altas de Chile, es ejecutada por mujeres. El tránsito de salón a chingana siguió la misma lógica de género, sin perjuicio del escenario distinto de una y otra. Nace así la cantora campesina.

En Chile, afamados artesanos de la madera, llevados más por intuición y entusiasmo, se convirtieron en luthier y tomando la guitarra como base, ampliaron el instrumento logrando otras sonoridades, con más brillo. Crearon el guitarrón chileno, un multicordófono compuesto, que posee entre 18 y 30 cuerdas, agrupadas en cinco órdenes principales sobre el diapasón y cuatro órdenes

monocordales secundarios, fuera de él, que llamaron "diablitos".

El investigador Oraste Plat señala que "estudios realizados en varios países de América, Europa y Estados Unidos, permiten asegurar que el origen de este instrumento es chileno. Es un producto del ingenio del pueblo chileno".

Pero el guitarrón no cruzó la cordillera como la guitarra, quizá porque de este lado el canto es cosa de mujeres y difícilmente el guitarrón, por su porte, su peso y su cordaje, pudiera ser adaptado a los transportes de aquellos días en que la mula y el caballo eran los únicos medios de llevar cargas en terreno dificultoso y sin caminos.

La guitarra fue, entonces, sonora compañera del sendero en los largos viajes y celebrada pertenencia de los pobres, en cuyo sonido encontraba un momento de esparcimiento o de consuelo.

ODA A LA GUITARRA

Pablo Neruda (Fragmento)

Delgada línea pura
de corazón sonoro,
eres la claridad
cortada al vuelo:
cantando sobrevives:
todo se irá menos tu forma.
No se si el llanto ronco
de ti se desploma,
sus toques de tambor,
tu enjambre de alas,
será de ti lo mío,
o si eres en silencio
más decididamente arrobadora,
sistema de paloma o de cadera,
molde que de su espuma resucita
y aparece, surgente, reclinada
y resurrecta rosa.
Debajo de una higuera,
cerca del ronco y raudo río,
guitarra, saliste de tu nido
como un ave
y a unas manos morenas
entregaste las citas enterradas,
los sollozos oscuros,
la cadena sin fin de los adioses.
De ti salía el canto,
el matrimonio que el hombre
consumó con su guitarra,
los olvidados besos,
la inolvidable ingrata,
y así se transformó la noche entera
en estrellada caja de guitarra,
temblando el firmamento
con su copa sonora
y el río sus infinitas cuerdas
afinaba arrastrando hacia el mar
una marea pura
de aromas y lamentos.

EL ARPA CON TRINOS LATINOS

El arpa es el instrumento fundamental del patrimonio musical del Perú, cuna de las danzas tradicionales de casi todos los países de latinoamérica, especialmente los de la costa del Pacífico, que en algunos casos baña los pies del gran cordón andino.

De indescifrable origen, fue traída por los conquistadores españoles y adaptada por los originarios del continente a sus necesidades expresivas y artísticas. Ingresó primero a los salones de la elite principal, pero rápidamente ganó su espacio entre las clases populares quienes no solamente modificaron la estructura física del cordófono, sino también la manera de su ejecución. La delicadeza de sus melodías europeas en las tertulias ganó de pronto el ritmo chispeante de los bailes de tierra.

No se puede afirmar rotundamente que el arpa es un instrumento europeo, puesto que sus orígenes se pierden en la noche de los tiempos y reconstruir su historia es posible sólo en parte por lo que nos aporta la arqueología. Ya unos 3.000 años a.0 aparecen representaciones de arpas en sellos y placas de la antigua Mesopotamia, así como las liras encontradas en la excavaciones de Ur, que datan de 2.700 años antes de la era cristiana. Al parecer el arpa tuvo gran relevancia entre las clases altas de Egipto. Los antiguos escritos hebreos hacen referencia a su presencia en esta cultura.

Ya en la Edad Media el instrumento se populariza en Europa, especialmente entre los trovadores, acompañando los recitados de los poetas. Tan importante es su uso que su relevancia llega hasta nuestro días y en Irlanda se incluye la figura de un arpa en la bandera nacional.

Es difícil también determinar con exactitud dónde y cuándo aparecieron las arpas en el Virreinato del Perú, por lo que por lo general se toma la fecha de su creación, en 1542, Las arpas acompañaban los actos religiosos, las tertulias de salón y finalmente se incorporaron al folklore. Desde Perú, este multi cordófono se difunde y expande al resto del sur del continente.

En el caso de Chile, parece ser que el primer arpa llega sin embargo desde el Virreinato de La Plata y, como en otros lugares, su uso fue en el ámbito eclesiástico y, en lo secular, en los salones señoriales. Pero el divertimiento verdadero se dio en las chinganas, las ramadas y las fondas.

El arpa pasó a ser un instrumento mundano, inseparable de la guitarra y compañera del rabel.

Diego Barrera Bustamante dice que *"el destino del arpa en Chile fue el mismo que en el resto de los territorios colonizados por España. Su desarrollo se dio en los dos ámbitos de la época: el eclesiástico, acompañando prácticas de evangelización y litúrgicas; y el secular o civil, en sus expresiones de tipo oficial y en el divertimiento popular que llegó a ser el espacio de las chinganas y ramadas, posteriormente derivadas en fondas. Aunque a diferencia de ejemplos como Perú y México, en Chile el arpa no fue adquirido como instrumento acompañante de la música indígena, sino que se acopló plenamente al mundo mestizo"*.

Por su parte el historiador Eugenio Pereyra Salas señala que *"el arpa chilena pequeña y triangular como en la tradición davídica, cuyo extremo se apoya contra las rodillas del virtuoso, fue en los años coloniales instrumento eclesiástico y devoto"*.

De cómo el arpa llegó al pueblo se le debe al fabricante de instrumentos Ceferino Trueba, un gallego que en el siglo XVIII comenzó a fabricar arpas livianas para señoritas y a dar clases de este instrumento. Comenzó el auge y otros fabricantes se abocaron también al cordófono. El arpa pasó a ser un instrumento mundano, inseparable de la guitarra, el guitarrón y el ravel.

Y fue instrumento de mujeres. Lord Byron quien visitó Chile comentaba que *"las mujeres nacen con un oído privilegiado. Aun cuando el arpa parece en principio un instrumento horrible para la mujer, luego desaparece el prejuicio, pues comparadas con las mujeres de otros países sobresalen en el arte de tocarla"*.

ARPAS

El arpa es un instrumento musical de cuerda pulsada, formado por un marco o bastidor, una caja de resonancia y una serie variable de cuerdas. Para obtener el sonido se tocan las cuerdas con los dedos.

Las arpas se conocen desde la antigüedad en Europa, Asia y Africa y se remontan a más de 3.500 años antes de Cristo. En Europa, de donde proviene el instrumento que llegó a América, alcanzó popularidad durante la Edad Media y el Renacimiento. El ama es el instrumento tradicional en la música folklórica y popular de Perú, Paraguay, Venezuela, Ecuador, México, Bolivia, Chile, entre otros.

VIOLÍN Y RABEL EN AMÉRICA

Acompañando las danzas tradicionales de los pueblos latinoamericanos, los instrumentos de cuerda frotada que trajeron los españoles al continente ganaron rápida aceptación entre originarios y criollos. El más antiguo que se conoció fue el rabel, un cordófono similar al violín, generalmente de tres cuerdas, aunque los hubieron de una y dos cuerdas. Y algunas variantes

El sonido se obtiene frotando las cuerdas con un arco, mientras la caja sonora del instrumento se apoya contra el pecho, no sobre el hombro como lo hacen los violinistas. Esta forma de apoyarlo se mantiene aún hoy entre los ejecutantes violineros del chaco, en Bolivia, Paraguay y el área quichuista de nuestro país (violinistos). En Chile quedan muy poco rabelistas y el pequeño instrumento sólo se utiliza en las demostraciones y representaciones de proyección folklórica.

El rabel viene desde lejos; las primeras documentaciones de algún símil datan de principios del siglo X, en Asia. En España se representa algún rabel en grabados del siglo XII, así como en una pintura en el arco de la fachada de la Catedral de León, donde se muestra el reyAlfonso El Sabio con un rabel en la mano.

Se sabe también de un origen más remoto ya que la ascendencia es morisca y, ya en Europa, fue desarrollando una evolución hasta llegar a ser el instrumento bastante parecido al violín y que así llegó a América en los barcos de la conquista.

Ya en las nuevas tierras, el tránsito desde las iglesias, los salones hacia los espacios populares s dio naturalmente, como todos los instrumentos europeos. Incluso se fueron copiando y fabricando aquí, desde los más toscos e improvisados a los de más fina manufactura artesanal. Entre los primeros encontramos un tipo de rabel o violín con caja de calabaza o una simple lata que fuera envase de aceite, a los que se adosó un mástil de palo y una sola cuerda. Ejemplo de ello es el n'vike de los tobas que se sigue utilizando hasta hoy con su pintoresca caja de resonancia de tacho.

El violín, instrumento de cuerda frotada, surgido en Italia en el siglo XVI, llegó a nuestra América como una herramienta de evangelización para los misioneros jesuitas que acompañaron la conquista y colonización. Los sacerdotes lo contaron entre sus variadas estrategias de acercamiento a los indígenas, los que no solamente aprendieron rápidamente a tocar instrumentos, sino también a construirlos.

El lenguaje musical fue imprescindible para establecer una comunicación ante la pluralidad de lenguas nativas y entonces, la voz de la evangelización tuvo en el violín su mejor exponente de expresión no hablada.

Los jesuitas, no solamente españoles sino muchos de ellos de origen alemán, llegaron con muy buena preparación para la tarea específica de la evangelización, sobre todo los que eran dueños de una muy sólida formación en el campo de la música. Y dejaron su impronta en este continente por su actuación entre 1561 y 1767, año en que fueron expulsados de las colonias.

Tras la expulsión se abre un paréntesis en la historia, donde las circunstancias políticas y los intereses económicos producen un deliberado silencio, un propósito de olvido. Pero la arqueología y la memoria, más tarde o más temprano le devuelve el sonido.

Después de 200 años, realizando trabajos de restauración de las reducciones jesuitas en Bolivia, el arquitecto suizo Hans Roth descubrió más de cinco mil quinientas páginas de partituras de música barroca. Este maravilloso hallazgo causó conmoción en la historiografía musical de Bolivia, Paraguay y Argentina.

Las partituras encontradas dan testimonio de la rica cultura musical que los religiosos desarrollaron durante la evangelización, al tiempo que también muestran cómo la música encontró en los indígenas inspirados compositores.

Con la guía de los jesuitas los naturales americanos aprendieron rápidamente diversas técnicas artesanales, que permitieron que éstos construyeran instrumentos musicales con sorprendente perfección. De las manos aborígenes surgieron arpas, laúdes, órganos, violas, violines y todo tipo de flautas.

El plan de la conquista se apoyaba en la espada de los ejércitos y en la acción evangelizadora de la iglesia, que sometía bajo encomienda a los indios, produciendo finalmente una transculturización de tremendas proporciones. Sin embargo, así como no fueron pocos los curas que se enriquecieron con la explotación de los aborígenes, otros fueron artífices de la incorporación de una parte feliz de su

cultura, como la música y los instrumentos.

El violín cautivaba a los grupos y de ello quedan en la historia de nuestro país, de Paraguay y de Chile, las referencias que hasta a esta altura ya son una leyenda en el imaginario popular.

Tal el caso de **San Francisco Solano**, nacido en 1549 en Montilla, Andalucía, España, que formó parte de la evangelización en el Perú y luego pasó al Tucumán. Dice la leyenda, más que la historia, que Solano con su caridad y mansedumbre se ganó el corazón de los aborígenes, de quienes aprendió su lengua y cautivó con su violín. Pero además cantaba y bailaba, haciendo suyo el dicho popular *"cantares rezar dos veces"*.

El violín de **Francisco Solano** era muy rudimentario (rabel, quizá) de sólo dos cuerdas que frotaba no con un arco sino con un palito. El cura violinero murió en Perú en 1610 y por los milagros comprobados por la Iglesia fue canonizado en 1726.

El Primer Congreso Nacional del Folklore Argentino, realizado en Buenos Aires en 1949 lo declaró ***"Patrono del Folklore Argentino"*** por su vida tan ligada a las costumbres populares de nuestro pueblo, particularmente por su actuación en el Noroeste de nuestro país.

Otro ejemplo es el **Padre Bernardo Havestadt**, cura misionero alemán que en 1752 realizó un viaje por el Alto Neuquén y sur de Mendoza, practicando un relevamiento detallado de estas tierras y dejando escrito por primera vez en un mapa el nombre **"Nudquén"**, por el curso del río del cual toma su nombre nuestra provincia.

Havestadt se apoyó en sus conocimientos de la música para relacionarse con los mapuche de Chile, formando coros con niños que cantaban las canciones eclesiásticas en mapudungún, la lengua de los indígenas.

El músico, académico e investigador Víctor Rondón, del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile ha rescatado buena parte de la obra del cura germano, particularmente una cuidada versión en partitura de 19 de 26 cantos misionales. El repertorio fue llevado al disco en 1998 por el conjunto Syntagma Musicum y el Coro de Niños de la Comunidad Huiliche de Chiloé, que dirige Gabriel Coddou.

INSTRUMENTOS DE LA CUECA

La bandola es un instrumento de cuerda pulsada del que existen muchas variantes en latinoamérica, con distintos aspectos y cantidad de cuerdas. Es la variante americana del laúd que trajeron los españoles, que a la vez evolucionó del árabe. Probablemente el antecesor de la bandurria española.

El ronroco (o *charango barítono*) es un charango de mayor tamaño, creado por Wilson Hermosa, uno de los integrantes históricos del conjunto **Los Kjarkas**. El nombre alude al sonido grave y ronco que emiten sus cuerdas.

Ganó rápidamente popularidad entre los músicos de música andina, en especial los que ejecutan ritmos como la cueca boliviana.

El charango es un instrumento musical de cuerdas, originado en la época de la colonia, creado a partir de la vihuela de mano introducida por los españoles en las regiones andinas.

A pesar de las diferentes posturas, se considera que el charango nació en Potosí, debido a la fama y opulencia que tuvo dicha ciudad por la riqueza del oro y la plata durante la colonia. Existen referencias que los más antiguos se construyeron con una caparazón de quirquincho, aunque ya se dejó de hacerlos con esta caja de resonancia, con el propósito de conservar esta especie animal en vías de extinción.

Se hacen ahora de madera, con preferencia de pino, jacarandá, quinaquina, naranjillo y tarco. Algunas piezas de afamados artesanos son verdaderas obras de arte.

> *El charango más grande del mundo se encuentra en la localidad boliviana de Villa Serrano; mide 6,14 metros de largo por 1,15 de ancho y para ejecutarlo se requiere de tres personas. Fue construido por artesanos de la región como homenaje al destacado charanguista Mauro Núñez. Villa Serrano se encuentra a 190 km. De Sucre.*

El guitarrón chileno es un multicordófono compuesto, que posee entre 18 y 30 cuerdas, agrupadas en cinco órdenes principales sobre el diapasón, y cuatro órdenes monocordales secundarios, fuera de él, llamados diablitos. Es una creación netamente chilena, fabricado a partir de la antigua vihuela, similar en su caja, pero de tamaños distintos, según el número de cuerdas.

Otros instrumentos empleados:

Tormento
Acordeón de dos hileras (verdulera en Argentina)
Acordeón de dos hileras (cuncuna en Chile)
Cacharaina, Carrasca, Carachacha o Quijada
Charrango
Pandero
Ocarina
Castañuelas con mango
Castañuelas españolas
Chácaras canarias

GUATEMALA: MARIMBA Y ZAMACUECA

"Pocos pueblos han evidenciado tal fervor, tal pasión, tal celo nacionalista, tal identificación por un instrumento musical, como el demostrado por los guatemaltecos por su marimba" dice el antropólogo e historiador Celso Lara Figueroa".

En su libro ***"La marimba guemalteca",*** Léster Homero Galíndez explica que *"la marimba surgió en Mesoamérica entre 1492 y 1680, como resultado de la fusión de elementos culturales de África, Europa y América".*

África aportó el concepto de agrupar tablillas en sucesión y percutirlas, principio originario probablemente de Asia. Ese continente también aportó el vocablo marimba, de origen bantú, lenguaje africano. Europa, aportó el sistema musical temperado (escala de doce tonos), que asigna un nombre y un sonido determinado a cada tablilla). Según explicación de Godínez.

El aporte mesoamericano consistió en los materiales como la madera de hormigo, especie exclusiva de esta área del continente americano y desconocida en África, según la University of Yale, de Estados Unidos, así como la madera de güisisil para fabricar las baquetas o bolillos. *"Además los guatemaltecos convirtieron este instrumento rítmico, en uno melódico y armónico que evolucionó con propio espíritu musical nuestro".*

Aunque no se ha logrado comprobar el origen maya de la marimba, existen teorías que la defienden, dos de las más extendidas son las del folklorista guatemalteco Marcial Armas Lara y la del vaso de cerámica de Ratinlinxul. Armas Lara apoya su teoría en un códice que unos dignatarios maya k'iche' le permitieron copiar, en mayo de 1958, en el cual *"un dios tañe la marimba de brazo"*; según su descripción este lienzo es de corteza de árbol, mide 18 x 24 centímetros y el dibujo tiene aproximadamente 15,5 x 19.5 centímetros.

Tal importancia tiene este instrumento para los guatemaltecos que se le asignó su día de celebración: el 20 de febrero. En esa fecha se programan encuentros y conciertos de marimberos que concentran una colosal orquesta de cientos de ellos, de toda las edades y en todas las plazas de las ciudades.

El 17 de octubre de 1978 un grupo de congresistas animados por Rafael Telles García, logró que el Congreso de la República emitiera el decreto N° 66, en el cual se declaró **la marimba** como el ***"Instrumento Nacional de Guatemala".*** La norma justifica *"porque ha constituido la genuina manifestación de la nacionalidad guatemalteca, existiendo a la fecha obras de una gran calidad artística dentro de la producción de compositores nacionales, lo que constituye, la representación del espíritu guatemalteco".* Y el 31 de agosto de 1999 el Congreso decretó este instrumento como *"Símbolo Nacional".* Esto significa que el instrumento debe ser respetado en sumo grado, como el escudo y la bandera nacional.

La marimba es parte, además, de los instrumentos del folklore de Nicaragua y Honduras, entre otros.

X - CONSIDERACIONES SOBRE LA CUECA

ICONOGRAFÍA DE LA ZAMACUECA

De entre la abundante iconografía que representa el baile de La Zamacueca, hay una pintura emblemática que expresa una clara identidad cultural chilena y, más aún, podríamos agregar, la identidad de todas las danzas tradicionales de los pueblos americanos que tienen su génesis en esta expresión bailable popular.

El cuadro fue creado en 1873, se titula justamente **"La zamacueca"** y pertenece al artista Manuel Antonio Caro, nacido en Ancud, Chiloé en 1835.

Siendo muy joven descubrió su veta artística, cuando por una enfermedad se vio obligado a permanecer un tiempo postrado e inició su formación pictórica en la Academia de Pintura de Santiago.

A los 23 años se fue a Europa, permaneciendo en París entre 1859 y 1865, donde se hizo amigo del pintor neoclásico Gariot. En 1862 fue admitido en la Escuela Imperial de Bellas Artes, en el puesto 18 entre 300 postulantes, convirtiéndose en el primer chileno en ingresar en esa prestigiosa academia.

Luego de 7 años volvió a su país, instalándose en Valparaíso con un taller donde se dedicó a realizar retratos por encargo.

Sus obras más reconocidas son La zamacueca, una colorida escena de un baile de chingana, obra que se convertiría en una pieza pictórica representativa de la cultura nacional. Este cuadro estuvo desaparecido durante la dictadura y fue repetidamente copiado con telas deficientes que no engañaron a nadie.

La otra obra importante de Caro es ***"La abdicación de O'Higgins",*** una escena que muestra el momento en que el general Libertador entrega el mando.

Hay que decir que, aún cuando muestran una altísima calidad, no son muchas las obras de Manuel Antonio Caro, pero unas pocas bastan para que ocupen un destacado lugar en la representación de la hist*oria y el costumbrismo de Chile.*

"La zamacueca" mereció medalla de oro en la Exposición del Mercado Central y otras obras suyas se encuentran en museos alemanes e ingleses. *"Es un cuadro esencialmente vernacular que se ha constituido en una pintura de leyenda. Es un lienzo muy movido, de agradable color y ambiente; sobre todo destaca la espontaneidad con que se retrató los personajes, que aparecen desplegados a todo lo ancho y lo alto de la tela. De movimientos sueltos, rápidos siguiendo los pasos de la danza sin que ningún personaje deje de actuar. Prima también la espontaneidad y naturalidad de sus rostros y movimientos. Dignifica un asunto popular con gracia ilustrativa".*

Manuel Antonio Caro falleció en Valparaíso el 14 de julio de 1903.

ALGUNOS LÍDERES BAILAN CON IDENTIDAD

Todos decimos *"la cultura es del pueblo".* Pero no siempre los que gobiernan participan de las manifestaciones populares sintiéndose parte de esa manifestación. La ignorancia de unos acerca de las tradiciones más genuinas, el populismo de otros que lo toma como *"pan y circo"* y -peor aún- la utilización del patrimonio cultural común para beneficiarse en sus verdaderos y no disimulados intereses personales,

Pero qué lindo cuando los líderes se mezclan con los "ciudadanos de a pie" y con simpleza y humildad comparten sus alegrías y su respeto por los legados de anteriores generaciones.

En Chile, el país más identificado con la cueca, se acostumbra abrir las fondas de las Fiestas Patrias, con las autoridades bailando cueca, desde el Presidente de la Nación, sus ministros, los gobernadores, los alcaldes, todos. Todos bailan cueca. Casi un ritual de honor asociado a la significación de esta fecha tan cara a los sentimientos del pueblo chileno.

Cuando los "de arriba" bailan con los "de abajo"

Todos sabemos que bailar no es precisamente una de las mayores virtudes de nuestro presidente Mauricio Macri, pero él lo sigue haciendo pese a las burlas que le "propinan" sus adversarios políticos.

Independiente de sus habilidades para la danza, hay que valorar que no le "escapa" a los desafíos que le impone la gente. En Bardas Blancas, una pequeña localidad del sur de Mendoza, por ejemplo, los chicos de una escuela albergue lo invitaron a bailar cueca...¡ y lo hizo!

Esto fue muy importante para los niños, todos procedentes de los parajes rurales, donde la

cueca es parte de su vida desde que nacen. El sur de Mendoza es tierra de cantoras campesinas, un valor ancestral de identidad cultural que se extiende hasta nuestros días.

Seguramente este hecho habrá de perdurar para siempre en la memoria de los pobladores de Bardas Blancas, porque es la primera vez que un presidente argentino los visita y, por si fuera poco, hasta bailó su danza tradicional. ¡Qué importa si bailó bien o más o menos...bailó!

En nuestra región, donde la cueca es el baile preferido de los concurrentes a las fiestas populares, no todos los intendentes bailan esta danza tradicional. Pero no son pocos los que ocupando el cargo de jefe comunal dan inicio a las fiestas de su pueblo entreverándose en la pista con todos y haciendo honor a su origen. Algunos son nietos o hijos de cantoras campesinas, y también pulsan una guitarra.

El intendente de Las Ovejas, Héctor Vicente Godoy es reconocido bailarín de cueca, nieto de la famosa cantora Joyita Labra. También baila cueca el intendente Hugo Gutierrez de Chos Malal, la antigua capital del Neuquén. Qué bueno que los que ostentan nuestra representación en los cargos públicos también nos representen en nuestra cultura.

DICEN QUE ESTO ES FOLKLORE?

En el afán de alcanzar una forzada espectacularidad, hay quienes no reparan en atrverse a proponer formas para nada convencionales en sus representaciones artísticas. No comprenden, o no quieren comprender, que toda innovación que rope con las auténticastradiciones del pueblo, no suma, sino más bien contribuye a destruir el patrimonio cultural tangible e intangible que definen una identidad.

En una palabra, baile cada uno como quiera, pero por respeto a la historia y la heredad, tenga la honestidad intellectual de aclarar que **esto no es folklore**.

Este afán de destruir el folklore y rebajarlo en su calidad popular, se nota últimamente en los conocidos bailes bolivianos de las colectividads, donde lo que falta es ropa interior…. O quizá, sea una *"fusion"* de carnaval y folklore. Siendo, **la degradación del folklore.**

Toro tango se asemejan algunos grupos folklóricos argentines de *"refusión",* donde la escasez de ropa se nota en tajos, espaldas y tranparencias, en saltos, revuelcos, bolazos repicantes en el piso, látigos y rebenques fulgurantes, taconeos "americanos" de chapa sonante, caballos embolsados y la parafernalia de supuestas reivindicaciones de pueblos supuestamento originarios.

Sin hablar del discurso militante e ideológico que impregna y pretende adoctrinar con lo que simplemente es una actitud sencilla de la vida, personal o de una sociedad: moverse, seguir un ritmo, gesticular con el cuerpo, bailar con la pareja, acompañar la diversión, gozar plenamente.

A MODO DE EPÍLOGO

Finalmente...

** Marinera, cueca y zamba (y otras danzas también surgidas de la zamacueca) constituyen una constante coreográfica extendida en toda Latinoamérica, con un tránsito de 200 años y una profunda impronta de identidad.*

** Finalizada la gesta militar libertadora, con el establecimiento de fronteras y el nacimiento de nuevos estados nacionales en la región, los límites geográficos definieron también nuevos mosaicos culturales. Se respeta la pre existencia de una cultura mayor, la de la zamacueca, pero toma características individuales en cada lugar; evoluciona, pero sin perder su raíz latinoamericana.*

** Chile, Argentina y Bolivia, reconocen y conservan su génesis de zamacueca, independientemente de las características propias de sus pueblos. Perú, por su parte, se enorgullece de su participación gestora de bailes americanos, pero se individualiza con su marinera.*

** La danza, sin embargo, es un baile sin fronteras y no respeta los límites políticos de los países, manteniendo su identificación libertaria. Margot Loyola Palacios define hermosamente esta condición: "Esta danza supranacional es como un formidable tronco, con cuatro hermosas ramas que conviven actualmente bajo la Cruz del Sur".*

** Perú fue el punto inicial. Neuquén, Argentina, el destino último de una danza que expresa los*

sentimientos de los pueblos emancipados. Un tránsito de dos siglos que concluyó la heroica lucha criolla en Epulauquen (Dos Lagunas), escenario definitivo para las ansias de libertad de todos los oprimidos del continente.

** **La cueca, es la danza que mejor define la identidad cultural de los neuquinos y se preserva como un bien intangible, parte de un patrimonio histórico aún no suficiente valorado.***

** La divulgación es, ahora, una tarea imprescindible.*

* * * *

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL CONSULTADA

ALVAREZ, Gregorio: "El Tronco de Oro"-1981

APARICIO AGULAR: "La Zamacueca- Manifestación cultural con conciencia de identidad nacional tras el proceso de división territorial, durante el Siglo XIX" La Paz - Bolivia -Ediciones del Museo Nacional de Etnología y Folklore.

ARETZ, Isabel: "El folklore musical argentino" -1952

ASSUNCAO, Fernando: "Orígenes de los bailes tradicionales en el Uruguay" - 1968

BARRERA BUSTAMANTE, Diego: "El Arpa: Histora y desarrollo en Chile"- Publicación de Patrimonio TraguaTragua.

BOSQUET, Diego: "Las cantoras de Malargüe" - Anales de Arqueología y Etnología.

CLARO VALDEZ, Manuel: "Chilena o Cueca Tradicional" -Universidad Católica de Chile - 1994

COBO, Bernabé: "Historia del Nuevo Mundo" -1653 (Publicado COLUCCIO, Félix: "Fiestas y costumbres de Latinoamérica"

ESCOBAR, Luis Antonio: "La música en Car tagena de Indias, los tambores negros" - 2017

ESTAHLCHMIDT, Rafael: "La danza de salón y populares en Latinoamérica siglos XVII y XVIII" - Universidad Veracruzana 1983.

ESTENSORO FUCHS, Juan Carlos: "Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima Colonial" - Cervantes virtual.

GARCIA ESTRADA, Raúl: "La chilena de Guerrero y Oaxaca" - Universidad Autónoma de Guerrreo - México

GARRIDO, Pablo: "Biografía de la Cueca"- 1979

KURAPEL, Alberto: "Margot Loyola. La escena infinita del folklore" - Centro Latinoameericano de Teatro-Perfomance 1997.

LENZ, Rodolfo: "Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile" - Imprenta y Litografía Universo - Santioago 1941

LLOPIS ARENY, Pedro: "Arpas históricas de Bolivia" - Santa
Cruz de Tenerife - Islas Canarias - España

LÓPEZ JIMÉNEZ, Jaime: "Origen de la chilena "La Sanmargueña" - E d. Cosmos N°9- 2015

LOYOLA PALACIOS, Margort y CADIZ, Osvaldo: "La Cueca, danza de la vida y de la muerte" - Universidad Católica de Valparaíso - 2010

LOYOLA PALACIOS, Margot: "Bailes de tierra en Chile" -Ediciones Universidad Católica de Valparaíso - 1980

LOYOLA PALACIOS, Margot: "La Zamacueca: una modalidad regional en Argentina, Chile y Perú" - Universidad Católica de Valparaíso - 2001

LUNA VICTORIA, Carlos: "La Marinera, baile nacional de Perú" - Ediciones Edigraf SA- 1998

PEREIRA SALAS, Eugenio: "El origen del arte musical en Chile" - Ediciones Universitarias - 1941

PLATH, Oreste: "Tradición de Ñuble"- Ed. Nascimento 1991

QUEZADA MACCHIAVELLO, José: "La música en el Virerinato" Popular ProMúsica - Lima 1985

RAMÍREZ SENDOYA, Pedro José: "Diccionario Indio de Gran Tolima" -1952

REYES TORRES, Julio: "Trata de esclavos en Perú"- UCP 1997

ROBLES MENDOZA, Román: "Las danzas como emblema de identidad cultural" - Chile 2017

RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos: "Origen de la chilena en la costa de Oaxaca" - Instituto Nacional deAntropologia e Historia - México

SANTACRUZ, Nicomedes: "Cumanana" - 1964 SPENCER ESPINOSA, Cristian: "Cien años de zapateo"

TORCETA, Gregorio: "La música en la historia deJosé de San Martín - Mdz Online - 7 de septiembre de 2013

TORRES ALVARADO, Rodrigo: "Nuestra Herencia Popular Española" - Revista Musical Chilena N° 209 - Junio de 2008

TORUÑO MARTÍNEZ, María Renée y otros: "Conservación y Patrimonio - Identidad Cultural" -México - UNESCO 2016

VALLEJOS SALCEDO, Paco: "La Zamacueca en América" -2007

VEGA, Carlos: "Las danzas populares argentinas" - "La Zamacueca" - 1952

OBRAS DEL MISMO AUTOR

1. El velorio del angelito en Río Negro
2. Animales en la cultura popular - Dichos criollos
3. El Padrinazgo Presidencial y la leyenda supersticiosa Del Lobizón
4. Palín Kantun (juego lúdico y sacro de los Mapuches)
5. Tradiciones del Norte Neuquino (con Isidro Belver)
6. Familias de Chos Malal 1
7. Familias de Chos Malal 2
8. Instituciones de Chos Malal
9. El Club del Pueblo
10. Almacén de ramos generales Casa Dewey
11. Barrancas, el paso de la historia
12. El tiempo de los juegos (Historia de los juegos infantiles criollos y mapuches en el Norte Neuquino)
13. Fiestas de Santos (Devociones populares)
14. Folklore sobre la mesa - Gastronomía Tradicional del Norte Neuquino
15. Decires Campesinos (Lexicario, con Isidro Belver)
16. Pilchas Neuquinas - Historia del atuendo neuquino
17. Yuyitos y Curanderas (Medicina empírica y Herboristería)

ALEGRÍA, Héctor

LA CUECA
1ra, Edición 2018
Chos Malal - Neuquén *Libros del Caleuche* 160 p.; 21 x 27 cm.

ISBN 978-987-33-7391-1 1. Folklore 2.Historia
Hecho el depósito que prevé la Ley 11.723

Impreso artesanalmente por proceso de tinta continuo
Libros del Caleuche - Olascoaga 847 - Chos Malal - Neuquén
02948 - 422511 / 02942 – 15662366 - *escritorescaleuche@gmail.com*

Impresión de tapas: Imprenta Castel Sarmiento y Mitre - Chos Malal - Neuquén

Encuadernación: Imprenta Norte - Chos Malal - Neuquén Tel. 02948-421891

Correcciones: Gloria Aguilera
Apoyo Informático: Emilio Catuogno
Fotografía: Elisabeth Zajonskovsky
Rafael Angel Catuogno
Aportaciones particulares
Foto de tapa: Don Amalio Barros y Alejandra
Fuentes del Paraje Agua de los Milicos.
Foto de contratapa: Cantora Jovita Labra

****

Edición para Neuteca200
Para uso exclusivo de Escuelas e Instituciones Culturales Neuquinas
https://sites.google.com/site/neuteca200/home
Prohibida su reproducción comercial, sin autorización del Autor
****

Isidro Belver - 02948-499011 belverisi@gmail.com