
El folklore como elemento en la enseñanza*

por

Carlos Isamitt

CONSIDERACIONES PREVIAS

Desde hace tiempo creo en la necesidad y conveniencia de incorporar debidamente el folklore como elemento de enseñanza en todos los grados de la etapa escolar.

La escuela chilena ha permanecido alejada de las proyecciones educacionales que el folklore, en sus diversas manifestaciones, está llamado a promover.

Verdaderamente, no se ha extendido aún una conciencia más profunda en la evaluación del folklore, ni una apreciación más clarividente de los estímulos tan diversos que de él derivan.

El concepto del folklore, como ciencia que contribuye a un mejor conocimiento del hombre, ha venido imponiéndose cada vez más, en los centros de mayor cultura. No es aventurado, entonces, creer que sobrevendrán circunstancias propicias para tener en cuenta las posibilidades que los productos folklóricos ofrecen a la enseñanza.

Limitando nuestro propósito a considerar la introducción de los aportes musicales, surgen de inmediato, como imperativos: inquirir las razones que lo aconsejan y las condiciones que previamente deben procurarse para hacerlo posible.

En todo lo que hace el hombre, quienquiera que él sea, deja un documento de la mayor autenticidad, no sólo de su conciencia individual, sino también de rasgos propios de su medio histórico, cultural y físico. Estos contenidos son los que valorizan todas las manifestaciones del folklore. Las canciones, las danzas, los instrumentos típicos y su música, patrimonios del pueblo, alientan modos culturales muy propios, diferenciales, pero también entrañan aspectos comunes de sentido humano.

Los modos especiales de cantar, los movimientos corporales y gestos que procura en sus instrumentos, o las reacciones íntimas, individuales o colectivas que generan estas actividades, muestran aspectos que lo caracterizan, matices que lo diferencian de otros pueblos. Pero si se considera que en todos los conjuntos sociales también se canta, se danza, se ejecutan instrumentos a veces similares, aunque con modalidades distintas, tendremos también la evidencia de una unidad de sentido universal que se refleja en las creaciones folklóricas. Esta unidad condiciona el sentir fraternal.

Esta realidad nos inclina a formular dos razones principales que se desprenden de ella y justifican el propósito de introducir el folklore en la enseñanza: 1°) Porque los rasgos que contienen lo característico son lazos íntimos que espontáneamente hacen florecer el amor y la

comprensión por las cosas de la propia tierra y logran exaltar sentimientos que directamente promueven la consolidación del espíritu nacional. 2º) Porque los aspectos comunes o semejantes del hombre de distintos pueblos que el folklore revela son aptos para estimular uno de los ideales más generosos, el ascenso por los caminos que pueden conducir a la paz y a la fraternidad.

El hecho que los contenidos del folklore se hallen expresados con la claridad, sencillez o gracia ingenua, tan típicas en las realizaciones del pueblo es, además, motivo que facilita y despierta de inmediato la simpatía y la comprensión emocionada.

CAPACITACIÓN ESPECÍFICA DE PROFESORES

Pero la incorporación del folklore en la escuela no puede ser iniciativa improvisada; para emprenderla y para que alcance sus proyecciones de cultura, es necesario contar, previamente, con algunas realizaciones que no existen en los dominios de nuestra Educación. Entre ellas, la creación de cátedras de la especialidad, entre las asignaturas que preparan a los profesores primarios y secundarios. De acuerdo con los organismos existentes, podrían establecerse en las escuelas normales y en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en donde se forman los profesores de Educación Musical para la enseñanza secundaria.

Esta capacitación científica y metodológica es indispensable para que el profesor pueda seleccionar el material de auténtico folklore, para que atine a escoger los estímulos que sirvan a crear la atmósfera más apropiada para presentar cada tema elegido y para hacer de él un elemento de integración de cultura, sin deformar sus caracteres intrínsecos.

Sin la preparación específica no es posible que un profesor pueda utilizar folklore en forma conveniente.

La cátedra superior de la Universidad debe formar los especialistas para los Institutos de Investigación y los profesores de Folklore y Antropología.

Estas medidas deben ser coronadas con la creación de un museo como fuente de información y centro de esparcimiento cultural, con una presentación bien organizada de los diferentes productos del folklore, con materiales de extensión, grabaciones, cintas magnéticas, filmes, discos, reproducciones fotográficas de música, danzas, de objetos, ceremonias, etc., completándose con libros, monografías, revistas y demás publicaciones referentes al folklore, que pudieran adquirirse, facilitando así la expansión de su conocimiento, el intercambio con los demás países, atendiendo, también, con ello, a uno de los impulsos más comunes del turista.

Sé que estas realizaciones pertenecen a un mañana que todos los que amamos la evolución progresista de nuestras instituciones deseáramos bien próximo; las hemos venido esperando desde hace más de treinta años.

En 1927 tuve la oportunidad de efectuar un primer intento, incorporando en la reforma educacional artística el estudio de las artes primitivas y populares chilenas y americanas, como cátedra para el alumnado de los cursos iniciales de la Escuela de Bellas Artes, comprendido el que tenía como finalidad la formación de profesores de Educación Plástica para los liceos y escuelas normales. Resultados sorprendentes vinieron de inmediato a justificar la innovación.

La idea de sondear las posibilidades de un intercambio de experiencias y de productos me impulsó entonces a comunicarme con los organismos artísticos de nuestra América. No llegó respuesta alguna; no era problema de interés para esa etapa de la cultura araucana. Sin embargo, de España, un escultor que cursaba Estética e Historia del Arte fue francamente adverso a la idea. "¿Para qué introducir en la enseñanza artística esos productos, ya que tenemos los que nos legaron los griegos?"... La respuesta no mostró ninguna generosidad comprensiva, ni siquiera para estimar que la Escuela en que se había impuesto la nueva exigencia cultural no había necesitado desalojar el estudio de los griegos, pero estaba situada geográfica y culturalmente en un lugar de América.

¿Cómo realizar la introducción de material folklórico en la escuela, sin contar con estas condiciones ambientales señaladas, para no caer en los graves peligros de lo improvisado?

No hace mucho tiempo, las escuelas normales del país fueron concentradas en Santiago; hicieron presentaciones, que estimaron de carácter folklórico, en el Teatro Municipal. La velada dejó la convicción de una iniciativa improvisada, de esfuerzos malogrados por errores lamentables y de graves consecuencias a causa de la falta de una base de cultura folklórica.

No puede culparse de ello a los profesores que se esforzaron en la preparación de las actuaciones, ni al alumnado que tuvo que realizarlas, ya que los conceptos de una ciencia tan nueva y difícil como el folklore eran extraños en los dominios de la educación de las escuelas normales.

Por otra parte, el proceso metodológico para usar determinado material en la enseñanza tiene exigencias muy propias, porque todo producto folklórico no es un hecho aislado, sino parte integrante e íntimamente enraizado en el conjunto del mundo simbólico correspondiente al grupo humano a que pertenece, realidad que compromete seriamente y torna más delicada la labor del profesor.

FASES INICIALES DEL PROCESO METODOLÓGICO

¿Cómo concibo esta tarea docente? Me limitaré a sugerir algunas de sus fases iniciales con dos ejemplos que tomo al azar del conjunto documental que he logrado en investigaciones particulares en la Zona Central y en la del Sur del país. Las sugerencias esenciales del proceso metodológico que anoto para estos ejemplos, envuelven algunas de las exigencias que el uso de material folklórico impone al profesor de Educación Musical. Supongamos que un profesor ha escogido como tema: *No sé de quién me valiera...*, tomada del folklore criollo, y *Llown ül* (*llown*, recibimiento; *ül*, canción), de mi recolección huilliche. ¿Qué "motivación" podría encontrar el profesor, para comenzar el aprendizaje de estos cantos? ¿Qué "estímulos" podría procurarse para despertar el interés y para que el estudio alcance calidad de integración cultural, para que las canciones queden en la mente del alumnado, asociadas a diversos conocimientos de la tierra y del hombre, como bases que ayuden a comprender mejor las modalidades que forman el fondo mismo de lo que se denomina nacionalidad?

EJEMPLO I

En el museo respectivo encontraría el profesor toda la documentación y estímulos indispensables para "situar" sus temas en el área geográfico-cultural que les corresponde.

Encontraría que la tonada *No sé de quién me valiera* fue recogida en 1923, de una joven campesina, en Carrizal de Putú, cacerío aislado entre cerros y bosques al norte del río Maule, donde se cultiva preferentemente el trigo y las lentejas que se exportan al extranjero y que en París tienen fama de ser las de mejor calidad, y son preferidas a pesar de su mayor precio. En Carrizal suelen verse aún las trillas a yeguas; las mujeres jóvenes y viejas fabrican, con la paja del trigo, sombreros de varios tamaños y formas; es corriente encontrarlas por los caminos y senderos teniendo las "chupallas" que usan los campesinos. Esta industria local se ofrece aún en casas comerciales de pueblos alejados. Para dar la forma definitiva a las chupallas, las mujeres, sentadas en el suelo, colocan su trenzado en una horma de madera de apariencia de cono truncado de 20 centímetros de diámetro en la base, 32 cm. de altura y 14 cm. como diámetro en el corte superior; complementa esta horma una piedra ovoidal, con la que se procura adherir la copa del sombrero en la parte superior de la horma.

CONTENIDO MUSICAL

La música de la tonada se compone de dos partes contrastantes en ritmo ternario: la primera corresponde a la estrofa y es lenta; en la segunda, que pertenece al estribillo, el movimiento es vivo.

Esta forma característica de gran parte del aporte hispánico, saturado de influencias musulmanas, se conserva en nuestro folclore musical.

La melodía sobrepasa en dos notas la octava de una escala mayor; contiene, además, dos grados cromáticos sobre el cuarto y el quinto de la escala.

La línea melódica de las cuatro frases de la estrofa es ascendente. Se ajusta así a la expresión anhelante manifestada en las palabras del texto; alcanza su mayor altura o acento en la tercera frase, iniciando su descendencia en la última con retención del ritmo.

El estribillo está formado por seis frases cuyo dibujo melódico es interesante. Las primeras con cinco sonidos, cada una se inicia ascendiendo un grado y retornando al sonido inicial por descenso de dos notas, realizando un pequeño contraste expresivo en línea quebrada. En la tercera frase, el dibujo melódico de siete sonidos comienza con una insistencia horizontal, luego una corta ondulación la levanta a un grado superior, aumentando así la expresión del impulso pasional, se acrecienta en la frase siguiente que, en línea recta, sube desde la dominante del tono: (el La medio), hasta su quinta (Mi), para detenerse brevemente en la tónica (Re), y culminar en la nota de mayor altura y acentuación de toda melodía, que introduce la quinta frase con la potencia expresiva de un súbito cambio rítmico, que se repite con su intervalo de cuarta descendente y, de inmediato, la frase final ondulante y reprimiendo un tanto el movimiento, llega al reposo en la tercera de la tónica.

DEL TEXTO

El texto de esta hermosa tonada folklórica se compone de tres estrofas y el estribillo; la forma métrica de las estrofas es una cuarteta de versos octosílabos en que riman (consonantes) el 2° con el 4°; los dos restantes son libres.

El estribillo, en cambio, es un sextillo; sus dos versos primeros son heptasílabos, el cuarto y el sexto son octosílabos y el tercero y el quinto pentasílabos. En los cuatro versos iniciales, lo mismo que en los de las estrofas, la rima consonante en los versos pares, los dos últimos repiten la consonancia.

El contenido poético de esta canción chilena alienta una pasión reconcentrada, que surge anhelante en las estrofas y se anima de una decisión voluntariosa y pasional en el estribillo.

A este parentesco de forma romancesca peninsular, el texto de la tonada en su tercera estrofa conserva una trayectoria de contenido que la emparenta con una de las *Siete Canciones Populares* de Falla.

UN POCO LENTO

p No sé de quién me va. lie - ra pa -
Te mandaste fuerte abra - zo en
Yo me subí a una alta ro - ca por

mf

- ra po - der - te escri - bir — por que u - na mi - rada
prue - ba de mi ca - ri - ño que po - co mas tiempo
ver si te divi - sa - ba la ro - ca co - mo era

mf *expresivo* *un poco dim rit* *pp*

tu - ya no he po - dí - do conse - guir —
pa - sa que no me va - ya conti - ga.
tris - te de ver - me llo - rar llo - ra - ba.

En la *Asturiana* de su hermosa colección, el texto expresa: "Arrimeme a un pino verde por ver si me consolaba".

En la canción chilena se canta:

"Yo me subí a una alta roca
por ver si te divisaba".

El texto hispano agrega:

"El pino como era verde
por verme llorar lloraba".

En una variante anotada de una campesina de Peyuhue (*Peyu*, choro, *hue*, lugar), pueblecito de la costa, situado al noroeste de Cauquenes de Maule, la identidad de la estrofa es más completa:

"Yo me subí a un alto pino
por ver si te divisaba, etc.".

Y en otra variante escuchada en el camino a Chanco se introducía un pequeño cambio significativo en el tercer verso de la misma estrofa:

"El pino como era viejo...".

Estas variantes acentúan la condición folklórica de las canciones, dándoles carácter de creación colectiva. Ellas no pueden existir en las formas estáticas o fijas que asumen las realizaciones de compositores de técnica artística.

En nuestra tonada persisten también resonancias de los ayes doloridos tan comunes en la lírica española, pero sin la continuidad obsesionante que prolonga lo quejumbroso.

Aparecen como expresión afirmativa y a menudo en la forma dubitativa en que juegan con lo negativo, como acontece en esta canción folklórica



Los elementos ambientales que figuran en el texto de la tonada: mar, marinos, pino, roca, son propios del área geográfica en que fue recogida. La campesina que la cantaba en un camino a Carrizal, la había aprendido de una anciana de Constitución.

En una carreta chancha rechinante, al paso lento de los bueyes, volvía a Carrizal un grupo campesino. El carretero a horcajadas en el pértigo, las piernas colgantes, en el interior una muchacha morena y un mocetón sentados; atrás, la joven campesina que cantaba la canción de un modo muy especial, no exento de coquetería, acompañándose en guitarra, con las fusiones de la Tónica y la Dominante, y con los animados rasgueos típicos, fondo sonoro sobre el que la voz, con su timbre juvenil, iba humanizando el lento caminar del tiempo.

CARACTERÍSTICAS FOLKLÓRICAS

A todos los aspectos señalados como modalidades folklóricas chilenas, es también posible agregar esta manera, entre graciosa y sentimental, que nos fue dado sorprender cuando la joven la iba cantando para el puro deleite estético de su acompañante; además, ese cambio súbito de ritmo en el estribillo, en que a la dinámica de yámbicos y anapésticos sucede la máxima culminación del desahogo afectivo, en los dos trocaicos, cuya dubitación expresiva encierran los dos fonemas: "Ay sí, ay no", que suelen aparecer con frecuencia en las canciones chilenas, a veces intensificando la afirmación "ay sí sí", o la negación "ay no no" y en ocasiones sólo con la interjección "ay", y también usando la repetición: "sí, ay ay ay".

EJEMPLO II

RELACIÓN GEOGRÁFICA CULTURAL QUE CORRESPONDE

El segundo ejemplo, el canto *Llown ül* pertenece al folklore de los indios huilliches, grupo de araucanos diseminados entre Osorno y las partes más australes de Chiloé.

Llegamos hasta ellos partiendo de Puerto Montt para desembarcar en Queilén, después de un día y dos noches completas de navegación, y desde allí, alrededor de seis horas más en una chalupa llevada por seis remeros indígenas, nos internamos por un ancho canal hasta el lugar que los indios llaman "Fundo de Coihuin de Compu".

Desde ambas riberas del canal recorrido, los ojos fueron recogiendo los infinitos matices del verde de los bosques vírgenes que ensombrecen la superficie de las islas que lo circundan, los contrastes amarillentos, verdosos y rojizos que de vez en cuando aparecen en lomajes con sembrados de trigo o de papales destruidos por el tizón; la sorpresa de una que otra vivienda de madera, que parecen querer esconderse entre la profundidad verdosa, y, por encima de todo, el maravilloso y cambiante dramatismo de nubes que suceden a chubascos en el cielo de la región.

Desde la orilla en que la chalupa por fin se detuvo, divisábamos a cierta distancia la primera agrupación de cuatro viviendas y, junto a ellas, elevando su silueta, una sencilla iglesia de madera.

En la estrecha ribera, el Cacique José Santos Lincoman, con una columna de muchos hombres y mujeres indígenas, y descendiendo apresuradamente por senderos vecinos otros que venían retrasados.

Nos esperaban. El Cacique vestido con una amplia casaca terminada con flecos, con un *trarilonko* tejido en su cabeza, de pie, con ambas manos sobre el ornamento de plata de la empuñadura de su bastón de mando.

A un lado, uno de los mocetones con estandarte de dos planos coloreados. El superior, azul con una estrella blanca de siete puntas; el inferior, café oscuro. La primera franja, para estos indígenas, es símbolo del cielo; la estrella representa el Lucero, que estiman benéfico en sus actividades y del que siempre esperan ayuda superior.

La franja café simboliza el *mapu*, es decir, la tierra; al centro, una rama de laurel bordada, como símbolo de la paz celebrada con el rey de España en Osorno el año 1793. A la izquierda de la rama de laurel, bordada con letras de oro, la inscripción: "indios Mapuches", y a la derecha: "Paz de 1793".

Saludamos a cada uno con la expresión mapuche *mari, mari peñi* (*mari*, significa diez; *peñi*, hermano), saludo efusivo araucano, con las dos manos, es decir: mis diez dedos con tus diez dedos, hermano; a las mujeres se les saluda con la fórmula: *mari, mari laumen* (*laumen*, es hermana en el idioma araucano).

A otro lado del Cacique, un grupo de instrumentistas: dos tocadores de *kultrumkas*, especie de tambores, un tanto diferentes a la forma del *kultrún* araucano; dos mozos con guitarras, uno con violín de madera chilota, fabricado por indígenas; un *trutruquero* con instrumento más pequeño que el que usan sus hermanos de Arauco, y un tocador de *pifulka*.

Terminados los saludos, el Cacique dio una señal y comenzamos a caminar al frente de la columna por la estrecha ribera, húmeda y pedregosa, al compás de un hermoso canto, entonado de inmediato por todos en coro, al unísono, acompañado por la extraña polifonía instrumental.

A todo lo singular de este recibimiento, que iba removiendo nuestro espíritu, vino a unirse la belleza musical de la canción y luego el impacto del texto, cuya significación no pudimos intuir, a pesar de comprender sus palabras.

¡Qué inesperados conceptos sobre el indio huilliche iban naciendo en este contacto directo con el hombre en su propio medio cultural!

La sorpresa de constatar valores opuestos a la denominación de salvajes que ha pesado sobre estos indígenas, valores que no son inferiores a los que se dan en otros grupos de nuestro pueblo.

El hecho de cantar en coro al unísono y afinadamente, como grupo organizado para recibirnos, nos revelaba cierta unidad colectiva, cierta disciplina espontánea alrededor de la autoridad del Cacique; el estandarte con sus inscripciones y simbolismos era también manifestación que evidenciaba conciencia social e histórica, que despertó nuestro interés y simpatía.

EL TEXTO

A medida del lento caminar, fuimos anotando la melodía y el texto del *Llown ül* de las voces huilliches. He aquí el texto, cuya extrañeza era acicate vivo para la investigación y también cierto sobresalto:

<i>Traume</i>	Vienen llegando
<i>wevin</i>	
<i>traume</i>	vienen llegando
<i>wevin</i>	
<i>antü kura</i>	como animal
	grande
<i>akuitan</i>	viene la justicia
<i>trokin</i>	
<i>akuitan</i>	vienen como
<i>nawel</i>	tigres
<i>kumpa</i>	no entran a este
<i>külmi</i>	lugar
<i>kumpa</i>	no entran a este
<i>külmi</i>	lugar
<i>purillai</i>	habrá muchas
<i>kawiñ</i>	fiestas

<i>vutai weldu</i>	si no cumplen
	misión
<i>tranpina</i>	es pegarán con
<i>küلمي</i>	palos

MEDIO CULTURAL Y SOCIAL AL QUE PERTENECE

¿Qué origen tenía este cantar? ¿Qué relación con la vida de este grupo humano? ¿Por qué lo cantaban en coro para recibirnos?

Tales preguntas sólo tuvieron respuesta en la íntima convivencia de algunos meses de estudio entre los huilliches de Coihuin.

En una casa de madera de mañío, que no pudo contener a los indígenas reunidos, el Cacique y el presidente de una sociedad establecida entre ellos para defender los intereses de la comunidad nos dedicaron, a nombre de todos, palabras de recibimiento afectuoso: "Hermanos y compañeros: invito a todos a venir a Asambleas que tendremos para hablar de nuestros problemas; venid hombres y mujeres que lo tengan como bueno; os pido celebrar la llegada de hermanos con una sesión de nuestras danzas, esta noche, después de un descanso de las fatigas del largo viaje". Muchas voces, al terminar el Cacique, exclamaron: *Quimoi, quimoi* (muy bien, muy bien).

Con breves palabras tratamos de agradecer las expresiones con que nos recibían y algunas de las impresiones sentidas al comenzar a conocerlas.

Al concluir, hombres y mujeres dijeron *¡mañun, mañun!* (se agradece, se agradece).

Recorriendo alrededores de la casa indígena, de una construcción distinta, una señora muy sonriente nos invitó y amablemente nos ofreció hospedaje; agradecemos, pero indicamos que no era posible defraudar sentimientos y deseos manifestados por los indígenas y, además, porque para estudiarlos era indispensable también la convivencia íntima.

Poco después supimos que la señora era la esposa del explotador número uno de los huilliches.

En la noche, a la luz de pequeñas lamparitas y velas, el conjunto instrumental comenzó a ejecutar las danzas aprendidas en el contacto directo de sus mayores y de sus antepasados con las huestes españolas que permanecieron en Chiloé hasta su capitulación, en 1826.

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

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

Anotábamos nuestras observaciones, admirando el entusiasmo con que incansablemente las repetían, comprendiendo, al mismo tiempo, cómo estas danzas y sus cantos han llegado hasta ahora a formar parte principalísima de sus expansiones de carácter social y les proporcionan placer estético.

Los textos, la música y los movimientos que emplean en cada una, difieren, sin duda, de los que el aporte cultural introdujo, pero todas las transformaciones que los indígenas han ido operando en ellas para moldearlas a sus características psicológicas y humanas a través de esta recreación continua de años, que no es posible precisar del todo, las ha ido haciendo propias, constituyendo de este modo parte integrante de nuestro auténtico folklore.

La situación espiritual que logramos crear con nuestro comportamiento nos facilitó el estudio de muchos aspectos de la vida indígena.

Casi todos saben leer y escribir, gustan de la lectura, son respetuosos de las leyes, tratan de imponerse de ellas en las reuniones de su organismo social, son buenos jinetes en sus firmes caballitos chilotes, vigorosos remeros y audaces para peligrosas travesías; cultivan en sus terrenos principalmente la papa, la avena, la cebada, las habas, el trigo.

Estos productos forman su alimentación unida a los mariscos secos y frescos que cada día extraen las mujeres de las orillas del canal; la harina de trigo, a veces, la carne de cordero, de cerdo y aves; la manzana, ciruela, el chauchau, "fruto de la luna", el pescado salado, seco y ahumado, que se proporciona en verano, en viajes de esfuerzo con sus pequeñas chalupas hasta las islas Guaitecas.

Crían ovejas, vacunos y cerdos; en la montaña realizan el corte de la madera de mañío; suele unirse a la de cipreses y laureles que, en seguida, arrastran con yuntas de bueyes hasta las viviendas, a donde acuden compradores que las adquieren a bajo precio y traspasan luego, con subido porcentaje de ganancia, las transfieren a interesados que las exportan a Europa, principalmente a Inglaterra, donde la hermosa madera de mañío es muy apreciada para muebles.

Los huilliches son bilingües; su lengua propia es un dialecto derivado del araucano, que se llama *veliche*. Está en vías de desaparecer, pues los interesados en quitarles sus tierras, les prohíben usarlo para facilitar sus intentos. Conocimos el caso de un indígena que fue preso y encerrado en calabozo, por habersele sorprendido rezando en la Iglesia el Padre nuestro en *veliche*.

Las mujeres, además de los trabajos domésticos cotidianos, cultivan los huertos para procurarse algunas legumbres; extraen los mariscos aprovechando las mareas bajas; preparan la sidra (chicha de manzana), hilan y tejen con lana de sus ovejas un género resistente, muy bien realizado, de bella apariencia, el que destinan a la confección de pantalones para los hombres, que ellos llaman *wiñiporra*.

Una serie de leyendas, cuentos, creencias, costumbres, ceremonias, reacciones vitales espontáneas, fueron revelando en profundidad la vida espiritual de estos pacíficos, sufridos e inteligentes indígenas. Anotando una serie de adivinanzas tuvimos la oportunidad de constatar, una vez más, el error de un etnólogo que afirma en uno de sus escritos "que el hombre de

América no tiene adivinanzas de su invención, sino sólo las que ha asimilado del folklore europeo".

Entre los huilliches (como también en el folklore criollo) hemos encontrado creaciones de esta especie, muy propias y originales; anotamos a este respecto una adivinanza huilliche admirable, tanto por la sabia manera de envolver el contenido como por la delicadeza poética sugerente con que se expresa:

"Estrella blanca
voló en el aire
se vino a tierra...
llamó a su madre".

Se refiere al vilano (flor del cardo).

Las ideas religiosas, míticas, supersticiosas, inquietudes metafísicas, son producto de fusiones de elementos culturales diversos.

El Dios de los huilliches es *Chau Antü* (*Chau*: Padre; *Antü*: Sol), revela la influencia incásica y la de misioneros católicos, en la idea de Padre aplicada al concepto Dios.

Algunos de los seres de su mitología ostentan caracteres de recreación, condicionada por elementos ambientales.

Señalaremos, someramente, dos concepciones del *Trauco* (fauno araucano), de gran interés, pues una se relaciona con elementos geológicos, existentes al comienzo del Canal, en el puerto de Queilén y, la otra, con uno de los quebrantos que a menudo sufren los indígenas con la crianza de animales.

CONTENIDO DEL TEXTO CON RELACIOÓN A LA VIDA DE LA COMUNIDAD INDÍGENA HUILLICE

Las preguntas que habían permanecido como imperativos de investigación desde la anotación del *Llown ül*, vinieron a encontrar respuesta solamente cuando fue dado estudiar las ceremonias y costumbres, después de una relación espontánea plena de autenticidad, lográndose establecer lo siguiente:

Antiguamente, la mujer, a escondidas y sin el consentimiento de los padres, solía irse con el hombre que amaba; después de un año de mutuo convivir, sin ninguna relación con los padres o parientes cercanos, ambos procuraban volver a relacionarse con sus respectivas familias.

El novio buscaba, entonces, doce personas entre parientes o amigos, para que lo representaran como padrinos. Contaba su cuita valiéndose de un canto especial, de melodía cromática, llamado *Ka mapu piun woñu wentru* (literalmente: otra tierra, canto soltero, hombre), es decir, "canto del novio en tierra extraña".

Conseguidos los padrinos, acordaban encaminarse a casa de los padres de la joven, a fin de solucionar el conflicto existente. Pero los suegros, a su vez, previendo el acontecimiento, nombraban igualmente doce padrinos para impedir que los novios pudieran penetrar en la casa

paterna. Cuando los representantes de los enojados suegros divisaban venir a los padrinos del novio, se aprestaban para oponerse a sus intentos, entonando el *Llown ü1*.

Las figuras o metáforas se nos hicieron claras: "vienen llegando *Autü Kura* (*Autü*: Sol; *Kura*: piedra), como ese animal mitológico, *Akuitan nawel*, como un tigre bravo.

En la novena frase musical, en el texto del canto original había sufrido el cambio de una palabra; la frase de *Akuitan pillan* (vienen con el estruendo del trueno), se había convertido la frase en *Akuitan trokin*, insinuando el anhelo de justicia.

Luego, la perplejidad que nos habían producido las dos frases finales, alcanzaban su lógica explicación:

<i>vutai</i>	si no cumplen
<i>weldu</i>	la misión
<i>tranpina</i>	les pegarán
<i>külmi</i>	con palos.

Los padrinos del novio, mocetones fuertes y decididos, si lograban dominar la violencia de la oposición de sus contrarios y salvar la puerta de entrada a la casa del suegro, conseguían de inmediato su triunfo; entonces se hacía presente el dueño de casa y los recibía a todos como visitas.

Ambos bandos de padrinos cesaban en su lucha, se ataban sus brazos a la espalda, como símbolo de no volver a usarlos más para ofenderse unos a otros.

Comadres y compadres salían en busca de la novia, que se arrojaba llorando en brazos de su madre. Se hacía la paz en el interior de la vivienda y sólo entonces se atrevía a presentarse el novio para pedir perdón y ofrecer los presentes; a la suegra pedía perdón, y al padre ofrecía los presentes.

La madre del Cacique de Coihuin alcanzó a presenciar, siendo muy niña, algunas de estas ceremonias. Nos hace notar la gran seriedad con que se empezaban las conversaciones de los ancianos y el interés que despertaban en los jóvenes, ya que en ellas el prestigio del pasado venía a participar, en cierto modo, con el presente.

Los compadres y comadres hablaban del *Macho Autü* (hombre, anciano Sol), divinidad que posteriormente se llamó *Chau Autü*.

Contaban que muchos años antes, los indígenas habían escuchado una vez repetidos llamados del "Abuelito Sol", para que acudieran a buscarlo. En cuanto oyeron las voces, preguntaron: ¿Quién estará llamando de *Kayu witag* (*Kayu*: azul; *witag*: lugar), para que lo pasen a *Milla witag*? (*milla*: oro).

Comprendieron las voces, se avisaron unos a otros y comenzaron a alistar sus pequeñas chalupas, adornándolas con flores y ramas de laurel. En la mejor de las embarcaciones prepararon un trono rodeado de las más bonitas flores y frutos.

Mientras los indígenas se afanaban en estos preparativos, una familia *winka* que se había introducido en sus tierras, apoderándose de ellas, habiéndose percatado de las voces extrañas, fueron de inmediato al lugar de donde partían los llamados.

Allí vieron un anciano de luengas barbas blancas, mirando fijamente, de pie sobre una roca y habló: "No he llamado a ustedes".

Los *winkas* no entendieron; quisieron acercarse y tomarlo por la fuerza entre cuatro hombres, pero no pudieron levantarlo. Luego, otros intentaron ayudarles, pero la tierra tembló, la roca comenzó a moverse, algunos árboles cayeron a tierra. Los hombres tuvieron miedo. "Se enojó", dijeron, y corrieron a sus embarcaciones y se alejaron.

Los indios, apresuradamente, llegaron en sus chalupas adornadas, tocando sus instrumentos y cantando.

Humildemente, preguntaron: "¿*Chau*, nos estabas llamando?". Con unas andas de madera blanca y ramas de laurel, cuatro indígenas se acercaron a Él. Se sentó y dijo: "¿Por qué han tardado tanto?"; respondieron: "Estábamos alistándonos para llegar a Ti. ¡Perdónanos!".

Se postraron en tierra, otros en sus chalupas; entonces Él levantó una mano, lo llevaron en andas, lo sentaron en el trono lleno de flores de la chalupa y cantando remaron hacia *Milla witang*.

Allí, en casa de uno de los remeros, se celebraba un casamiento; lo sentaron en una silla preparada para recibirlo; desde ahí, *Chau Antü* presenció tranquilamente la fiesta, escuchó la música, los cantos y romances de los compadres y asistió a la iniciación del *Yape*, baile de los jóvenes en parejas de a dos, algo parecido al *Wichaleptu* de los *guillatunes*. Al terminar las doce parejas con los doce romances cantados, *Chau Antü* había desaparecido.

Jóvenes, viejos y mujeres corrieron a besar los sitios en que habían visto apoyadas sus manos y el lugar en que se habían detenido sus plantas.

Luego, seguía el desarrollo de la ceremonia, pero no sería posible detallar más su acontecer; basta lo narrado para comprender cómo el mito adquiere una importancia primordial en las agrupaciones humanas, porque impone normas de conducta.

La fe en la presencia de *Chau Antü* en esta etapa cultural huilliche era una fuerza colectiva capaz de levantar la significación espiritual de la ceremonia social, reprimiendo los impulsos y desmanes posibles.

Al terminar la fiesta, al siguiente día, los padrinos se disponían para retirarse, cantando un canto de despedida, *Charliwedan ül*, cuya melodía, de una gran expresión, comprende sólo cuatro sonidos.

La que corresponde al *Llown ül* se realiza en una especie de escala o sucesión de sonidos (cinco), sin el uso del semitono, repitiendo a la octava superior el sonido (Re) inicial y a las octavas inferiores los sonidos correspondientes a la 5 y a la 6



Es realmente extraña la belleza que alcanza el dibujo melódico de este canto. Con estos escasos y sencillos elementos se generan dos períodos de hermoso contraste estético.

CCONTENIDO MUSICAL

Un sentido dominante de expresión sana, clara y varonil en el primer período de ocho compases, formado por la repetición de los cuatro motivos rítmico-melódicos iniciales. En el segundo período, también de ocho compases, la melodía se enriquece con cambios y dilataciones rítmicas con el movimiento ondulado de intervalos pequeños, con ciertas características de los cantos araucanos, sin los acentos enfáticos ni los intervalos inferiores al semitono, tan frecuentes en las canciones de estos hermanos de raza.

Con la repetición de estos dos períodos contrastantes y algunos pequeños cambios, que dan mayor interés a la línea melódica, se completa la forma del *Llown ü1*.

El compás N° 18, por ejemplo, presenta uno de estos cambios dignos de considerarse. En el tercer compás del primer período, se pasa del Fa sostenido, a la cumbre tónica, al (Si) medio, por salto de cuarta; desde el mismo Fa sostenido la melodía desciende, primero, por grados conjuntos, al Re y, desde ahí, en dirección opuesta, alcanza la misma cumbre tónica (Si), ahora por un salto de intervalo de sexta, agregando con ello una mayor elasticidad melódica. Esto ocurre en el compás décimonoveno, tercero de la repetición.

Los indígenas usaron un modo muy especial, como arrastrando la voz, para cantar las frases que corresponden a los compases 13, 14, 15, 28 y 29, y reteniendo un poco cada una de las sílabas, atacaban acentuando las dos notas intervalo de cuarta: La al Re con que ellas terminan.

Finalmente, con nuevo matiz y fuerza de expresión en la frase final (compases 30 y 31), la melodía ofrece la repetición de cinco veces la nota Re en las palabras *tranpina külmüll* y con esta horizontalidad melódica, ayudada con los cambios rítmicos, se realiza un contenido musical de expresión amenazante (ejemplo siguiente)

No es posible saber quiénes fueron los autores de estos cantos chilenos, cuándo llegaron a constituir haber espiritual criollo y huilliche, cuáles fueron sus formas originales ni tampoco puede precisarse la evolución recreadora que, operando en ellas, fue marcando la trayectoria de ambas hasta el momento que fueron anotadas.

Estas son condiciones inherentes del hecho folklórico, pero puede afirmarse, con referencia al *Llown ül*, que es patrimonio huilliche, ligado a la vida como parte integrante de una ceremonia antigua relacionada con la unión de la pareja indígena, que hasta hace unos cincuenta años cumplía su misión social y que, desde entonces, su empleo ceremonial ha ido declinando, para supervivir aun, amoldándose a circunstancias y objetivos distintos a los que fijaba su uso en el pasado.

MODERADO (pero animoso) (mas animado)

mf Traume wevin, traume wevin Antüku.ra. id.)

mf A kui tan tro.kin }
pi.llan }

a kui_tan na_wel a kui_tan tro_kin }
pi_llan }

mf a_kuitan nawel kumpa külmi,

kumpa külmi puri.llai ka_win kumpa külmi

kumpa külmi puri_llai ka_wiñ, *p* vatai wet -

mf tranoína kül.mi

CONSIDERACIONES FINALES

Las anotaciones hechas sobre estos ejemplos han sido determinadas: 1° Para mostrar cómo concibo la labor de un profesor de Educación Musical, de acuerdo con el concepto de un ramo importante de cultura, en contraposición al limitado y desdeñoso ramo "técnico", que ha perdurado demasiado en nuestro medio educacional; 2° Porque las manifestaciones del folclore no son hechos aislados del medio cultural y humano a que pertenecen; 3° Porque son necesarias para crear la "atmósfera" que debe despertar intereses particulares y espontáneos en los alumnos; 4° Porque son materiales "subjetivos" que el profesor debe poseer o procurarse para organizar sus planes de clases y para la elección de los estímulos que pueden promover una "motivación" interesante de los temas, y 5° Porque siendo elementos culturales pertenecientes a ciencias relacionadas con el folclore, unidos a los cantos, podrán quedar íntimamente asociados en la mente de los educandos, con las posibilidades del esparcimiento estético y de acrecentar el conocimiento del hombre y del mundo.

Me he detenido señalando algunos aspectos puramente musicales de ambos ejemplos, porque, como materiales artístico-folklóricos, son objeto del interés principal para la ciencia del folklore.

He considerado someramente dos fases del proceso metodológico que concibo necesarias para que el profesor inicie la hermosa y delicada labor de abrir perspectivas a la conciencia y a la imaginación por medio de esos dos cantos de nuestro pueblo: a la presentación en clase de "estímulos pedagógicos" (materiales de todo orden relacionados con los temas) como medio de despertar intereses espontáneos en los alumnos, que deben ser atendidos de inmediato por el maestro y le servirán para realizar una motivación natural y adecuada.

No he creído necesario extenderme sobre fases más avanzadas del aprendizaje, como las que deben sucederse progresivamente, para el perfeccionamiento de la "interpretación", para el estudio del "ritmo" nacional, para la "memorización", para el desarrollo de la "apreciación", etc., por estimar que dependen de factores que rebasan los límites asignados a este ensayo y por creer, además, que son materias que atañen a la preparación específica del profesor de Educación Musical, y que deben ser para ellos debidamente conocidas.

¿Cómo puede su labor docente ser considerada como inferior a la de los otros ramos, para procurar el desarrollo de la inteligencia y de los sentimientos que eleven la significación humana?

*Artículo publicado en *RMCh*, Año XVI, enero-marzo, 1962, N° 79, pp. 75-94.