



DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Chinganas y quintas de recreo:

El folclor urbano en la Chimba

Informe final de Seminario de Grado

“Pulsiones andinas y mesoamericanas en la modernidad:
José María Arguedas (1911-1969) y Juan Rulfo
(1918-1986)” para optar al grado de Licenciado en
Lengua y Literatura Hispánicas con Mención en Literatura

YVAÍN ELTIT

Profesor Guía

Bernardo Subercaseaux Sommerhoff

SANTIAGO DE CHILE

2022

Índice

Índice	2
Agradecimientos.....	3
1. Concepto de folclor.....	5
2. La Chimba: el barrio de las chinganas.....	13
3. Acerca de las quintas de recreo	27
3.1 Quintas de recreo y chicherías.	37
4. Cuestionando la cueca como danza privilegiada del espacio urbano chileno.....	42
4.1 Folclor urbano: una noción fundante.....	56
Bibliografía.....	60

Agradecimientos

A mi abuelo materno Juan Pérez Godoy (1932-1973), quien ha sido mi gran figura paterna, y me acompaña en espíritu en cada paso que doy.

A mi querido Mitchell Comte, por su corazón y nobleza, siendo el mejor compañero y amigo de sueños que he podido tener.

A mi primer maestro José Miguel Varas Morel (1928-2011), quien me enseñó la sencillez de la palabra, la bondad y la entrega a los demás.

Al folclorólogo Oreste Plath (1907-1996), y al compositor Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), mis referentes intelectuales.

A la memoria del musicólogo y compositor Carlos Lavín Acevedo (1883-1962), pilar fundamental de la Asociación Folklórica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno.

A mis maestros Karen Plath Müller Turina y Gabriel Salazar Vergara, por la confianza, disciplina, aprecio y lealtad.

A la incondicionalidad de Carmen Luisa Letelier Valdés, mi maestra en la música.

Y a mi gran amigo Igor Bernaola Mateluna, confidente de mis soles y mis tormentos.

Ciertamente al gran maestro de esta epopeya: Bernardo Subercaseaux, hombre llano e indispensable, por embarcarse en el folclor, cual flor en el desierto en una carrera donde el saber del pueblo yace arrumbado, donde el corazón anda más lento y la literatura popular parece no existir. Gracias por su amistad, generosidad y paciencia permanentes.

*El pueblo chileno es un complejo mosaico en que se han
incorporado, sobre una base indígena araucana,
con menor o mayor fuerza,
rasgos de la tradición indígena quechua de la cultura hispánica.*

Folclor chileno, Oreste Plath (1962).

Nos proponemos en este informe establecer y examinar las chinganas y quintas de recreo como espacios de divertimento y sociabilidad del pueblo, como lugares en que se hace presente el folclor urbano en Chile. Este trabajo se encuadra en un seminario de grado sobre José María Arguedas y Juan Rulfo, en el que se trabajó lo popular andino y lo popular campesino *vis a vis* la modernidad, en los contextos socio históricos de Perú y México.

1. Concepto de folclor

Examinaremos en primer lugar el concepto de folclor y su semanticidad, realizando una breve revisión histórica de su evolución en Chile, para perfilar luego su aplicabilidad como concepto a chinganas (siglo XIX) y quintas de recreo (1940-1965) en el barrio La *Chimba*. La palabra folclor desde su génesis se nos presenta problemática. Su definición fue acuñada por el escritor inglés William John Thoms en 1846, quién formuló un concepto que permitiera denominar aquel conjunto de tradiciones populares que no tenían un significado preciso, para lo cual combinó dos voces: *folk* (pueblo) y *lore* (acervo, saber, conocimiento), apuntando a dos significados: “saber del pueblo”, o “saber sobre el pueblo”.

Los estudios de la folclorología (ciencia que estudia el folclor) en América Latina son fragmentarios, discontinuos y tardíos, Chile no es una excepción. Sabemos que el primer documento que aborda abiertamente desde una óptica investigativa el folclor chileno es un compendio de *Ensayos filológicos americanos* (1894) donde Eduardo de la Barra, intelectual y diplomático, escribió “*Carta al profesor don Rodolfo Lenz sobre su introducción al estudio del lenguaje vulgar de Chile*” (1894). Esta obra es un completo análisis crítico de 54 páginas sobre el tratamiento de la jerga nacional, pertenece al lingüista alemán vecindado en Chile, Rodolfo Lenz.

Hacia el final del documento De la Barra precisa una serie de reflexiones folclorológicas, planteando la necesidad de hacerse cargo de “fundar el folklore chileno”, se trata de un imperativo: abordar, recoger, sistematizar y establecer las tradiciones y cultura popular de nuestra nación.

“¿Por qué, en vez de perdernos en pequeños esfuerzos aislados como el del estudio de la lengua huasa, no fundamos desde luego el Folklore Chileno? No tardarían en seguirnos las sociedades análogas nacidas en toda la América, y al alborear el siglo nuevo, podría celebrarse

un Congreso Folklorista americano, sumamente interesante para el conocimiento de lo que es nuestro pueblo”¹.

De la Barra plantea ocho categorías fundantes del folclor a estudiar: 1) Conocimiento de las lenguas primitivas y documentos asociados; 2) Lengua actual del pueblo, indicando sus “vicios” y neologismos; 3) Colección de modismos, refranes y adivinanzas; 4) Tradición oral, subdividida en cuentos populares, consejos y leyendas, poesías “narrativas”, lirás, corridos, canciones y cantares; 5) Tonadas populares, música y bailes; 6) Diversiones populares (juegos); 7) Trajes peculiares que se usen, hábitos y costumbres especiales; y 8) Estudios sobre los pueblos originarios de cada lugar.

Además De la Barra propone un “mapa folclórico” con centros de estudios distribuidos en Atacama y Coquimbo, zona de interés por los changos; fija luego la zona central entre el Río Maipo y el Maule, calificándola como “la huasería”; identifica un “tercer centro”, entre Chillán y Concepción, con mayor realce por los mapuches; fija un punto de mayor indagación entre Valdivia y Llanquihue, y finalmente concluye con el Archipiélago de Chiloé como un punto y “centro especial”.

En un comienzo frente a esta propuesta amplia no hubo desavenencias, debido a que las relaciones epistolares entre Eduardo De la Barra y Rodolfo Lenz tuvieron eco en este último, así en una sala del antiguo Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile se gestaría la Sociedad de Folklore Chileno, fundada el 18 de julio de 1909, donde Lenz invitó a los escritores Ramón Laval y Julio Vicuña Cifuentes como directores, Agustín Cannobio como tesorero, y Eliodoro Flores como secretario.

A partir de esta Sociedad se comienza a abordar el folclor con seriedad, y con cierto sentido amplio, llevándolo a la esfera académica, siendo la Sociedad de Folklore Chileno pionera a lo largo de todo el continente: *“El folklore es una rama de la etnología. La etnología investiga las leyes de la formación de la humanidad con el objeto de presentar un cuadro de su vida psíquica. No se ocupa en lo que piensa el individuo, sino en lo que piensan los pueblos como colectividad”².*

¹ De la Barra Lastarria, Eduardo. *Carta al profesor don Rodolfo Lenz sobre su introducción al estudio del lenguaje vulgar de Chile* en Ensayos Filológicos Americanos, 1894.

² Sociedad de Folklore Chileno. *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno*. Imprenta y encuadernación Lourdes (1909).

Se aplica por ende aquella primera conversación epistolar entre De la Barra y Lenz, donde los sujetos populares, el pueblo, el soberano son los protagonistas de su saber, dónde no hay alteraciones ni median posturas enajenantes. Se ejecuta una concepción amplia y diversa de folclor, la cual va desde la música, la expresividad creativa en sus distintos soportes y proyecciones, la lengua, los saberes étnicos y hasta la sociabilidad popular.

En el mismo programa de 1909 se exponen en forma ensayística las diversas categorías de la investigación científica del folclor nacional: “Literatura”, dividida en I Poesía, y II Prosa.

En un segundo grupo ordenan “Música y coreografías, artes plásticas y ornamentales”. En el tercer conjunto consignan las “Costumbres y creencias”, entre ellas: Fiestas y diversiones. “Costumbres y creencias relacionadas con la vida del individuo”; “La vida material del individuo en general”, y “Ocupaciones sociales y los artesanos”. Finaliza con un capítulo que tiene gran interés para la Sociedad de Folklore Chileno: “El lenguaje vulgar”, dividido en: Teoría del idioma, y material del idioma (Colección de las voces castellanas).

Buscando un fin divulgativo, aunaron esfuerzos y crearon la *Revista de Folklore Chileno* (1910) para dar a conocer sus monografías y tener mayor presencia a lo largo del país, ello con el propósito de recopilar elementos regionales desconocidos y congregar a nuevos socios para su institución.

La revista logra su cometido principal de publicar los más diversos temas como festividades populares, lenguaje popular, medicina popular, danzas, materias mapuches, costumbres, entre otras. Las impresiones de la Revista se realizaron con el apoyo monetario de la Universidad de Chile, primero gracias al educador Valentín Letelier, y después con Domingo Amunátegui Solar, ambos rectores. Las actividades de la Sociedad marchaban bien, pero en 1913 Amunátegui decidió terminar con los fondos destinados para la *Revista de Folklore Chileno*.

En 1911 el abogado Enrique Matta Vial, decidió reorganizar la Sociedad Chilena de Historia y Geografía (SCHHG), la que había sido fundada en 1839. Se trató de un proyecto ideológico surgido en el corazón del conservadurismo chileno, gestada por personajes como Antonio Varas, Manuel Montt Torres, Crescente Errázuriz, entre otros.

Desde su origen esta entidad se caracterizó por su postura autoritaria, jerárquica y elitista, donde más que poner al pueblo en el centro del debate, era visto como un accesorio, comenzando a imperar la visión de “saber sobre el pueblo”. Esta organización se fusionó con la Sociedad de Folklore Chileno, para garantizar su subsistencia, supuestamente más allá de lo financiero,

transformándola en una sección y prometiendo acceso a publicaciones regulares en la *Revista Chilena de Historia y Geografía* (1911).

Aunque el trabajo institucional de Rodolfo Lenz sentó las bases de la folclorología chilena y latinoamericana, al ser su obra absorbida por Enrique Matta Vial y su círculo, comenzó un arrumbamiento, sumiendo al folclor más allá de un mero acto descriptivo o pintoresco, asignándole la noción de expresiones populares enraizadas en un territorio determinado, esa posición tan contemplativa fue la que facilitó la instalación de voces que más que atraer los saberes del pueblo desde su naturaleza y hacerlos parte del análisis, los condenó a la dimensión de exotismo que aún de alguna manera prevalece en la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, pero lo que es más grave es su transmisión a la gran mayoría de la industria cultural del país, lo que incluye a universidades, museos y organizaciones de la sociedad civil en general.

Posteriormente a la unión de ambas sociedades los tirajes de la *Revista de Folklore Chileno* en efecto se llevaron a cabo, pero la difusión de estos trabajos se desarrolló de forma aislada e intervenida, y siempre bajo la estricta supervisión de Matta Vial. Más complejo sería el escenario, pues no se gestó un recambio generacional de los miembros de esta remozada “Sección de folklore”, de tal modo que los diferentes integrantes fueron falleciendo a medida que pasaron los años.

Tres décadas de silencio transcurrieron para que nuevamente se rearticularan los estudios del folclor desde la visión de Lenz, y el tratamiento amplio y con perspectiva científica del concepto, poniéndose fin al arrumbamiento. Así fue como de manera adelantada el folclorólogo Oreste Plath le propuso al médico Aureliano Oyarzún Navarro, crear una orgánica que restaurara los estudios folclorológicos, no solo con el sentido de volcarse al territorio para emplear una recopilación e indagar, sino con una tarea mayor: la democratización del folclor.

Dicho de manera concreta, para Plath el folclor no es una cosa etérea, decorativa o tecnocrática, más bien está inserto en la naturaleza del pueblo, en lo que podría entenderse como la “chilenidad”, es un tema de idiosincrasia.

Se hace un giro intencional, conceptual y cronológico hacia atrás, retomando aquello planteado en la carta citada de 1894, es decir, más que cambiar es un retorno a las bases científicas del folclor, priorizando al pueblo como sujeto de investigación, se ve plasmado en sus trabajos de la época, recopila, registra, sistematiza, reflexiona y promueve el folclor en todos sus

contenidos posibles, desde la lengua, la visión humana, las artesanías, las muestras museográficas, la cultura vitivinícola, los pregones, etc.

Esta visión folclorológica es idónea para lo que nos proponemos en este informe, pues las fuentes que hemos seleccionado para examinar las chinganas y quintas de recreo desde sus contextos de producción, sujetos populares, discursos socio-históricos y literarios, así como la noción de folclor urbano que se fue gestando en estos centros de divertimento y sociabilidad del pueblo, lo tienen como protagonista.

Tras una serie de gestiones el plan de Oyarzún y Plath logró convocar a treinta artistas, gestores culturales e intelectuales materializándose en la sesión inaugural de la Asociación Folklórica Chilena el 3 de febrero de 1943 en el auditorium del Museo Histórico Nacional, el cual se localizaba en calle Moneda n°610, funcionando siempre en estas dependencias, donde se ubica actualmente el Archivo Nacional Histórico. Las bases patrimoniales fundacionales dan cuenta de la gesta con la inclusión de nueve mujeres, un dato revolucionario si consideramos la escasa participación femenina en la época en términos de la investigación del folclor chileno.

La Asociación se dividió en tres grupos: Tradición chilena, que abarcó costumbres, lengua y literatura; Ergología folclórica, conformado por artes plásticas y artesanías; y Música y coreografía populares.

En estos documentos se explica su motivo fundante como *“una apreciación amplia y profunda del folclor nacional, considerado histórico-culturalmente, al igual que cualquier otro fenómeno etnográfico o etnológico de los que determinan la idiosincrasia de nuestro pueblo”*³.

El primer directorio lo integraron: Aureliano Oyarzún (presidente), Oreste Plath (vicepresidente), como directores Carlos Samuel Reed Rosa, ornitólogo (persona que estudia las aves) y primer director del Zoológico Nacional; Carlota Andreeé, seudónimo de Mercedes Ponchier Riquelme, periodista y escritora, y Sady Zañartu Bustos, escritor y pensador, Premio Nacional de Literatura (1974).

Las sesiones eran en el auditorio del Museo Histórico Nacional, las que abordaron diversas temáticas, llevándose a cabo cada jueves a las 18:30 hrs., abiertas a cualquier persona que quisiera asistir. Para ejecutar las acciones se proyectaron archivos, bibliotecas y registros fónicos; actividades de campo y extensión, y producción intelectual. En algún momento se intentó la publicación de un boletín que reuniera las actividades e investigaciones, sin embargo,

³ Asociación Folklórica Chilena. *Bases patrimoniales fundacionales*. Santiago (1943).

por varias circunstancias, solamente quedó en una idea. En 1955 por razones administrativas y financieras se pretende una reestructuración, la que se transforma en el inicio del fin.

Son tres los motivos que hacen que la Asociación caiga en un vasto receso. Algunos de los miembros empiezan a fallecer, entre ellos el periodista Rafael Fernández Rodríguez (1952); el arquitecto Ismael Edwards Matte (1954); la compositora María Luisa Sepúlveda Maira (1958), entre otros. El autoexilio y posterior deceso del musicólogo y compositor Carlos Lavín (1958-1962), es probablemente el golpe más duro para Oreste Plath y los demás miembros. Y el 6 de marzo de 1963 con la asunción del historiador Carlos Larraín de Castro, de ideas conservadoras, quien asumió como director del Museo Histórico, terminó disolviendo la sección de folklore del MHN y desintegra las colecciones de objetos, lo que tiene como su consecuencia directa el retiro de los últimos esfuerzos para que la organización adjunta continuara.

La Asociación Folklórica Chilena fue reconstituida como Sociedad de Folclor Chileno en la Ilustre Municipalidad de Estación Central el 29 de enero de 2021.

En síntesis la aplicación del concepto de folclor que debe primar para el folclor urbano en las chinganas y quintas de recreo en la *Chimba* deviene del saber del pueblo, sintoniza con una concepción amplia del concepto que tienen determinadas obras de Oreste Plath como *Baraja de Chile* y *Folklore Chileno* como su modelo operante, y que fue acogido por algunas de las entidades mencionadas en este conciso diagnóstico del tratamiento folclorológico desde fines del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX en Chile.

Consideramos la concepción de Plath, pues en su obra el folclor no es abordado como un objeto de laboratorio, no lo toma como un artefacto de exotismo, su afán era ir al terreno donde se desarrollara cualquier manifestación natural, registrarla y publicarla, siempre en un formato pedagógico.

“El folklore es la ciencia de la tradición. Es también la comparación e identificación de supervivencias, antiguas creencias, costumbres y tradiciones en tiempos actuales. Es el estudio de la mentalidad popular, el carácter, del alma del pueblo, a través de sus manifestaciones artísticas, religiosas, de vida material y psicológica”⁴.

Es decir, evidenciamos un interés por abordar al folclor en su dimensión vasta, no desde un puritanismo, sino asumiendo la noción autónoma y libre del pueblo en su ejercicio soberano por retratarse a sí mismo como a él le plazca, diferente a una estilización que podría verse en los

⁴ Plath, Oreste. *Significación del folklore*. Revista En Viaje, Santiago N° 202 (agosto 1950).

conjuntos folclóricos y los campeonatos de cueca, donde se superpone una teatralidad por lo que realmente sucede en cada territorio.

Incluso en la zona de estudio que estamos examinando cómo será la *Chimba*, es irreal tomarla desde las investigaciones contemporáneas, pues la folclorología además de encontrarse arrumbada, está muy lejos de comprender el mundo que habita allí, el que ha evolucionado desde la Conquista.

Se despojan de autores como Justo Abel Rosales, Daniel Barros Grez y Carlos Lavín Acevedo, que no solo escribieron del sector, sino que vivieron y (en algunos casos) hasta murieron allí, amaron y vibraron con los cantos, la música y las comidas que las chinganas y las quintas de recreo ofrecían en sus mejores épocas.

Es aplicable este bosquejo histórico-discursivo a nuestra noción de folclor urbano gestada en los espacios de divertimento popular (chinganas y quintas de recreo), tomando como un eje, una especie de clímax desde la zamacueca y su evolución.

*Es la tradicional barriada de la Chimba
aquella porción uniformemente desechada
de varias monografías e historias; y si ella,
en parte, tuvo algunos cronistas, no alcanzan
éstos a estructurar sus investigaciones
con los aledaños y hurtaron el cuerpo al
punto geográfico que debería haber constituido el foco
de sus observaciones tanto históricas como sociales.*

La Chimba, Carlos Lavín (1946).

2. La Chimba: el barrio de las chinganas

El poblamiento español en la colonización de la Capitanía General del Reyno de Chile se dio siempre en torno a terrenos fértiles y ríos que sustentaran a las comunidades. En el valle central chileno, para ser más específicos en Santiago se dio a los pies del mítico río Mapocho (voz mapuche que significa agua que se pierde en la tierra), siendo la primera ruta por donde se transitó, el sector denominado como “La *Chimba*”. La palabra *chimba* es originaria de la voz quechua, se traduce como “de la otra banda” u “otra orilla del río”, voz empleada en Chile y Perú.

Rodolfo Lenz indica: “1. *El margen opuesto de un río o de una quebrada.* 2. *Barrio menor de un pueblo situado frente al principal a la otra banda del río*”⁵. Lenz agrega que estando en 1579 ya se le llamaba popularmente *Chimba*, y sus habitantes *chimberos*. Enfatiza que la terminología *Chimba* se ocupó para lugares similares en ciudades como Copiapó, Ovalle, Linares, San Antonio, Toltén, entre otros. No olvidemos que los dominios del imperio inca llegaron hasta la Región del Maule, lo que no solo denota un intercambio geográfico, sino también histórico, político y sociocultural.

Aquel lugar donde levantaron sus tiendas de campaña las huestes de Pedro de Valdivia en los faldeos del cerro Blanco, propició una serie de edificaciones habitacionales, educativas y recreativas a su alrededor. Cobra sentido la idea fundacional, cuando en los libros *La cañadilla de Santiago. Su historia y sus tradiciones: 1541-1887* e *Historia y tradiciones del puente Cal y Canto* de Justo Abel Rosales afirman que toda proyección arquitectónica, geográfica y social tenía como punto de partida la *Chimba*. Dicho de otro modo, en los primeros siglos de la patria todo lo que había fuera del sector en cuestión que estamos examinando eran meras extensiones del mismo. Fue en la *Chimba* santiaguina por donde se transitó y comunicó a Chile de norte a sur, y de este a oeste. Originalmente esta zona perteneció a un cacique de nombre Huechuraba (en voz mapuche es lugar donde nace la greda). En aquel entonces se levantaban rucas (viviendas mapuches), donde convivían dos grupos: picunches e incas. Varias versiones que le asignan al citado líder mapuche la posesión de las tierras del norte del valle del Mapocho.

Primero Diego de Almagro, y luego Pedro de Valdivia junto a sus tropas llamaron a estas latitudes como “Monserrate” por su extraordinario parecido a escala con el cordón montañoso de

⁵ Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas* (1904)

Montserrat en Cataluña, España. Desde el primer momento este sector estuvo dividido por residentes civiles y religiosos, donde la orden de los dominicos tuvo un poder gravitante, permeado por los habitantes populares.

“Estando en las dichas tierras sobre que se otorgó el compromiso atrás contenido entre el Convento de Santo Domingo y el capitán Pedro Ordoñez Delgadillo que son vecinos de la ciudad de Santiago de Chile, en 12 de agosto de 1578 años donde Juan Alonso Zapata escribano del número y cabildo de la dicha ciudad de Santiago y sus términos y jurisdicción por su Majestad fui llamado a dar fe para lo que ante mí pasase, el señor Juan Hurtado juez árbitro habiendo visto este proceso y los títulos de las tierras presentadas en él por las dichas partes habiendo parecido y habiendo pareado por las tierras sobre que se litiga”⁶.

Este dato podría resultar azaroso, quizás verse como una simple repartición de territorios, sin embargo, no deja de ser llamativo que cierto sitio que por mucho tiempo se le asignó la categoría de extramuros, en un afán aislacionista, se encuentre presente en el dictamen de la monarquía de los Habsburgo, dando cuenta del protagonismo que tenía para Felipe III, el piadoso.

Los factores que fueron consolidando la categoría de extramuros los iremos desplegando poco a poco. El sendero que fue oficializado como la línea que cruzaba la *Chimba* de norte a sur se le comenzó a llamar “Camino de Chile” desde la conquista hispánica. En el cerro Blanco se levantó la gruta de la Estampa, luego de diversos sismos se trasladó a su actual ubicación con el nombre de “La Viñita” por la militar española Inés de Suárez.

En un inicio en los terrenos de la *Chimba* se construyeron casonas al más puro estilo de la hacienda chilena, dos fueron los personajes que contribuyeron a la paulatina urbanización del lugar, tanto en su diseño, planificación e implementación, el obispo Juan Antonio Martínez de Aldunate, y el corregidor Luis Manuel Zañartu. Los límites que se fijaron en la *Chimba* colonial serán por el norte la “Chacra del Salto de Araya”, y por el oeste hasta Huechuraba.

Sus construcciones fueron un crisol de la más genuina expresión chilensis de esos años.

“En los patios de esas viejas casas existe una compenetración absoluta entre el suelo plantado y las partes exteriores de la vivienda. Los materiales de construcción y los adornos vegetales han coexistido tomando un carácter arcaico bien guardado hasta hoy”⁷.

⁶ Rosales, Justo Abel. *La cañadilla de Santiago. Su historia y sus tradiciones: 1541-1887*. (1887)

⁷ Lavín, Carlos. *Jardines del siglo pasado en La Chimba* (1946).

Todo lo que se encontraba al norte del Mapocho era considerado como parte de la *Chimba*, de un suelo aluvial, se trataba de tierras muertas e infértiles, sumado a la incontable cantidad de veces que el río Mapocho se desbordó, haciendo imposible cualquier faena agrícola mayor. La vegetación además de espinos y malezas fueron árboles frutales como mandarinos, pomelos, naranjos, y uno que otro plátano, además de moras, papayas y frutillas, siempre bajo el protectorado de los jardines internos de los dominicos. Es menester indicar que siempre se pensó como una extensión territorial con sentido habitacional y demográfico, tiene su razón de ser fundacional, por haber sido el primer punto donde los soldados españoles acamparon y se establecieron, contrapuesto a los valles siempre verdes que acostumbraban las tropas hispanas y que mencionamos al principio.

Esa aristocracia vasco-española conocida como “criollos” se situaron lejanos y distantes de los chimberos que representaban para ellos la degeneración, el desorden y la morbosidad, definiéndolos como “barrios indecentes”. Primero se establecieron en torno a la Plaza de Armas de Santiago y el casco histórico, después en los barrios Concha y Toro, Dieciocho y Yungay (respectivamente), donde darían paso a sus lujosos salones, sobre todo hacia mediados del siglo XIX, cuando la influencia francesa se fue incrementando.

Los materiales con los cuales se levantaron los inmuebles en la *Chimba* colonial fueron adobe, tejas, palos y cañas tejidas (quinchas), rematadas cuidadosamente por los artesanos. En el sector que estamos estudiando se conforma la génesis del espesor cultural chileno, pero no como un imaginario uniforme, ya que una “identidad” fija sería iluso y pedestre, sabiendo que Chile desde el Altiplano, pasando por todo el valle central, las cordilleras de los Andes y de la costa, y los territorios insulares, como Rapa Nui y el Archipiélago de Juan Fernández, hasta la gélida Patagonia tiene distintos y cambiantes espesores culturales, con dichos y modismos, costumbres, comidas, música, etc. todo lo que hace imposible que se pueda hablar de un solo espesor, de una sola comunidad con rasgos definidos, más bien son dinámicos, múltiples y complejos. No obstante, los tres afluentes que convergen en la configuración del folclor chileno, y por ende sus expresiones urbanas primarias que se dieron en la *Chimba* como espacio permanente y privilegiado, éstas fueron la africana, la española y la aborígen, resultando un folclor mestizo e híbrido. Es importante resaltar que la noción de los mestizos no solo fue por la procreación entre las tres corrientes antes mencionadas, sino por la constante ida y vuelta de los viajeros y

migrantes que pasaron por estos suburbios, estos fueron la fuente más fecunda para reconstruir el mundo chimbero.

Cabe señalar que en la literatura chilena “oficial”, la canónica del siglo XIX, poco y nada se aborda nuestro objeto de estudio.

Sus moradores eran de las más diversas partes, como queda registrado en un censo de fines del siglo XVIII:

*“Hacia el fin de la colonia la población de la Chimba: Medía apenas dos kilómetros de diámetro, y se hospedaban en ella cuarenta mil habitantes, de los cuales 21.318 eran españoles puros, 6.265 mestizos, 5.454 indios y 7.568 negros y mulatos”*⁸.

Algunos podrían pensar, ¿Dónde quedó esa herencia afro? La verdad es que se combinó con lo étnico y lo hispano, dando origen a un nuevo espesor cultural, refiriendo nuevamente al principio de mestizaje que ha regido y se repite en Chile siempre. Esto se puede explicar porque los esclavos que desembarcaron en las costas de Mar del Plata y Buenos Aires (Argentina), cruzaban la Cordillera de los Andes, convirtieron a nuestra nación en el corredor perfecto para el intercambio con el Perú, fueron fundamentales los puertos de San Antonio y Valparaíso para las “negrerías” (establecimientos donde se traficó esclavos africanos entre los siglos XVI-XIX), así como puentes para el arribo hasta el puerto de El Callao. Teniendo como paso obligado el tránsito por el Camino de Chile en la *Chimba*. Este primer acercamiento a la negritud en nuestro país será útil para la presencia afro que hasta hoy se mantiene viva.

Otras edificaciones coloniales que fueron modelando la transformación de su semi ruralidad a urbanidad fueron: el Convento San Juan de Sahagún (1601), la Iglesia de la Recoleta Franciscana (1645), la Basílica y las dependencias de la Recoleta Dominica (1753), el Monasterio de las Carmelitas Descalzas de San Rafael (1777), el Puente de Cal y Canto (1782), el Cementerio General de Recoleta (1821).

En la *Chimba* se instalaron las chinganas. La palabra chingana posee diferentes significados, algunos señalan que deriva del término quechua “chinkana”, el cual se traduce como laberinto o escondrijo. En el caso local Rodolfo Lenz comenta:

*“1. Taberna ordinaria, casa de diversiones gente baja, a menudo especie de burdel. 2. La fiesta que se celebra en tal establecimiento con cantos y bailes populares”*⁹.

⁸ Lavín, Carlos. *Suburbios y arrabales, La Chimba* (1946).

⁹ Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. (1904)

Lenz identifica el término chinganera (o) usualmente como propietaria (o) del local. Hay otras opiniones que la asocian al verbo “chingar”, el que alude a beber con cierta frecuencia alcohol. En el Chile antiguo, según Oreste Plath se utilizó para nombrar donde se jugaba, divertía y se consumían bebidas y comida chilena, amenizados por música, *“Las chinganas fueron las primitivas quintas de recreo, donde se bailaba, se comía y se bebía”*¹⁰.

En algunos casos señala Plath que podía efectuarse algún servicio sexual, es decir, prostitución, *“En América es, en general, un tejendón donde se vende aguardiente, chicha, y donde, por lo general, se reúne el pueblo para bailar, cantar y tomar. A menudo especie de burdel”*¹¹. Sin embargo, dista mucho del tono sistemático de burdel que se suele adjudicar a las chinganas.

Entre los grandes caseríos de la *Chimba* donde se alzaban corredores, circundados por álamos, peumos; algunos espinos, pataguas y sauces, y frondosos cardenales en macetas de greda, con los dominicos como la orden religiosa rectora al otro lado del río, florecieron hacia fines del siglo XVII, las chinganas como lugares de recreación y divertimento popular, de manera espontánea, siempre en aquellos lotes campestres inhóspitos. Se trató de construcciones hechas con maderos fuertes y resistentes, y ramajes secos de palma, pino o totora, usualmente estaban a cargo de mujeres solas y abandonadas, las que para poder subsistir a la falta de ingresos económicos colocaban estos locales donde se comía, acompañaban con música y bailes que ellas mismas, sus amigas e hijas tocaban, e incluso se daba posada a aquellas personas que se encontraran de paso, o que tuvieran la necesidad humana de distraerse de las funciones laborales que tenían, los locales abrían sagradamente domingo y lunes en jornada vespertina, eso sí en la apertura dominical era después de las 12 horas, respetando la misa.

*“Las había en las vecindades de aldeas, campamentos mineros, o en cualquier sitio o faena de mediano concurso humano. Su alhajamiento no exigía más que la prístina desnudez de la tierra, la del firmamento apenas embozado con ramajes aromosos, y, acaso, algún tejido colgante de hierbas y papel o telas de colorines: pero, siempre, presidía el color trinacional con su estrella tutelar”*¹².

Se interpreta que en el siglo XIX comienza a manifestarse más claramente su carácter híbrido, debido a la infinidad de viajeros y aventureros que las visitaron y gozaron con su

¹⁰ Plath, Oreste. *Chinganas*, Revista Rosita n°1137. Septiembre de 1970.

¹¹ Plath, Oreste. *Chinganas*, Revista Rosita n°1137. Septiembre de 1970.

¹² Garrido Vargas, Pablo. *Memorial de la chingana* en Historial de la cueca (1979).

contagiosa atmósfera nacional, curiosamente aquellos extranjeros se convirtieron en sus más fieles narradores. Tal como lo relata en 1822 el marino francés Gabriel Lafond de Lurcy:

*“Fuera de la ciudad, a lo largo de la cañada, en los arrabales y sobre todo en la Chimba, separada de la ciudad por el puente, hay una variedad de casitas que se asemejan a los ventorrillos de los alrededores de París. Los domingos, como en Francia, ellos rebozan de bebedores y danzantes que se divierten alegremente acompañados de los sonos melancólicos del arpa y de la guitarra. Los bailes chilenos más conocidos son la samba, el cuando, las oletas, el pericón, la zapatera y el llanto”*¹³.

Si bien su época dorada fue en pleno siglo XIX, surgieron mucho antes de lo que se piensa. Se tiene bien documentada la primera chingana en la *Chimba*. En la década de 1670 la talentosa arpista y cantora Dominga Muñoz declamaba cotidianamente las “Delicias de los oidores de la Real Audiencia del Reino de Chile”. Se trataban de divertidos versos que tomaban como su contenido principal los dictámenes de aquellos funcionarios que decidían sobre asuntos judiciales de la época. El local de Dominga se ubicaba en los faldeos del Cerro San Cristóbal en Recoleta, quien pensaba que su deceso haría que su don se perdería con ella. Sin embargo, sus tres hijas se encargaron de cambiar la historia, así fue como las “Muñoces”, como se dieron a conocer, se instalaron en el Salto de Araya, con parroquianos de todos los estratos sociales, era recurrente ver al gobernador español Tomás Marín González compartiendo. Estas tres mujeres diestras en el arpa, la guitarra, el rabel (instrumento musical de cuerda frotada semejante al violín, el cual se forma por un número variable de 1 a 5 cuerdas), y la vihuela (instrumento de cuerda pulsada parecido a la guitarra, normalmente de seis órdenes, cinco de dobles y uno simple en la primera cuerda), volvían locos de admiración a toda su audiencia con su gama de esquinazos y tonadas.

Para 1810 con el suceso de la Primera Junta de Gobierno el pueblo seguía su vida tal cual, aunque algunas cantoras ocuparon el hito país como material para sus creaciones. En la *Chimba* se contaban más de 20 arpas y más de 100 guitarras, éstas últimas es confuso precisarse y clasificarse como tal, ya que en más de una oportunidad a los guitarrones se les llamaba guitarra o “guitarra grande”.

¹³ Garrido Vargas, Pablo. *Memorial de la chingana* en Historial de la cueca (1979).

El historiador Eugenio Pereira Salas establece que la influencia del virreinato peruano era permanente, en cuanto a lo coreográfico, plantea dos tipos de danzas: “Los bailes serios” o aristocráticos que tenían lugar en los salones al sur del Mapocho, entre ellos: el pasapié o paspié (danza cortesana francesa, también utilizada como forma instrumental, cultivada entre los siglos XVI-XVIII, se hallaba con frecuencia en la ópera barroca francesa y el ballet); el rigodón (antigua contradanza de Provenza, viva y alegre, practicada por cuatro o más parejas); el minueto o minué (danza tradicional del barroco francés, específicamente en Poitou-Charentes); por mencionar algunos.

En un inicio, las danzas del pueblo de tono picaresco se dividieron en dos: de pareja suelta eran la zamba (danza típica de las provincias del norte argentino, derivada de la zamacueca peruana, su esquema es en pareja enfrentados, con pañuelo y con castañetas, tiene dos movimientos, zamba y gato); y el abuelito (vals proveniente de Perú); y “bailes a solo”, eran el fandango (antiguo ritmo español, a diferencia de otras danzas se ejecutaba acompañado con movimientos vivos y apasionados, siempre de canto, guitarra y castañuelas. Posteriormente se le incluyeron platillos y violín), y el bolero (aire musical español, cantable y bailable en compás ternario y de movimiento majestuoso, diferente a su variante mexicana actual) con raíces coloniales, después se masificó la cachucha (baile popular de Andalucía, en compás ternario y con castañuelas), ésta última introducida por los soldados de los Talaveras, tropas españolas encargadas del proceso de la Reconquista chilena.

Con el tiempo se sumaron la refalosa (derivada de la zamacueca, su excesivo contoneo y movimiento de cintura femenino, se ejecutaba en pareja suelta, independiente y con pañuelo); la seguidilla (de la región de Castilla, la Nueva en España, de ritmo ternario y movimientos animados); el *gato* (originario de la zona del Mar del Plata, Argentina y Uruguay, de movimientos rápidos y pareja suelta, suele acompañarse de coplas, cuyas letras coinciden con las figuras); el *cuando* (del interior y los Andes de Argentina, de pareja suelta, con la particularidad de estar compuesta por dos ritmos, primero uno lento con forma de minueto, y un ritmo alegre con forma de gato, de gran popularidad durante todo el siglo XIX, incluso superior a la zamacueca, su música se imprimió por primera vez en Chile); la tonada (de fuerte base campesina, con afluentes arábigos-andaluces, cuya forma se adapta según el contexto, tomando desde lo popular hasta lo docto); el cañaverl (de pareja suelta, independiente y uso de pañuelo, destacando sus letras jocosa-picarescas), la sajuriana (de raíces argentinas, es de pareja suelta,

independiente, con pañuelo, sobresaliendo su caminada y escobillada); la porteña (de pareja suelta e independiente, es una derivación de la zamacueca); el pequén (también conocido como apequená, llama la atención la inclinación de los danzantes asemejando a un par de pájaros, de pareja suelta, independiente, pañuelo y caminada, sus textos conjugan lo amatorio, lo jocoso y lo patriótico); la jota (de España con múltiples variantes como castellana, mallorquina o manchega, entre otras. Usualmente de ritmo acompasado y pasos similares al vals); el pajarillo (su origen se debate entre Argentina, Cuba y Perú, de pareja suelta e independiente, de tono pícaro y movimientos avivados); la paloma (de pareja suelta e independiente, debe su nombre a los pañuelos que en cada mano deben llevar los ejecutantes e imitan a la paloma, cabe agregar que no se tiene mayor dato de sus melodías ni letras, más solo se ha podido reconstruir a partir de referencias en obras literarias e investigaciones folclóricas musicales, se presume su origen peruano); la cardita (supuesta variable de la zamacueca y/o jota), y la zamacueca (danza de origen afroperuano, de pareja suelta y predecesora de chilena, zamba, chacarera, bailecito, marinera y cueca), ésta última tendrá especial relevancia para las páginas que suceden nuestro análisis. Se debe recalcar que casi todas las interpretaciones de las danzas del pueblo que hemos expuesto contaban con el cajón peruano como acompañamiento musical en el universo chimbero.

En cuanto a la gastronomía, el menú chinganero fue un fiel reflejo de la contundente cocina nacional. Sabemos que en estos locales no solamente se daba cabida a un sincero divertimento del pueblo, sino que se ofrecía alojamiento y enjundiosas viandas (ollas típicas para servir los alimentos), se deleitaba a los comensales con la chicha de manzana y de uva (según fuera el caso), aguardiente, mistela (bebida que se hace con aguardiente, agua, azúcar y otros ingredientes, como canela, hierbas aromáticas) y vino tinto. Respecto a los comestibles eran frecuentes platos “a la chilena”, tales como porotos granados, pastel de choclo, legumbres a elección (porotos, garbanzos, lentejas, chícharos), empanadas, sopaipillas, cazuelas y variedad de frutas, cuando la temporada lo ameritaba mote con huesillos (bebida tradicional chilena sin alcohol con mote de trigo y duraznos deshidratados, denominados huesillos), un postre que causaba furor en sus degustadores. Es relevante comentar que se ofrecían los choncholies (variante peruana del chunchule) y los picarones (dulces con forma de anillos hechos con harina de trigo mezclada con zapallo, a veces con camote y bañados en chancaca), preparaciones que confirman aún más el sincretismo con el invisibilizado factor afroperuano, esto se ratifica en las obras de Justo Abel Rosales, especialmente en *La negra Rosalía o el club de los picarones*. Para

la sobremesa podía tomarse un buen mate con “malicia” (alcohol), o un “Ulpo” (mezcla de harina de trigo tostado, miel y agua). O alguna agüita de manzanilla, menta o ruda para la digestión.

En cuanto a los juegos fueron dos los más demandados, el truco, este consiste en proceder con los naipes españoles, deriva del truco valenciano. Consta de dos fases: la primera trata de apostar la mejor combinación de cartas de distintas manos (flor y envido), y la segunda sobre las bazas jugadas para la mejor mano (truco), actualmente suman treinta puntos. A su vez el tejo, se introdujo en Chile por los soldados españoles. Consistía en arrojar trozos de tejas de barro a un pequeño cuadrado atravesado a lo ancho por un cordel.

Para 1830 el listado de dueños de chinganas, quienes animaban la fiesta en la *Chimba* eran: “*Teresa Plaza, Francisca (Pancha) Luz, Manuela Cadilla, Dolores Baleno, Josefa Atienza, Peta Verdugo, María Poblete, Mercedes González, Carmen Cervantes, María Avilés, Manuela Cotapos, Dolores Gárate, Manuela Jara, Peta Donoso, Concepción Valencia, José Romero (definido como líder gremial chinganero), Manuel Mesías, Antonio Tapia, Pedro Mengual, José Rodríguez y José Santibáñez*”¹⁴.

Es por estos años cuando ingresa el teatro para complementar aún más el festivo mundo de las chinganas. Corría 1830 cuando una esclava mulata apodada la “Monona”, llegaba desde el Perú, la que se fugó del lado de sus patronos para visitar cada rincón chimbero, puntualmente “El parral de Gómez” y “Los baños de Huidobro”.

Esta frondosa afroperuana causó tal revuelo en la capital por su vigor y energías que cautivaron a cada persona que se hipnotizaba por el revoloteo de su pañuelo en la zamacueca limeña que interpretaba.

*“Pronto sus admiradores la precipitaron a una docencia honoris causa con todas las de la ley, es decir, con bamboleos incitantes, zapateo de redoble primoroso y volutas hechizantes de pañuelo”*¹⁵.

Su pecaminosa popularidad concitó la atención de Manuel Vicuña Larraín, obispo de Santiago, el que le declaró una verdadera guerra en los medios de prensa.

Tal reputación influyó en tres hermanas mulatas chilenas, que emularon sus enseñanzas y shows artísticos, de apellido Pinilla y llamadas “Las petorquinas”, oriundas de la provincia de Petorca. Como una especie de efecto performativo incorporaron la gestualidad y gracia a cada

¹⁴ Garrido Vargas, Pablo. *Memorial de la chingana* en *Historial de la cueca* (1979).

¹⁵ Garrido Vargas, Pablo. *Memorial de la chingana* en *Historial de la cueca* (1979).

movimiento que hacían, cual ópera y folclor en una misma acción, llegando a presentar temporadas completas con variedades de refalosas, *cuandos*, *zamacuecas*, entre otras.

Las audiencias de las chinganas eran eminentemente populares y mestizas, es decir, cada habitante de la *Chimba*, los hombres vestían con los típicos sombreros coperos, camisa blanquecina, y alguna manta o poncho, dependiendo de la estación, y las mujeres lucían con trajes de “chinas”, pero no con el estereotipo teatral de los conjuntos folclóricos actuales, sino más sencillos, con colores pastel, arremangadas y con faldones al más genuino estilo hispánico colonial. Grandes y chicos se divertían cuando tenían algún tiempo libre. De las ocupaciones de los asistentes encontramos el gañán (peón que vivía de allegado a algún inquilino en las haciendas o chinganas); los labradores (personas que trabajan el campo de manera estacional, ya sean agricultores, temporeros o recolectores); y los antiguos pregones (sujeto popular que trabaja y difunde oralmente una información de interés social), entre ellos: el aguatero o aguador (aquel que transportaba el agua de un lugar a otro en burro o caballo, extrayéndose desde quebradas, ríos o esteros); el arriero (encargado de comercializar y trasladar legumbres, papas, trigo y productos de la tierra sobre el lomo de las mulas); el birlochero (conductor de un carruaje denominado birlocho, el que era ligero y sin cubierta, de cuatro ruedas y cuatro asientos, abierto por los costados y sin portezuelas); el pirquinero (tipo de minero que trabaja en un yacimiento menor, de modo independiente y con escasos medios, su salario era según lo obtenido y acordado con el dueño); u otros que repartían alimentos preparados como el mote (motero), el pan (panadero), la leche (lechero); la miel (melero); las habas (habero); las uvas (uvero); etc. Así como el boticario (el farmacéutico de antaño); el preceptor (nombre que se le daba a los profesores); y comerciantes varios. No era raro que se convidaran solos algunos parroquianos de pudientes sectores de la emergente burguesía chilena.

*“Pronto se trajeron a la escena el harpa y la guitarra, y resonaron las voces nasales de las cantoras de la cueca, tanto que la platea y el tablado se transformaron en una chingana. Hubo gritos, estertores, aplausos, silbidos y mojicones, a la manera de un asalto popular a las barreras del refinado arte teatral romántico. Carmen Pinilla fue la heroína, había logrado hacer subir a la humilde zamacueca a los más empingorotados escenarios de la capital”*¹⁶.

Las hermanas Pinilla tuvieron su propio local en las inmediaciones de la *Chimba*, yendo y viniendo por el Camino de Chile desde Perú hasta los remotos escenarios del sur nacional. Sin

¹⁶ Garrido Vargas, Pablo. *Memorial de la chingana* en *Historial de la cueca* (1979).

embargo, tal como su fugaz auge fue su desaparición, para 1850 solo eran parte del imaginario urbano santiaguino.

En el barrio que estamos explorando se contabilizaron más de treinta chinganas hasta 1872

Si miramos con detenimiento es clara la influencia femenina que tenían. En su gran mayoría las dueñas de las chinganas eran mujeres solas y con hijos huérfanos de padres, los llamados “huachos”, las que habían quedado a su suerte por más de algún enamorado los que cuando crecían tomaban idéntico destino errante y cíclico de sus padres.

Para el historiador y consejero de la Sociedad de Folclor Chileno, Gabriel Salazar las mujeres como sujetos populares a la cabeza sus locales estuvieron:

“Forzadas a mantener una actitud de sociabilidad abierta y confiada, las mujeres solas pudieron desarrollar una notable relación de fraternidad y camaradería con los hombres del pueblo en general”¹⁷.

La dimensión de clandestinos que se les comenzó a asignar fue por su creciente convocatoria social, cada vez con más ahínco. La satanización de las chinganas fue con una avalancha de débiles y personalizadas críticas, se fundamentó en riñas, excesivo alcoholismo y comportamientos derivados de los juegos de azar, las pusieron en la mira de las diferentes administraciones gubernamentales, esta visión oligárquica y desde arriba, irá sometiendo a las chinganas en su atmósfera de extramuros, que con el tiempo sería conocido como “Ultra Mapocho”. En otras palabras, para las autoridades epocales, ya fueran conservadoras o “liberales” tenían que acabar como fuera con los espacios de divertimento del pueblo, ya que escapaban de su europeizante modelo sociocultural, es cuando la vigilancia, el control y la persecución se hacen una.

En 1816 se publicó el “Reglamento de policía” por el gobernador español Francisco Casimiro Marcó del Pont, el que incluyó una serie de medidas para el control, dominio, subordinación y obediencia de la sociabilidad popular, entre ellas estuvo la prohibición de las chinganas, casas de juegos de azar y otros “focos de inmoralidad”. Con el triunfo de las fuerzas independentistas, el 29 de agosto de 1817 la Intendencia de Santiago decidió otorgar una licencia para la autorización de ciertos juegos populares y lugares recreativos, los impuestos recaudados

¹⁷ Salazar, Gabriel. *Labradores, peones y proletarios: formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX* (1985).

por estos permisos irían como recursos directos para la policía. Sin embargo, en 1823 donde suceden dos eventos de especial interés para nuestra tesis. Por una parte, con el general Bernardo O'Higgins Riquelme en el destierro, el poder ejecutivo recayó en el general Ramón Freire, publicándose la “Constitución política y permanente del Estado de Chile” el 27 de julio de ese mismo año, también llamada “Constitución moralista”. Este documento será suspendido en julio de 1824, pero es el puntal inicial para entender las primeras trabas que se les fueron colocando a las chinganas, con gran interés en el barrio que estamos abordando.

El 19 de febrero de 1824 se dictó un decreto por el gobierno en directa relación con ellas:

“Deseando evitar los funestos efectos, que con perjuicio de la moralidad y tranquilidad pública producen las diversiones conocidas con el nombre de chinganas, y proporcionar al mismo tiempo al pueblo con entretenimiento, que haciéndose honesto y decoroso, sirva de una útil distracción y fomento la civilidad y suavidad de costumbres”¹⁸.

El pudoroso abogado que fraguó esta normativa fue Mariano Egaña, el mismo que gestionó la venida de Andrés Bello a Chile. Más tarde durante el gobierno pseudo “liberal” de Federico Errázuriz Zañartu, su intendente metropolitano Benjamín Vicuña Mackenna, se propuso controlarlas por ser un centro de “conductas inmorales y poco católicas de los chilenos”, para lo cual se procedió a la clausura de muchas de las chinganas. Se estableció un modelo oficial institucionalizado como la “Fonda popular”, levantada por Vicuña Mackenna en la esquina de las calles Arturo Prat y avenida Matta, significó una censura y destierro de las chinganas.

Al colocar el término “fonda”, los santiaguinos integraron esta palabra para designar estos nuevos lugares de esparcimiento. Más que un proyecto alternativo o diferente a lo que se realizaba en las chinganas chimberas, lo que el intendente buscó fue encarnar un recinto que estuviera fuera del sector de *Ultra Mapocho*, permitiendo una forma más “discreta” para el acceso de los pijes (vocablo para designar a personas aspiracionales y admiradores de lo elegante, entre los siglos XIX y primera mitad del siglo XX), conjugando el acecho político, por un lado, y la clausura social por el otro. Además, a las chinganas se les exigió patentes o permisos para su funcionamiento, cabe cuestionarnos, si con suerte subsistían con pocos recursos, ¿cómo iban a pagar un documento oficial para funcionar?

¹⁸ [Decreto-S/N 19-FEB-1824 NO ESPECIFICADO - Ley Chile - Biblioteca del Congreso Nacional \(bcn.cl\)](#)

“En una idealista medida de saneamiento moral de las prácticas demasiado alborozadas del estado llano, hizo clausurar innumerables chinganas infectas de Alameda abajo, y concentró aquel establecimiento (Arturo Prat y Avenida Matta), las alegrías populares”¹⁹.

Hacia fines del siglo XIX, algunos personajes que transitaron entre chinganas y la fonda popular fueron la “Peta Basaure”, quien cantaba e interpretaba la zamacueca, la refalosa y la sajuriana como nadie, y tuvo su chingana “El arenal” en el sector oeste de la *Chimba*. Así como los poetas populares Manuel Clavero, apodado “el cantor de las glorias militares de 1879”, y Nicasio García, rey del contrapunto y la improvisación.

Su extinción no solo se debió a factores gubernamentales que las persiguieron como una especie de cacería de brujas donde se buscó eliminar y clausurar toda auténtica expresión de divertimento del pueblo, sino al paso abrumador de la modernidad, con ello el desplazamiento que nuevas edificaciones de todo tipo asomaron y las fueron enterrando en el olvido, donde más que entenderlas en su contexto de producción y lo que el imaginario chinganeco representó, las han teñido de una marginalidad fantasmal.

“De este modo la promiscuidad de que han hecho gala los chimberos en sus reuniones y aficiones han enfocado un fenómeno social peculiarísimo, basado y confirmado en las etapas sucesivas del desarrollo de un área complementaria y suburbana hasta su incorporación ulterior en la urbe”²⁰.

Hemos explicitado más arriba que en esta área se gestó el más primitivo folclor nacional con sus manifestaciones de urbanidad, las cuales fueron evolucionando al son de la ascendencia de suelo infértil y habitacional a su posterior aislamiento por ser el primer polo de sociabilidad popular chilena.

De los datos que hemos entregado acerca de las chinganas en la *Chimba* en la música, la gastronomía, los juegos y otras humanidades del pueblo, se desprende que de allí surgió una especie de folclor nacional de manifestaciones urbanas. No obstante, no sólo emergieron en este sector, sino en otros espacios de la capital, tal como las quintas de recreo que se pueden considerar como una prolongación de las chinganas.

¹⁹ Garrido Vargas, Pablo. *Memorial de la chingana* en *Historial de la cueca* (1979).

²⁰ Lavín, Carlos. *Chimbas chilenas en La Chimba* (1946).

La gran tarea presente del folclor chileno es desprenderse del folclor de hacienda (más de patrones-gobernantes que de peones expoliados) para asumir de lleno el folclor del pueblo indígena y del pueblo mestizo, desprendiéndose de los reflejos europeos y de los modelos populistas estilizados de la dominación patronal (construidos para lograr la legitimación tardía de esa dominación).

Sobre la tarea del folclor chileno, Gabriel Salazar Vergara (2022).

3. Acerca de las quintas de recreo

Los acontecimientos que se fueron conjugando a nivel nacional permearon inevitablemente a la *Chimba* y a sus habitantes. Con el ocaso de las chinganas, casi como un fenómeno efímero e instantáneo, y tras la cruenta Guerra civil de 1891 se instalará una casta política que intentará ignorar y desconocer todo vestigio del imaginario urbano nacional de finales del siglo XIX.

La asunción de Jorge Montt Álvarez en 1891, quien dirigió a la marina golpista, blindada y financiada por la élite de ideas conservadoras, aliada al empresariado británico y a la iglesia católica, pretenderán invisibilizar y postergar al pueblo y a los sectores obreros, y desde mi punto de vista un matizado feudalismo (perteneciente o relativo a la organización política y social basada en los feudos medievales) a la chilena, proyectado y perpetrado en el modelo del folclor de la hacienda con prácticas como el rodeo, los “campeonatos de cueca” y visiones ultraconservadoras como la de Manuel Dannemann Rothstein, profesor de castellano y estudioso del folclor.

Sin embargo, los cambios de infraestructura que fueron modelando a un nuevo barrio, tenderán a gestar una renaciente sociabilidad popular, al igual que en el año 1800 influenciados por el Perú, pero ahora será Norteamérica el principal afluente de elementos introducidos, pero donde habrá importantes aspectos que iremos abordando uno por uno.

En las primeras décadas del siglo XX el término *Chimba*, se encontraba en desuso, más bien se le llamaba *Ultra Mapocho*, o como las comunas que conforman la zona hoy, Conchalí, Recoleta e Independencia. Ser un lugar extramuros no lo privó de un completo complejo habitacional y de servicios, el que nada tenía que envidiarles a las grandes casonas de la burguesía vasco-criolla establecidas en los barrios Dieciocho y Yungay.

“Son los dos cementerios, el Manicomio, la Escuela de Medicina, los Policlínicos, los Hospitales, los Cuarteles, el Club de Tiro, y demás edificios públicos los que reflejan el gusto del Decimonono, conjuntamente con los monasterios del Buen Pastor, la Verónica y la Purísima y representando todos una época y un estilo que es muy nuestro”²¹.

²¹ Lavín, Carlos. *Huellas del siglo XIX* en La Chimba (1946).

Un antecedente importante es que la derechización del segundo gobierno de Arturo Alessandri Palma y el escándalo de la matanza del Seguro Obrero, tendrá en 1938 como resultado la victoria del profesor Pedro Aguirre Cerda como presidente de la república, apoyado por fuerzas comunistas, radicales, sindicales, socialistas y progresistas, este hito permitirá entender porque por primera vez la clase obrera es dotada de un sitio público que jamás tuvo anteriormente (1938).

Las quintas de recreo como objeto de investigación no se han abordado extensamente, si se les ha nombrado en otros trabajos es para aludir poco y nada a sus repertorios musicales que allí operaron, pero jamás se les ha tratado como el gran espacio familiar de la clase obrera de mediados del siglo XX que es el núcleo central del presente capítulo, siendo ésta la primera investigación de su imaginario y contextualización, tanto literaria como folclorológica. Debemos agregar que las fuentes que han configurado la argumentación que se expondrá además de lo bibliográfico, se integraron con experiencias de archivos particulares familiares y prensa de la época. Existieron en todo Chile quintas de recreo, siendo en Santiago principalmente en Apoquindo (Las Condes), Colina, Lampa, Lo Espejo, Macul, Ñuñoa, Peñaflor, Quilicura y Renca. No obstante, en el sitio denominado *Ultra Mapocho* florecieron con mayor ímpetu.

La palabra quinta tiene diversos significados para la Real Academia Española (RAE), seleccionaremos: “*Casa de campo, cuyos colonos solían pagar como renta la quinta parte de los frutos*”. A diferencia de las chinganas que eran terrenos eriazos, las quintas de recreo van a formarse en un suelo con inmueble que por una parte podían ser heredados y fueron transformados literalmente en emprendimientos familiares para generar nuevas fuentes de ingresos, o en otros casos se tomaban como arriendo para su edificación.

En 1946 el musicólogo y compositor Carlos Lavín fue el primer investigador chileno que planteó un “Barrio de las quintas”, en su libro *La Chimba*. Si bien había una que otra morada con alguna vaca que diera leche para el desayuno, o se habían plantado focalizadamente manzanos y álamos, estos nuevos locales tendrán un especial interés por la familia obrera y por embellecer su entorno con elementos que estuvieran en sintonía con el pueblo.

“Si bien no sobrepasaban las construcciones una rústica apariencia, muy en carácter con el paisaje, los adornos vegetales que bordaban las rejas y ocultaban los muros atraían toda la atención y sirvieron de modelo a los granjeros de los alrededores de la capital”²².

Las quintas indispensablemente debían tener una diminuta arboleda, vale decir además de álamos y manzanos, encontrábamos cerezos, ciruelos, damascos, duraznos, limones, naranjos, nísperos, perales, y el infaltable parrón, donde los parroquianos se reunían en el local, replicando la vieja usanza chinganera.

La segunda terminología, “de recreo” tenía concretamente el fin de divertimento y sociabilidad popular. Estos recintos abrían los días sábados y domingos, al igual que en festivos, siempre en un contexto familiar obrero, siendo su principal panorama. Comienza a cumplirse esa especie de presagio mencionado más arriba, propuesto por Plath acerca del posible vínculo entre las chinganas y las quintas de recreo.

Hay que reiterar que el triunfo presidencial de Aguirre Cerda y los sucesivos “gobiernos radicales” de Juan Antonio Ríos (1942-1946) y Gabriel González Videla (1946-1952), tuvieron como una de sus prioridades el desarrollo del aparato productivo estatal, se fundaron una serie de entidades como: la Corporación del Fomento de la Producción-CORFO (1939), la Compañía de Aceros del Pacífico-CAP (1946), la Empresa Nacional del Petróleo-ENAP (1950), la Industria Azucarera Nacional-IANSA (1953), entre otras. Misma situación tuvo el mundo privado con grandes corporativos como las empresas textiles Yarur (1937) y Sumar (1946), por mencionar algunas. Tanto en lo estatal como en lo privado se consideró a sus operarios en una visión más allá de mera mano de obra barata, se les dotó de un salario acorde a la época de bonanza que estas industrias tuvieron, se les asignaban bonos según la festividad, como por ejemplo las míticas “cajas de mercadería” para la Semana Santa, las Fiestas Patrias y las “Fiestas de fin de año” (Navidad y Año nuevo), en algunos casos se daba a elegir por un generoso aguinaldo (regalo que se da en cualquier ocasión), sumado a los tan célebres bonos en el presente, pues iniciaron en el Chile de los años cuarenta, como incentivo al cumplimiento de un adecuado desempeño laboral.

²² Lavín, Carlos. *El barrio de las quintas* en La Chimba (1946).

La primera quinta de recreo de la cual se tiene data en la *Chimba*, tendrá una serie de elementos que complementó esa sociabilidad de cada fin de semana.

*“Entre todas esas huertas era la más destacada aquella de don Germán Briceño, transformada luego en Quinta de Recreo con baños de natación y umbrosos cenadores”*²³.

La palabra cenador refería a grandes espacios en forma redonda que solían levantarse en los jardines, bordeado por algunos árboles, enredaderas, plantas ornamentales y parrones. Esta estructura será la que se aplicó en las quintas de recreo para acoger su transversal clientela, la que cada fin de semana se disponía con “su mejor pinta” para deslumbrar, en el caso de los hombres los trajes formales con una camisa, un pantalón, zapatos bien lustrados, y en el caso de las mujeres lucían vestidos de color pastel “floreados”, en su diseño contaban con cardenales, claveles, crisantemos, petunias, “orejas de oso” y rosas, y sombreros de paja, mientras que los hijos debían ir bien peinados, con su mejor “tenida” (vestimenta) para la salida.

En sus repertorios musicales las cantoras serán reemplazadas por modernos equipos de sonido, parcialmente automatizados que funcionaban con monedas con el tema seleccionado, o bien se colocaba manualmente un vinilo a elección, eran conocidos coloquialmente como vitrola, tocadiscos, gramola, etc. De los ritmos que ofrecían eran introducidos al igual que en las chinganas, esta vez originados en Norteamérica, los cuales fueron (en un principio) y propiciaron el mestizaje coreográfico aún más: el foxtrot, el one-step, el shimmy (parcialmente practicado en el salón chileno, derivó en las quintas de recreo); y el scottish (de procedencia escocesa); un baile contemporáneo y de leve popularidad fue el fado (canción popular portuguesa, especialmente lisboeta, de carácter triste y fatalista).

A esta nómina de afamadas danzas se integraron el tango (de raíz rioplatense); la milonga (composición musical folclórica argentina); el vals (de origen alemán); la tonada (composición métrica para ser cantada, de estructura compositiva hispano-árabe, en el caso chileno con letras inspiradas en el campo, situaciones sentimentales, e incluso con fines educativos), la cual fue alcanzando cada vez más difusión por conjuntos folclóricos que la tomaron como suya, programando algunas de sus composiciones en las quintas de recreo, o incluso tuvo lugar alguna presentación, por ejemplo, de agrupaciones como “Los cuatro huasos”, “Los Huasos

²³ Lavín, Carlos. El barrio de las quintas en La Chimba (1946).

Quincheros” y “Las cuatro brujas”; y la menos cantada e interpretada: la cueca (originaria de la Lima afroperuana, heredera de la chilena y de la zamacueca), reproduciendo la misma rivalidad chinganera que tuvo la zamacueca con *el cuando*, ahora lo hará la cueca con la tonada.

El mayor exponente nacional de estas creaciones fue el compositor y pianista Armando Carrera González, quien fue contratado por el sello discográfico RCA Victor. Grabó incontables producciones llamadas “Nostalgias musicales”, todas sonaron en las quintas de recreo, particularmente en un dispositivo: la pianola (tipo de piano que se toca mecánicamente por pedales o corriente eléctrica, que contiene rollos de papel), por esto a Carrera se le conoció como “El rey de la pianola”, él mismo puso nuevamente a interpretar las obras del compositor y pianista chileno, quien fuera su maestro Osmán Pérez Freire, otro gran creador de muchas de las piezas musicales norteamericanas “a la chilena”. A mediados de la década de 1940 la popularidad de los ritmos argentinos estalló con registros sonoros del otrora músico Carlos Gardel, apodado “El zorzal criollo”; la orquesta del cantante y actor Alberto Castillo; o Julio Sosa, denominado “El varón del tango”.

Aquel catálogo musical varió aún más con el desarrollo del cine mexicano, sobre todo con la visita del actor e intérprete Jorge Negrete a finales de junio de 1946. Su estancia en Chile causó tal furor, registrado en los diarios nacionales y expuesto en revistas de sociedad como *Ecran*. Un dato relevante es que Negrete fue recibido en un pomposo almuerzo en la compañía cinematográfica Chilefilms por el folclorólogo Oreste Plath, el poeta Víctor Castro Barrios, y el periodista Humberto Grez Silva, los tres miembros fundadores de la Asociación Folklórica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno. Este evento permite el ingreso masivo de la ranchera (procede de México, de inspiración popular y folclórica); el corrido (romance o composición octosilábica mexicana), el bolero (canción de ritmo lento,ailable, originaria de Cuba), muy popular en el Caribe. Es su versión moderna, diferente al ritmo colonial mencionado en el capítulo nº2. Finalmente, con la llegada de los años 50’, la frenética juventud pondrá de moda el twist y el rock and roll, ambos procedentes de Estados Unidos. Otro género que es importante destacar fue el mambo (originario de Cuba), cuyo mayor exponente fue el compositor y arreglista cubano nacionalizado mexicano, Dámaso Pérez Prado, conocido como “El rey del mambo”, de cuando en cuando estos géneros musicales se intercalaban en las estridentes pistas de las quintas de recreo.

Debido al gran interés que generaban estas danzas, se realizaban competencias como “la mejor pareja”, o por el solo hecho de mostrar las destrezas en la pista de baile con premios en dinero o en alguna recompensa material como dulces chilenos, mermeladas, frutas, o una comida gratis en el codiciado menú quintero.

El descrito inventario coreográfico sitúa a la *chimba* como un escenario privilegiado para el folclor urbano chileno, no solo porque queda de manifiesto su naturaleza fundacional e hibridez de lugar geopolítico desde lo administrativo, histórico y sociocultural, sino por acoger una diversidad de expresiones folclóricas y musicales, con múltiples orígenes y proyecciones hasta su evolución como *Ultra Mapocho*, adaptándose y adoptándose con un propósito transversal: el pueblo. Sin embargo, el paso del tiempo, la modernidad como factor rector de cualquier análisis folclorológico y literario, no siempre es considerado.

“El concepto de modernidad es en su uso más habitual un concepto descriptivo; sin embargo, como concepto e imaginario no es neutro, es portador de una connotación positiva y de optimismo histórico”²⁴.

Va más allá que pasen años o décadas, se va confirmando que el folclor musical urbanizado de estos espacios ha tenido desde su génesis influencias externas, donde se adapta, aclimata, combina y renace. No es casual que en los repertorios quinteros no se bailara la pseudo danza nacional (la cueca) casi nunca, salvo contadas excepciones como en las “Fiestas patrias”. Lejos tenían más interés las danzas que venían desde afuera y que al instalarse sus ritmos acá emergieron expresiones locales de las mismas, por ejemplo Osmán Pérez Freire y Armando Carrera como hemos señalado. De hecho otro antecedente que podemos exponer es que hacia fines de la década de 1950 ese movimiento musical tan falaz, conocido como “La nueva ola”, con exponentes como “Cecilia, la incomparable”, “Luis Dimas” o “Peter Rock”, chilenos que con cierto fervor inexplicable por la cultura norteamericana comenzarán a componer e interpretar “a la chilena” twist y rock and roll.

Debemos mencionar que la oferta gastronómica en las quintas se componía de 4 segmentos establecidos: desayuno, almuerzo, onces y cena. Se servía té, café, mate y agüitas de hierba a elección, éstas últimas mayormente de menta, manzanilla, ruda o poleo; entre los “platos

²⁴ Subercaseaux, Bernardo. *La otra cara de la modernidad en Modernidad, modernización, modernismo y cultura* (2015).

de fondo” encontrábamos legumbres como porotos, garbanzos o lentejas, cazuela de pollo o pava; carnes rojas y blancas, siendo las favoritas pollo, costillar, osobuco, bistec, pato, cocidos al horno o a la parrilla, acompañados de arroz o puré de papas; empanadas de queso, pino y mariscos (ocasionalmente), y la gran novedad: las papas fritas (se cortan en formas de bastones, se fríen en aceite caliente hasta lograr que queden doradas y crujientes, para luego sazonadas con sal); las infaltables ensaladas de lechuga, tomate, betarraga, apio, entre otras, en más de una oportunidad recogidas de la huerta que se tenían en el recinto. En cuanto a los postres el flan y el helado eran los más requeridos, o una que otra fruta de la quinta, de las mismas que se hacían los refrescantes jugos para el almuerzo, según la temporada; para los más tradicionales se guardaba la posibilidad de un “ulpo”, sobreviviente de las antiguas chinganas; un nuevo integrante a la oferta de bebestibles fueron los llamados “Refrescos de cola”, un líquido en base a soda, edulcorada con sabores de “fantasía” como limón, naranja, piña, entre otros. A la hora de la once para acompañar las bebidas calientes el pan amasado y las sopaipillas eran apetecidas por grandes y chicos, más aún las portentosas “tortillas de rescoldo” (preparación típica chilena hecha a partir de harina de trigo, manteca y sal, se cocina al rescoldo de un fuego lento, generalmente sobre arena fina para perfeccionar su cocción); con el propósito de darle sabor se les untaba mermeladas caseras, mantequilla, mortadela, queso de cabra, etc. Creo interesante mencionar la presencia de alguna corpulenta vaca que daba leche fresca para los menesteres culinarios de la quinta, herencia en más de un caso del origen granjero que tenían, o un modesto gallinero como máximo cinco aves con el objetivo de extraer huevos frescos para enriquecer su cocina.

En la oferta de alcoholes y destilados se vio la influencia del hemisferio norte con más fuerza, al vino tinto, el aguardiente, el pisco y la progresiva hegemonía de la cerveza (bautizada como pilsen a fines de la década de 1950 por una marca comercial que las vendía a precios accesibles); se agrega el brandy (aguardiente obtenido por la destilación de vino y añejado en toneles de madera); el coñac (aguardiente de graduación alcohólica muy elevada, obtenido por la destilación de vinos flojos y añejado en toneles de roble); el pisco sour (bebida alcohólica común de Chile y Perú), su nombre tiene que ver con su contenido, el cual es del aguardiente de uva, ósea el pisco, y el sour, el que refiere a un trago tipo cóctel en base a limón; el ron (destilado obtenido por fermentación de la caña de azúcar); y el whisky (licor alcohólico que se obtiene del grano de algunas plantas, destilando un compuesto amiláceo en estado de fermentación).

Después de comer para hacer la “sobremesa” se tendían algunas mantas en el verde jardín del lugar, donde cada cliente se disponía a “tomar la siesta”, escuchar algún radioteatro de mitos y leyendas chilenos o de terror en las emisoras de Radio Chilena, Minería o Corporación.

Sin embargo, casi toda la concurrencia prefería los juegos, a los que venían del mundo chinganero como el truco y el tejo, se sumaron el dominó, juego de mesa que se lleva a cabo con 28, 40, 58, 120, etc. De fichas rectangulares que se van colocando por turnos según ciertas reglas y en el que gana quien primero coloca todas sus fichas o quien menos puntos tiene en ellas si se cierra el juego; el naípe español (mazo o conjunto de 48 cartas de la baraja, se dividen en familias, pintas o palos); el cacho (consiste en ir apuntando las distintas jugadas, obtenidas al arrojar cinco dados, en un marcador en forma de "tres en raya". Los dados se mezclan y lanzan desde un cubilete de plástico denominado cacho hasta dos veces de manera aleatoria); las damas (juego de mesa para dos personas). Consiste en mover las piezas de modo diagonal por medio de los cuadros negros en un tablero de 64 a 100 cuadros; el palo encebado (consiste en escalar, trepar y marinear apoyado en los brazos y las piernas una especie de poste vertical u horizontal de 5 metros de largo, de superficie alisada o embardunado con grasa u otra substancia resbaladiza); las tabas (juego en que se tira al aire una taba de carnero, u otro objeto similar, y se gana o se pierde según la posición en que caiga aquella); el trompo (juguete de madera dura, por lo general de naranjo, de forma cónica con una cabecita y terminado en una púa de hierro, el cual se enrolla un cordel desde la parte más angosta de la madera del trompo, o sea desde la punta. Para después arrojarlo y hacerlo bailar. En el momento que se desenvuelve toda la lienza, el trompo queda girando. Su distribución es Coronilla (arriba) / Barriga (al medio) y Pie (donde está la punta de hierro).

Para el público infantil estaban: tirar la cuerda (competición dividida en dos bandos con una línea como límite, resultando ganador el equipo que pudiera mantenerse en pie sin pasarse de la raya demarcada); carreras de sacos; la “escondida”, los palitroques (se usan nueve palitroques que se colocan sobre el suelo, de modo que formen tres hileras equidistantes. En la mitad de la distancia que los separa, se ubica el noveno que es de tamaño más grande que el resto (no en todos los casos); y el volantín (cometa utilizado en Chile, su estructura es cuadrada, hecha de un fino papel de colores, posee un hilo central que se une con otros tres, se atan a los palillos en forma de trípode invertido).

Una clara diferencia de las quintas de recreo con sus antecesoras (las chinganas) es la anexión de los deportes como parte del divertimento del pueblo, ampliando los pasatiempos colectivos, en algunos casos como la comentada quinta de don Germán Briceño, pues se acondicionó la infraestructura para que los niños pudieran tener clases de natación o por simple ejercicio recreativo. Sin embargo, la actividad física se inclinó hacia el fútbol, de allí que cada domingo después de la sobremesa los hombres se dispusieron a entretenerse con una “buena pichanga”, siendo todo un rito de fraternidad y masculinidad. En las quintas se daba la costumbre de reunirse a escuchar, compartir y apostar (en ciertas ocasiones), cuando jugaban partidos emblemáticos como “El clásico universitario” o “El súper clásico”, con la Universidad de Chile, la Universidad Católica y Colo-Colo como sus protagonistas. Otra forma de divertimento deportivo popular fueron las apuestas a las electrizantes carreras de caballos, recordemos que el “Hipódromo Chile” se ubicó en este sector.

Destacaría la fuerte presencia de los “pregones modernos” en las inmediaciones del Mapocho, aquellos sujetos populares que comunicaban determinada información de interés social. Se conservan los mencionados en el capítulo dos, repartían alimentos preparados como el mote (motero), el pan (panadero), la leche (lechero); la miel (melero); las habas (habero); las uvas (uvero); etc. Se sumaron los vendedores de tierra de hojas, hojalatería y escobas; guatero (quien distribuía agua, es la evolución del antiguo aguatero); el lustrín (encargado de lustrar los zapatos); el tortillero (persona que vendía tortillas), entre otros.

La audiencia que asistía a las quintas de recreo fue casi toda de extracción popular. Se produjo una diversificación obrera, la que tomó diferentes aristas. En la construcción propiamente tal, implicó una pseudo jerarquía en ella estuvieron: el jefe de obra; el capataz (persona que gobierna y vigila a cierto número de trabajadores); el carpintero; el albañil (obrero especializado en la edificación a través de ladrillos, piedra, cal, arena, yeso, cemento u otras materialidades similares); el yesero (aquel que elabora, trabaja o vende el yeso); el soldador (obrero encargado de soldar); el enfierrador (funcionario que tiene por tarea enfierrar); el trazador (aquel encargado de establecer con medidas los espacios y medidas de la obra); el jornalero (el último eslabón de los estamentos obreros, y quien realizó múltiples tareas), entre otros.

Otros segmentos de la clase obrera correspondiente a los oficios también iban como: peluqueros, pintores, zapateros, choferes, mecánicos, floristas, panaderos, entre otros.

En cuanto a la clase media asistieron profesores, médicos, arquitectos, abogados, contadores, periodistas, actores, por mencionar algunos; en el sector servicios las indagaciones arrojan dos grandes grupos, el primero deviene de tiendas de antaño como “Gath y Chaves”, “Los Gobelinos”, entre otras; y farmacias, administrativos, comercio en general.

Una audiencia interesante es la de las asesoras del hogar o “empleadas domésticas”. Era habitual que las mujeres que se desempeñaban “puertas adentro”, con jornadas que fluctuaban de lunes a sábado, en este último caso salían alrededor del mediodía. El sitio preferido donde se iban a distraer eran las quintas de recreo, ya sea para bailar un foxtrot o bolero, o jugar un “escoba” (dinámica del naipes español, la que trata de dos o más competidores deben sumar quince hasta quedar sin ninguna carta en la mano), complementando este tiempo recreativo con un succulento plato y bebestible del menú quintero.

Las quintas de recreo eran atendidas por casi todos los miembros de la familia, tanto hombres como mujeres convivían de forma paritaria, pues sabían que se encontraban en un emprendimiento familiar que daba distracción y aportaba valores que solamente el pueblo entiende en su propio lenguaje como la fraternidad y la solidaridad.

Es menester comentar que una nueva institucionalidad amorosa se comienza a ceñir en esta época: el pololeo. Su origen etimológico viene de la voz mapuche “piulliu”, que significa mosca, y se metafórica como si fuera alrededor de la fruta, como una especie de cortejo, sinonimizándose con el noviazgo. La Real Academia Española (RAE) lo define como un coloquialismo chileno de dos maneras: a) Mantener relaciones amorosas de cierto nivel de formalidad, o b) Tratar gentilmente a alguien con el fin de conseguir algo. En otras palabras, el pololeo es una institucionalidad amorosa, característica del pueblo, con ritos y códigos predeterminados como “pedir permiso”, cuando a la muchacha se le iba a buscar a cierta hora a la casa y debía tenerse la aprobación del padre, o se les designaba como “tórtolos” a la pareja, asemejando un par de aves, siendo su escenario de gestación, las quintas de recreo.

En contraste con los sujetos populares de las chinganas, en este nuevo espacio de divertimento popular se produce una ramificación de la clase trabajadora, reflejando enteramente

aquel folclor urbano chileno en el imaginario del roto que inició con las chinganas del siglo XIX, como señala Oreste:

“El roto bravo, vivo y despreocupado, es acaparador de múltiples raíces de la tierra natal y está, con su gracia y valentía, más allá de la frontera. Los hubo en la Guerra Boer, en las legiones extranjeras del África, en la Guerra Europea, en la del Chaco, y los hubo en esta segunda configuración mundial”²⁵.

En oposición al ocaso de las chinganas, las quintas de recreo comenzaron a sentir su decadencia hacia 1955 con el gobierno populista de Carlos Ibáñez del Campo, donde el irresponsable manejo de la economía nacional provocó una crisis económica que dos años más tarde (1957) tuvo como secuela directa los primeros despedidos de empresas estatales y privadas, sumiendo así a ese sector obrero bien pagado que tenía la capacidad adquisitiva para acceder a estos centros de encuentro social, en recortes de sueldo y cesantía, las audiencias fueron cada vez menores para los locatarios quinteros. Dos hechos confluyen para poner punto final a la existencia de las quintas de recreo, por un lado el Mundial de fútbol de 1962 consumando la cultura de masas y colocando la “cultura futbolera” como un patrón que no necesitaba de un sitio de divertimento popular familiar; y por el otro la crisis económica a costas que cada vez fue creciendo más y más, sumado a que el gobierno del empresario Jorge Alessandri Rodríguez no pudo lidiar con el pueblo, trayendo a la dirección política del país a los nietos de la oligarquía impuesta por Montt Álvarez y los banqueros ingleses en 1891, provocando un nuevo quiebre que tenderá a sepultar por razones netamente económicas a las quintas de recreo, emergiendo otra variante alterna al espectro urbano: el folclor poblacional.

3.1 Quintas de recreo y chicherías

El folclor chileno permanentemente ha bebido de la influencia peruana, siendo una hoja de ruta para que podamos comprender aspectos prehispánicos, como por ejemplo hasta donde alcanzó la conquista del imperio inca, siendo la Región del Maule, como interactuó con los picunches; o bien para trazar la genealogía afroperuana de la cueca. Así mismo podemos

²⁵ Plath, Oreste. *Visión humana de Chile* en Baraja de Chile (1946).

establecer un contrapunto que permita mostrar claras diferencias en estructuras que epocalmente coincidieron como las chicherías y las quintas de recreo.

Los ríos profundos (1958) es una obra del antropólogo y escritor peruano José María Arguedas. La trama comienza a través de la pupila del niño Ernesto, quien recorre junto a su padre que es abogado diversos pueblos para encontrar algún trabajo que le permita solventar económicamente su existencia, pero van de tumbo en tumbo sin mucho éxito. Para no diezmar a su hijo, el progenitor opta por dejarlo en un internado religioso en la localidad de Abancay; es en este último lugar donde se desarrollará el grueso de la novela, pero debemos recalcar que siempre es desde el punto de vista del infante, y si se me permite cierta franqueza, desde la filosofía arguediana, pues toda la producción literaria de este autor está indivisiblemente ligada a su biografía.

La Real Academia Española (RAE) define el término chichería como: “*Casa o tienda donde se vende chicha*”, empleado en distintas naciones latinoamericanas. Lo cierto es que en Perú es muchísimo más que lo consignado por la RAE. En la obra se deja sentir su auto caracterización como un “quechua moderno”, alguien que más allá de estar entre dos imaginarios como el peruano y el quechua, se veía dentro de una continuidad de la labor ancestral de quienes modelaron aquella cosmogonía andina donde eran uno con la tierra, con los seres vivos, con la naturaleza. Desde mi punto de vista folclorológico y literario toda su obra está sobre un marco autobiográfico, donde esa experiencia personal y mística, no se separa del realismo con el que va trazando al antiguo Perú.

*“Gracias a la conciencia que tenía del valor de su cultura, pudo ampliarla y enriquecerla con el conocimiento, la asimilación del arte creador por otros pueblos que dispusieron de medios más vastos para expresarse”*²⁶.

En *Los ríos profundos* nos damos cuenta que las semejanzas y diferencias entre Chile y Perú no son desde un punto de vista sociocultural solamente, sino que es en toda la extensión de la palabra, tanto en lo espiritual como en lo material, dándose una relativa semejanza con las quintas de recreo. La chichería en esta obra de Arguedas vista desde Ernesto, parecían estructuras detenidas en el tiempo, como si estuvieran inmortalizadas por un halo de fascinación, donde lo

²⁶ Arguedas, José María, “*No soy un aculturado*” (1968).

más típico y hechizante fuera quienes atendían allí, *“La fama de las chicherías se fundaba muchas veces en la hermosura de las mestizas que servían, en su alegría y condescendencia”*²⁷. Esas figuras femeninas como una especie de musas eróticas, vestidas con rebozos de Castilla con esos bordes de seda fina, sus sombreros blanqueados de paja que les cubrían la cabeza sin dejar escapar ningún cabello alborotado, sumándose el ondulante efecto de las cintas con colores vivaces que hacían más atrapante el encanto natural de las mujeres, combinado con las mesas y bancas acogedoras del local. En este espacio se conjugan un sentido más allá de lo tangible, no solo debemos hacer una lectura donde se comercializaba chicha, cuyo bebestible invitan a sus degustadores a un trance místico por el efecto etílico, o tampoco al efectuarse alguna relación sexual. Su sentido es de folclor con base étnica fundido con una cosmovisión andina, la que en ningún otro sitio de los Andes se puede encontrar con tal autenticidad, con una cotidianidad que no necesita de grandes maquinarias modernas ni efectos similares, pues en ellas música, canto y danza se vuelven uno, pareciendo un acto litúrgico, ya que esa unión del ser humano y la naturaleza, trasciende más allá de un mestizaje, donde el aquel mundo chichero desborda a todos sus participantes, mayormente mestizos y cholos. Si bien cualquier miembro de la comunidad de Abancay podía acudir a sus festivas aperturas, las que tenían lugar pasado el mediodía, con un dato no menor, los músicos solo tocaban los fines de semana.

Debemos tener presente que hay un elemento vital para los pueblos originarios peruanos: la sal. Este insumo tiene una función principal, diríamos hasta metafísica con las tradiciones populares que las etnias que para el alto Perú son incluso más relevantes que para otras, en tanto el brillo cristalino tan vinculado con las tradiciones populares, he ahí que la rebelión desatada en las chicherías profane aquel material que conecta a los aborígenes con las deidades superiores. Por eso se cantaban marineras (baile nacional de Perú, heredera directa de la zamacueca) y huaynos o huayños (ritmo característico de la zona andina peruana), especialmente memorizados los de Apurímac y Pachachaca. El adolescente Ernesto visitaba esas chicherías con la secreta intención de pillar a algún indígena que le contara un desconocido secreto milenario, o por el solo hecho de charlar con ellos, *“Yo iba a las chicherías a oír cantar y a buscar a los indios de hacienda. Deseaba hablar con ellos y no perdía la esperanza. Pero nunca los encontré”*²⁸.

²⁷ Arguedas, José María. *Puente sobre el mundo* en Los ríos profundos (1958).

²⁸ Arguedas, José María. *Puente sobre el mundo* en Los ríos profundos (1958).

Claramente la gran diferencia entre chicherías y quintas de recreo, es que las primeras están completamente permeadas por una atmósfera espiritual, compenetradas con la tierra donde nacen, viven, mueren y renacen, siendo unas con su entorno, y los seres vivos que en él habitan. Mientras que las quintas de recreo fueron el testimonio vivo de la evolución mestiza e híbrida de un folclor urbano, donde prácticamente cada categoría del folclor que en ellas operó tenía una matriz externa, donde la modernidad era un gran fantasma que más que dotarlas de una independencia, les dio sentido comunitario y de autovalencia, sí, pero al altísimo costo que las expresiones de las tradiciones que en ellas funcionaron, precisamente caían en el subterfugio de iniciarse a partir de manifestaciones introducidas y extranjeras, escasos ejemplos 100% locales podríamos mencionar.

La chichería tiene una capacidad evocadora que las quintas de recreo no. Esos versos y canciones recitados en quechua, en el idioma del glorioso imperio incaico, le hacían recordar a Ernesto los pasajes de su más tierna infancia.

*“Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz. Y podía permanecer muchas horas junto al arpista o en la puerta de calle de las chicherías, escuchando”*²⁹.

Dicho de otro modo, en las quintas bailar un foxtrot o un twist, jamás podrían haber marcado alguna nostalgia o haber recordado cualquier capítulo de la niñez de los parroquianos, pues venían de un imaginario donde las letras que formaron esas métricas con base norteamericana nunca podrían entender lo que un quechua siente por un árbol, por la montaña o por su hermano que sufre los padecimientos de estar a miles de metros sobre el nivel de mar, para los estadounidenses y canadienses todo es diversión y fiesta, están a años luz de asimilar el legado de la cosmovisión andina, ya que con el propósito de colonizar a punta de sangre y fuego exterminaron a casi todos sus pueblos originarios.

²⁹ Arguedas, José María. *Puente sobre el mundo* en *Los ríos profundos* (1958).

*La chilena o cueca es todo, es alegría, es entusiasmo,
es poesía, es canto, es historia. Es relato cantado
en búsqueda de la belleza. Es una forma de vida,
es una forma de llevar el conocimiento a la práctica del folclor.*

La chilena o cueca, Rodrigo Miranda Valle (2022).

4. Cuestionando la cueca como danza privilegiada del espacio urbano chileno

Tal como vimos en las chinganas y en las quintas de recreo la cueca no fue un baile significativo en esos espacios de sociabilidad popular. La cueca no existía en el siglo XIX, es un enunciado tan complejo como cierto. A partir de las investigaciones que hemos ido desarrollando en el marco de mi tesis de grado, he podido situar su posible origen afroperuano, su contexto de producción, las fuentes literarias que la sustentan, y adentrarme en el veto a su principal teórico, el compositor e investigador chileno Pablo Garrido Vargas. Por otro lado, desmontaremos una supuesta hegemonía donde la romantización del “roto chileno” como una figura casi intocable en relación al universo cuequero que lo ha inmortalizado bajo la deformación de la terminología “chilenero”, surgida por la corriente de intérpretes que promovieron esta manera de verle, ligados a la investigación de Margot Loyola Palacios, censurando así a la primera investigadora de la cueca, Emilia Garnham, seguidora del pensamiento del dramaturgo y escritor Antonio Acevedo Hernandez, y miembro fundadora de la Asociación Folklórica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno. Lo que es más grave es la total obstrucción a la estética cuequera del cantautor y músico Roberto Parra Sandoval, con una camada generacional completa que ha sucumbido ante la absurda idea del imaginario “chilenero” como el único vector de la “danza nacional”.

La Real Academia Española (RAE) define cueca como: *“Baile de América del Sur, desde Colombia hasta la Argentina, Chile y Bolivia, en el que los bailarines, que llevan un pañuelo en la mano derecha, trazan figuras circulares, con vueltas y medias vueltas, interrumpidas por diversos floreos”*.

Si seguimos el predicamento de la RAE, no hay una exclusividadailable chilena, más bien es una propagación en distintas naciones sudamericanas. Es importante hacer memoria de los múltiples ritmos que llegaron a nuestro país mediante el permanente intercambio con el Virreinato del Perú, particularmente por motivos bélicos y territoriales, *“Hemos conocido el minué, la alemanda, la contradanza, el rin, el churre (especie de gavota), el vals, la gavota y las cuadrillas, introducidas en Chile el año de 1819”*³⁰. Todos los registros históricos y literarios de inicios del siglo XIX indican que fueron las tropas realistas llamadas “Los talaveras de la reina”, y las huestes libertadoras del ejército de Los Andes quienes propiciaron la difusión.

Aproximándonos a la Lima colonial, las labores agrícolas y de fuerza estaban a cargo de los esclavos, los que en su mayoría eran naturales de África, principalmente de dos zonas.

³⁰ Zapiola Cortés, José. *Ópera y teatro* en Recuerdos de treinta años (1872).

“Hoy día gracias a los trabajos de numerosos estudiosos de disciplinas muy variadas, se han podido determinar las áreas culturales africanas de mayor significación histórica y es así como se ha logrado establecer que el Nuevo Mundo recibió transculturaciones de dos principales focos:

- 1) Área cultural del Sudán, comprendiendo particularmente la vasta zona atlántica de la cuenca y el Golfo de Guinea, con un tipo étnico muy caracterizado, aun cuando lingüísticamente heterogéneo.*
- 2) Área cultural Bantú (occidental, meridional, oriental), que comprende, entre otras, las regiones de Angola, el Congo, Zambia, Rodesia hasta Mozambique (riberas del Océano Índico); étnicamente muy diversificada, más en lo lingüístico unida por una raíz muy proliferante”³¹.*

Estos grupos que desembarcaron en Buenos Aires (Argentina), cruzaban la Cordillera de los Andes, convirtieron al valle central chileno en el corredor perfecto para el intercambio con el Perú, siendo fundamentales San Antonio y Valparaíso como puentes para el arribo hasta el puerto de El Callao. El comercio esclavista estuvo a cargo fundamentalmente de franceses, holandeses, ingleses y portugueses, teniendo como ruta obligada el llamado “Middle passage” (pasaje del medio) para transportar africanos del océano Atlántico al Pacífico, entre los siglos XV al XIX. En los citados puertos nacionales y sus inmediaciones se instalaron las “negrerías”, se trató de establecimientos para comprar y vender siervos, lo que reafirma la presencia afro en nuestra nación.

“Chile actúa de espléndido corredor, por su boquete cordillerano, y Valparaíso se torna en un edén para los contrabandistas negreros.

En 1633 por ejemplo, se embarcan por dicho puerto, con destino a Lima, 600 esclavos negros, para indicar solo una partida de piezas”³².

En 1632 los jesuitas del Río de la Plata (Argentina) publican *Artes y vocabulario de la lengua Angola*. Era tal la urgencia que solicitaron al papa Urbano VIII la instalación de una imprenta para una mejor comunicación con los negros.

Es clave esta colonia, ya que hablaban bantú y kimbundu (entre otros dialectos), ligándose con una de las dos probables etimologías de la palabra zamacueca, esta hipótesis

³¹ Garrido Vargas, Pablo. *La negritud* en Historial de la cueca (1979).

³² Garrido Vargas, Pablo. *La negritud* en Historial de la cueca (1979).

propone que el término “zamba” significa baile, y clueca (estado que expresa la gallina en tiempo de empollamiento). La otra versión, no menos importante plantea que el mestizaje entre aborígenes y esclavos es “samay” (en voz quechua descanso), profundizado por el intelectual peruano Rómulo Cúneo Vidal en *Historia de la civilización peruana :contemplada en sus tres etapas clásicas de Tiahuanaco, Hatun Colla y El Cuzco precedida de un ensayo de determinación de "La Ley de Translación" de las civilizaciones americanas* (1900), quien plantea su raíz del “zawani” (baile del día de descanso), relacionado con el “zamaquiqui” que era reposo de terratenientes y siervos después una semana de faenas; afirmaciones coincidentes con los huacos (piezas de cerámicas elaboradas por los pueblos originarios de los Andes centrales), un ejemplo vivo es la colección de 446 huacos del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima, Perú. Algunas de estas patrimoniales reliquias pueden apreciarse en www.museolarco.org

“Las palabras que dieron origen al nombre de zamacueca no fueron zamba y clueca, por morena encluecada, sino semba y cuque, del kimbundu bantú; semba saludo, y cuque, danza: Saludo de danza, específicamente para iniciar el lundú”³³.

Gran parte de la colonia de esclavos en Lima eran los angolanos o angoleños, que introdujeron los choncholís deviene de ch'unchull (en voz quechua las tripas) o chunchulli (en voz aimara manos o patas de cerdos o carneros para degustar), se divulgarán en Chile, donde se les denomina popularmente hasta hoy como chunchules, chinchulines, chunchullas o chunchullos. Una deliciosa preparación son los “picarones”, una tentadora masa de harina, huevos, leche, agua de anís y azúcar, a la que a veces se incorpora camote o zapallo, que se fríe en forma de aros y se sirve con almíbar solo o de higos, de origen afroperuano. Preparados por mulatas, zambas y mestizas que sabían esta tradición culinaria como un secreto de familia. En la *Chimba* se ubicó en algún momento un mítico local, el intelectual y periodista chileno Justo Abel Rosales fue pionero en detallar en su obra *La negra Rosalía o el club de los picarones* (1896).

“Los hombres de cierto tono, convirtieron ese local en club permanente. Con el pretexto de los picarones, de las cazuelas, de los pescados fritos y del ponche, se reunían allí muchas caras no siempre conocidas de la negra”³⁴.

La similitud con los afamados buñuelos que se cocinan en el más típico menú limeño hasta hoy, no solo prosigue confirmando la paternidad afroperuana, sino que precisan que hay un

³³ Garrido Vargas, Pablo. *Tribuna peruana* en Historial de la cueca (1979).

³⁴ Rosales, Justo Abel. *La negra Rosalía* en *La negra Rosalía o el club de los picarones* (1896).

cambio nominal, pero los ingredientes son prácticamente idénticos. Picarones y buñuelos son preparaciones gemelas, en el Perú la compositora, coreógrafa y diseñadora Victoria Santa Cruz Gamarra recogió y difundió una popular canción llamada “La buñolera”, en ella cuenta la historia de la afroperuana Haidé, una mujer que preparaba estos dulces irresistibles, dice “*Son suaves como la espuma, no se queda atrás la miel*”.

Otro elemento al que debe prestarse atención es el cajón peruano, una influencia sonora que sobresalió en las incipientes chinganas de Santiago, Valparaíso y Quillota. Mismos lugares donde funcionaron las remotas negrerías. Aquel antecedente vinculado al cajón se irá reproduciendo una y otra vez como lo iremos divisando en las próximas páginas. Añadiremos que en la actual Biblioteca Patrimonial Recoleta Dominica, emplazada en el sector que estamos estudiando, duermen una serie de registros inéditos, de tipo administrativo, folclorológico y literario acerca del trato a los esclavos y las “negrerías”, así como una correspondencia reveladora en ciertos libros de memorias de los gobernadores y virreyes, en Chile y Perú, respectivamente.

Siempre en la cosmovisión africana, me atrevo a plantear una probable solución al misterio de su nombre más amplio, complejo y enigmático. La palabra *cueca* está asociada a la “cuica” o “kwaka”, instrumento musical del imaginario bantú para animar la zamba, su versión primitiva consistía en dos palos que se golpeaban entre sí uno contra el otro para producir sonoridad. Con el tiempo se le incluyó un tambor de madera o cajón, en sus vertientes más actuales y sofisticadas de metal o fibra de vidrio. Se tienen registros del uso de *cuicas* en la colonización brasileña por los esclavos provenientes del área cultural bantú. Lo que ciertamente se irá repitiendo una y otra vez como dinámicas y esquemas que más allá de cambiar geográfica o nominalmente, serían los mismos esclavos que al son de palmoteos, contoneos y su contagiosa atmósfera van asentando una familia de “danzas del sur”, como yo las llamaría para diferenciarlas de aquellas tan estiradas e inclinadas a un refinamiento que las pone en una cúspide solamente por arte del espíritu euro centrista decimonónico.

En la primera mitad del siglo XIX, vivió el pintor peruano Francisco “Pancho” Fierro Palas. Un dato relevante es que fue hijo de un mulato y una esclava. Este artista retrató a los personajes típicos limeños, como pregones antiguos (sujetos populares que transmitían una información de interés social), como polleros, fruteros, arrieros, “suerteros” (individuo encargado de predecir la fortuna de una persona a cambio de unas monedas), entre otros; peleas,

festividades, en síntesis una serie de escenas de los barrios del Rímac y el Malambo en Lima, donde Fierro nació y se crió, el que tendrá especial interés para nuestro trabajo, ya que recopiló y trazó una serie de danzas, de pareja suelta y con los pañuelos agitados al viento, cuyos intérpretes siempre fueron de rasgos africanos, mulatos, zambos e indígenas.

Si asumimos la invisibilización de la presencia afrochilena, cobra sentido que su satanización fuera motivo para juzgarlos. Lejos de lo que se piensa, los primeros indicios sobre la zamacueca chilena se dan aún mucho antes de 1823. El abogado Benjamín Vicuña Mackenna escribió *Los Lisperguer y la Quintrala: (Doña Catalina de los Ríos): episodio histórico-social con numerosos documentos inéditos* (1877), refiriendo un interesante pasaje que bien vale la pena recordar del juicio que la Real Audiencia siguió a la afamada dama colonial: “*Que los indios son de calidad que no oyen la misa del domingo porque los sábados a la noche cogen el tamborcillo y el martes no han venido a casa*”³⁵. El nombre de tamborcillo, tamborcito o tamborito tiene dos implicancias para nuestro análisis, por un lado es la denominación que se le da a un baile de matriz afro, muy similar a la zamacueca, difundándose y asentándose en la Región del Darién en pleno siglo XVI, compartida actualmente por Colombia y Panamá, cabe añadir que los esclavos negros que poblaron este lugar provenían de Angola, Camerún, Guinea y el Congo, misma composición de los moradores de los centros urbanos de Perú, Argentina y Chile en la época; y el otro es su aporte percusivo a las fiestas de los esclavos negros, un ambiente idéntico que se reproduce una y otra vez en todos los lugares que habitaron.

Así mismo la designación como “bailes de tierra” es algo muy posterior, como se les pretendió rebautizar, una práctica contemporánea, donde se refunda todo, tal como esas denominaciones absurdas como “cultura tradicional” o “patrimonio inmaterial”, en vez de decir folclor. Más bien eran conocidos como “bailes de chicoteo”, agrega Zapiola: “*Respecto a bailes de chicoteo, recordamos que por los años 1812 y 1813 la zamba y el abuelito eran los más populares; ambos eran peruanos*”³⁶.

La llegada de zamacueca a Chile, es de ida y vuelta, ¿Por qué? Como hemos establecido los esclavos africanos residieron en la zona central, debido a su peculiar clima templado, apto para que estas personas subsistieran, en sitios más fríos morían sin remedio. Su focalización fue en Quillota, Valparaíso, San Antonio, Santiago y Rancagua, siendo los sectores populares, y en el

³⁵ Vicuña Mackenna, Benjamín. *Los Lisperguer y la Quintrala: (Doña Catalina de los Ríos): episodio histórico-social con numerosos documentos inéditos* (1877),

³⁶ Zapiola Cortés, José. *Ópera y teatro en Recuerdos de treinta años* (1872).

caso de la capital, la *Chimba* su principal espacio, dando vida y color a las chinganas y el festivo entorno que las rodeaba. Se dice que fue (inicialmente) un baile ejecutado en los grandes salones aristocráticos de la burguesía vasco-criolla, noción que no compartimos del todo por los motivos ya expuestos, vale decir que puede haberse practicado de cuando en cuando en alguna tertulia o celebración de las mansiones santiaguinas de aquel entonces, sin embargo, eran los esclavos y mestizos quienes eran los reales portadores de la danza. Consideremos que aunque la visión de la praxis burguesa de la zamacueca tuviese asidero, jamás fue el principal ritmo, estaban acompañadas en esas lujosas estructuras por un abundante repertorio musical, cada vez más afrancesado, algunos integrantes de los “bailes serios” como les decía el historiador Eugenio Pereira Salas, los enunciamos en un capítulo anterior, todos de corte europeo como el minué, el paspié y el rigodón. Aunque por estos años llega a través de las tropas libertadoras del general argentino José de San Martín, un rival mucho más prestigioso y al cual nos hemos referido de manera sucinta: *el cuando*. Según el compositor Pablo Garrido Vargas: “*Baile nacional chileno, popular entre los años 1820 y 1840, de larga agonía (posiblemente hasta 1870). Competidor triunfante, durante algunos lustros, de la zamacueca*”³⁷.

La paternidad afroperuana en todos los órdenes se ha dado desde tiempos inmemorables, en la zamacueca no fue la excepción, tomemos en cuenta ciertos hechos históricos como la presencia por más de cuatro décadas (1823-1864), del músico y compositor peruano José Bernardo Alzedo Retuerto, creador del primer himno nacional del Perú, y descendiente de esclavos, al ser hijo de una mulata libre. Se estableció en Santiago y rápidamente entró en contacto con la emergente escena artística y sus gestores, recorriendo los territorios chimberos y asilándose en más de una ocasión con soldados venidos del Perú en dependencias del emblemático Convento, Iglesia y Biblioteca Patrimonial Recoleta Dominica, los cuales se mantienen en pie; de ahí que treinta y cinco composiciones de Alzedo de su puño y letra están en resguardo de la citada biblioteca, tales como “Miserere”, “Trisagio”, “La chicha”, entre otras. El protagonismo de este compositor fue más de lo que se piensa, pues es quien enseñó la estructura moderna de la zamacueca y que arrasó en Santiago, bajo la administración del general Ramón Freire.

³⁷ Garrido Vargas, Pablo. *El Cuando en Folklore histórico (primera parte)*, Folleto Chile (1943).

*“Semi ennoblecida la zamacueca en Lima, pasó a Chile el año 1824, o un poco antes, como cosa de negros y como tal fueron los negros del famoso batallón número cuatro los que la trajeron en su banda enseñada en Lima por Alzedo”*³⁸.

El compositor Alzedo comenzó dictando clases en el Colegio Versin de Santiago, escribiendo, haciendo y teniendo el alto honor de asumir como maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago, ratificado en 1846 por el arzobispo de Santiago, monseñor Rafael Valentín Valdivieso Zañartu. Con entusiasmo José Bernardo se hace parte de las múltiples tertulias del migrante danés avecindado en Chile, Carlos Drewetcke, lugar donde se dan cita los más entusiastas y cultos vecinos, tal como los ejemplos del periódico *El Liberal* el 17 de agosto de 1824: *“Allí se reúne una porción escogida de ambos sexos. La decencia, porte, confianza, descubre la serenidad y alegría de los corazones puros y amables. Se conversa, se danza y se ejecutan retazos preciosos de los mejores autores”*.

A estas gratas instancias, siendo postales de gran concurrencia, se les denominaban “saraos”, cuyo término viene de la voz latina seranum, que se traduce como “por la tarde, tardío”. En esos momentos de esparcimiento donde se bebía y degustaba toda clase de platos, con énfasis culinario francés, y una que otra delicia santiaguina. Acompañando tan fastuosa gastronomía se mostraban danzas notables como oletas, *cuandos* y sajurianas, se sumaba a veces la zamacueca; Alzedo bailaba y contribuía a la divulgación de ella. Los encuentros fueron cada vez más frecuentes, materializando una agrupación con real preocupación por el ambiente musical de la época, pero de visión clasista y sectaria, pasando de la sincera amistad a un proyecto que permitiera poner directrices programáticas fundantes, celebrándose el primer concierto público el 23 de junio de 1826 como Sociedad Filarmónica de Chile. Aunque el gusto del músico peruano no era compartido por sus compañeras y compañeros de divertimento, dos años más tarde la mencionada Sociedad proscribió los bailes duales o en pareja por considerarlos “poco decorosos”, entre ellos la zamacueca y *el cuando*, canonizando como las danzas del buen gusto y el refinamiento al vals, la contradanza y la cuadrilla.

No obstante, el catálogo de zamacuecas que iban y venían desde y hacia el mundo limeño no se detuvo, más bien se acrecentó y consolidó. Este contenía una multiplicidad de temáticas, amorosas, gastronómicas, paisajísticas, festivas, religiosas, sentimentales, etc.

³⁸ Garrido Vargas, Pablo. *Lo que Zapiola no dijo* en Historial de la cueca (1979).

“Lima nos proveía de sus innumerables y variadas zamacuecas, notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música”³⁹.

Más tarde en 1829 el jurista español José Joaquín de Mora, en un ataque personal y directo a las chinganas de la *Chimba* escribe significativas palabras que corroboran el parentesco africano: *“Son escuelas de vicios nuestras chinganas; los bailes que en ellas se ejecutan son parecidos a los de los mozambiques”⁴⁰.*

El 10 de abril de 1852 se publicó el *Semanario Musical*, un medio escrito que sentó todo un precedente por informar de compositores, conciertos y aspectos afines. Fueron sus fundadores la cantante y compositora española Isidora Zegers Montenegro, junto a los chilenos José Zapiola y José Bernardo Alzedo, además del desaparecido músico criollo Francisco Oliva. Dice en el primer número del semanario: *“Con este título nos proponemos publicar un periódico semanal por medio del cual tendremos al corriente a nuestros suscriptores de todos los acontecimientos del arte, tanto extranjeros como del país. Para lo primero contamos con inmensos materiales que poseemos y que deben aumentarse diariamente; para lo segundo, el teatro lírico, la filarmónica, etc. nos suministrarán abundantes temas”.*

Mencionamos este medio por la relevancia de las mismas representaciones de Alzedo en la casa de Carlos Drewetcke y la divulgación musical santiaguina epocal se hace alusión a la zamacueca, ya desde 1830 referida como “zamacueca chilena”, o derechamente “chilena”, lo que nos demuestra y confirma que en los salones aristocráticos era más bien un mero hecho anecdótico, una especie de accesorio para un repertorio que, en contadas, y solo en contadas tertulias se incluía.

La mixtura de habitantes y géneros en la *Chimba* hicieron que los afrochilenos se hicieran uno con el imaginario chimbero, pero con algunos elementos que contribuyeron en tal fusión. En los antiquísimos burdeles adyacentes en los límites de la *Chimba* conocidos como “casas de remolienda” se practicaba una danza llamada “marimba”, de origen afroperuano constaba de tres fases: sencillo o básico, presente en casi todas sus variedades; zapateado, se da en sus piezas que

³⁹ Zapiola Cortés, José. *Ópera y teatro en Recuerdos de treinta años* (1872).

⁴⁰ Garrido Vargas, Pablo. *Las chinganas y las petorquinas* en Biografía de la cueca (1943).

poseen ritmos alegres; y el cruzado, donde se coordinan al unísono manos y pies. Mientras una coreografía oriunda de España se asentó en los muros de chimberos, se trató de la “zarabanda”, fue popular entre los siglos XVI y XVII, frecuentemente censurada por los moralistas. La teoría que vamos deslizando es de una danza mixta, introducida, dinámica y evolutiva, tendiente a los sectores populares, y por ende a sus espacios de divertimento y sociabilidad, perteneciente a una gama coreográfica más extensa y diversa, lejos de los postulados absolutistas que la colocan bajo un reinado inventado. Otro vocablo sumamente llamativo son las “huifas o wifas”, coloquialismo exclusivo chileno que se ocupa para expresar fervor y alegría en el ciclo de la zamacueca, la chilena y la cueca, distinguible en las interjecciones de sus compases.

A pesar de los reiterados prejuicios de la prensa elitista con las chinganas chimberas, dos resaltan con gran ímpetu, la de Teresa Plaza y el “Parral de Gómez”, ésta última acogió incluso a una flotante audiencia burguesa y desclasada con interés en el genuino divertimento popular.

“Era, sin embargo, una necesidad natural y para atender al numeroso público impaciente, el asentista del viejo Parral de Gómez, mezcla de establecimiento de baños, y de café picaresco y chinganero, situado en la mal afamada calle de Duarte, creyó oportuno hacer las transformaciones arquitectónicas convenientes para ampliar los tabladillos y acoplarle un escenario apropiado”⁴¹.

Por estos espacios transitaban aquellos poetas populares, en su mayoría hombres que hacían gala de su inventiva para narrar diversas historias e improvisar en base a cualquier palabra que les regalara el público, cuales rapsodas de la era grecorromana, de ahí que la idea de Samuel Claro Valdés y Fernando González Marabolí se desarma, pues la influencia andaluza, arabesca y/o sevillana se debe a sus creadores de este período, no por algún viaje rítmico que se haya hecho, o como otros teóricos plantean que la forma de interpretar la zamacueca proviniera de la “daira” (manera árabe milenaria de cantar, similar a la zamacueca, chilena o cueca debido a un instrumento musical semejante al pandero), el listado de los más avezados poetas y que también eran diestros en los valeses, tonadas, polkas, mazurcas, zamacuecas y chilenas, fueron: “*El relojero curicano Gaspar Contreras, Juan Agustín Pizarro, Florentino y Penyuno (Pedro) Cuevas, Tomás Mardones, José Munita, los frailes López, Oteiza, Escudero, el capitán Lorenzo*

⁴¹ Pereira Salas, Eugenio. *El interregno teatral de 1836 y el alegre Parral de Gómez* en Historia del teatro en Chile (1979).

*Mújica. Pero de todos son los más afamados, los ingeniosos y deslumbrantes Javier de la Rosa y el Mulato Taguada (o Taguá)*⁴².

Así mismo hay una serie de cancioneros sueltos y editados, destacando poesías populares de algunos de los ingenios que referimos en el párrafo anterior, todos empleados en las chinganas y en casas particulares aficionadas al apasionado canto de la chilena en la *Chimba*, entre ellos: *Versos de zamacuecas populares, anónimo* (1864); o *Zama-cuecas de actualidad: dedicadas a los godos y a su reina Chabelita II* de Arís García (1866). Aunque los documentos que contenían estas composiciones incluían un crisolailable mayor, por ejemplo, *Bosquejo histórico de la poesía chilena* del doctor Adolfo Valderrama (1866); *Poesías populares* de Nicasio García (1884); *El romancero* (1896), un verdadero manual de corte popular que reunía zamacuecas, tonadas, esquinazos, canciones, poesías populares, versos cantados y cartas de amor para ser recitadas, acompañadas de una colección de cuidadas láminas para contextualizar.

En el mundo docto la primera composición que la abordó fue “Zamacueca”, del compositor y pianista Federico Guzmán Frías en 1856. Se trató de una pieza musical escrita en $\frac{3}{4}$, intentando igualar el toque del arpa folclórica chilena. A Guzmán se sumaron compositores tanto de música clásica como de salón, como los chilenos Manuel Antonio Orrego, María Luisa Sepúlveda, Carlos Riesco Grez, Roberto Puelma, Celestino Caracci, Eustaquio Guzmán, Javier Rengifo; el afrocubano José White; el francés Théodore Ritter; el peruano Claudio Rebagliati; y el español vecindado en Chile, Antonio Alba Ferré, a quienes se les oía en la *Chimba*.

Como zamacueca se ramificó y dio origen a una serie de *bailes de chicoteo*, de ellos la zamba que pasaría rápidamente hacia el otro lado de la cordillera de los Andes, ambientándose y cobrando una fama que la ha mantenido viva hasta la actualidad en Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja, las que conforman el noroeste argentino. Otras variantes del *chicoteo* fueron el bailecito, la chacarera y la resbalosa, está última inseparable compañera de la zamacueca peruana, pasó a Chile hacia el espectáculo chinganero donde se le aspiró la s y se reemplazó la b, asimilándose como *refalosa*. Confirmándose aún más el dinamismo de las danzas urbanas, sin una que fuera predominante.

A su vez en Lima mientras Chile era atravesado por gobiernos oligárquicos conservadores y “liberales”, la zamacueca seguía su desarrollo, en el contexto de una ascendente pugna entre Chile y Perú que estalló con la Guerra del Salitre (Pacífico), generando una serie de

⁴² Garrido Vargas, Pablo. *La música en la poesía popular* en Biografía de la cueca (1943).

conflictos humanos en todo sentido, escenario en el que hizo su aparición el intelectual, político y compositor peruano Abelardo Gamarra, apodado “El tunante”. En el marco de las diferencias entre ambas naciones Abelardo planteó renombrar a la que ellos alzaban con vigor como su danza nacional, ampliamente difundida en espacios urbanos costeros y andinos como las chicherías.

“El baile popular de nuestro tiempo se conoce con diferentes nombres: se le llama tondero, mozamala, resbalosa, baile de tierra, sajuriana y hasta el año 79 era más generalizado llamarlo chilena: fuimos nosotros los que declarada la guerra una vez entre el Perú y Chile, creímos impropio mantener en boca del pueblo y en sus momentos de expansión semejante título y sin acuerdo de ningún consejo de ministros, y después de meditar en el presente título, resolvimos sustituir el nombre de chilena por el de marinera”⁴³.

Debe su nueva denominación al valiente espíritu de los marineros peruanos que combatieron con valentía frente al adversario, fundamentalmente al Gran Almirante Miguel Grau, quien encabezó la gesta marítima del Huáscar hasta su deceso y captura, acaecido en el Combate Naval de Punta Angamos, en Mejillones, Antofagasta, Chile, el 6 de octubre de 1879.

“Huáscar; cuanto por que el balance, movimiento de popa, etc., de una nave gallarda, dice mucho con el contoneo y lisura de quien sabe bailar, como se debe, el baile nacional.

Marinera le pusimos y marinera se quedó”⁴⁴.

Así como fue tomada con un característico sentimiento de orgullo y fuerza, se adaptó en más de una zona geográfica del país andino, clasificándose actualmente en seis diferentes grupos: limeña (de la capital peruana); norteña (Lambayeque, La Libertad, Piura); Puneña (Puno); Arequipeña (Arequipa); andinas o serranas (los macizos de los andes peruanos o sus sierras), éstas últimas las que efectúan en las chicherías.

Un análisis mayor y aparte tendríamos que hacer de la “chilena”, cuando llegó a México primero por las tripulaciones que envió el general Bernardo O’Higgins Riquelme en 1822, para apoyar al país azteca a combatir las fuerzas rebeldes que desconocían su emancipación. Justamente se instalaron en los estados de Guerrero y Oaxaca, región conocida como la “Costa Chica”. Es imperativo comentar que en esta bahía se halló uno de los principales puntos de afromexicanos, provenientes de Angola, replicándose una vez más lo que sucede en toda

⁴³ Gamarra, Abelardo. *El baile nacional* en Rasgos de pluma (1899).

⁴⁴ Gamarra, Abelardo. *El baile nacional* en Rasgos de pluma (1899).

América Latina. Además, los centros de difusión de la chilena mexicana fueron por excelencia la cantina, local donde se ofrecía comida y bebestible amenizados con música, el símil de la chingana. Se incluyeron en sus suelos bailes folclóricos como “la danza de la tortuga”, el huapango, el bolero, la jarana yucateca, por mencionar solo algunos. Un dato decidor es el rescate patrimonial que han llevado a cabo los herederos afromexicanos sobre “el baile de la artesa”, una danza originaria de los esclavos angoleños y de otras naciones negras que residieron en la zona, la que consiste en un madero ancho y de proporciones imitando al tronco humano, con tallados en cada uno de sus extremos de una cabeza y la cola de un animal relacionado con la ganadería, habitualmente vacunos. Cabe destacar que la percusión y el palmoteo eran frecuentes en los círculos y espectadores que rodeaban la interpretación, igual que en la zamacueca y la marimba.

Es menester comentar que el intercambio territorial que implicó en el norte grande nacional surgió una especie intermedia que conjugó elementos de la chilena y la marinera, que complementa cualidades de ambas junto a lo gastronómico y cotidiano, el folclorólogo Oreste Plath da una descripción inédita al respecto:

“La emigración de los carrilanos de Chile, contratados por el norteamericano don Enrique Meiggs, duró cuatro años (1868-1872), de forma que las costumbres chilenas imperaban en los campamentos de Perú. La cazuela y el picante eran los platos inamovibles; el monte y las chapitas, los juegos en boga. La influencia llegó a tal, que chilenos y peruanos se ataviaban con el poncho huaso y bonete maulino. En sus fiestas se fundían cantares y se bailaba la chilena”⁴⁵.

Aquel antecedente no lo ponemos por azaroso o singular, sino porque esos campamentos aledaños a las salitreras y a las contadas chinganas de Arica, Putre y Tacna, espacios donde compartían las pistas con el huayno, el huachitorito, la cacharpaya, el carnavalito, el trote, y el resultado de la zamacueca y chilena descrita por Plath, a la que llamaré “la carrilana” o “cueca nortina”, por quienes la ejecutaban. Un ejemplo más pausado y claro de esas letras lo encontramos en la enigmática cueca nortina, en una interesante versión del cantautor Rolando Alarcón titulándola “Cueca larga del norte” (1967), con sílabas más prolongadas y ritmos acompasados y melancólicos, ligados al territorio pampeano y sus vivencias.

⁴⁵ Plath, Oreste. *Danzas populares* en Folclor chileno (2013).

Con el desangramiento interno nacional que provocó la Guerra civil de 1891, nuestra idiosincrasia cambió del cielo a la tierra, más la preocupación por la *chilena* no sufrió ninguna variación. Con la llegada del Centenario de la República (1910), en el programa oficial figuran O'Higgins y el polémico presidente Pedro Montt Montt, se explicita con pompas y vitoreos al más fiel sentir nacionalista, detallando las delegaciones invitadas y que asisten en los parques predilectos de la burguesía como el Cousiño y el Forestal, desbordantes de discursos, exposiciones y almuerzos faraónicos, con una ausencia absoluta de cualquier danza del pueblo, dando una fotografía momentánea de la plástica sociabilidad de la oligarquía, con la clara evidencia de no contemplar al imaginario chimbero en su espacialidad.

Con el correr del siglo XX esas diferencias tan marcadas a uno y al otro lado del río se fueron disolviendo poco a poco, hasta hacerlo parte del gran Santiago, lejos de esa mirada despectiva que las altas esferas le asignaron con su poder mediático e industria cultural de fines del siglo XIX.

“Si hasta un tiempo muy avanzado del régimen republicano se estampaba en los documentos bautismales de Santiago la aclaración: natural de la Chimba, se abandonó al fin ese ostracismo y pasaron a ser santiaguinos los habitantes de ambas orillas del río”⁴⁶.

Muy distante de la post-verdad de la cueca que hoy impera como un patrimonio inmutable, casi como un monumento sacrosanto, donde la vertiente cuequera del compositor Roberto Parra Sandoval se ha escondido, privilegiando netamente a la “chilenera”. Su vasta obra discográfica representante del espacio urbano chileno con una naturalidad capaz de contagiar sensaciones, aromas, sucesos y pasiones son el más fiel reflejo del pueblo, publicó *Las cuecas de Roberto Parra* (1967), por el sello EMI Odeón, entre ellas: “El chute Alberto”, “En el banquillo”, “Una perra con un perro”, “25 de enero” y “Me sacan por la ventana”. De este trabajo uno de los temas más reveladores es “La ronda”, donde señala el recorrido de la bohemia porteña con las subidas de los cerros, los burdeles como “Las baldosas”, “El siete espejos” y “1045”, así como el cerro Santo Domingo, lugar del casco fundacional de Valparaíso, debe su título a la ronda que realizaban los carabineros cada noche en los barrios bajos del puerto, con una naturalidad que pareciera que la cueca le brotara de las manos, el alma y el corazón, sin ese sonsonete forzado y gritería incisiva hasta romper los tímpanos, que más que estar cantar o “cuequear” (verbo empleado popularmente para aludir a la creación, interpretación y divulgación de la cueca), se

⁴⁶ Lavín, Carlos. *Chimbas chilenas* en La Chimba (1946).

asemejan a ruidos prehistóricos salidos de algún viejo artefacto en desuso. Por el contrario, la estética de la *cueca parriana* o *santiaguina*, aunque la llamaremos *cueca contemporánea*, en cualquier caso, se aleja también de esos estereotipos estilizados de que ofrece la cueca de salón con letras sentimentales donde todos es contemplativo y se juega a que el huaso y la china interactúan dentro y fuera de la canción, tan promovidos por sus actuales campeonatos de cueca, donde esos conjuntos pseudo-folclóricos hacen teatro más que *cuequear*. Inclusive los danzantes se visten con esos fabulosos trajes negros que la oligarquía encierra en sus brillosos salones y teatros, replicando la misma lógica del siglo XIX en sus colosales mansiones aristocráticas en los barrios Yungay y Dieciocho, tan afrancesadas.

Sin embargo, por mucho que su trama tuviera un genuino compromiso con el pueblo, la predominancia de la cueca en la ciudad sigue siendo efímera y fantasmal. Establecimos en el apartado anterior la influencia musical que recibimos sobre todo de Norteamérica, en diferentes épocas y ritmos en las quintas de recreo, tras el ocaso de ellas aparecen todo tipo de lugares en el radio urbano como discotecas, cafés, cines, teatros de variedades, peñas folclóricas, restaurantes, salsotecas, clubes de baile, y las célebres "picadas" (sitios de concurrencia donde se baja a degustar alimentos y bebestibles a precios módicos, donde se puede recrear a partir de música a elección y juegos de mesa, se caracterizan por su localización e imaginario específico), en todos estos locales lo que se ha puesto de moda desde los años setenta hasta ahora es: la cumbia, la onda disco, el rock, el punk, el funk, el rap, el reggaetón y el trap, corroborando nuestra teoría que lo último que se práctica en el espacio urbano chileno es la cueca. Ranking que podría cuestionarse y ponerse en jaque, pues paulatinamente ha ido quedando obsoleta en la atracción e interés de los chilenos

Quizás deba hacerse memoria al hecho que la canonizó como "danza nacional". El 18 de septiembre de 1979 por decreto n°23, promulgado por la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet Ugarte, el que la ponía en un sitio de honor, enterrando cualquier intento por competir con ella. Al respecto se indicaba:

"Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más gloriosas, y

Que la multiplicidad de sentimientos que en ella se conjugan reflejan, no obstante, la variedad de danzas, con mayor propiedad que ninguna otra el ser nacional en una expresión de auténtica unidad".

Lo cual es del todo falso, tanto por los fundamentos expuestos en los espacios urbanos chilenos donde nunca ha sido el baile único, más trágico-cómico es el asunto cuando esa unidad de la cual se señala dentro del propio mundo cuequero no ha sido más que una redundancia, un ejercicio tautológico como si no hubieran variantes de la misma, ya que con su divulgación durante el siglo XX en las distintas regiones chilenas tomó colores, características y factores donde cada una tomó una trayectoria personal. Como señala Plath:

“La cueca del abajino (del nortino), del arribano (del sureño), como la cueca del minero y la cueca del marinero, tiene características muy marcadas”⁴⁷.

Folclor urbano: una noción fundante

A lo largo de nuestra tesis hemos podido precisar ciertos conceptos basales para abocarnos al título que modela la argumentación expuesta: *Chinganas y quintas de recreo: el folclor urbano en la Chimba*.

Comenzamos por establecer un breve, pero necesario diagnóstico acerca del tardío estudio folclorológico chileno. Recordemos que la palabra folclor proviene de su variante británica *folklore*, cuya traducción es saber del pueblo o saber sobre el pueblo. En 1894 se tiene el primer antecedente de un documento “académico” chileno, en una carta del intelectual Eduardo de la Barra al lingüista Rodolfo Lenz, comenzando así una visión comprometida con el saber del pueblo, que acogió y promovió con parte de su círculo en 1909 con la Sociedad de Folklore Chileno, cuya visión estuvo en pausa por la asunción conservadora de la reorganizada Sociedad Chilena de Historia y Geografía en 1911, encabezada por su primer presidente, el abogado ultraconservador Enrique Matta Vial. No obstante, desde la folclorología en 1943 se retomaron esfuerzos por una genuina democratización del folclor, al intentar alcanzar la mítica chilenidad con acciones concretas, donde lo comunitario, lo colectivo y lo social primaban, conceptos que entendían muy bien el médico Aureliano Oyarzún y el folclorólogo Oreste Plath, quienes crearon la Asociación Folklorica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno. No obstante, podemos inferir que la presencia femenina parece un tema fuera de lugar para los estudios del folclor en las primeras décadas del siglo XX, las reuniones que Lenz organiza y promueve siempre son entre hombres, donde todo será mediado, donde se transcribe y decodifica a partir de lo que ellos como investigadores entiendan, pero no desde un concreto y recíproco ejercicio

⁴⁷ Plath, Oreste. *Danzas populares* en Folclor chileno (2013).

popular, dibujando así una metodología de caricaturas, más que un tratamiento del saber del pueblo.

Es menester añadir que fuera de todos los alcances que en términos institucionales se trató de hacer, jamás hubo una estructura metodológica, no hablamos necesariamente de un manual o de una escuela, que también hubieran sido relevantes, sino de una propuesta orgánica que indicara como realizar la investigación folclorológica, como fue por ejemplo el caso argentino, con el investigador Félix Coluccio a la cabeza. Ponemos sobre la palestra esto porque es vital una tecnificación del folclor chileno, cuyo objetivo principal sea reordenar la manera de organizar ese saber del pueblo, ya que a partir de la presente tesis nos hemos podido dar cuenta de esta ausencia total, para lo cual proponemos un primer acercamiento: el folclor chileno cómo eje fundacional, el que posee áreas, las que son temáticas: musical, oralidad, gastronómico, lingüístico, etc. A su vez, cada área está conformada por categorías y subcategorías, por ejemplo, si usted habla de la cueca, ésta pertenece a la categoría de danzas, y al área musical.

Escogimos a la *Chimba* como aquel espacio de divertimento y sociabilidad popular, por sus características únicas, singulares y territoriales, siempre en contacto con los principales hechos de nuestra nación, ubicándose en el corazón de la misma, pero marcada por un aura fundacional donde el pueblo ha sido capaz de modelar sus propias manifestaciones, convirtiendo a la atmósfera y territorio chimbero en el semillero del folclor urbano chileno, el que poco a poco allí se formó. Aquella elección tuvo como propósito neurálgico divisar como polo de divertimento y sociabilidad del pueblo, revestido de un cuestionamiento constante y sistemático que hemos gestado a partir del regurgitante romanticismo de la figura del “roto chileno” como el gestor primigenio, un sujeto popular de exclusivas particularidades desde las primitivas chinganas hasta las modernas quintas de recreo, trazando sus semejanzas y diferencias como puntos de fuga que permiten desmontar ese sentimiento tan artificioso. Más interesante se torna la discusión cuando el supuesto “baile nacional”, conocido como *cueca* en nuestros días no existía en el siglo XIX, pues poseemos evidencia documental tanto literaria como folclorológica más que suficiente para demostrar su fundada paternidad afroperuana, los puntos comunes y divergentes que comparte con danzas como *la marinera peruana*, y la inventada hegemonía “chilenera”, la que esconde la estética de la *cueca parriana o contemporánea*.

Ahora bien, para plantear una noción del folclor urbano, debemos ser estrictos y responsables en quien diseñó y propuso las bases de lo que podemos asumir como esta área del

folclor, recogiendo las tradiciones y cultura popular desde los territorios sin intervenciones ni exotismos, aquel fue Oreste Plath. Primero con su libro *Baraja de Chile* (1946), un texto capital e iniciático en la folclorología chilena y latinoamericana que debe leerse con severa atención, detenidamente, pues encierra una crítica social potente, abordando la visión humana del roto chileno, sin romanticismos ni subjetividades innecesarias, sujetos populares como los pregones, las festividades, las ceremonias y los ritos funerarios, el culto vitivinícola, los cuentos populares, las leyendas, los animales, avifauna, entre otros, esbozando la primera narración folclorológica y literaria acerca del espectro que caracterizó a las quintas de recreo. En 1962 condensó más su obra, una especie de tratado folclorológico, nos referimos a *Folclor chileno*, trabajando sobre expresiones propiamente “de la ciudad”, como les decía, donde profundiza los tópicos enunciados en *Baraja de Chile*, integrando escenas cotidianas, dichos y modismos, letreros, danzas populares, entre otros.

A partir de nuestra tesis *Chinganas y quintas de recreo: El folclor urbano en la Chimba*, podemos definir a esta área del folclor como toda expresión que ocurra dentro de cualquier rincón de toda ciudad, donde el pueblo es su protagonista indiscutido y si se le deja afuera, si no es el pueblo quien genuinamente en su ejercicio soberano y libre aplique dichas manifestaciones, entonces no es folclor urbano chileno. Además, no es un folclor nacional, tiene cualidades híbridas con vertientes que provienen de diferentes latitudes desde los principios de *La Chimba*, pasando por las quintas de recreo hasta la actualidad, leídos desde los diversos territorios y localidades, desmoronándose esa fantasiosa unidad de un folclor nacional, tan arraigada y promovida por la burguesía vasco-criolla que ha gobernado a Chile desde los primeros días de la colonización hispánica hasta hoy. Un dato que llama la atención son las corrientes migratorias en la colonia fueron de raíces africanas, mientras en nuestros días haitianos, venezolanos, colombianos y dominicanos habitan los mismos lugares que sus antepasados afro, tal como dice el profesor Gabriel Salazar Vergara: “*La historia es cíclica*”.

Es de sumo interés comentar que los actuales portadores de esa chilenidad a ratos extinta, demasiado ilusoria por discursos donde a la academia no le interesa buscarlos, los menosprecia, clausura y elimina. Contrapuesto a esta lógica encontramos a hombres y mujeres que se encuentran inmersos en el territorio, creando desde y para el pueblo. En la paya y la poesía popular, Manuel Sánchez; en la cueca, con gallardía y pasión, el cultor y líder del grupo “Los

Trukeros”, en alguna medida el continuador de Roberto Parra Sandoval, el cantautor, compositor e investigador Rodrigo Miranda Valle, entre otros.

Bibliografía

- Arguedas, José María. *Revista Cultura y pueblo* N°1 al N°20 (1964-1970).
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Editorial Losada (1958).
- Arguedas, José María. *No soy un aculturado* (1968).
- Asociación Folklórica Chilena. *Bases patrimoniales fundacionales*. Santiago (1943).
- Barahona Vega, Clemente. *De la tierra chilena*. Imprenta Chile (1909).
- Barros Grez, Daniel. *La chingana*. Santiago imprenta universitaria (1902).
- De la Barra Lastarria, Eduardo. *Carta al profesor don Rodolfo Lenz sobre su introducción al estudio del lenguaje vulgar de Chile* en *Ensayos Filológicos Americanos* (1894).
- Gamarra, Abelardo. *Rasgos de pluma*. Primary source edition (2015).
- Garrido Vargas, Pablo. *Folleto Chile* (1943).
- Garrido Vargas, Pablo. *Biografía de la cueca*. Editorial Ercilla (1943).
- Garrido Vargas, Pablo. *Historial de la cueca*. Ediciones Universidad de Valparaíso (1978).
- Lavín, Carlos. *La Chimba*. Editorial Zig-Zag (1946).
- Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Ediciones Universidad de Chile (1904).
- Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Barcelona, Montaner y Simón editores (1893).
- Pereira Salas, Eugenio. *Danza y cantos populares de la patria vieja*. Imprenta Universidad de Chile (1938).
- Plath, Oreste. *Baraja de Chile*. Editorial Zig-Zag (1946).
- Plath, Oreste. *Folclor chileno*. Fondo de cultura económica (2013).
- Plath, Oreste. *Las chinganas*. *Revista En Viaje* N° 378, Santiago, abril 1965, p. 20.
- Plath, Oreste. *Fondas*. *Revista En Viaje* N° 380, Santiago, junio 1965, p. 31.
- Plath, Oreste. *Significación del folklore*. *Revista En Viaje*, Santiago N° 202 (agosto 1950).
- Rosales, Justo Abel. *La cañadilla de Santiago. Su historia y sus tradiciones: 1541-1887*. Editorial la época (1887).
- Rosales, Justo Abel. *La negra Rosalía en La negra Rosalía o el club de los picarones* (1896).
- Rosales, Justo Abel. *Historia y tradiciones del puente Cal y Canto*. Editorial la época (1888).
- Salazar Vergara, Gabriel. *Labradores, peones y proletarios*. LOM (2000).
- Sociedad de Folklore Chileno. *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno*. Imprenta y encuadernación Lourdes (1909).

Subercaseaux Sommerhoff, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile desde la Independencia hasta el Bicentenario*. Editorial Universitaria (2011).

Subercaseaux, Bernardo. *Modernidad, modernización, modernismo y cultura*. Andros impresores (2015).

Vicuña Mackenna, Benjamín. *Los Lisperguer y la Quintrala: (Doña Catalina de los Ríos): episodio histórico-social con numerosos documentos inéditos*. Imprenta del Mercurio (1877).

Zapiola Cortés, José. *Recuerdos de treinta años*. Imprenta de “El independiente” (1872).

- Recursos web

[Decreto-S/N 19-FEB-1824 NO ESPECIFICADO - Ley Chile - Biblioteca del Congreso Nacional \(bcn.cl\)](#)



En memoria de Carlos Lavín Acevedo
(1883-1962)