

Seguidilla y copla en Chiloé: una primera mirada desde la intertextualidad genérica

Seguidilla and copla in Chiloé: a first look from generic intertextuality

Cristian YÁÑEZ AGUILAR

(Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile)

<https://orcid.org/0009-0001-3424-7015>

RESUMEN: El siguiente estudio expone los resultados de una investigación documental en torno a géneros del campo cultural del folklore en Chiloé, sur de Chile, en que hay presencia de seguidillas y coplas. El objeto de estudio es la intertextualidad genérica en el caso de la seguidilla y la copla en Chiloé. Se identifica un conjunto de relaciones intertextuales y se discute sus alcances en términos de matrices culturales, análisis genéricos e instancias en que se expresa lo popular. Entre los principales resultados está la propuesta académica de analizar los géneros del campo del folklore en Chiloé, históricamente documentados desde criterios músico-dancísticos, con base en sus componentes poéticos y contextuales, abriendo nuevas rutas de interpretación y relecturas genéricas, culturales, sociales e históricas.

PALABRAS CLAVE: Intertextualidad genérica, Copla y seguidilla, Géneros de tradición oral, Chiloé.

ABSTRACT: The following study presents the results of a documentary research about genres of the cultural field of folklore in Chiloé, southern Chile. The object of study is generic intertextuality in the case of the «copla» and «seguidilla» in Chiloé. A set of intertextual relationships is exposed and their scope is discussed in terms of cultural matrices, generic analyzes and instances in which the popular is expressed. Among the mains results of the discussion is the academic proposal to analyze the genres of the folklore field in Chiloé, historically documented from musical-dance criteria based on their poetic and contextual components, opening new interpretations about genres, culture, historic and social practices.

KEYWORDS: Generic intertextuality, «Copla» and «seguidilla», Genres of oral tradition, Chiloé.

1. DISCUSIÓN INICIAL Y PLANTEAMIENTO

En América Latina el folklore se constituyó en un campo en torno al cual participan diversos tipos de agentes. «All those tasks were undertaken by an array of actors: academic scholars, public sector officials, independent collectors, and members of the cultural industries (writers, journalists, musicians, singers, dancers)» (Fischman, 2012: 165). Cabe señalar que los Estudios Folklóricos Latinoamericanos poseen referencias históricas desde fines del siglo XIX y hasta la actualidad. «The establishment of folklore studies as a field of intellectual inquiry and political application since the last decades of the nineteenth century the development of practices of collection, transcription, archiving, classification, dissemination, and recreation» (Fischman, 2012: 265).

En Chiloé, territorio insular ubicado geográficamente 1200 kilómetros al sur de Santiago de Chile, se advierte el inicio de un proceso de documentación de manifestaciones expresivas desde la mirada del folklore desde principios del siglo XX. Un hito fue la publicación del libro «Chiloé y los chilotas» (1914) de Francisco Javier Cavada. A mediados del siglo XX y en conexión con un proceso de institucionalización vinculado a las políticas nacionales impulsadas por los gobiernos radicales en Chile, se fue conformando un campo artístico donde destacó el trabajo de documentación de música y danza tipificada como tradicional o folklórica. En Chiloé esto implicó la construcción social de la figura del «folklorista», en un proceso que tuvo como agentes protagónicos a los profesores normalistas de Chiloé, según hemos documentado en estudios recientes (Yáñez, 2023: 2021a).

En el proceso de institucionalización del campo del folklore en Chiloé (Yáñez, 2023) se fue construyendo un amplio corpus compuesto por manifestaciones musicales y dancísticas en que destacan variantes de expresiones divulgadas como: periconas, cuecas, seguidillas, pavo, chocolate o vals. En términos sociohistóricos, esta documentación y creación de campo artístico se produce en un momento de modernización tardía y cambio social en un territorio donde estos géneros fueron ejecutados y ampliamente recordados preferentemente –aunque no de forma exclusiva– por la población de origen rural hasta la segunda mitad del siglo XX.

Dicho corpus ha sido documentado a nivel bibliográfico y también a través de una enorme cantidad de registros discográficos que se transformaron en la fuente para nuevas reinterpretaciones de tales géneros (Yáñez, 2021a). En concomitancia con lo que ocurrió en Chile, en Chiloé la fuerza del campo artístico del folklore implicó que el propio significado del término «folklore»—en el sentido común de la población y también dentro de los agentes del campo¹ (folkloristas, artistas, profesores, gestores culturales, comunicadores sociales)—se asocie principalmente a música y danza. El enfoque teórico predominante en Chiloé se fundamenta en los planteamientos que desde las décadas de 1930 y 40 desarrolló el teórico argentino Augusto Raúl Cortázar (Yáñez, 2021b) y que posteriormente se divulgaron ampliamente en Chile.

Una expresión de lo anterior es que en la producción de los estudios de géneros folklóricos de Chiloé (Cádiz, 2021; Loyola y Cádiz, 2014; Conjunto Angelmo del

¹ Hemos incorporado la noción de campo cultural del folklore en el ámbito de los Estudios Folklóricos en Chile (Yáñez, 2023) y de la investigación musical (Yáñez, 2021a) siguiendo los aportes de Pierre Bourdieu y estudiando históricamente la conformación de un corpus que ha sido reproducido a través de la industria cultural (discografía, medios de comunicación radial), las representaciones escénicas y la educación, especialmente en los niveles primario y secundario.

Magisterio de Puerto Montt, 2010; Magisterio de Castro, 1994; Gómez, 1998) predomina un enfoque descriptivo en lo epistemológico, con énfasis en los textos (músico-dancísticos), información sobre las funciones e informantes de los géneros². A nivel artístico, la mayoría de los géneros han sido registrados fonográficamente (en formato cassette o disco compacto) a través de sellos discográficos o mediante autoediciones, en el período anterior a la emergencia de las plataformas de difusión musical en línea. En lo escénico se representan como documento cultural mediante la perspectiva estética ampliamente dominante en Chiloé y en el discurso de sus agentes, la ya consignada Proyección Folklórica³ (Yáñez, 2021b). En el ámbito escolar se producen textos que buscan difundir los géneros para su uso educativo o para la divulgación de los mismos (junto con los antecedentes de recopilación) entre las y los folkloristas.

En su análisis del folklore y los estudios folklóricos en América Latina, Fischman (2012) sostiene que, desde mediados del siglo XX, en una de las etapas de dichos estudios en esta parte del continente, se produce una vinculación entre las prácticas de estudiosos (académicos o investigadores aficionados), artistas, políticas nacionales y discursos del folklore como fundamento de identidades nacionales y territoriales. Esto ocurrió en Chiloé y, sumado a la centralidad que adquirió el campo del folklore como un ámbito centrado en la música y la danza, los discursos sobre los géneros –incluso a nivel de investigadores– tienden a enfatizar su carácter exclusivamente regional y buscar sus genealogías en el siglo XIX, contribuyendo a una retórica nacionalista, pero invisibilizando eventuales relaciones históricas, culturales, genéricas o contextuales más amplias.

Como resultado de un abordaje intertextual se puede contribuir en abrir nuevas rutas interpretativas con base en el corpus documentado desde el campo cultural del folklore en Chiloé. Es decir, no se trata de invisibilizar el enorme caudal de documentación genérica que se ha producido desde el campo del folklore, sino de aproximarnos desde una perspectiva teórico-metodológica distinta en relación a la que se ha utilizado dentro del mismo. De ese modo se abren varias posibilidades que exploraremos en este trabajo: evidenciar conexiones intertextuales de géneros que en el campo del folklore

² Si bien existen interesantes estudios que rescatan información de la literatura oral (Haverbeck, 1989; Bahamonde, 1992) los Estudios de Folklore en el territorio se han centrado mayoritariamente en las expresiones musicales y dancísticas. Junto con lo anterior, es en la música y la danza donde el folklore se ha incorporado preferentemente a la educación primaria y secundaria del país a través de las asignaturas de Educación Musical y Educación Física. Del mismo modo, los mecanismos de aproximación a los fenómenos se han realizado desde criterios musicales al tiempo que los enfoques filológicos y literarios han tenido un menor desarrollo, aunque su producción asociada al folklore fue significativa en la primera mitad del siglo XX.

³ También a nivel del país se desarrollaron corrientes estéticas como la del Ballet Folklórico y otras propuestas artísticas actuales que no necesariamente poseen una fundamentación anclada en los Estudios Folklóricos pero que circulan a través de las instancias escénicas del campo. En ellas se suelen utilizar elementos específicos: ritmos, pasos, fragmentos coreográficos, vestuario, pero con fines creativos sin reivindicar el valor documental específico de los géneros sino su «signo de identidad cultural». A nivel teórico la perspectiva de la proyección se fundamenta en los planteos de Cortázar, ampliamente difundidos en el país mediante la obra de los folkloristas de mayor prestigio dentro del campo. El teórico argentino distingue el ámbito del «folclor» propiamente tal de lo que concibe como la «proyección del folclor», entendiendo a esta última como las «manifestaciones producidas fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspiran en la realidad folclórica cuyo estilo formal o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmite por medios mecánicos e institucionalizados» (Cortázar, 1976: 50).

se clasifican como distintos; aproximarnos de forma inicial a conexiones históricas que poseen géneros del corpus del folklore en Chiloé (siglos XVII o XVIII, por ejemplo), ampliando la perspectiva para estudios posteriores; conexiones con corpus de territorios actualmente anclados en otros sitios de España y América Latina (ante la exacerbación de lo propio invisibiliza lo posiblemente compartido que informan las manifestaciones expresivas), sirviendo eventualmente como signo de interculturalidad; identificar conexiones intertextuales con expresiones que cruzan el ámbito de lo queacríticamente se ha entendido como los planos de lo tradicional y lo masivo (Yáñez, 2024). De allí que, junto a la propuesta de abrir nuevas rutas mediante el análisis intertextual, el estudio realizado también nos pone ante la necesidad de revisitar los géneros músico-dancísticos del campo del folklore volviendo la mirada hacia el rol de la palabra y la formulación presente en géneros estudiados con un énfasis fundamentalmente musical o coreográfico.

Producto de lo anterior proponemos analizar un corpus de manifestaciones musicales y dancísticas documentadas en el campo del folklore en Chiloé desde la perspectiva de la intertextualidad genérica. Nuestro objeto de estudio son las recontextualizaciones genéricas de la «copla» y «seguidillas» en el campo del folklore en Chiloé. Nuestra hipótesis es que la recontextualización genérica de seguidillas y coplas en manifestaciones documentadas en el campo del folklore en Chiloé permite aproximarnos a los géneros de tradición oral del territorio identificando elementos poéticos que indican modos de ejecución en contextos de tradición oral en el territorio estudiado, relaciones históricas mediante referencias intertextuales a matrices culturales, formas de intertextualidad dentro del corpus, vínculos interculturales con el territorio hispanoamericano, así como conexiones con ámbitos de enunciación presentes en instancias tanto tradicionales como industriales (masivas). De ese modo proponemos revisitar el corpus del campo cultural del folklore con herramientas teórico-metodológicas que todavía no se han aplicado sistemáticamente, proponiendo una mirada crítica que conlleva al mismo tiempo una valorización epistémica del trabajo de documentación realizado por las y los agentes del campo.

En términos teóricos ponemos en diálogo dos enfoques: la noción de recontextualización genérica y huella intertextual proveniente de los Estudios de Performance originados en la lingüística antropológica y los estudios folklóricos norteamericanos (Briggs y Naithani, 2012; Fischman, 2012; Briggs y Bauman, (1996[1992])). En segundo lugar, la noción de matrices culturales proveniente de la reflexión cultural y comunicativa originada en la obra de Jesús Martín Barbero (Martín-Barbero, 1987; Marroquín 2021 y 2015). Dado que la noción de recontextualización genérica también constituye una herramienta teórico-metodológica, nos hemos centrado en un análisis documental dentro del cual tomamos como referencia un corpus del campo cultural del folklore en Chiloé, aproximándonos en lo posible, aunque con limitaciones, a los contextos de ejecución, pese a que el énfasis está en los procesos de intertextualidad.

En términos operativos, nuestro objetivo general es describir procesos de intertextualidad genérica de coplas y seguidillas en manifestaciones expresivas del campo cultural del folklore en Chiloé abriendo nuevas rutas de comprensión sociocultural. Como objetivos específicos tenemos: identificar intertextualidad genérica de la seguidilla en manifestaciones dancísticas y musicales del campo cultural del folklore en Chiloé; identificar y describir procesos de intertextualidad genérica de la copla en manifestaciones expresivas documentadas desde el campo del folklore en Chiloé; identificar conexiones intertextuales que abran nuevas rutas de comprensión sociocultural con base en manifestaciones provenientes del campo folklore en Chiloé.

2. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Desde el punto de vista teórico ponemos en diálogo elementos provenientes de la teoría de la performance, particularmente de la perspectiva desarrollada en el marco de una lingüística antropológica y Estudios Folklóricos Contemporáneos (Briggs y Naithani, 2012) en diálogo con perspectivas que provienen de los estudios de comunicación y cultura, en que se enfatiza la relevancia de las matrices culturales presentes en las expresiones culturales (Marroquín, 2021; 2015). Ello nos permite proponer un abordaje dialogante en lo epistémico respecto de saberes convergentes que han circulado en ámbitos disciplinarios distintos por ubicarse en constelaciones de sentido diferentes (Ortiz, 2022)⁴.

En relación al primer enfoque se trata de una perspectiva surgida en el seno de la lingüística antropológica con un énfasis en el estudio de los géneros étnicos desde una perspectiva intertextual. Este enfoque presta especial atención a los géneros ejecutados y propone una serie de reflexiones sobre la importancia de desarrollar procesos de interpretación que interroguen los modos en que los campos disciplinarios o –las prácticas de divulgación escénica, mediática o escolar; agregamos para este estudio– han clasificado o tipificado a los géneros.

Nuestra investigación se fundamenta en la noción de intertextualidad genérica que desarrollaron autores como Américo Paredes, Charles Briggs y Richard Bauman (Briggs y Naithani, 2012; Fischman, 2012), quienes recogen una larga tradición en los estudios antropológicos y folklóricos, así como de vertientes como la etnografía del habla o los enfoques en torno al arte verbal. Ya en la década de 1980 Ben-Amos (1981) sostuvo que mientras los géneros étnicos son formas de comunicación que rigen la expresión de mensajes en contextos culturales de enunciación, los sistemas académicos responden a mecanismos de clasificación de textos con los cuales necesariamente existen brechas.

El planteo anterior es relevante para el planteamiento de este trabajo. Ello porque mientras desde el campo del folklore se construyó un corpus de repertorio musical y dancístico, existe una brecha respecto a las formas de comunicación. Así como los planteos de Ben Amos fueron relevantes en el desarrollo de la categoría de intertextualidad genérica, también se abre allí una oportunidad epistémica para estudiar el corpus del

⁴ Renato Ortiz propone que es posible identificar tres constelaciones de sentido: «culto, cultivado, arte», «cultura como totalidad» y «cultura de masas» como tres constelaciones de sentido cuyas fenomenologías se entremezclan invitando así a plantear abordajes capaces de recuperar la complejidad. El sociólogo y antropólogo latinoamericano entiende a las constelaciones de sentido como «un conjunto formado por significados que giran en torno a una misma órbita delimitando un territorio específico» (...) Los estudios antropológicos estaban distantes de la esfera del arte; la noción de cultura de masas era la negación del gran arte e inaplicable a las sociedades indígenas; la sociedad nacional era distinta de la realidad etnológica considerada por la Antropología Clásica (...) A partir de un determinado momento esas fronteras se rompen, la interacción entre espacios relativamente estancos se intensifican y los nuevos significados y redefiniciones se agregan al cuadro anterior. Esos cuadros, ahora, sin girar en la órbita de las constelaciones, se depositan en camadas geológicas (Ortiz, 2022: 22). En base a esta noción hemos planteado la necesidad de articular perspectivas convergentes pero que han circulado en comunidades académicas que no siempre dialogan (Yáñez, 2024). Mientras los estudios de performance se inscriben en una tradición antropológica (constelación de la «cultura como totalidad», según Ortiz), los estudios de las mediaciones fueron recepcionados e impulsaron una serie de estudios culturales en el campo de investigación de la comunicación, que para estos efectos, se inscriben en agentes que circulan académicamente bajo la constelación de «cultura de masas» e históricamente se caracterizan por un fuerte mediocentrismo a la hora de abordar el fenómeno de la comunicación. El folklore cabría dentro de la «cultura como totalidad», pero precisamente su densidad implica que sus expresiones fenomenológicas transitan más allá de los límites desde donde se les ha interpretado, a propósito del corpus en que proponemos el análisis.

folklore en Chiloé sin reproducir una vez más las categorías de clasificación del campo sino buscando nuevos desarrollos heurísticos.

Siguiendo en la línea de la folklorística contemporánea, autores como Briggs y Bauman, desarrollaron abordajes en torno a los géneros (Bauman, 1992; Briggs y Bauman, 1996[1992]; Briggs y Naithani, 2012; Yáñez y Fischman, 2016). Ambos autores realizan una importante genealogía en la antropología lingüística y en los estudios de folklore, donde los procesos de clasificación genérica han sido relevantes en el estudio de la narrativa oral (Briggs y Bauman, Briggs y Bauman, (1996[1992])). El género-como categoría- ha adquirido vigencia dentro del campo de la antropología lingüística contemporánea gracias al estímulo de la antropología del habla y los estudios del lenguaje centrados en la actuación, y a través de los trabajos de Mijail Bajtín (Briggs y Bauman (1996[1992]): 79).

Para Briggs y Bauman (1996 [1992]): 90), lo que define a los géneros es la intertextualidad. Sostienen que cuando el discurso está vinculado con un género, el proceso a través del cual se produce y se recepciona se lleva a cabo en relación con un discurso anterior o actual, pero de una esfera externa a la del contexto específico de enunciación. Plantean que analizar los géneros desde la intertextualidad permite observar «los textos en entidades ordenadas, unificadas y delimitadas, por una parte; y fragmentadas, heterogéneas y abiertas, por otra».

En el marco de este debate proponen el concepto de intertextualidad genérica: «Los géneros tienen arraigadas conexiones históricas y es así como los proverbios y cuentos de hadas llevan la marca del pasado tradicional, mientras que el correo electrónico está asociado con los avances ultramodernos» (Briggs y Bauman, 1996 [1992]): 90). En este sentido, «remitirse a un género crea así conexiones indexicales que se extienden mucho más allá de la escena actual de producción o recepción. Tal remisión conecta un acto particular con otros tiempos, lugares y personas» (Briggs y Bauman, 1996 [1992]): 90).

Lo anterior autoriza la aproximación a los géneros como herramienta para conectar con cuestiones históricas, elemento relevante en el trabajo que estamos proponiendo, ya que precisamente en esa dimensión textual, tanto homogénea como heterogénea, se abren conexiones intertextuales hasta ahora escasamente profundizadas en el campo del folklore en Chiloé. Briggs y Bauman sostienen que «así como algunos elementos de contextualización se desplazan, adoptando conexiones indexicales con el discurso en proceso, con la interacción social, con relaciones sociales más amplias y con la(s) conjunción(es) históricas en las que tal discurso es producido y recibido» (Briggs y Bauman, 1996 [1992]): 91).

En un esfuerzo plausible de considerar interdisciplinario, ponemos en diálogo la noción de intertextualidad genérica con las aproximaciones a la cultura popular provenientes del pensamiento comunicológico latinoamericano, en particular de la perspectiva proveniente de Jesús Martín Barbero. Aquí aparece la reflexión en torno a las matrices culturales presentes en manifestaciones expresivas, por contemporáneas que sean. En este marco teórico surge también el concepto de lo popular-masivo, que nos resulta relevante porque trasciende las oposiciones «tradicional-moderno» todavía muy presentes en el discurso de folkloristas e incluso académicos del campo del folklore latinoamericano. Dado que el corpus que abordamos fue documentado en registros discográficos y bibliográficos es muy relevante aportar por una mirada desprejuiciada y abierta al valor documental con independencia de las fenomenologías relativas a la producción-circulación-consumo de las manifestaciones expresivas, aunque estas se consideren en el proceso analítico. Marroquín sostiene que lo popular-masivo permite

identificar cómo los medios e industrias culturales constituyen un complejo que fue desordenando lo que se presentaba como origen (el pueblo) para volverlo una cuestión impura (masiva), que siempre será mirada con desconfianza por ideologizada, porque está atravesada por la industria, por los intereses empresariales, pero que a pesar de sí misma, sigue habitada por unas matrices culturales ancestrales, que vienen de un tiempo premoderno (Marroquin, 2021: 30).

A nivel metodológico realizamos una investigación documental que Reyes-Ruiz y Carmona-Alvarado (2020) definen como «una de las técnicas de la investigación cualitativa que se encarga de recolectar, recopilar y seleccionar información de las lecturas de documentos, revistas, libros, grabaciones, filmaciones, periódicos, artículos resultados de investigaciones, memorias de eventos, entre otros» (Reyes-Ruiz y Carmona-Alvarado, 2020: 1). En particular, la fuente en el caso de esta investigación proviene de una serie de documentos escritos, discográficos, bibliográficos y entrevistas que se inscriben en el ya mencionado campo cultural del folklore en Chiloé (Yáñez, 2023; 2021b). Entendemos como campo cultural del folklore en Chiloé un ámbito institucionalizado que

comprende conjuntos folclóricos, fiestas costumbristas, municipios, programas radiales (la llamada «música tradicional chilota» para referir a este repertorio), actores locales conocedores de la tradición oral a veces ajenos a este campo y otros incorporados a él desde la posición de cultores, y entidades públicas o universitarias de extensión y difusión artístico cultural (Yáñez, 2021b: 158).

Es necesario recordar que el trabajo en torno a la noción de campo cultural del folklore, como espacio institucionalizado desde el cual se extrajeron los documentos analizados, se ha ido construyendo en trabajos anteriores. Por una parte, el abordaje de Fischman (2012) proveniente desde la folklorística latinoamericana, y también los planteos de Bourdieu sobre la noción de campo para referir a un espacio que se configuran agentes y procesos en torno a determinados bienes materiales y simbólicos. Especialmente inspirador para los fines de construcción de la categoría fueron los trabajos de Bourdieu (1995) en relación al campo literario francés. De allí elaboramos luego la noción de campo cultural del folklore en Chiloé (Yáñez 2023; 2021a), que, para fines de este trabajo, constituye la base de la delimitación en torno a la cual seleccionamos los géneros musicales y dancísticos recopilados y documentados que se analizaron.

Por último, dado que el enfoque teórico-metodológico que seguimos corresponde a la teoría de la performance reseñada en primer lugar en este marco, la categoría de análisis fue la intertextualidad genérica en el caso de coplas y seguidillas de tradición oral registradas y difundidas en publicaciones bibliográficas y discográficas del campo cultural del folklore en Chiloé entre las décadas de 1960 y 2021.

3. BREVE MARCO CONTEXTUAL DEL ESTUDIO

Chiloé constituye un territorio insular que se ubica en Sudamérica entre los paralelos 41° y 43° de latitud sur. En la comprensión sociocultural de la geografía en Chile se puede señalar que este territorio constituye el inicio de la enorme Patagonia cuyos territorios comparten lo que hoy es Chile y Argentina. Se compone de una Isla Grande de 180 km de longitud y más de 40 islas menores, 1200 kilómetros al sur de Santiago de Chile, la capital del país. En términos político-administrativos Chiloé también es el nombre de la provincia que pertenece a la Región de Los Lagos, la penúltima más

austral. Sus elementos culturales se comparten con otras provincias de la misma región (especialmente Palena y Llanquihue).

Desde el punto de vista histórico y social hay algunos elementos muy relevantes para consignar en un trabajo de esta naturaleza. Por razones de tiempo se realizará apenas una revisión general. Lo primero es considerar que se trata de un territorio con evidencia de presencia prehispánica de larga data. En período histórico los pueblos originarios que habitan el territorio son canoeros y mapuche williche. Durante el período colonial fue un territorio importante desde el punto de vista administrativo y militar. Un rasgo importante que ha destacado la historiografía fue que la anexión al Estado-nación de Chile se produjo en 1826, de forma tardía en comparación con el resto del país y con una característica: en Chiloé hubo resistencia ante el ejército patriota de la época. Historiadores han señalado que lo anterior, sumado a su condición isleña, implicó que por mucho tiempo Chiloé haya sido un territorio abandonado durante buena parte del siglo XIX y XX por parte del estado institucional. El proceso de modernización se llevó a cabo de forma tardía en comparación con otros territorios, lo que de algún modo incidió en una fuerte personalidad cultural y también generó las condiciones para la institucionalización de un campo en torno al folklore, el cual hoy es una fuerte actividad asociada al turismo cultural y las políticas del patrimonio (Yáñez, 2023).

En materia económica el proceso de modernización se expresó en la instalación de la industria salmonera desde fines del siglo XX. A nivel cultural a mediados del siglo XX llegaron diversos folkloristas chilenos quienes iniciaron un proceso de documentación y registro de manifestaciones tipificadas como tradicionales o folklóricas. Predominó un interés artístico que focalizó la documentación de música y danza desde análisis basados en los estudios del folklore. Esto fue tan relevante que implicó también la institucionalización de la figura del folklorista, como alguien que interpreta musical o dancísticamente repertorio proveniente de este campo cultural.

El primer libro que documentó géneros dancísticos y musicales desde un enfoque basado en el folklore se publicó en 1914 y se denominó *Chiloé y Los Chilotes* (Cavada, 1914). Posteriormente destaca la llegada del musicólogo argentino Carlos Vega, quien visitó el norte de la Isla Grande de Chiloé a mediados del siglo XX. En la década de 1940 en Santiago de Chile funcionó el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile (Chávez, 2022) que dio un fuerte impulso a las manifestaciones del folklore por parte de compositores formados en música académica de tradición escrita. De este grupo hubo dos compositores que realizaron trabajo etnográfico o escribieron sobre manifestaciones expresivas de Chiloé: Carlos Isamitt y Carlos Lavín (Yáñez, 2023).

En la década de 1950 la icónica folklorista chilena Violeta Parra viajó a Chiloé y a su regreso en Santiago difundió la sirilla (González, Ohlsen y Rolle, 2009: 339), una de las denominaciones que en el territorio isleño tiene la seguidilla. A fines de la misma década el Conjunto Millaray de la capital de Chile viajó hasta Chiloé y realizó documentación y reconstrucción de manifestaciones genéricas propias del territorio a través de la recopilación de canto, música y danza. Por entonces a través de las Escuelas de Temporada surgieron los Conjuntos Folklóricos como una modalidad de representación de la cultura denominada folklórica. Lo propio realizó desde la década de 1960 Margot Loyola, figura fundamental del campo del folklore en Chile, quien realizó un trabajo de documentación de manifestaciones folklóricas en terreno (Chávez, 2022; Yáñez, 2023).

En Chiloé, el trabajo de documentación de manifestaciones folklóricas desde el campo del folklore tuvo como principales protagonistas a los maestros normalistas que

comenzaron a conformar Conjuntos de Proyección Folklórica desde 1964 hasta la década de 1980. Las agrupaciones del folklore entrevistaron a las personas de sus comunidades, en pleno proceso de modernización tardía en que se produjo una transformación de los repertorios de tradición oral por parte de aquellos populares mediatizados, entre los cuales por la vía de los folkloristas también se integró a géneros musicales y dancísticos provenientes de la tradición local⁵ (Yáñez, 2023; 2021a; 2021b).

Los maestros normalistas y folkloristas se formaron en instituciones como la Escuela Nacional de Folklore (ENAFOL), institución que se formó en 1980. Años más tarde también lo hicieron en las Jornadas de Arte y Cultura Tradicional que se dictó bajo el impulso del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Yáñez, 2021a). Conceptualmente fundamentaron su quehacer y los géneros que documentaron y registraron en libros y *cassettes* con base en la Teoría de la Proyección Folklórica, desarrollada inicialmente por el teórico argentino Augusto Raúl Cortázar (Yáñez y Fischman, 2016). De allí que hoy existe un corpus de manifestaciones dancísticas y musicales registradas desde las teorías del folklore, pero donde las manifestaciones ajenas a lo musical, dancístico-coreográfico han sido objeto de una menor preocupación académica desde el campo.

4. INTERTEXTUALIDAD GENÉRICA EN EL CASO DE LA COPLA Y LA SEGUIDILLA: EXPOSICIÓN DE RESULTADOS

Para exponer los resultados haremos una categorización en base a las unidades de análisis, recontextualizaciones genéricas en coplas y seguidillas documentadas en el campo cultural del folklore en Chiloé. Proponemos, para fines de orden, presentar los ejemplos con base en un conjunto de categorías que no buscan ser taxativas, ya que cada ejemplo puede trascender los límites de la propia clasificación. Sin embargo, el hacerlo de esta forma es parte del proceso metodológico y, al mismo tiempo, nos permitirá desprender de aquí el análisis y discusión de los hallazgos de intertextualidad. De modo que consideramos ejemplos para las siguientes categorías:

4.1. Recontextualizaciones genéricas de seguidillas y coplas en géneros músico-dancísticos distintos del campo cultural del folklore en Chiloé

En el primer ejemplo referiremos a algunas coplas que circulan en géneros que han sido descritos desde su nomenclatura dancística. Así, gracias al trabajo de recopilación realizado en Chiloé durante la segunda mitad del siglo XX por Margot Loyola Palacios, figura fundamental del campo del folklore en Chile, en conjunto al profesor y su esposo Osvaldo Cádiz (Cádiz, 2021), ofrecemos un primer ejemplo. Ambos folkloristas documentaron una cueca en Chiloé, estructuralmente compuesta por copla-seguidilla 1, seguidilla 2 más pareado, siguiendo los elementos analíticos de la fuente. La ejecución de la cueca evidencia el uso de expletivo. La copla 1 dice:

Mi vida Un día salí a cazar
Mi vida, con mi esco, con mi escopeta y mi perro
Mi vida, y en el tiempo de rastrillar
Mi vida mi perro, mi perro cayó primero. (Cádiz, 2021: 129).

⁵ Este proceso se ha documentado en Yáñez (2023).

La estrofa anterior aparece en el trabajo de reconstrucción de danzas de tradición oral como parte de la manifestación denominada ‘chocolate’, expresión genérica danzable que la pareja de folkloristas conoció en Chiloé en su primer viaje de la década de 1960. Señala el texto citado:

Conocimos dos versiones de esta danza. La primera, entregada por don José Daniel Bahamonde, junto a su esposa, doña Sara Ulloa, en Quetalco, en los años 1962-1963. En esta versión bailaba una sola pareja. Para verificar la reconstitución que realizamos de esta danza, la refrendamos en 1980, en su casa de Puchaurán (Cádiz, 2021: 74).

Allí presentan dos pies y el segundo contiene los dos versos iniciales que coinciden con el de la cueca:

Un día salí a cazar
Con mi escopeta y mi perro
Arolele que tomaremos el chocolate
Al tiempo de gatillar
La paloma alzó su vuelo
Arolele que tomaremos el chocolate
(Cádiz, 2021: 71).

Analizando las ejecuciones musicales que hemos documentado a través de observación directa en actividades escénicas del campo cultural del folklore en Chile, podemos advertir que, si consideramos la expresión «arolele que tomaremos el chocolate» como expletivo, la estrofa queda del siguiente modo:

Un día salí a cazar
Con mi escopeta y mi perro
Al tiempo de gatillar
La paloma alzó su vuelo.

De ese modo, la huella intertextual que aparece tanto en la cueca como en el chocolate es el expletivo, elemento propio de la expresión verbal muy en boga en la música popular del siglo XVII en Hispanoamérica. En contextos de tradición oral, es decir, en ejecuciones no leídas, los versos 1 y 2 expresan una constante sobre la cual, sea que se ejecute una cueca o chocolate, se construye una estrofa. Como ya hemos estudiado en investigaciones anteriores (Yáñez, 2022; 2023) desde el campo del folklore se ha realizado un proceso de documentación y registro discográfico de estos géneros, con lo cual las versiones se han fijado y han servido para nuevas interpretaciones que se ejecutan principalmente en el campo artístico y, en segundo lugar, en los espacios escolares.

En 1991 apareció el disco «Qué Bella Tierra es Chiloé» del Grupo Llauquil de Quellón, agrupación fundamental del campo del folklore en el territorio insular. Allí se grabó fonográficamente una versión de chocolate que rítmicamente coincide con la difundida por Margot Loyola pero que es distinta en su melodía y constituye una nueva versión. Aquí nuevamente la estrofa aparece como encabezado, pero se mantiene como elemento común solamente la frase 1 (un día salí a cazar):

Un día salí a cazar
Patitos en la laguna

Vino la pata y me dijo
No cazarás ni las plumas
(Llauquil de Quellón, 1991).

En ambos casos, después de la estrofa que encabeza le siguen otras que aluden explícitamente al chocolate como bebida. Sin embargo, para cerrar este pequeño ejemplo resulta muy relevante el ejemplo que Cádiz (2021) ofrece a partir de una versión de sajuria ejecutada por Pepe Icarte en el disco Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, registrada en la década de 1940. Además de un ejercicio de transcripción musical e información coreográfica, el texto desarrolla el motivo de los «patitos en la laguna» cuya primera estrofa dice:

Los patos en la laguna
Los patos, los patos en la laguna
Irruen (irrupen) en la tempestad
Los chiquitos dicen tumba
Y los grandes tumbalá
(Cádiz, 2021: 82).

Intertextualmente, lo anterior nos habla de una base común de elementos poéticos, fragmentos que en contextos de tradición oral documentados para el siglo XIX y primera mitad del siglo XX en Chiloé, podían funcionar en géneros musicales bailables como el chocolate, la cueca o la sajuria, pese a que la bibliografía que describe dichos géneros desde un énfasis musical (Pereira; 1941 Gómez, 1998) centra la atención en el origen colonial del primero, nacional del segundo (siglo XIX) y del periodo de la Independencia del tercero, tendiendo a la invisibilización de las matrices poéticas comunes.

Como segundo ejemplo de recontextualización genérica documentamos la presencia de una misma estrofa de seguidilla presente en la expresión dancística del mismo nombre que en Chiloé se ha difundido con los nombres de sirilla, segiriya, segriya o siririlla (Yáñez, 2022). También está documentada en la pericono, danza que de acuerdo a la literatura musical y del folklore llegó a Chile y Chiloé en tiempos del Ejército Libertador (Gómez, 1998; Loyola y Cádiz, 2014). En ambas, sin embargo, predomina un tipo de ejecución danzable de parejas sueltas e interdependientes documentadas en el siglo XVIII y remiten a las expresiones que en distintos países de América Latina se documentaron como «bailes de tierra» (Loyola y Cádiz, 2014; Pérez-Bugallo, 2008).

En el ejemplo es importante consignar que los contextos de documentación son distintos pues, mientras el primero tiene un valor cronístico, el segundo, más contemporáneo, se enmarca en el trabajo de recopilación del folklore en Chile desde mediados del siglo XX (Yáñez, 2021a; 2021b; 2022; 2023). En 1907 en una ceremonia de velorio de angelito realizada en la Isla de Quinchao, Álvarez Sotomayor documenta que elmúsicoejecutó una sirilla y junto a su guitarra cantó:

Cuatro patas, cuatro patas
Tiene el gato
Cuatro la zorra
Cuatro la zorra,
Cuatro la lagartija,
Dos la paloma
Dos la paloma
(Álvarez, 1966:222).

El documento no describe elementos musicales ni coreográficos, pero sí contextuales. La sirilla –una de las denominaciones emic que en Chiloé recibe la seguidilla– se bailó en situaciones sociales relevantes (quegnún⁶, medanes⁷, mingas⁸) y una de ellas son los velorios de angelito, donde además del rezo había comida y baile para prodigar que el bebé tenga un buen viaje al cielo. Décadas más tarde –a fines de la década de 1970– el Conjunto Angelmó del Magisterio de Puerto Montt grabó una versión de la danza «seguidilla» recopilada por el folklorista José Muñoz Contreras, quien la aprendió mediante trabajo de recopilación con un antiguo cantor oriundo de la Isla Tranqui, archipiélago de Chiloé. En este período la seguidilla (en cuanto a danza) ya era un género que permanecía como documento de memoria y de allí pasó a performances artísticas, pero no estaba presente en fiestas comunitarias y ritualidades como el velorio de angelito. La canción precisamente comienza con la misma estrofa de seguidilla

Cuatro pies tiene el gato
Cuatro la zorra (se repite)
Cuatro la lagartija
Dos la paloma (dos veces)
(Yáñez, 2022).

En la década de 1980 el Conjunto Magisterio de Castro realizó trabajo de recopilación y aprendió una de las tantas versiones de periconas que se han documentado

⁶ «El quegnún es propiamente una visita anunciada desde el algún tiempo atrás, que se hace a un amigo, por lo general a un compadre y para lo cual un visitante lleva cuantas personas sean de su agrado con tal de que vayan en calidad de pagas. El quegnún participa de cena y de sarao, pues tiene un doble objeto: comer y divertirse con música y baile. Algunos días antes de la visita, el dueño de casa provee de un buen número de chanchos, gallinas, pescados y huevos con qué obsequiar a sus huéspedes. Llegado el día designado, se pone en marcha la comitiva que acompaña al compadre visitante, provista de fusiles para las salvas y guitarras, violines y flautas de fabricación isleña (Cavada, 1914:145). «Una vez que la comparsa se acerca a la casa del visitado, este cierra puertas y ventanas según dicta el rito. Previo al esquinazo –o serenata– un cantor que ha sido designado por el anfitrión para contestar al que viene en la comparsa–comienza a “templar su guitarra”». Cavada (1914) sostiene que inmediatamente después se entabla el siguiente diálogo que se construye con versos ritualizados, lo que revela una vez más, la presencia de la seguidilla como parte de las expresiones de sociabilidad (...). «El de afuera: Abre tu puerta, compadre, Haz que suene la tranquila, Para que entre mi gente, A bailar la seguidilla (Cavada, 1914: 146-148). (Yáñez, 2022: 130-131). «Luego se abren las puertas, pero solo para los enmascarados, que entran a bailar la seguidilla» (Cavada, 1914: 149).

⁷ «Cuando un vecino carecía de bienes como papas o trigo se organizaba un medán y el día indicado la gente del sector llegaba a la casa con lo solicitado mientras el dueño de casa organizaba una abundante comida de azuella y asado en retribución, además de una fiesta donde se bailaba por horas. En Quehui abundaban los medanes de los recién casados que se realizaban casi siempre en invierno. Cada matrimonio y/o pareja era una “paga” y los organizadores la registraban, aunque a veces había quienes se excusan pues irían solos y sólo se inscribían con media ‘paga’» (Yáñez, 2015: 71). MEDÁN: M. Cena bailable con abundante comida y bebida; los asistentes voluntarios deben llevar al organizador de ésta un regalo previamente estipulado, que es el fundamento de la fiesta. El medán lo efectúa un vecino que quiere proveerse de corderos, gallinas, papas, trigo, madera para hacer su casa o galpón, etc. Etim: MEDAN. «regalar para ser correspondido». O bien de MESÁN «regalar» (Cárdenas y Trujillo, 1978: 61).

⁸ «MINGA, mingaco: f. Reunión de vecinos para hacer un trabajo por solo comida y bebida, y la retribución posterior cuando alguno lo necesita. Etim: m. y ay. MINKAY, MINKAÑA ‘alquilar gente para algún trabajo’» (Cárdenas y Trujillo, 1978: 63)

en Chiloé. Ocurre que, en la literatura del campo del folklore, siguiendo al músico del siglo XIX José Zapiola (1802-1885)⁹ se ha documentado a la periconas como una danza que llega a Chile en 1817 con el denominado Ejército Libertador liderado por figuras como José San Martín de Argentina, reconocido como héroe del período de la Independencia vinculado a la figura de Bernardo O'Higgins.

Sin embargo, al revisar algunos de los componentes de este género musical y dancístico (siempre considerado desde un punto de vista difusionista como originado por la contradanza europea), nos encontramos con que, en lo poético, se canta con seguidillas de 7 y 5 sílabas. En el caso de Chiloé se advierte que la última estrofa se repite con acompañamiento de expletivo, formando de este modo 7 sílabas, mismo fenómeno que ocurre en la cueca donde, tal como en la cultura popular del siglo XVII y XVIII, los ejecutantes cantan mezclando copla y seguidilla. En las fichas de recolección y el disco se ha difundido a esta expresión como «Periconas de Llao Llao», debido a que fue recopilada en esa localidad. En la versión documentada por Magisterio de Castro encontramos la siguiente estrofa de seguidilla:

Cuatro tiene la gata
Cuatro la zorra (tres veces)
Cuatro la lagartija
Dos la paloma (3 veces)
(Conjunto Folklórico Magisterio de Castro, 1991).

Un ejemplo textual que nos parece relevante porque conecta con una frase de seguidilla es la que está presente en la versión de seguidilla documentada en Nepuél por el maestro José Muñoz Contreras, (recopilada en la década de 1970) de don José Montiel, oriundo de la Isla Tranqui en la actual comuna de Queilen, y en la cueca «Un día salí a cazar», recopilada por Margot Loyola y Osvaldo Cádiz en 1984 en San Juan (Isla Grande de Chiloé) al señor Aurelio Bahamonde. La frase compartida destaca por su brevedad y corresponde al verso irregular de 5 sílabas «Y así decía». En el caso de la seguidilla que forma parte de la danza del mismo nombre el texto completo dice:

Nos entendemos sí,
*Y así decía*¹⁰ (se repite)
Un enfermo de amores
Que se moría (se repite)
(Yáñez, 2022).

⁹ «...las canciones y bailes que traía San Martín entre los soldados de su ejército. En 1817, (el dato es de Zapiola), llegaron a Chile el cielito, el pericón, la sajuriana y el cuando» (Pereira, 1941:69). «Zapiola, el gran memorialista, señala expresamente como novedades: 'el cielito, el pericón, la sajuriana y el cuando, especie de minuet que al fin tenía su alegre» (Pereira, 1941: 238). «Como el cielito, el Pericon o Periconas, fue antigua danza aristocrática europea que adquirió ritmo criollo al invadir el ambiente gaucho. Tal es la versión del erudito folklorista argentino Carlos Vega. Llegó a Chile, conforme a la tradición de Zapiola, con el ejército de San Martín, obteniendo, junto a sus alegres compañeras, carta de ciudadanía, difundiéndose por el territorio nacional. En 1836 habría llegado hasta Chiloé, donde la vio bailar en San Carlos el ya citado viajero francés doctor Dubosc. En 1840 César Famin la cita en su libro sobre Chile, como una de las danzas típicas del país» (Pereira, 1941:241).

¹⁰ El subrayado en ambas estrofas es nuestro.

En el caso de la cueca el texto completo es:

Que están durmiendo, sí
Allá vá. *Y así decía*
Que solo con la muerte.
Allá vá, me olvidaría.
(Cádiz, 2021).

En ambos casos ocupa la posición de segundo verso después del primero que—a su vez, es la repetición del cuarto verso de una estrofa anterior—acompañado por un expletivo con el cual se vuelve a construir la seguidilla en su relación 7 y 5. Lo anterior nos entrega elementos para consignar la intertextualidad como una herramienta para comprender lo que bien puede constituir un tipo de fórmula que sirve a los cantantes a la hora de construir versos en géneros musicales distintos pero con elementos poéticos comunes. De allí entonces que, si bien estos versos no fueron recogidos de improvisadores, nos encontramos ante herramientas que provienen de dicha lógica de enunciación y que se comparten con cantores —o conocedores de repertorio popular— en un mismo territorio en un marco de una tradición oral todavía no mediada por las referencias musicales provenientes de las industrias culturales (ya sea la radio, el disco u otra plataforma contemporánea), que más tarde fijaron las versiones cerrando la dimensión improvisativa de estos géneros (Yáñez, 2022).

4.2. Intertextualidad con expresiones hispanoamericanas

En materia musical, es muy relevante el aporte realizado por Valdivia (2024), quien al revisar seguidillas musicalizadas en cancioneros de los siglos XVII señala que éstas funcionan casi siempre como estribillos pero que, además, «suelen estar escritas en compás ternario (aunque hay excepciones)» (Valdivia, 2024: 184) y también advierte la presencia de hemiola. Naturalmente que hay elementos relativos a las formas específicas de la enunciación que, entre otras cosas, se expresan en la acentuación rítmica. Sin embargo, en el caso de las seguidillas de Chiloé, sea que se canten en versiones de cueca, periconas, nave o pavo, nos encontramos ante estructuras rítmicas musicales del tipo compás 6/8 con subdivisión binaria y acento en el primer tiempo. En el caso de la cueca existe efectivamente la alternancia del compás de 6/8 con el de $\frac{3}{4}$, al punto que en la memoria de distintas localidades existe el concepto de «cueca valseada» para expresar una modalidad de danza en pareja suelta e independiente con tempo lento y, en otros casos, a una ejecución de pareja tomada al igual que en el vals, sin uso de pañuelo, a la manera de algunas danzas socializadas en el siglo XIX. De allí entonces que en materia rítmica y si pensamos algunas expresiones como la seguidilla, la zarabanda o la chacona, podemos proponer que, en tanto matrices culturales, estas conectan con las expresiones bailables que se cantan con seguidillas en Chiloé. Esto se advierte en la propia seguidilla como danza, la cueca (que se baila preferentemente en parejas sueltas con uso de pañuelo), la periconas (que así como la danza de seguidillas se baila en grupos de dos parejas sueltas e interdependientes y, con el paso de los años, la bailaron parejas al dejar de tener vigencia social en los marcos sociales festivos previos a la mediatización de los repertorios en el campo artístico del folklore), el pavo (baile de pareja) y la nave (baile juego donde se intercambian parejas sueltas que se mueven a partir de una rítmica binaria de subdivisión ternaria).

En lo poético, una de las modalidades de la seguidilla que logró difusión en el siglo XVII se ha definido como «seguidilla de contera» (Valdivia, 2024). Se trata precisamente de una seguidilla simple a la cual le siguen tres versos distribuidos del siguiente modo:

5-7-5. Según este investigador, en el siglo XVIII «cobraron preeminencia las seguidillas compuestas, en las que los cuatro primeros versos son sucedidos por un terceto que consta de dos versos de cinco sílabas que riman entre sí en asonante, con un heptasílabo central suelto entre ambos» (Valdivia, 2024: 195). De manera especial recuerda el uso de Torres Villarroel, quien les llama «seguidillas de contera» y las utiliza en sus «almanackes»; generalmente en un contexto que implica ser cantadas. Así en su opúsculo titulado *Los Ciegos de Madrid, Almanack pronóstico y diario de Quartos de Luna*, para el año Bisiesto de 1732 (...) escrito según su autor «al compás del cumbé y de la Gayta Gallega, y de los otros sones que alegran a las gentes, y al populacho» (op. Cit). Un aspecto arriba cita constituye fundamental para nosotros: «Junto con las “Seguidillas manchegas”, ésta es una de las primeras seguidillas documentadas, que probablemente llegó al continente americano poco después de ser copiadas» (Valdivia, 2024: 195).

Para el caso de Chiloé la modalidad también denominada «de contera», está presente a modo de cierre en versiones de la danza seguidilla, tal como expondremos a continuación.

Relín Tirano
Como pasó el invierno
Pasó el verano
(Cavada, 1914).

En otra versión también reconstruida desde el trabajo de Amador Cárdenas y registrada discográficamente por el Conjunto Caituy de Achao, se culmina con la siguiente estrofa del mismo tipo:

María ‘el Carmen
Préstame tu peineta
Para peinarme
(Caituy de Achao, 1985).

La periconas es otra expresión genérica que en el caso de Chiloé se construye con seguidillas simples. En sus versiones también se advierte la presencia de la modalidad utilizada en la cueca, es decir, repetición del verso pentasílabo anterior con expletivo para crear un heptasílabo más los versos 5-7-5 que crean una nueva seguidilla. Sin embargo, mediante una escucha atenta de algunas de las versiones difundidas desde el campo cultural del folklore, se advierte la presencia de esta modalidad –llamada de contera– en el cierre de la periconas, del mismo modo como ocurre con la versión de danza de seguidilla del ejemplo anterior. Es lo que advertimos en el caso de la denominada «Periconas de Calén» que hacia el final del canto presenta la siguiente seguidilla de contera

Yo también digo (5)
Que la ceba chilena (7), caramba (expletivo)
Se ha vuelto trigo (5) a já (expletivo)
(Magisterio de Castro, 1991).

4.3. *Intertextualidad como indicador intercultural*

Si bien la cantidad de ejemplos siempre puede ser más amplia, hay dos que nos parecen relevantes porque nos permiten abrir la conversación respecto a la cuestión intercultural. En primer término, mostramos un indicador intertextual que nos abre hacia

huellas históricas. En segundo lugar, mostramos una huella intertextual que comunica a la sociedad de Chiloé actual, con una de las comunidades migrantes actuales más presente hoy en el país, la de Venezuela, evidenciando huellas intertextuales comunes. Luís Felipe Ramón y Rivera (1987) ofrece notas sobre la seguidilla en Venezuela en un señero trabajo publicado en la Revista de Investigaciones Folklóricas.

Los ejemplos recogidos hasta el presente corresponden a las siguientes especies musicales: canciones de arrullo, galantes, festivas y de simple diversión. En la Isla de Margarita se encuentra un primer gran ejemplo del tipo de las que –devenir folklórico– procedentes del renglón bailable, seguramente, (tal el carácter humorístico de la letra), paran en canciones de cuna (Ramón y Rivera, 1987: 13).

En la orilla del río
Parió una blanca,
Veinticinco alacranes
Y una potranca

(...)
¿Qué quieres que te traiga
Niño, de Coro?
Para tu mano blanca
Sortija de oro
(Ramón y Rivera, 1987:13).

El primer verso de esta última seguidilla está presente en cuecas documentadas en Chiloé. Una de ellas ha sido difundida por el Conjunto Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi y registrada fonográficamente por el Grupo Caituy de Achao:

Qué queris que te traiga
Chiquita, de Punta Arenas
Un reloj de campana
Chiquita, de cuerda buena
(Caituy de Achao, 2003).

Para el caso de Venezuela, el autor identifica aspectos de la interpretación que son relevantes, a propósito de los contextos socioculturales de tradición oral:

Al cantar estas estrofas, en razón de la extensión de la frase musical, se repiten algunos versos. El uso de este recurso, o la intercalación de estribillo, es muy común tanto en el repertorio teatral como en el popular, folklórico, de América y España. Henríquez Ureña escribe que los tres y últimos versos de la seguidilla de siete, se consideraban muchas veces como estribillos (Ramón y Rivera, 1987: 14).

En el caso de Chiloé existe una versión ejecutada musicalmente en ritmo de vals y formato canción con estribillo, letra variante pero donde se subraya el estribillo mediante la melodía y armonía. Se advierte presencia de seguidillas y la armonía transita por los grados I°V°IV°I°V°I° sobre una escala menor.

Soy pajarillo errante
Que ando perdido (se repite)
Dentro de la enramada

En pos de abrigo (se repite)
(Conjunto Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi, 1994)

Con esta misma armonización aparece en la versión de la cantautora de Chiloé Rosario Hueicha y en el trabajo del Grupo Cuncumén, en cuyo repertorio aparece vinculado al canto del valle central de Chile y como expresión musical de habanera.

La presencia y explicitación de la seguidilla tiende a invisibilizarse porque la clasificación de los géneros ha sido realizada, en el campo del folklore en Chiloé, desde un criterio musical. Del mismo modo hay una razón vinculada a la performance: bajo las repeticiones propias de la ejecución y, en otros casos, el uso de expletivos (en cuecas, periconas o danzas de seguidilla) se aparece la estructura métrica subyacente.

Otro ejemplo nos parece decidor es el que documenta Frenk (2006) sobre judíos de oriente:

La pava, la pava
Por aquel monte
El pavón es rojo
Bien le responde.

Y en el Vocabulario de Gonzálo Correas citado por Frenk (2006) consigna
Voces daba la pava
Y en aquel monte
El pavón era nuevo
Y no le responde
(Frenk, 2006: 265)

El intelectual chileno Gastón Soublette documenta en una revista académica de estética (1989) la danza de Chiloé que fue recopilada en la Costa de Dalcachue a mediados del siglo XX por distintos folkloristas. Destaca en lo musical el uso del modo Dorio, lo cual es un elemento relevante ya que la mayoría del repertorio tradicional está en mayor. En el artículo dedicado a un repertorio de Chiloé expone la siguiente seguidilla:

El pavo con la pava
Se picotean (se repite)
La pava no permite
Que le hagan Rueda (se repite)
(Soublette, 1989: 60).

Aunque su constatación tiene un carácter anecdótico, nos parece relevante a la luz de la intertextualidad mostrada antes:

un folklorista español de paso en París que me escuchó cantarla, la reconoció como perteneciente al folklore gallego, en lo que a melodía se refiere. Asimismo, algunos judíos sefarditas la han reconocido como perteneciente a la vieja tradición del Judaísmo (Soublette, 1989:60).

En el período de trabajo de los folkloristas se advierte la importancia del músico José Daniel Bahamonde (conocido popularmente como Coche Molina) en la enseñanza de esta danza que ya en la década de 1960 era escasamente recordada en el territorio. A

partir de ello cobra sentido igualmente el relato del historiador Renato Cárdenas desde la memoria local, sobre las familias Bahamonde, de enorme presencia en esa zona: «Un gallego, que hoy cultiva ‘mejillones’ en Calén nos decía que los Bahamonde son de su tierra, de posible origen judío, es decir, inmigrantes a la Península Ibérica» (Cárdenas, 2019:81).

Documentada desde el campo del folklore en Chile central como una cueca, la escuchamos en las fiestas populares rurales del archipiélago de Chiloé mediante ejercicio de observación de campo en fiestas bailables. A fines del siglo XX en Chile, mediada por las industrias culturales (disco, radio y televisión) se difundió una modalidad expresiva de la cueca anclada en el valle central del país como sinónimo de «cueca chilena», es decir, se le transformó en símbolo nacional. En el caso de Chiloé –pero también a lo largo del Cono Sur (los actuales Chile, Bolivia, Perú o Argentina), se han documentado diversas variantes poético-musicales en la ejecución del género. De allí que las orquestas musicales populares de territorios como Chiloé denominan a estas expresiones de forma emic como «cueca central» y su ejecución tiene un lugar dentro de la fiesta donde hoy predominan géneros como el «corrido mexicano», la cumbia y las ahora denominadas «cuecas chilotas». Producto de la difusión radial, una de las tantas «cuecas centrales» que logró difusión y se ha ejecutado en las fiestas populares comienza con la siguiente copla:

Eres chiquita y bonita
Eres como yo te quiero (se repite)
Pareces campanillita
Hecha de mano e platero
(Conjunto Graneros, 2020).

En España y en canciones de Boda aprendida de Lorenzo Suárez de 65 años en La Adrada, Castilla, aparecen las siguientes coplas al final de la canción:

Eres chiquita y bonita
Y eres como yo te quiero,
Y eres la primera naranja
Que ha criado el naranjero

Eres chiquita y bonita
Como un grano de cebada;
Lo que tienes de pequeña
Lo tienes de resalada
(Mahlau, 1997: 156)

Encontramos otro ejemplo que incluye varias de las dimensiones mencionadas en este estudio, pero además la de este apartado. En una de las versiones de danza de seguidilla recopilada por el maestro folklorista del territorio, José Muñoz Contreras, y que constituye una versión de danza de seguidilla recopilada en Llaguepe, Cochamó, en un territorio cordillerano ubicado en el continente entre Chile y Argentina, a unos 140 kilómetros de Chacao, límite norte de la Isla Grande de Chiloé. La versión de danza de seguidilla recopilada allí contiene la siguiente estrofa.

Dices que no me quieres
Porque soy chica (se repite)

Más pica la pimienta
Sazona y pica.
(Yáñez, 2022)

Eugenio Pereira Salas fue un historiador de mediados del siglo XX vinculado al Instituto de Investigaciones Musicales de Chile. En un texto emblemático titulado *Orígenes del Arte Musical en Chile*, escribe un capítulo dedicado a la zamacueca y allí incluye la siguiente seguidilla:

Dices que no me quieres
Porque soy chica
Más chica es la pimienta
Caramba y pica
(Pereira, 1941: 267).

Pedrosa (2002) ha documentado el carácter hispánico de esta estrofa, por ejemplo, en la versión recogida por Martínez Ruiz (1988-1989)

Dices que no me quieres
porque soy chica;
más chica es la pimienta,
galana, y pica
(Martínez Ruiz, en Pedrosa, 2002: 157).

En el mismo artículo expone una variante recogida por Carrillo en Argentina y también en Cantabria, España.

En el artículo citado por Pedrosa, donde aborda seguidillas sefarditas en Marruecos, discute la importancia del viejo cancionero hispanoamericano. Para nuestro caso, llama la atención la difusión que otorga a estrofas con paralelos en Andalucía, la Isla Margarita de Venezuela y Colombia. En el artículo expone:

Antier noche y anoche
parió Joroba
veinticinco ratones
y una paloma...
(Rodríguez Marín, en Pedrosa, 2002: 160).

Cabe señalar que la estrofa anterior aparece cifrada en el Ms 3985, f. 230 de la Biblioteca Nacional de España del siglo XVII. Allí el motivo aparece enmarcado en la siguiente estrofa, según pudimos advertir en la edición digital del documento.

Esta noche pasada
parió Quiroga
Veinticinco lagartos
Y una paloma
Esta palomita
Quedó preñada
Y parió una borrica
Desorejada (Ms 3938 f.230-238)

Esto resulta clave para los fines de nuestra investigación ya que necesariamente implica que el motivo ejecutado en diversas cuecas de tradición oral en Chiloé, hunde sus huellas en el siglo XVII. Pero hay más. La frase «esta palomita» (verso cinco) es muy similar a la frase «Y una paloma» (verso cuatro), porque repite la palabra, pero con diminutivo. Esto es importante porque en el canto de la cueca se utiliza la repetición del verso cuatro más expletivo, con lo cual el quinto verso se constituye en heptasílabo de una nueva seguidilla simple, lo cual puede verse como parte de un tipo de enunciación propia de hace 4 siglos cuya huella aparece en los cantores de cueca tanto en Chiloé como en diversas regiones y contextos culturales de lo que hoy es Chile. En el mismo artículo que hemos citado de Pedrosa (2002), el autor consigna a esta seguidilla junto a otras dos que forman parte del archivo folclórico (Proyekto Folklor) de la radiodifusión israelí:

Anoche y anteanoche
parió Merroma
veinticinco ratones
y una paloma
(Pedrosa, 2002: 157).

Y después la consigna también a propósito de su trabajo de investigación Madrid:

Antianoche y anoche
parió la luna
veinticinco luceros
y una potranca
(Pedrosa, 2002: 161).

En Chiloé se trata de una estrofa documentada en distintas versiones de cueca. Una de ellas ha logrado ser fijada en las ejecuciones artísticas actuales debido a que fue documentada discográficamente por el Conjunto Magisterio de Castro en un disco editado en 1991. La presentaremos incorporando el expletivo que acompaña dicha versión:

Antenoche y anoche, caramba
Y esta mañana (se repite este verso)
Ando buscando niña, caramba
Para casarme (se repite este verso).
(Magisterio de Castro, 1991)

Genéricamente y desde el punto de vista textual, en el territorio los agentes culturales contemporáneos del campo del folklore la reconocen como uno de los ejemplos más característicos de una «cueca chilota». Si bien la versión registrada mediáticamente por Magisterio de Castro es la base de las interpretaciones actuales, gracias a archivos de entrevistas con músicos campesinos tradicionales hemos escuchado otras versiones no mediatizadas donde el mismo motivo (Antenoche y anoche/Y esta mañana) configura otra seguidilla con una melodía distinta. Sin embargo, estas versiones no fueron mediatizadas y constituyen parte del acervo comunicativo de las cuecas ejecutadas en contextos de tradición oral previos a la mediatización del repertorio del folklore en Chiloé. Así ocurre con un registro que el músico Gabriel Bahamonde de la Costa de Dalcáhue –Isla Grande de Chiloé– quien en una entrevista con un grupo de folkloristas el año 2002 recordó las antiguas fiestas campesinas en que tocaba cuecas junto a un

violinista. Allí advierte que las cuecas no tenían nombre y se podía incorporar diversas estrofas según el contexto festivo.

Allí cantó una cueca donde incorpora el motivo en los versos 1 y 2:

Antenoche y anoche, mi vida

Y una mañana

Te ha mirado tus ojos, alla va

Y de mala gana

(G. Bahamonde, 2002, archivo personal del autor)

A lo anterior habría que añadir también el motivo de cueca ampliamente difundido y conocido en el territorio isleño y en otras regiones del país de forma mediatizada como «25 limones».

El último ejemplo de este apartado corresponde a la estrofa de seguidilla más difundida en las danzas recopiladas y reconstruidas desde el campo del folklore como «seguidillas». Lo relevante es que además del paralelismo que muestra las variantes de esta estrofa en las versiones recopiladas de Chiloé, la intertextualidad genérica revela la presencia de variantes de la misma en Canarias y en antiguos registros de la península.

Ya en el trabajo realizado por Cavada en 1914 desde la perspectiva de los Estudios de Folklore, se documentó la danza de la 'sirilla' (seguidilla). Allí provee una breve descripción de letra y coreografía sin agregar información musical más concreta (melodía, ritmo, armonía). Cavada sostiene: «Se baila entre 4 con pañuelo, zapateo y redoble. Tiene 3 vueltas» (Cavada, 1914: 166). Cita la siguiente estrofa de seguidilla

Sirilla me pides

¿Cuál de ellas quieres?

Son unas amarillas

Y otras son verdes

(Cavada, 1914: 43).

En la década de 1950 la icónica folklorista chilena Violeta Parra recorre Chiloé y al retornar a Santiago difunde *la sirilla*. Esta versión con ritmo binario de subdivisión ternaria es registrada en 1961 por el icónico grupo Cuncumén

Sirilla me pides

De la cualquier quieres, *sí de la cual quieres* (repetición de la ejecución musical)

Me vo' a la amarilla

Me vo' a la verde sí

(Cuncumen, 1961).

En la década de 1960 la folklorista Margot Loyola trabajó en la Isla de Quinchao con personas del territorio que recordaban antiguas danzas que habían sido parte de los espacios festivos pero que de a poco caían en desuso. En una localidad denominada Curaco de Vélez trabajó en la reconstrucción de una versión de seguidilla que constituye una versión distinta a la difundida por Violeta Parra y aporta nuevos elementos coreográficos, rítmicos y en número de estrofas de seguidilla. Sin embargo y ahora con la denominación «seguidilla», nuevamente aparece la misma estrofa:

Seguidilla me pides

De la cual quieres (en la versión cantada se repite tres veces)

Ser de las amarillas
O de las verdes (en la versión cantada se repiten los dos últimos versos).
(Loyola, 1980: 236).

A fines de la década de 1980 el Conjunto Folklórico Magisterio de Castro recopiló una versión de seguidilla en la localidad de Puchaurán, de manos del músico Gerónimo Barría. Esta versión fue registrada discográficamente en el año 1991 en el disco *Buscando Raíces*. La primera estrofa de la versión es coincidente:

Seguidillas me pides,
De la cual quieres sí (luego canta: «de la cual quieres, no. De la cualesquieres»)
Dos de las amarillas
Dos de las verdes, sí (luego canta: «dos de las verdes ay no»).

(Magisterio de Castro, 1991).

En Canarias aparece documentada la siguiente seguidilla:

Seguidillas me pides.
De ‘cualas’ quieres
Si de las amarillas
O de las verdes
(Noda, 1998: 35).

Diacrónicamente resulta muy relevante una estrofa de seguidilla anotada en denominado *Romancero de Barcelona*, datado desde 1600, editadas inicialmente por Alín(1991) y referidas en el trabajo de Pedrosa (2022):

Seguidillas me pide,
Madre, el alguacil
Seguidillas me pide
Más de cuatro mil
(Pedrosa, 2022: 14).

5. INTERTEXTUALIDAD CON EXPRESIONES MASIVAS

En el plano de la intertextualidad con expresiones masificadas a través de la industria del disco hay ejemplos que son decidores. El primero corresponde a una expresión danzable y cantable registrada discográficamente en el campo artístico del folklore en Chiloé (Yáñez, 2023) a través de la interpretación del Conjunto Caituy de Achao. La versión se conoce como «Para subir al cielo» y dentro del campo es reconocida por los productores de discurso artístico, las audiencias y los medios de comunicación como una seña de identidad de Chiloé.

La primera estrofa de la danza que se ejecuta bajo un compás de 6/8 considera también el uso de expletivo:

Para subir al cielo, caramba
Se necesita, ay ayay (se repite)
Una escalera larga, caramba
y otra cortita, ay ayay
(Caituy de Achao, 1985).

La misma aparece de manera persistente en el son huasteco conocido internacionalmente como «La bamba», tras ser mediatizado a través del estilo musical del rock and roll en la película biográfica donde la canción fue interpretada por Los Lobos (Yáñez, 2024). Se trata de una misma estrofa pero que viene a constituir un nuevo género mediante un proceso que, en su lenguaje, implica un ritmo y un conjunto instrumental que constituye nuevas audiencias y procesos de producción y consumo. Sin embargo, persiste la misma estrofa de seguidilla. Como incorporación cultural habría que añadir también la presencia de un nuevo agregado verbal que reemplaza al expletivo. Incluso la estrofa más famosa de «La bamba» bien puede interpretarse como una variante en tanto se produce un cambio sígnico que mantiene la estructura general de la estrofa:

Para bailar la bamba
se necesita
Una poca de gracia
Pa' mí pa' ti, ay arriba y arriba
(Los Lobos, 1987).

Otro ejemplo importante lo encontramos en cuecas de tradición oral que hemos aprendido mediante nuestra propia investigación de campo con informantes que vivieron en el Chiloé insular justo antes del momento en que emergieran los repertorios populares mediatizados por la industria musical del folklore. En dicho período tuvo una enorme vigencia la presencia de las cuecas ejecutadas por músicos acordeonistas que cantaban seguidillas de tradición oral e incluso podían crear contenidos en el momento (improvisación) manteniendo algunos elementos formales como ripios o ciertas frases. El ejemplo intertextual que presentamos ahora lo encontramos en una cueca aprendida por el autor de este artículo en la islade Quehui y también está presente en cuecas que fueron registradas discográficamente como expresiones de Chiloé.

En las versiones señaladas aparece una referencia a la clásica estrofa proveniente de la música popular mexicana conocida como «canta y no llores». Lo anterior revela ya un uso en sectores populares rurales de versos populares en un género como la cueca en Chiloé, proceso que se evidencia en otros contextos culturales y genéricos como el de la tonada, que no abordaremos en este trabajo. En el caso de Chiloé, se verifica el consumo del cine de Oro¹¹ desde la década de 1930 en adelante, particularmente a partir de la emisión de la película «Allá en el rancho grande» del año 1936. El fenómeno de

¹¹ En términos generales, suele denominarse como Época de Oro del Cine Mexicano a un período que, en términos generales, puede abarcar más o menos entre las décadas de 1930 y 1960 donde hubo una enorme producción de películas mexicanas que se exportaron a diversos países como Chile. «El fuerte influjo del cine mexicano en Chile desde los años 40 inició un proceso de apropiación cultural que, a través de la figura del charro cantor y la música norteña, fue adoptada en los campos chilenos y con mucha fuerza en Chiloé» (Yáñez, 2015: 81). «El cine mexicano logra su consolidación a fines de la década de 1930, esto debido a la masificación y profesionalización de su industria, que gracias a una potenciada música ranchera le otorgaron un sello característico y particular que le permitió penetrar de manera exitosa en Chile, apropiándose de un carácter costumbrista y escenas recargadas de detalles típicos mexicanos, sacados de teatros de revista del país del norte (...)». La difusión de la música ranchera mexicana, promovida por la industria cinematográfica, fue tan rápida que, en la campaña presidencial de 1938, el candidato del Frente Popular, Pedro Aguirre Cerda, utilizó una adaptación de la canción mexicana «¿Qué será?», de Tito y Pepe Guizar, conocida en el país por la versión de Jorge Negrete en la película *La Rancherita del Carmen* (Villalobos, 2012: 86-87).

consumo generó nuevas prácticas musicales y culturales en todo Chile, abriendo un espacio que terminó por constituirse en un campo artístico en torno a lo que dentro del país se denomina como la música ranchera mexicana. En el caso de Chiloé, además del cine fue la radiodifusión el medio que ayudó en la difusión de estos repertorios que, antes de ser replicados en el territorio por artistas locales, proveyó algunas estrofas populares que a su vez beben de un fondo histórico común. Es así como en contextos previos a la modernización tardía que se produce desde 1980 (Yáñez, 2023), ya se advierte la presencia de trazos de música del cine de oro que luego logró un amplio consumo y producción de nuevas prácticas musicales de la cultura popular. La estrofa de la canción mexicana que tiene en la voz de Pedro Infante una de las principales referencias discográficas dice:

Ay ayayay
Canta y no llores
Porque cantando se alegran
Cielito lindo
Los corazones
(Infante, 2010)

En isla de Quehui aprendimos una popular cueca ejecutada a mediados del siglo XX. Aquí se verifica un uso poético muy común en la enunciación de la cueca. Se trata de la repetición de la estrofa pentasilábica de una seguidilla, al iniciar la nueva estrofa con ella y agregarle un expletivo (ay sí, mi alma, mi vida, vida, etc.) para luego continuar con la contera, es decir, una estrofa de 5-7-5, conformando así una nueva seguidilla de 4 versos. Precisamente allí incorporan las estrofas de la canción, modificando el término «porque» por «que», lo que genera la métrica 5-7-5. Así ocurre en el fragmento que compartimos a continuación:

Y hables conmigo, cierto
Mi vida, canta y no llores
Qué cantando se alegran
Los corazones, si ay ay ay
(E. Vidal, comunicación personal, marzo de 2006).

Un motivo que presenta diversas variantes en su ejecución en contextos de tradición oral, fue registrado discográficamente en la década de 1960 por el folklorista chileno Héctor Pavez Casanova. La cueca grabada por él inicia con la siguiente estrofa de seguidilla:

En la Barra de Chaiguao
Perdí mi bote
Cuatro Chiguas de papas
Cinco chilotes.
(Pavez, 1967)

En 2004 se grabó un trabajo (película documental y disco compacto) de alto valor antropológico y etnomusicológico en la localidad de Puchaurán, costa de Dalcachue, en la Isla Grande de Chiloé. Al final del documental los músicos sostenedores de una larga tradición musical familiar, ejecutan el mismo motivo, pero con variante:

En la punta de Calbuco,
Caramba, perdí mi bote,
por hacerle cachaña,
caramba ay a un cachalote.
(Moreno, 2004).

El desarrollo del tópico desarrolla una seguidilla que culmina con la frase «por la muchacha». La seguidilla de cueca siguiente señala lo siguiente:

Por la muchacha, ay sí
Caramba, canta y no llores
Que cantando se alegran
Caramba los corazones (se repiten los versos 3 y 4)
(Moreno, 2004).

6. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Desde el punto de vista de la discusión genérica, podríamos señalar que, en el marco de la tradición oral de Chiloé, nos encontramos ante la necesidad de abordar el corpus del folklore con énfasis en la dimensión enunciativa, lo cual puede proveer de nuevas rutas de investigación. En ese horizonte este trabajo tiene un carácter inicial para el caso del territorio abordado, pero ya es posible advertir algunos elementos relevantes a la luz de la recontextualización genérica y la cuestión de las matrices culturales.

En base al análisis del corpus realizado, la recontextualización genérica del campo del folklore de Chiloé muestra una vinculación con el cancionero hispanoamericano que nos conecta con los siglos XVII y XVIII. Lo relevante es que dichas huellas cruzan lo masivo y se instalan en espacios de consumo considerados modernos por la vía de la industria discográfica y la difusión del folklore a nivel mediático en América Latina y particularmente en Chiloé. De allí que su circulación también sea constatable en diversos repertorios hispanoamericanos, lo cual abre nuevamente la comprensión a la cuestión de las matrices culturales presentes en las manifestaciones genéricas. De allí que es posible advertir variantes de manifestaciones que hoy forman parte de la tradición oral de países como México, Argentina e incluso Brasil y –por supuesto– los actuales Portugal y España.

Si bien el énfasis de este trabajo se centra en la dimensión poética, es importante relevar también la conexión con huellas intertextuales que conectan con manifestaciones musicales de los siglos XVIII. Ello ocurre por ejemplo en relación con las expresiones musicales de ritmo ternario y las modalidades dancísticas de bailes de parejas o grupales separadas, que ya en el siglo XIX son reemplazadas por los tipos de baile tomados mediante la influencia de la polka o el vals. La literatura histórica y la evidencia de los casos muestran que el carácter insular de Chiloé ayudó a sostener manifestaciones de larga densidad histórica cuyas huellas están presentes en las manifestaciones documentadas en el campo del folklore. De allí que la intertextualidad de estas métricas en lo poético y en su rítmica (la importancia de los ritmos ternarios con subdivisión binaria y presencia de alternancia del 6/8 con 3/4) conectan a los saberes isleños con el período anterior a la conformación del Estado-nación. A ello ayuda el hecho de que el proceso de anexión de Chiloé a Chile fue posterior (1826) y tras un proceso bélico, lo que no indica genealogía genérica, pero sí nos permite pensar lo siguiente: que los géneros de la tradición oral todavía presentes en el siglo XX poseen matrices culturales comunes a otros territorios con independencia de las síntesis genéricas que realizan los propios agentes en contextos

específicos de enunciación. La conexión con estas matrices no niega el hecho de que expresiones como la cueca o la periconas tienen una presencia durante el siglo XIX y funcionan como géneros nacionales, sin embargo, los elementos que los componen remiten a una temporalidad anterior. «Una estrofa de periconas como: la periconas tiene/ corona e' plata/y un letrero que dice/ viva la patria», evidencia la filiación con el período de independencia. Sin embargo, es evidente que, dado que en el siglo XIX ya había tres siglos de transculturación, las matrices que nutren los nuevos géneros, además de las ideas propias de la época, sean elementos del período anterior.

Otro elemento intertextual relevante que se constata en los marcos de ejecución de tradición oral y su fijación en las versiones mediatizadas, es la presencia de las mismas estrofas en expresiones genéricas dancísticas o musicales distintas, por ejemplo, en cuecas, periconas o danzas de seguidillas. La intertextualidad también abre la posibilidad de ubicar a manifestaciones genéricas de Chiloé, históricamente interpretadas como géneros dancístico-musicales, en relación con el arte verbal, es decir con la palabra. De allí que se advierte, por ejemplo, la presencia de elementos propios de la fórmula que permiten crear nuevas estrofas, incorporando elementos de otras o incluso apenas algún verso. Por ejemplo, hay versos que funcionan como puente después de la repetición del verso anterior más expletivo, con ello se puede advertir un elemento que tiene que ver con la formulación ya que, junto con las matrices poéticas comunes, la memoria oral de Chiloé consigna la importancia de la «creación» de contenidos, por ejemplo, en las cuecas (Yáñez, 2022). Re-visitar los géneros del folklore desde el Arte Verbal nos permite enriquecer una puerta analítica que se ha cerrado ante el predominio de la mirada músico-dancística.

Aquí un fenómeno importante en el Chiloé previo a la modernización tardía que hemos podido documentar con base en nuestra investigación y participación en el campo cultural del folklore: antes de la «fijación» de las versiones de periconas, seguidillas o cuecas a través del trabajo de los folkloristas y la reproducción del disco, las y los músicos ejecutaban estrofas diversas donde recontextualizadas algunas que ya sabían –y en orden distinto– mientras que, en algunos casos siguiendo la métrica, expletivos y frases de apoyo (de siete o cinco sílabas) incorporaban algún contenido creado jocoso o amoroso. Así documentamos en las islas interiores con los denominados músicos campesinos que en islas del archipiélago animaron eventos sociales como los bailes de las mingas, medanes o ventas de Chicha antes del establecimiento de los músicos del género ranchero o del folklore (Yáñez, 2015). Se trata de una matriz cultural poética que habita los géneros del campo.

Coplas y seguidillas van pasando por distintas síntesis que dan lugar, contextualmente hablando, a géneros como la periconas, las cuecas y las propias seguidillas. La presencia de estas estrofas también se presenta en otros géneros músico-dancísticos que desde la década de 1950 fueron documentados, recreados y reconstruidos por las y los folkloristas: la nave –en el caso de la seguidilla– o la copla en el caso del cielito. Una mención especial revela la dimensión métrica. La presencia de enorme cantidad de seguidillas con variantes en cuecas y periconas que pueden dar lugar a versiones extensas de cueca o periconas, y luego a través de la institucionalización del campo del folklore se produce una fijación que al mismo tiempo desecha diversos ejemplos de modalidades expresivas que, en los contextos tradicionales de enunciación, estaban sujetas a otras formas de sociabilidad, lo que implicaba, por ejemplo, duraciones más largas en relación al canto.

La presencia de matrices poéticas comunes abre como posible también el aporte de los Estudios Folklóricos a los procesos de interculturalidad. Actualmente en Chile y Chiloé una de las comunidades migrantes más presentes es la venezolana. Dado que

buena parte de la realidad latinoamericana ha pasado por configurar diferencias culturales asociadas a los estados-nacionales y las regiones al interior de ellas, la evidencia de matrices comunes puede ser relevante en la construcción de acciones sociopolíticas y educativas que promuevan la interculturalidad.

Llegado a este punto es fundamental retomar nuevamente la tesis. La recontextualización genérica de coplas y seguidillas permite mostrar la presencia de una matriz cultural que hoy habita los repertorios del folklore en Chiloé pero que no ha sido del todo visibilizado. Cuecas, periconas y seguidillas revelan un modo de enunciación donde las coplas y seguidillas permiten –en los contextos de tradición oral vivos documentados por los folkloristas– elaborar mensajes que construyen sociabilidad por la vía músico-dancística. Se expresan relaciones históricas con el cancionero hispanoamericano que cruzan espacios de circulación hoy mediatizados.

La herramienta conceptual utilizada nos permitió abordar y desarrollar los objetivos propuestos. Al mismo tiempo que permiten continuar profundizando en un corpus que es amplio y en torno al cual es posible continuar desarrollando estudios comprensivos en torno al arte verbal presente en los géneros del folklore en Chiloé, indagando en su profundidad histórica y sociocultural.

7. CONCLUSIONES

Con base en el estudio propuesto, se abre un espacio para –a partir del análisis intratextual y la herramienta de la intertextualidad genérica– estudiar desde la seguidilla a géneros como la cueca y la periconas, con una revisión amplia de corpus para establecer conclusiones más sólidas en su dimensión genérica, histórica, sociocultural, comunicativa e intercultural.

Dado que ha predominado un enfoque centrado en la dimensión dancístico-musical de las versiones proponemos un abordaje en sucesivos estudios que recojan la dimensión intertextual relativa al arte verbal. Un desafío clave es ampliar la conexión con los procesos contextuales, lo cual arrojará nuevas evidencias clave al tiempo que se enriquece la dimensión investigativa de los Estudios de Folklore en Chiloé. De allí que es importante seguir investigando con base en el material cultural que ha proveído la investigación del folklore, material que se debe estudiar con criterios críticos pero cuyo valor documental debiese trascender los usos meramente artísticos o constataivos de patrimonio que han predominado hasta la actualidad. Esto último ha generado que casi siempre el interés esté de forma acrítica en la difusión, pero no existe, por parte de las ciencias sociales y humanidades, un interés heurístico hacia los corpus documentados.

Una de las puertas que se abre es el abordaje filológico de los corpus poéticos y músico-dancísticos, ya que por ejemplo, mediante el análisis que hemos propuesto se vislumbra el protagonismo de prácticas de enunciación que instalan a las manifestaciones de tradición oral como la cueca, periconas o seguidilla, en marcos culturales donde la palabra tenía un rol fundamental y con ello ciertas características de la formulación que acercan a estas manifestaciones a aquellas que han sido abordadas en Chiloé (y también en Chile) principalmente asociadas a la denominada poesía popular, reproduciendo así una lógica más bien cartesiana propia de la sociedad contemporánea que crea ámbitos especializados: los de la poesía popular, por una parte, y los del folklore, que en Chile y Chiloé se asocian a música y danza. Aquí también se abre la cuestión de revisar en el territorio la matriz poética hispanoamericana, lo cual puede abrir nuevas posibilidades interpretativas pues con ello no se propone un comparativismo descontextualizable

sino nuevas vías de reconstrucción histórica con base en las manifestaciones expresivas miradas desde lo transcultural y contextual.

La tendencia social a cristalizar géneros y enmarcarlos en un discurso esencialista sobre lo propio y lo ajeno también se ve invadido con la intertextualidad de la heterogeneidad que constituye los textos. Esto resulta clave para ampliar la discusión genérica pero también sus alcances sociales. Reconocer influencias diversas o la presencia de matrices culturales comunes en una sociedad históricamente leída desde su autonomía y que hoy vive un proceso de migración desde otros países latinoamericanos podría ser un aporte sociocultural concreto. Aquí hay algunos alcances sociales respecto a que, los históricos usos de los saberes del folklore como indicadores y fundamentación de «lo propio» puede eventualmente servir para visibilizar aspectos comunes entre agentes hoy desnivelados y cuyas diferencias en ocasiones tienden a subyacerse por sobre las semejanzas.

Otra puerta que se abre es la del análisis de los materiales del campo cultural del folklore a la luz de las relaciones interculturales que pueden develar los contextos de enunciación, pero también las huellas intertextuales, como ocurre por ejemplo con el ejemplo de la danza que en Chiloé se documentó y luego se socializó a través de la escuela y el disco como «el pavo». Es decir, lo intercultural puede entregar pistas sobre colectivos culturales que han habitado el territorio o cuyas huellas están presentes en el repertorio documentado desde el campo del folklore. Lo mismo ocurre con la importancia que tiene el fenómeno mismo de la mediatización de estos repertorios. De manera que nuestras proyecciones implican seguir trabajado desde el ámbito de los géneros populares, las conexiones intertextuales, el arte verbal y el estudio de lo popular-masivo, en sucesivas investigaciones que permitirán enriquecer la comprensión de la cultura popular en el territorio.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ-SOTOMAYOR, Agustín (1966): «Canciones populares religiosas de Chiloé y versos de los ángeles», *Revista Mapocho*, 4, pp.216-223. En línea: [<https://chiloe.omeka.net/items/show/368>].
- BAHAMONDE, Heriberto (1992): *Folklore de Chiloé: Adivinancero*, Puerto Montt, Southern Press.
- BAUMAN, Richard (1992): «Performance», en *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*, Richard Bauman (ed.), New York, Oxford University Press, pp. 41-49.
- BEN-AMOS, Dan (1981): «Analytical categories and Ethnic Genres», en *Folklore Genres*, Dan Ben-Amos (ed.), Austin, University of Texas Press, pp. 215-242.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (s. XVII): MANUSCRITO 3985, Folio 230.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- BRIGGS, Charles y BAUMAN, Richard (1996[1992]): «Género, intertextualidad y poder social», *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 11, pp. 78-108.
- BRIGGS, Charles y NAITANI, Sadhana (2012): «The Coloniality of Folklore: Towards a Multi-Generational Practice of Folkloristics», *Studies in History*, 2, pp. 231-270. <https://doi.org/10.1177/0257643013482404>.
- CÁDIZ, Osvaldo (2021): *Nuestras andanzas por Chiloé: Margot Loyola Palacios y Osvaldo Cádiz Valenzuela*, Chile, Trébol Ediciones.
- CAITUY DE ACHAO (1985): *CAITUY DE ACHAO* [ÁLBUM], Chile, EMI Odeon.

- CAITUY DE ACHAO (2003): *MEMORIA CHILHUEÑA [ÁLBUM]*, Chile, Independiente.
- CÁRDENAS, Renato (2019): *Dalcahue, Crónicas y memoria: Entrevistas, historias y reflexiones desde la vida campesina de la comuna*, Castro, Gráfica Punto.
- CÁRDENAS, Renato y TRUJILLO, Carlos (1978): *Apuntes para un Diccionario de Chiloé*, Santiago de Chile, «Lautaro».
- CAVADA, Francisco (1914): *Chiloé y los chilotes. Estudios de Folklore y Lingüística de la provincia de Chiloé (República de Chile) acompañados de un vocabulario de chilotismos y precedidos de una breve reseña histórica del archipiélago*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- CONJUNTO ANGELMÓ DEL MAGISTERIO DE PUERTO MONTT (2010): *DANZAS HISTÓRICAS DEL ÁREA CULTURAL DE CHILOÉ*, Chile.
- CONJUNTO FOLKLÓRICO DEL MAGISTERIO DE CASTRO (1991): *BUSCANDO RAÍCES [ÁLBUM]*, Santiago, Círculo Cuadrado.
- CONJUNTO GRANEROS (2020): *30 CUECAS DE LAS MEJORES CEPAS DEL FOLKLORE [ÁLBUM]*, Santiago de Chile, Master Media.
- CONJUNTO VILLA SAN CARLOS DEL MAGISTERIO DE CHONCHI (1994): *CHONCHI QUERIDO [ÁLBUM]*, Puerto Montt, Bordemar Ediciones.
- CORTÁZAR, Augusto (1976): *Ciencia Folclórica Aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina*, Argentina, Fondo Nacional de Las Artes (obra póstuma).
- CUNCUMÉN, Conjunto (1961): *Folklore por el Conjunto Cuncumen*. Santiago de Chile: Colección El Folklore de Chile Volumen VII de EMI ODEÓN.
- CHÁVEZ, Hiranio (2022): «Folklore musical y dancístico durante los siglos XIX y XX» en *Folklore y Comunicación: enfoques para el análisis cultural*, Cristian Yáñez Aguilar y Fernando Fischman (coords), Temuco, Ediciones Universidad de La Frontera, pp. 165-178.
- FISCHMAN, Fernando (2012): «Folklore and Folklore Studies in Latin American», en *A Companion to Folklore*, Regina Bendix y Galit Hasan-Rokem (editores), Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 265-285.
- FRENK, Margit (2006): *Poesía Popular Hispánica: 44 Estudios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ, Carlos (1998): *La música tradicional festiva de Chiloé*, Santiago, Olimpho.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, OHLSSEN, Óscar y ROLLE, Claudio (2009): *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950—1970*, Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.
- HAVERBECK, Erwin (1989): *Relatos Orales de Chiloé*, Santiago, Editorial Andrés Bello / Universidad Austral de Chile.
- INFANTE, Pedro (2010): *Pedro Infante [Álbum CD]*, Vintage Music número 53.
- LLAUQUIL DE QUELLÓN (1991): *Que bella tierra es Chiloé [Álbum en formato cassette]*, Sello Ok.
- LOS LOBOS (1987): *La Bamba [Sencillo en formato vinilo]*, Estados Unidos, Hitway.
- LOYOLA, Margot (1980): *Bailes de Tierra en Chile*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- LOYOLA, Margot y Cádiz, Osvaldo (2014): *50 danzas tradicionales y populares en Chile*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- MAGISTERIO DE CASTRO (1991): *Buscando Raíces [Álbum en formato cassette]*, Sello Círculo Cuadrado.
- MAGISTERIO DE CASTRO (1994): *25 AÑOS DE ANDANZAS, mariguanzas y jodiendas*, Santiago, Editorial Olimpho.

- MAHLAU, Axel (1997): «Apuntes para un estudio del folklore de La Adrada», *Trasierra*, 2, pp. 145-165.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación: cultura y hegemonía*, España, Editorial Gustavo Gili.
- MARROQUÍN, Amparo (2015): *La categoría de 'lo popular-masivo' en el pensamiento de Jesús Martín-Barbero. Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía Iberoamericana*, El Salvador, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.
- MARROQUÍN, Amparo (2021): «Aportes desde la comunicación para pensar lo popular. Estrategias para hacer trampas a la modernidad. Aportes desde América Latina», en *Escenarios Comunicacionales: Nuevos Diálogos*, Cristian Yáñez, Élmano Ricarte y Lawrenberg Advíncula Da Silva (eds.), Portugal, Editorial Media XXI, pp. 29-44.
- MORENO, Germán (2004): *Tributo a Gerónimo Barría. Músicos campesinos de Chiloé*, [Documental], Auryñ Producciones.
- NODA, Talio (1998): *La música tradicional canaria hoy*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- ORTIZ, Renato (2022): «A problemática cultural no mundo contemporáneo», en *Folklore y Comunicación: enfoques para el análisis cultural*, Cristian Yáñez y Fernando Fischman (coords.), Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, pp. 19-20.
- PAVEZ, Héctor (1967): *Canto y guitarra. El Folklore de Chile XVI*. [Álbum], Santiago de Chile, EMI Odeón.
- PEDROSA, José Manuel (2002): «Seguidillas sefardíes de Marruecos: diacronía, poética y comparatismo», *Revista de Literaturas Populares*, 2, pp. 153-175. En línea: [http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/6726].
- PEDROSA, José Manuel (2022): «El triunfo de la seguidilla barroca: voz femenina, carnaval urbano y reconfiguración de la cultura popular» en *Seguidillas: Ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*, I, Cristian Yáñez, Francisco Moya y Conjunto Folklórico Miancapué de Quehui (eds.), Chile, COYDE Los Ríos.
- PEREIRA, Eugenio (1941): *Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile.
- PÉREZ-BUGALLO, Rubén. (2008). *El Chamame: Raíces coloniales y des-orden popular*, Argentina, Biblioteca de la Cultura Popular Ediciones del Sol.
- RAMÓN Y RIVERA, Luís (1987): «Nota sobre la seguidilla», *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 2, pp. 11-15
- REYES-RUIZ, Lizeth y CARMONA-ALVARADO, Farid (2020): *La investigación documental para la comprensión ontológica del objeto de estudio*. En línea: [<https://hdl.handle.net/20.500.12442/6630>].
- SOUBLETTE, Gastón (1989): «El cancionero chilote», *Aisthesis: Revista de Investigaciones Estéticas*, 22, pp. 59-75. En línea: [<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/29161>].
- VALDIVIA, Francisco (2024): «Tañido consecutivo y “corriente”: las primeras seguidillas y la guitarra», en *Las seguidillas: ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*, III, María Dolores, Francisco Moya-Maleno y Cristian Yáñez (eds.), Madrid, Ediciones Universidad de Castilla La Mancha.
- VILLALOBOS, Luis (2012): «Los filmes musicales extranjeros y su influencia en la creación de identidades en el cine y en los espectadores chilenos 1930-1950», *Faro*, I/16, pp. 81-91
- YÁÑEZ, Cristian (2015): *Quehui: memorias de una isla del sur*, Valdivia, Editorial TextoContexto.

- YÁÑEZ, Cristian (2021a): «La huella del profesorado normalista en la configuración del campo folclórico en Chiloé: Maestros, cultores y folcloristas», *Revista musical chilena*, 236, pp.156-174. En línea: [<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/54261>].
- YÁÑEZ, Cristian (2021b): «Traditional Culture and Folklore Science: Two Approaches in the Discursive Construction of the Cultural Field of Folklore in Chile», *Folkloristika Journal of the Serbian Folklore Association*, 6, pp. 61-87. <https://doi.org/10.18485/folk.2021.6.2.4>
- YÁÑEZ, Cristian (2022): «La seguidilla en Chiloé, sur de Chile: recontextualizaciones y memoria de una manifestación de tradición oral», en *Seguidillas: Ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*, I, Cristian Yáñez, Francisco Moya y Conjunto Folklórico Miancapué de Quehui (eds.), Chile, COYDE Los Ríos.
- YÁÑEZ, Cristian (2023): *Maestros, cultores y folcloristas: una aproximación a los conjuntos folklóricos del magisterio en Chiloé*, Valdivia, Ediciones Kultrún.
- YÁÑEZ, Cristian (2024): «Entre lo masivo y lo oral: recontextualizaciones a partir de un género de tradición oral», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 156, pp. 249-266.
- YÁÑEZ, Cristian y Fischman, Fernando (2016): «Recontextualizaciones expresivas en contexto neoliberal: La Fiesta del Mar en la isla de Quehui, Chiloé», *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 43, pp. 9-35.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2024

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2025

