

La Zamacueca: una modalidad regional en Argentina, Chile y Perú

Por

MARGOT LOYOLA PALACIOS

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

2001

Contenido

<i>Introducción</i>	3
<i>El texto</i>	4
<i>La música</i>	9
<i>Los intérpretes y el contexto</i>	9
<i>La danza</i>	11
<i>Conclusión</i>	12

Introducción

Nací con el ritmo de la cueca. Diez años de cantarla y bailarla en rodeos me permitieron penetrar e internalizar hasta la embriaguez y el delirio su cuerpo, su espíritu y su latido interno. Del rodeo y la fonda popular ¡oh milagro! pasé a la Universidad de Chile que me ofreció clases en sus famosas Escuelas de Temporada... eran los tiempos de Don Juvenal Hernández y Doña Amanda Labarca. Así recorrí el país durante 14 años, enseñando y aprendiendo. Así también llegué a los libros, documentándome acerca de su desarrollo en el tiempo, sus posibles orígenes, tema sobre el cual aún discuten historiadores, musicólogos y folkloristas, los que sin aunar criterios le asignan diversas fuentes: arábigo-andaluz, africano (del *lariate* de Quillota), hispano, mapuche, diaguita, etc., y la curiosa propuesta que adjudica su creación a nuestro prócer Don Bernardo O'Higgins. Sin embargo, de tanto discutir acerca de su nacimiento y establecer esquemas coreográficos rígidos y actitudes corporales estereotipadas, se nos está escapando su esencia y su presente que ya es parte de nuestra historia.

Después de un profundo contacto con nuestra cueca nacional pude, con gran esfuerzo y no menos sacrificios, iniciar mis observaciones en fuentes vivas del Perú, Argentina, Ecuador, Guatemala y México, sin apartar mis sentidos de nuestra danza. Esto me permitió revisar y comparar los principales elementos que la configuran, tales como texto, estructura y forma musical, pasos y diseño de piso, estos últimos haciendo entrever su relación con ancestrales culturas agrarias. Con estos elementos los pueblos de Chile, Perú, Argentina y Bolivia amalgaman la gran danza de admirable equilibrio, simetría y perfección en la simultaneidad de versos, frases, compases y evoluciones y, lo que es más irrefutable, dictaminan sin mandatos que sea su danza nacional. Con una existencia que supera el siglo y medio hoy es posible encontrarla bajo diversas denominaciones: cueca en Chile, Bolivia y Cuyo (Argentina), zamba o chilena en el norte de Argentina, marinera en el Perú, chiliana en Guatemala, chilena en Ecuador y el estado de Guerrero en México, donde se la canta y baile con fuerza arrolladora.

En esta oportunidad me limitaré a reseñar algunas observaciones en torno a las modalidades regionales de la cueca Cuyo (Argentina), la marinera limeña (Perú) y la cueca chilenera, brava o chora de Valparaíso y Santiago (Chile, con notorio desplazamiento hacia otros puntos de nuestro país). Se trata de tres versiones en cuyas interpretaciones musicales tradicionalmente ha campeado la presencia masculina. En lo dancístico, son modalidades que poseen rasgos estilísticos expresados en aspectos tan sutiles como la gestualidad y corporalidad de la danza, la acentuación y cadencia del canto o el ritmo aportado por la palabra y su carga emotiva, todos factores que determinan una identidad que surge de la idiosincrasia personal y colectiva de sus usuarios. Pese a ello, se trata también de tres modalidades posibles de comparar puesto que presentan una gran similitud en lo que respecta a sus patrones morfológicos, melódico-armónicos, métrico-rítmicos, textuales y coreográficos.

El texto

La temática literaria de este género dancístico es de gran variedad. Sin embargo, se observa una predominancia de los temas amorios, concordando con el carácter de la danza y su propia simbología. Al revisar sus principales elementos configurativos tenemos que admitir la presencia de un texto español con una forma estrófica compuesta, consistente en una cuarteta octosilábica y una seguidilla de ocho versos hepta y pentasílabos alternantes, ambas estructuras con una rima consonante en versos pares, y un dístico o remate de rima pareada. Por lo general, la unidad temática nos permite apreciar el texto como una sola estrofa de 14 versos, unidad que incide directamente en el carácter monoperiódico de la melodía.

Ejemplo 1: Cuyo (recopilación de Don Alberto Rodríguez)

(cuarteta) 01. En Mendoza hay una parra

02. con racimos de oro fino

03. unos van por pellizcarla

04. otros esperan el vino.

(seguidilla) 05. La gran pasión que tengo

06. quiero brindarte

07. muchas noches no duermo

08. por adorarte

09. por adorarte, sí

10. yo no te miento

11. me 'stoy quedando flaco

12. como el sarmiento

(dístico) 13. Ay, ay, ay, ay, mi suerte

14. para quererte.

Como se puede apreciar en este ejemplo y los siguientes, la seguidilla de la cueca presenta 8 versos en vez de siete, como en origen es la seguidilla de España. Esto ocurre por la repetición del 4º verso, repetición que además lleva agregada al final el monosílabo sí por lo que el 5º verso (o 9º de la cueca) pasa a ser un verso heptasílabo. Con esta modificación, la cueca posee una medida regular interna que posibilita un desarrollo melódico sobre la base de 4 versos.

Ejemplo 2: Lima, Perú (recopilación de Doña Rosa Ayarza)

- (cuarteta) 01. Mándame quitar la vida
02. si es delito el adorarte
03. que yo no seré el primero
04. que muere por ser tu amante.
- (seguidilla) 05. Dime que sacaría
06. yo con quererte
07. hacerme desgraciado
08. hasta la muerte
09. hasta la muerte, madre
10. fuego violento
11. la llama no se apaga
12. ni con el viento.
- (dístico) 13. Lloré, lloré, lloraba
14. te diera el alma.

En algunos casos como la marinera recién presentada, el sí del 5º verso de la seguidilla es reemplazado por madre u otro bisílabo. Frecuentemente se agregan palabras ajenas al texto poético de base llamadas ripios o muletillas, las que cumplen una función de relleno que contribuye a la correlación mensural entre texto y música. Esta función también se realiza mediante la reiteración de una parcialidad del verso. La reiteración puede anteceder o suceder al verso, pero nunca intervenir en medio de éste. En el siguiente caso se expone con claridad el uso del ripio y la reiteración antecedida:

Ejemplo 3: Santiago de Chile (autor y compositor Hernán Nuñez)

	Ripio	Reiteración	Verso completo
(cuarteta)	01. <i>caramba</i>	Mi negra,	mi negra me retó a duelo
	02. <i>caramba</i>	y fui al cam...	y fui al campo del amor
	03. <i>caramba</i>	y reci...	y recibí las descargas
	04. <i>caramba</i>	del fuego,	del fuego de una pasión.
(seguidilla)	05.		Sus ojos cual metralla
	06. <i>caramba</i>		me acribillaron
	07.		el corazón y el alma
	08. <i>caramba</i>		me destrozaron
	09.		me destrozaron, sí
	10. <i>caramba</i>		que desengaño
	11.		los que me acariciaron
	12. <i>caramba</i>		me hicieron daño
(dístico)	13.		Por culpa de sus ojos diferentes
	14. <i>caramba</i>		soy un despojo.

Los ripios en Chile son muy variados. Además del conocido *caramba*; también se usa: mi vida; la muerte; sí señora; ingrata; ¡ay! sí sí, ¡ay! no no; ¡Carola ¡ay! sí; allá va; etc. Pese a la evidente variedad y extensión de los ripios, éstos nunca alteran la métrica musical.

Por su parte, el texto básico de 14 versos puede ser cantado de modos diversos. Una modalidad muy usada en la cuarteta es 1-2-2-3-4-1, y en mucho menor grado 1-2-2-3-4-4. La fórmula más común para la seguidilla es 5-6-7-8-5-6-9-10-11-12, siendo menos frecuente es 5-6-7-8-7-8-9-10-11-12. El dístico invariablemente es siempre 13-14.

En 1952, durante una clase de marinera, Don Porfirio Vázquez, el primer autor, compositor, bailarín, decimista y profundo conocedor de la música de cajón del Perú, improvisó el texto y la música de esta marinera:

Ejemplo 4:

cuarteta

01. De recuerdo del Perú
02. Canto y bailo marinera
03. arte que pondré a la luz
04. para enfrentarme a cualquiera.

seguidilla

05. Si creen que no es cierta
06. mi versación
07. les canto una jarana
08. de corazón
09. mi versación, mi vida
10. ola que ola
11. miren que está cantando
12. Margot Loyola

dístico

13. Apuesto que si muero
14. me voy al Cielo.

Y como la marinera limeña vive en simbiosis con la resbalosa, aquí va (también creación de Don Porfirio Vázquez dedicada a su discípula):

Ejemplo 5:

Resbalosa Que viva Chile, viva mi bandera
del Perú les traigo la gran marinera
y la resbalosa que es de admirarla

pero si la cueca la llevo en el alma.
Ese pueblo hermano que es el Perú
con lazos eternos me ha dado la luz
donde con guitarra, con cajón y palma
dicen que el palmero, que sube a la palma.

A toditos los peruanos

les dije al despedirme

Fuga

Estoy por irme o quedarme

por quedarme quiero irme

si me voy con quién los dejo

qué haré para despedirme.

La música

Las variantes de zamacueca aquí referidas tienen como primer rasgo unitario el metro 6/8. También el aspecto morfológico presenta una gran correspondencia puesto que la música del canto (que es la base de la danza) es monoperiódica o unitaria ya que se apoya sobre la base de un tema de ocho compases conformado por dos frases de 4 compases cada una (a y b). Por lo general, en las variantes chilenera y limeña el periodo musical se completa de acuerdo al siguiente modelo: abb - abb - abb - aba.

En la 3ª y 4ª ocurrencia de la frase a, ésta puede trocar por a' (leves variaciones rítmico-melódicas) y en menor grado por c (especialmente en el dístico de la limeña). De este modo, el periodo se extiende a un total de 48 compases, donde 24 corresponden a la cuarteta, 20 a la seguidilla y 4 al dístico o remate. La trayectoria melódica se mueve principalmente por notas repetidas, grados conjuntos e intervalos no mayores a la 4ªJ, en un ámbito que rodea a la 8ª alcanzando en ocasiones a la 9ª o 10ª.

Donde podemos hallar mayor heterogeneidad de rasgos es precisamente en los aspectos armónicos. En Chile nos hemos habituado a una cueca en modo mayor con una melodía que gira sobre una base armónica de acordes de I y V, una característica que, si bien, concuerda con la variante cuyana, difiere con la chilenera y limeña. Entre el repertorio de estas dos últimas es común encontrar versiones en tonalidad menor con las funciones de I- IV- V, el modo menor con modulación transitoria a la relativa mayor, o bien, el modo mayor con modulación transitoria a la V/V.

Otro rasgo distintivo entre estas modalidades es el tempo. La diferencia de velocidad entre las tres modalidades es notoria, siendo la chilenera la de mayor velocidad, con un promedio de 80 pulsos por minuto en contraste con los 66 de la cueca cuyana. La variante limeña se caracteriza por una velocidad intermedia de 72 pulsos.

Los intérpretes y el contexto

Es necesario precisar que la diferenciación entre las modalidades que estamos tratando no sólo se debe a sus nacionalidades, sino por sobre todo a su contexto específico. Por lo mismo es necesario aclarar que tanto las modalidades limeña y chilenera son expresiones de principalmente urbanas, a diferencia de la cueca en Cuyo que, en virtud de sus vías de acceso a la Argentina, responde a una práctica tan rural como urbana.

Como ya se ha afirmado aquí, se trata de prácticas musicales donde destaca la presencia varonil. El estilo chilenero ha tenido notables cultores como lo fueron Mario Catalán y el Dúo Rey-Silva, el Tumbadito, el Guatón Zamora y los señeros hermanos Roberto, Lautaro y Eduardo Parra. Actualmente, aun se pueden escuchar a los inigualables Chileneros, cuya figura más fulgurante es sin duda Hernán Nuñez. Pese a la innegable presencia masculina, han habido mujeres que se suman a esta lista: las Huasas Andinas, las hermanas Hilda y Violeta Parra y hasta no hace mucho tiempo, en lo bares del puerto de Valparaíso se podía escuchar a Margarita Torres.

En el Perú, la marinera limeña también la han cantado mujeres, como la famosa Bartola Sancho Dávila pero, al igual que la chilenera o brava, tiene preeminencia el canto del trío masculino en terceras paralelas. En los ambientes de la jarana limeña me tocó ver dos grupos de músicos morenos que cantaban en una especie de duelo con acompañamiento de cajón y guitarra. Similares confrontamientos solían darse en barrios del bajo fondo y burdeles chilenos, entre grupos de tres o cuatro cantores con

acompañamiento obligado de guitarra y pandero, siendo opcional el piano, acordeón, batería, tormento y otros idiófonos ocasionales.

A diferencia de la chilenera, que sólo se ha cantado en ambientes de la caramba, la limeña y la cueca en Cuyo han tenido su expresión entre la clase más acomodada. En Lima habría que mencionar a Doña Rosa Mercedes Ayarza viuda de Morales, una pianista que dispuso su técnica para la interpretación del folklore en el salón, donde la interpretación fue siempre medida, cuidadosa, incluso, académica.

En Cuyo quien lleva la batuta ha sido don Alberto Rodríguez, un músico y estudioso que ha captado en la hondura medular de la tierra, la forma y el estilo de la tonada y la cueca. De su largo e ininterrumpido trabajo ha quedado un abundante material de cientos de transcripciones hechas --según Carlos Vega-- con notable precisión, además de arreglos para voz y piano. En el medio popular cuyano es relevante la figura del dúo masculino acompañado de guitarras punteadas en un tempo reposado y cadencioso. Aquí destaca el dúo de Juan Carlos Schippa y Oscar Monge.

La danza

Característica común entre estas modalidades regionales (y la más evidente) es que todas ellas son danzas de pareja mixta y suelta con pañuelo. Antes que comience el desarrollo coreográfico propiamente tal, se realiza el protocolo del paseo. Luego, la danza se desarrolla inicialmente dentro de una circunferencia donde un hemisferio corresponde al espacio femenino y el otro al masculino. Pero aquí comienzan a presentarse algunas modalidades regionales distintivas. En Cuyo, por ejemplo, el baile se inicia con vuelta entera, a diferencia de Lima donde se realiza $\frac{1}{2}$ vuelta con $\frac{1}{2}$ giro y $\frac{1}{2}$ vuelta con $\frac{1}{2}$ giro.

En Chile, en cambio, ambas figuras son tradicionales, junto a un tercer desplazamiento particular con que alternativamente se puede iniciar el baile: avance por la derecha y retroceso por la izquierda de cada bailarín en forma simultánea. Se continúa con desplazamientos semicirculares confrontados manteniendo el orden hemisférico antes descrito, con idas y regresos. A este desplazamiento se le llama en Chile medias lunas, en Perú contorneos y en Cuyo arrestos, todos ellos con leves variaciones individuales, detenciones en el puesto, trazos cortos de avance y retroceso y cambios de frente o de hemisferio entre la pareja.

Los pasos son generalmente caminados, valseados y escobillados. Un caso particular es Chile donde además, se da el paso zapateado de acuerdo a la circunstancia y rasgos de la personalidad de cada bailarín.

La actitud corporal demanda la apostura de un cuerpo más bien erguido, movimientos armoniosos y equilibrados. Un pañuelo en la mano derecha que en nivel alto, medio o bajo contribuye a la expresión emocional del bailarín y a la creación de un ánimo, a modo de una expresión no verbal e íntima que nada tiene que ver con los actuales revoloteos externos, la mayoría de la veces destemplados y sin sentido. Respecto de esta prenda accesorio de la danza, se puede afirmar que la tendencia en el Perú es realizar con ella un despliegue señorial, de movimientos lentos y amplios, serpenteantes en Argentina y ondulante en Chile... todo ello alternado con momentos de quietud que también son expresivos.

Otra característica compartida de esta danza, consiste en que nunca se baila un sólo pie (o periodo musical). Don Augusto Ascue, reconocido por sus pares como un extraordinario cantor y bailarín del Perú criollo, decía: "Yo he estado en la mata de la tradición y siempre oí tres marineras, una resbalosa y fuga". Y así lo pude constatar en las jaranas. La fuga, que corresponde al último periodo musical de la resbalosa, se presta para improvisación y animación de la jarana. Fui testigo de cómo los cantores agregaban fugas y más fugas, enardecidos por el voluptuoso desenfreno de los bailarines, ¡una locura!

Por su parte, Don Alberto Rodríguez afirma que "no hay cueca sin gato ni vieja sin retrato". Y en Chile, tradicionalmente deben bailarse tres pies seguidos.

En cada interpretación, cada bailarín pone lo suyo, lo que le dicta el corazón, los huesos y la sangre, aquello que se adquiere pisando, amando, llorando la tierra. No una muestra de acrobacia o malabarismo competitivo como nos quisieran acostumbrar a través de los escenarios de estos tres países de marras, sino como una verdad, como una expresión de vida, sentimiento y localismo.

Conclusión

Conscientes de la gran diversidad de variantes que la zamacueca presenta hoy en el concierto de nuestro continente, se han tomado estos tres ejemplos para avizorar el horizonte de una raíz y una identidad, sino única, fuertemente integrada y compartida. Con este trabajo se ha querido presentar un boceto que no tiene más propósito que mostrar un género musical y coreográfico nacido del largo mestizaje americano, y que en su devenir ha mantenido las cualidades que desde sus orígenes la han definido, dejando ver al mismo tiempo, las marcas y señas distintivas con que se han los pueblos que la han cultivado por más de 150 años.

Las evidentes relaciones que aquí se han mostrado nos sugieren la realización de un esfuerzo por esclarecer su historia, no sólo como un género musical y coreográfico, sino por sobre como manifestación viva, como expresión en el tiempo de la sociedad americana. Es necesario terminar con la visión parcial con que se ha venido estudiando, ya que después de sus andanzas por América con sus glorias y desencantos, sus triunfos y marginaciones, la zamacueca libra hoy una lucha heroica por permanecer ante la avalancha de estruendos y velocidades que, a la larga, pueden terminar con su intimidad, belleza y sosiego.