
LA CUECA, DANZA NACIONAL DE CHILE

INTRODUCCION

JUAN E. PEREZ ORTEGA

Los grupos

Los grupos humanos organizan sus vidas sobre la base de la relevante conceptualización de la materia prima de sus peculiares experiencias, conformando complejos contextos socioculturales que se caracterizan básicamente por la influencia innegable que ejercen sobre los individuos, y por su permanente dinamismo reflejado en los procesos de cambio, que se realizan a partir de las premisas filosóficas que ellos mismos engendran en quienes los constituyen y a quienes constituye.

Estos universos socioculturales resultan altamente identificatorios, distintivos y representativos para los grupos humanos, razones por las cuales les otorgan una profunda significación existencial, configurando su patrimonial cosmovisión con sus singulares modalidades y sus específicos rasgos culturales. Son fecundos campos dinámicos de creaciones y re-elaboraciones, generadores de relevantes significaciones en donde se plasma la trascendental experiencia de la singular circunstancia humana.

En este contexto de procesos y estructuras dinámicas, y fuertemente vinculado a él, hallamos la danza con la connotación de folklórica. La obtención de tal calidad proviene —de entre otros importantes y decisivos factores—, de un profundo sentimiento de identidad, de pertenencia recíproca y de múltiples re-elaboraciones, consecuenciales de aquellos, a que ha sido —y es— sometido el modelo por parte de los miembros del grupo humano en donde se halla acogido.

La danza folklórica es objetivación experiencial configuradora de situaciones existenciales, o que se configuran dentro de ella; generadora entonces de opciones individuales y colectivas; establecida en instancia activa y reflexiva; constituida en lugar y acto, expresión de opiniones, fantasías y frustraciones; vigoroso entronque social, presencia y continuidad del ethos. Es otra distinta expresión del quehacer humano, distinta al menos en cuanto praxis no ordinaria, que el hombre ha instaurado en orden a entregar en otro plano una respuesta básica a su inherente e inevitable relación con el mundo y con su realidad inmediata; respuesta que se enriquece con otros nuevos contenidos retornando sobre el hombre, sobre el mundo y sobre sí misma.

Movimientos, gestos, miradas; comunicación con otro, o con otros, que trasciende a su mundo convo-

cándolo en entorno; expresión vital, satisfacción de necesidades consubstanciales al hombre, satisfacción que se expresa quedando fugazmente plasmada sobre un esquema determinado que retorna en revitalizada evidencia a través de una acción reveladora, en donde se establecen relaciones significativas entre partes y elementos, forma y contenido, espacio y movimiento.

Modelo transmitido y re-elaborado, respetado vínculo social; conocimiento social que involucra una realización y profundísima expresión individual en donde se vuelcan los resultados de decisivos procesos de internalización, la danza folklórica es dualidad implícita. Un modelo cogido, aprendido, que viene de antes, es permanentemente renovado en cada realización gracias a contenidos que son plasmación de realidades presentes. Pasado —modelo—, y presente —contenidos individuales—, que se vierten confluyendo en un ahora único dentro de un entorno propio, creando así un nuevo espacio semántico, ámbito peculiar y cargado de significaciones trascendentales.

Ella es permanentemente modificada en muchos aspectos y por muchos agentes. Uno de ellos corresponde a los procesos de aculturación en el que priman los niveles de selección, que se han establecido de acuerdo con premisas básicas. Se seleccionan con arreglo a las concepciones éticas y estéticas resultantes de largos y fecundos procesos existenciales. Otro, es el que surge en cada realización de la danza, según las motivaciones circunstanciales de cada individuo que en ella, y de ella, participa.

El hombre, que siendo el mismo, es otro cuando se expresa siendo a través de esta nueva instancia, transformando el movimiento y otorgándole un nuevo sentido para convertirlo en otra importante opción de su propia existencia, reafirmando su identidad y pertenencia al grupo en cuanto objetiva un modelo que, en líneas generales, ya ha sido establecido por otros. Así, la danza folklórica resulta una suerte de eslabón en la muy larga cadena testimonial y patrimonial de la compleja dimensión humana con sus seculares alegrías, frustraciones, dolores y esperanzas. El drama humano muestra toda su anchura y hondura en cada efímera realización de este conocimiento.

La Cueca

Su estudio supone el acercamiento a microculturas para intentar comprender el código de signos y significantes, que el grupo utiliza en las referencias coreográfica y musical, y que juega estrechamente ligado a las ocasionalidades, espacios éstos recurrentes y propiciatorios altamente cohesionantes; comprendiendo además los planos vitales de donde derivan las categorías que los propios grupos han establecido en su relación con el mundo inmediato.

Su reconstrucción conceptual exige descubrir y comprender los postulados fundamentales, explícitos e implícitos, subyacentes en los entornos socioculturales primarios —modos de concebir y expresar la experiencia común—, y estimulantes de ellos. Sólo así será posible determinar, entre otros aspectos, el verdadero significado que se le otorga, su grado de vigencia, sus diferentes expresiones —caracteres y estilos—, que logra en las distintas áreas del país según funcionalidad y ocasionalidad, determinando más profundamente aún sus características formales.

Sabremos entonces de qué manera y cómo ha sido y es influida por algunas expresiones líricas y coreográficas, y de qué manera y cómo ella ha influido y está influyendo en otras, y cuáles y por qué son las que a partir de ella se han originado denominándose sus danzas variantes —**porteña**, **cardita** y **cueca ligera**—, distinguiendo otras formas de cueca además de la común o “clásica”, conocidas como **cueca larga** con su variante llamada **del balance**; **cueca valseada**, **cueca de tres** y la modalidad conocida como **cueca robada**, todo esto en lo que respecta a su funcionalidad festiva y con intencionalidad amorosa.

Así también llegaremos a conocer la **cueca de velorio**, destacando su funcionalidad ceremonial, su temática y su singular coreografía, esto unido a otras formas existentes y que no han sido debidamente resaltadas.

1. Elementos formales de la cueca

Como toda especie lírico-bailable tradicional, la cueca se caracteriza por tener una forma estrófica, una forma musical correspondiente y una forma coreográfica.

Forma estrófica

La forma estrófica básica de la cueca está compuesta por una **cuarteta**, **seguidilla** y **pareado**, igualmente denominado remate o estrambote.

La **cuarteta** consta de cuatro versos con un número de sílabas que fluctúan entre siete y ocho, rimando, por lo general, el segundo verso con el cuarto.

Ej. Fuiste mi primer amor,
tú me enseñaste a **querer**;
no me enseñes a olvidarte
que eso no quiero **aprender**.

También hay cuartetas en las que riman el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero.

Ej. Vida y corazón **daré**
por lo que te estoy **amando**,
al pie que te estoy **jurando**
que jamás te **olvidaré**.

En las regiones IX y X se encuentran algunos ejemplos de cueca que no tienen cuarteta, la que es reemplazada por seguidilla de cuatro versos.

La **seguidilla** consta de ocho versos de siete y cinco sílabas alternados. En ella riman el segundo verso con el cuarto y el sexto con el octavo. Destacamos que el quinto verso es la repetición del cuarto más el **ay, sí**, y cuya aparición se debe a la necesidad de transformar en siete sílabas este cuarto verso que básicamente es de cinco, en orden a mantener la regla de siete y cinco sílabas que caracteriza a la seguidilla. En algunos lugares de la I y X regiones hemos registrado ejemplos en los cuales el **ay, sí** es reemplazado por **mi alma**.

Ej. Amores he tenido,
amores **tengo**,
amores he comprado,
amores **vendo**.
Amores vendo, ay, sí,
tu amor me **mata**,
tu amor me ha puesto preso,
tu amor me **saca**.

El **pareado** está formado por un dístico, esto es, por dos versos que riman, de siete y cinco sílabas respectivamente.

Ej. Cansado de **llamarte**,
vengo a **buscarte**.

Es común hallar pareados formados por los versos sexto y octavo de la seguidilla. A este verso sexto, que se convierte, por lo general, en el primero del pareado y que es pentasílabo, se le antepone un ripio para transformarlo en verso heptasílabo.

Ej. **seguidilla** Como flor del almendro
son tus amores,
que a las primeras lluvias
caen sus flores.

Caen sus flores, ay, sí,
viene lloviendo
y las flores del campo
reverdeciendo.
pareado Anda, viene lloviendo
reverdeciendo.

Suele ocurrir también que el octavo verso de la seguidilla se convierte en el primero del pareado, y el sexto verso en el segundo.

Ej. pareado Anda, reverdeciendo,
viene lloviendo.

En otros casos el primer verso del pareado está formado por ripios.

Ej. pareado Cierto, cierto, ciertito,
dáme un besito.

Forma estrófica básica y su esquema correspondiente

Forma estrófica básica

Cuarteta 1 Fuiste mi primer amor,
2 tú me enseñaste a querer;
3 no me enseñes a olvidarte,
4 que eso no quiero aprender.

Seguidilla 1 Amores he tenido,
2 amores tengo,
3 amores he comprado,
4 amores vendo.
5 Amores vendo, ay, sí;
6 tu amor me mata,
7 tu amor me ha puesto preso,
8 tu amor me saca.

Pareado 1 Cansado de llamarte,
2 vengo a buscarte.

Según se observa, los versos que componen la forma estrófica básica de la cueca suman catorce.

Esquema correspondiente verso - sílaba.

Cuarteta 1
2
3
4
Seguidilla 1
2
3
4
5 ay, sí
6

7
8
Pareado 1
2

Variaciones de la forma estrófica básica

La forma estrófica básica de la cueca varía cuando se canta por la repetición de algunos de sus versos, y por el aumento de sílabas en algunos de ellos ocasionado por el ripio. La repetición de versos en el canto origina ciertas formas que atañen sólo a la cuarteta y a la seguidilla, pues el pareado no sufre variación en este aspecto cuando se canta.

Variaciones de la cuarteta

Algunas variaciones predominantes que se observan en la cuarteta corresponden a los siguientes ejemplos:

Ej a) Se cantan los versos primero y segundo; se repite el segundo. Se cantan los versos tercero y cuarto y se repite el primero. Esta corresponde a la variación más común (modelo c 1-2-2-3-4-1).

Ej. Mi vida, fuiste mi primer amor,
mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay,
mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay,
mi vida no me enseñes a olvidarte,
mi vida, que eso no quiero aprender, sí, ay, ay, ay,
mi vida, fuiste mi primer amor, sí, ay, ay, ay.

Existen algunos ejemplos en los cuales hallamos que para finalizar la cuarteta se repite el cuarto verso en vez del primero. (modelo c 1-2-2-3-4-4).

Ej. Mi vida, fuiste mi primer amor,
mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay,
mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay,
mi vida no me enseñes a olvidarte,
mi vida, que eso no quiero aprender, sí, ay, ay, ay,
mi vida, que eso no quiero aprender, sí, ay, ay, ay.

Ej. b) Se canta el primer verso y luego se repite, después se cantan los versos segundo, tercero y cuarto, y se repite el primero o el cuarto. Aquí se repetirá el primero. (modelo c 1-1-2-3-4-1/4).

Ej. Mi vida, fuiste mi primer amor,
mi vida fuiste mi primer amor,
mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay,
mi vida, no me enseñes a olvidarte,
mi vida, que eso no quiero aprender, sí, ay, ay, ay,
mi vida, fuiste mi primer amor, sí, ay, ay, ay.

Ej. c) Se canta el primer verso y se repite, se canta el segundo que también se repite. Se cantan el tercero y el cuarto versos, y se repite el primero o el cuarto. Aquí se repetirá el cuarto. (modelo c 1-1-2-2-3-4-1/4).

Ej. Mi vida, fuiste mi primer amor,
 mi vida, fuiste mi primer amor,
 mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay,
 mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay,
 mi vida, no me enseñes a olvidarte,
 mi vida, que eso no quiero aprender, sí, ay, ay, ay,
 mi vida, que eso no quiero aprender, sí, ay, ay, ay.

Variaciones de la seguidilla

Las variaciones que se producen en la seguidilla cuando se canta, corresponden a los siguientes ejemplos.

Ej. a) Se cantan los versos primero y segundo, luego el tercero con el cuarto y se repiten el primero con el segundo. Después se cantan los versos quinto y sexto y el séptimo con el octavo (modelos (1.2-3.4-1.2-5.6-7.8)).

Ej. Amores he tenido,
 amores tengo,
 amores he comprado,
 amores vendo, sí, ay, ay, ay,
 amores he tenido,
 amores tengo, sí, ay, ay, ay.
 Amores vendo, ay, sí,
 tu amor me mata,
 tu amor me ha puesto preso,
 tu amor me saca, sí, ay, ay, ay.

Ej. b) Se canta el primer verso con el segundo y el tercero con el cuarto, se repite el tercero con el cuarto. Luego se cantan el quinto con el sexto y el séptimo con el octavo. (modelos 1.2-3.4-3.4-5.6-7.8).

Ej. Amores he tenido,
 amores tengo,
 amores he comprado,
 amores vendo, sí, ay, ay, ay,
 amores he comprado,
 amores vendo, sí, ay, ay, ay.
 Amores vendo, ay, sí,
 tu amor me mata,
 tu amor me ha puesto preso,
 tu amor me saca, sí, ay, ay, ay.

En algunos casos es común además que se repitan los versos séptimo y octavo, siempre que, por lo general, no se haya cantado la cuarteta correspondiente al modelo c 1-1-2-2-3-4-1/4. Dicha repetición puede acompañar indistintamente cualesquiera de los dos modelos que hemos establecido aquí para la seguidilla.

Variación del pareado

A diferencia de la cuarteta y de la seguidilla, el pareado no repite versos cuando se canta; la variación que se observa en él corresponde al aumento en el nú-

mero de sílabas de sus dos versos que ocasiona el ripio, para coincidir con la frase musical correspondiente que así se lo exige. Hay ejemplos en que la melodía no pide al pareado dicho aumento de sílabas.

Ejemplo de la cueca con variación estrófica en la cuarteta y en la seguidilla según modelos que se indican.

Cuarteta	1 Mi vida, fuiste mi primer amor, 2 mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay,
modelo	
c 1.2-2.3-4.1	2 mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay, 3 mi vida, no me enseñes a olvidarte, 4 mi vida, que eso no quiero aprender, sí, ay, ay, ay, 1 mi vida, fuiste mi primer amor, sí, ay, ay, ay.

Seguidilla	1 Amores he tenido, 2 amores tengo, 3 amores he comprado, 4 amores vendo, sí, ay, ay, ay, 1 amores he tenido, 2 amores tengo, sí, ay, ay, ay. 5 Amores vendo, ay, sí, 6 tu amor me mata, 7 tu amor me ha puesto preso, 8 tu amor me saca, sí, ay, ay, ay.
modelo	
s 1.2-3.4-1.2 5.6-7.8	

Pareado	1 Cansado de llamarte, 2 vengo a buscarte.
----------------	---

Sobre el ripio y su función

Tomando como ejemplo la cueca precedente, observamos que en ella aparecen las palabras **mi vida** y **sí, ay, ay, ay**. Son llamadas **ripios, rellenos, muletillas** o **estribillos**, indistintamente, y su función es la de aumentar el número de sílabas de algunos versos para que coincidan con la frase melódica correspondiente. El uso del ripio está subordinado a la melodía, y su aparición con sus diferentes modalidades surgen a partir de ella. Ejemplos de ripio además de los ya señalados, son: **la vida; caramba; allá va; ahora; sí señorá; morena del alma; ay, zambita; morena; zamba. ay liray; caramba, ay, rosa; rosita, ay rosá**, etc. En el Area Chilota el ripio no aparece tan marcado como en otros lugares del país, o no aparece simplemente: en gran cantidad de ejemplos observamos que la parte de la melodía que correspondería al ripio, sólo es ejecutada por el acordeón.

En algunos lugares correspondientes a la I, II y III regiones, hemos registrado ejemplos de cueca que no usan ripio.

Ejemplos del uso del ripio en la cuarteta

(modelo c 1-2-2-3-4-1)

Ej. a)

- 1 **Mi vida**, fuiste mi primer amor,
- 2 **mi vida**, tú me enseñaste a querer, **sí, ay, ay, ay,**
- 2 **mi vida**, tú me enseñaste a querer, **sí, ay, ay, ay,**
- 3 **mi vida**, no me enseñes a olvidarte,
- 4 **mi vida**, que eso no quiero aprender, **sí, ay, ay, ay,**
- 1 **mi vida**, fuiste mi primer amor, **sí, ay, ay, ay.**

Ej. b)

- 1 **Ay, ay, ay**, fuiste mi primer amor,
- 2 **ay, ay, ay**, tú me enseñaste a querer,
- 2 **ay, ay, ay**, tú me enseñaste a querer,
- 3 **ay, ay, ay**, no me enseñes a olvidarte,
- 4 **ay, ay, ay**, que eso no quiero aprender,
- 1 **ay, ay, ay**, fuiste mi primer amor.

Ej. c)

- 1 **Caramba**, fuiste mi primer amor
- 2 **caramba, tú me ense/** tú me enseñaste a querer,
- 2 **caramba, tú me ense/** tú me enseñaste a querer,
- 3 **caramba**, no me enseñes a olvidarte,
- 4 **caramba, que eso no/** que eso no quiero aprender,
- 1 **caramba, fuiste mi/** fuiste mi primer amor.

Ej. d)

- 1 **Morena, fuiste mi/** fuiste mi primer amor,
- 2 **morena, tú me ense/** tú me enseñaste a querer,
- 2 **morena, tú me ense/** tú me enseñaste a querer,
- 3 **morena, no me ense/** no me enseñes a olvidarte,
- 4 **morena, que eso no/** que eso no quiero aprender,
- 1 **morena, fuiste mi/** fuiste mi primer amor.

Ej. e)

- 1 **Alla vá**, fuiste mi primer amor, **sí, ay, ay, ay,**
- 2 **alla vá**, tú me enseñaste a querer, **sí, ay, ay, ay,**
- 2 **allá vá**, tú me enseñaste a querer, **sí, ay, ay, ay,**
- 3 **allá vá**, no me enseñes a olvidarte, **sí, ay, ay, ay,**
- 4 **allá vá**, que eso no quiero aprender, **sí, ay, ay, ay,**
- 1 **allá vá**, fuiste mi primer amor, **sí, ay, ay, ay.**

Como se puede observar en los ejemplos c) y d), el ripio no es usado al final de los versos, porque la melodía exige que se repitan las tres o cuatro primeras sílabas de sus primeras palabras; sílabas que en la práctica pasan a cumplir la función de ripio.

Ejemplos del uso del ripio en la seguidilla

(modelo s 1.2-3.4-1.2-5.6-7.8)

Ej. a)

- 1 Amores he tenido,

- 2 amores tengo,
- 3 amores he comprado,
- 4 amores vendo, **sí, ay, ay, ay,**
- 1 amores he tenido,
- 2 amores tengo, **sí, ay, ay, ay,**
- 5 Amores vendo, **ay, sí,**
- 6 tu amor me mata,
- 7 tu amor me ha puesto preso,
- 8 tu amor me saca, **sí, ay, ay, ay.**

Ej. b)

- 1 Amores he tenido, **ay, ay, ay,**
- 2 amores tengo,
- 3 amores he comprado, **ay, ay, ay,**
- 4 amores vendo,
- 1 amores he tenido **ay, ay, ay,**
- 2 amores tengo.
- 5 Amores vendo, **ay, sí, ay, ay, ay,**
- 6 tu amor me mata,
- 7 tu amor me ha puesto preso, **ay, ay, ay,**
- 8 tu amor me saca.

Ej. c)

- 1 Amores he tenido,
- 2 amores tengo,
- 3 amores he comprado, **ay, ay, ay,**
- 4 amores vendo,
- 1 amores he tenido **ay, ay, ay,**
- 2 amores tengo.
- 5 Amores vendo, **ay, sí,**
- 6 tu amor me mata,
- 7 tu amor me ha puesto preso, **ay, ay, ay,**
- 8 tu amor me saca.

Ej. d)

- 1 Amores he tenido,
- 2 amores tengo, **sí, ay, ay, ay,**
- 3 amores he comprado,
- 4 amores vendo, **sí, ay, ay, ay,**
- 1 amores he tenido,
- 2 amores tengo, **sí, ay, ay, ay.**
- 5 Amores vendo, **ay, sí,**
- 6 tu amor me mata, **sí, ay, ay, ay,**
- 7 tu amor me ha puesto preso,
- 8 tu amor me saca, **sí, ay, ay, ay.**

Ejemplo del uso del ripio en el pareado.

Ej. a) Cuando los dos versos del pareado son de siete y cinco sílabas respectivamente.

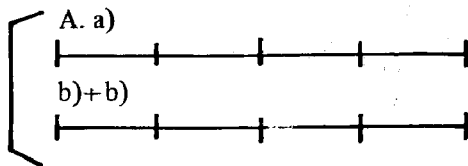
Ej. Cansado de llamarte,
mi vida, vengo a buscarte.

Ej. b) Cuando los dos versos del pareado son de cinco sílabas respectivamente.

- Ej. 1 **Anda**, viene lloviendo
reverdeciendo.
- Ej. 2 **Anda**, viene lloviendo,
morena, reverdeciendo.
- Ej. 3 **Cierto**, color ceniza,
me martiriza, **ay, zambitá**.
- Ej. 4 Viene lloviendo, **sí**, (o **ay, sí**)
reverdeciendo.
- Ej. 5 Viene lloviendo, **sí**, (o **ay, sí**)
caramba, reverdeciendo.

Forma Musical

La forma musical de la cueca la compone un período único —A—, formado por dos frases musicales, a) y b). Cada frase a su vez está compuesta por dos semifrases y cuatro compases. Metro binario con subdivisión temaria, compás de 6/8, que alterna con metro binario, compás de 3/4, produciendo hemiola. Predominio de la tonalidad mayor, aún cuando en las regiones I y II se hallan numerosos ejemplos en tonalidad menor. Funciones armónicas de tónica y dominante, y, ocasionalmente, subdominante.



Cada frase melódica corresponde a un verso de la cuarteta acompañado de ripio (s). En la seguidilla, como en el pareado, dos de sus versos más el ripio comparten una frase. El número de sílabas por frase musical oscila —salvo excepciones— entre once y dieciséis.

En el canto se repite la frase b) —b)+b)—, y su repetición acompaña los versos que se repiten tanto de la cuarteta como de la seguidilla. Esta frase melódica b) no se repite en la cuarteta sólo cuando no se repite el verso segundo (modelo c 1-1-2-3-4-1/4). En otros ejemplos aparece repetida la frase a), observable sólo cuando se reitera el primer verso de la cuarteta (modelo c 1-1-2-3-4-1/4 y modelo c 1-1-2-2-3-4-1/4).

Las cuecas finalizan con frase a), y gran cantidad de ellas finalizan además en el acorde dominante produciendo una sensación de suspenso; cuando terminan en el acorde de tónica la melodía tiende a finalizar en el tercero o en el quinto grado. El hecho de que las cuecas finalicen en la frase a), es lo que posibilita la aparición de la **cueca larga** y su variante llamada **del balance**, porque en vez de cantarse el pareado, que se hace con frase a), se comienza a cantar seguidillas cuyos dos primeros versos se hacen con esta misma frase.

El número total de compases musicales varía entre 48 y 52-56, a excepción de ciertas cuecas que los su-

peran como es el caso de determinados ejemplos del Area Andina que no tienen texto y que son acompañadas con banda de bronces o de zampoñas; de algunas cuecas del Area Chilota a las que se les agregan más seguidillas, lo que en la práctica las convierte en cuecas largas, y también a excepción de la misma cueca larga y su variante.

Esquema de la relación frase musical-verso

	cuarteta	modelo c 1-2-2-3-4-1
Estructura	seguidilla	modelo s 1.2-3.4-1.2-5.6-7.8 (7.8)
	pareado	1-2

Estrofa

Cuarteta	versos	1	2	2	3	4	1
	frase	a	b	b	a	b	b
	compases	4	4	4	4	4	4
Seguidilla	versos	1.2	3.4	1.2	5.6	7.8	(7.8)
	frase	a	b	b	a	b	(b)
	compases	4	4	4	4	4	(4)
Pareado	versos	1.2					
	frase	a					
	compases	4					

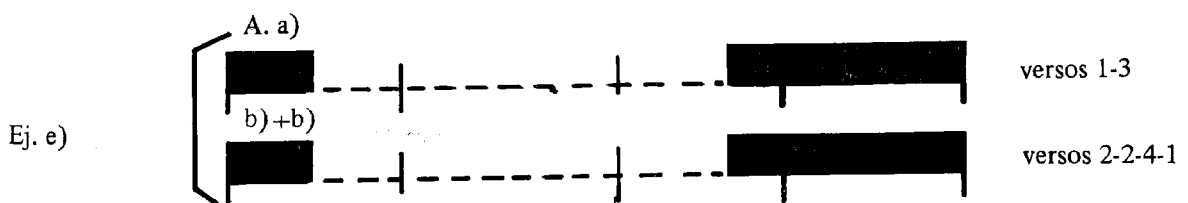
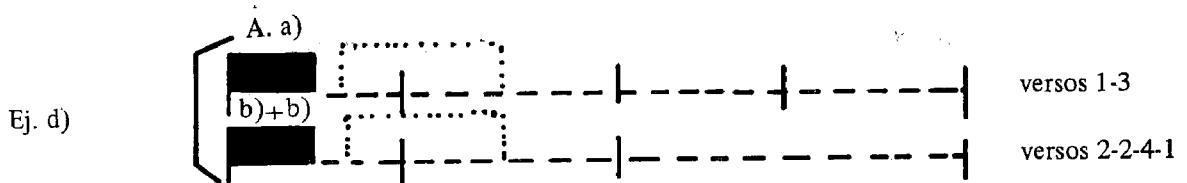
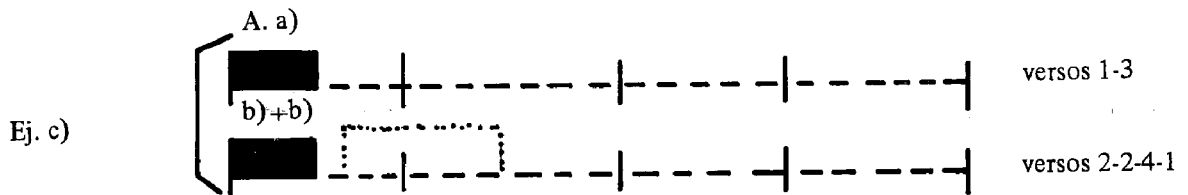
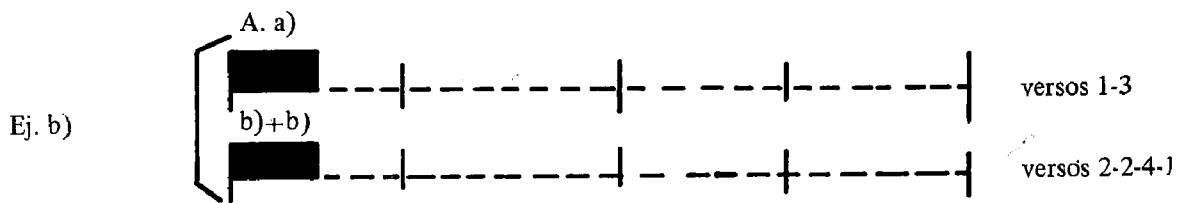
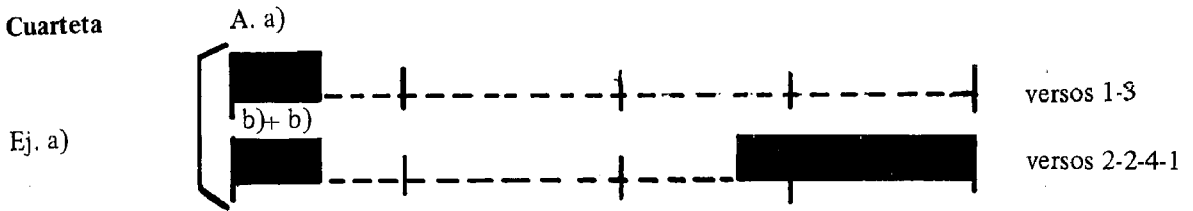
Acompañamiento instrumental

La organografía o sistema de acompañamiento de la cueca presenta algunas diferencias a través del país; en las comunidades indígenas de la I y II regiones, la cueca aparece acompañada por bandas de bronces o de zampoñas, mientras que en los pueblos criollos se usa preferentemente la guitarra, la que además, en algunos lugares, es acompañada con bombo. Desde Copiapó hasta Llanquihue los instrumentos que acompañan cueca son guitarra, arpa (de muy escasa vigencia), acordeón (piano/botones), y, ocasionalmente, piano. Entre los instrumentos de percusión aparecen el tormento o tañedor, charrango, cacharina. La percusión es apoyada además en algunos casos con cajas de fósforos, conchas de mariscos, botellas con cucharas, la caja armónica de la guitarra y del arpa, etc. La cueca "chora", "centrina" o "chilenera" de Valparaíso y Santiago, es acompañada con piano o acordeón, guitarra, panderos y, en algunos casos, con batería. En el Area Chilota la cueca es acompañada con guitarra, acordeón (botones/piano), y bombo.

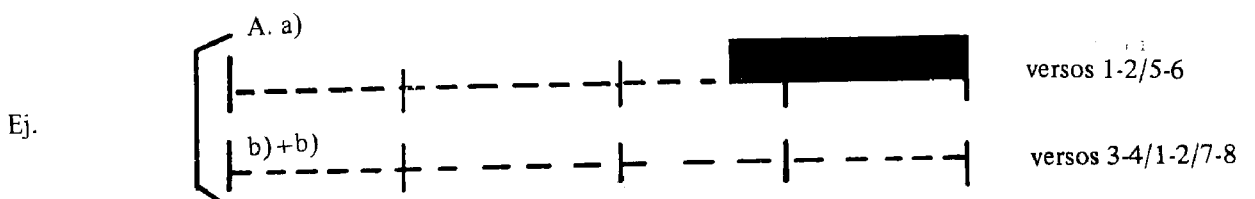
La guitarra ocupa un lugar predominante en el sistema de acompañamiento de la cueca; en su ejecución se emplea prioritariamente la técnica del rasgueo. En su afinación se pueden diferenciar dos formas básicas: la primera atañe a la llamada afinación común (mi - si - sol - re - la - mi), y la segunda, a la conocida por guitarra traspuesta, la que posee una variadísima gama de nombres y de posibilidades.

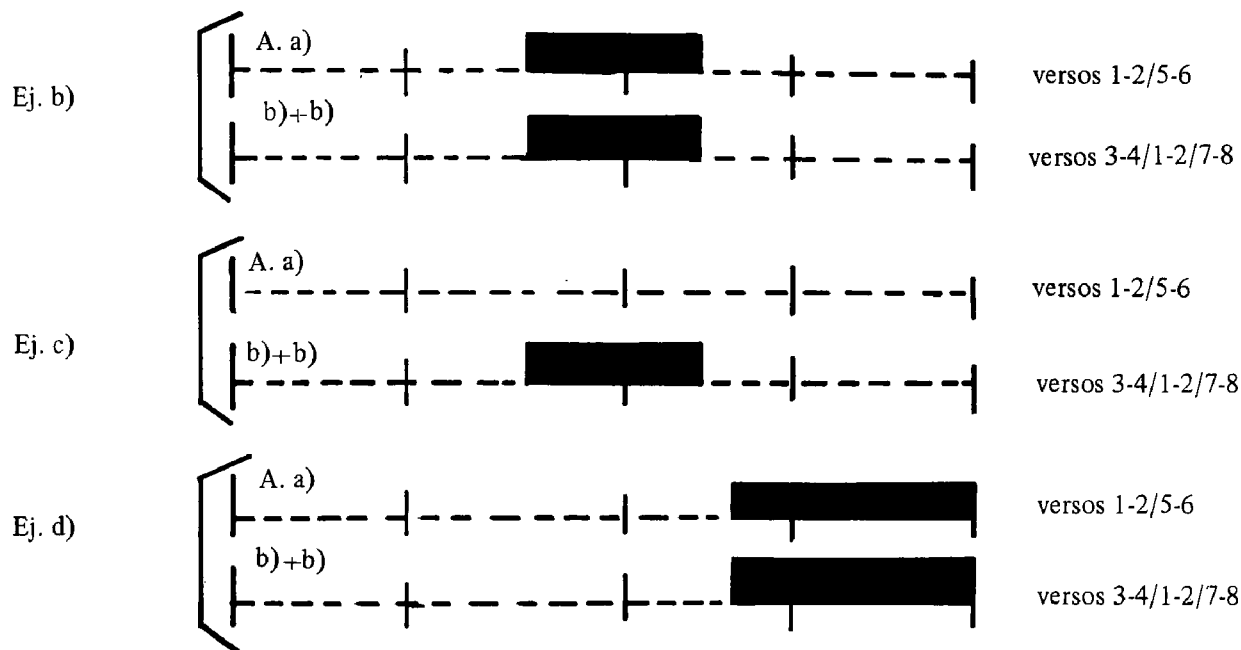
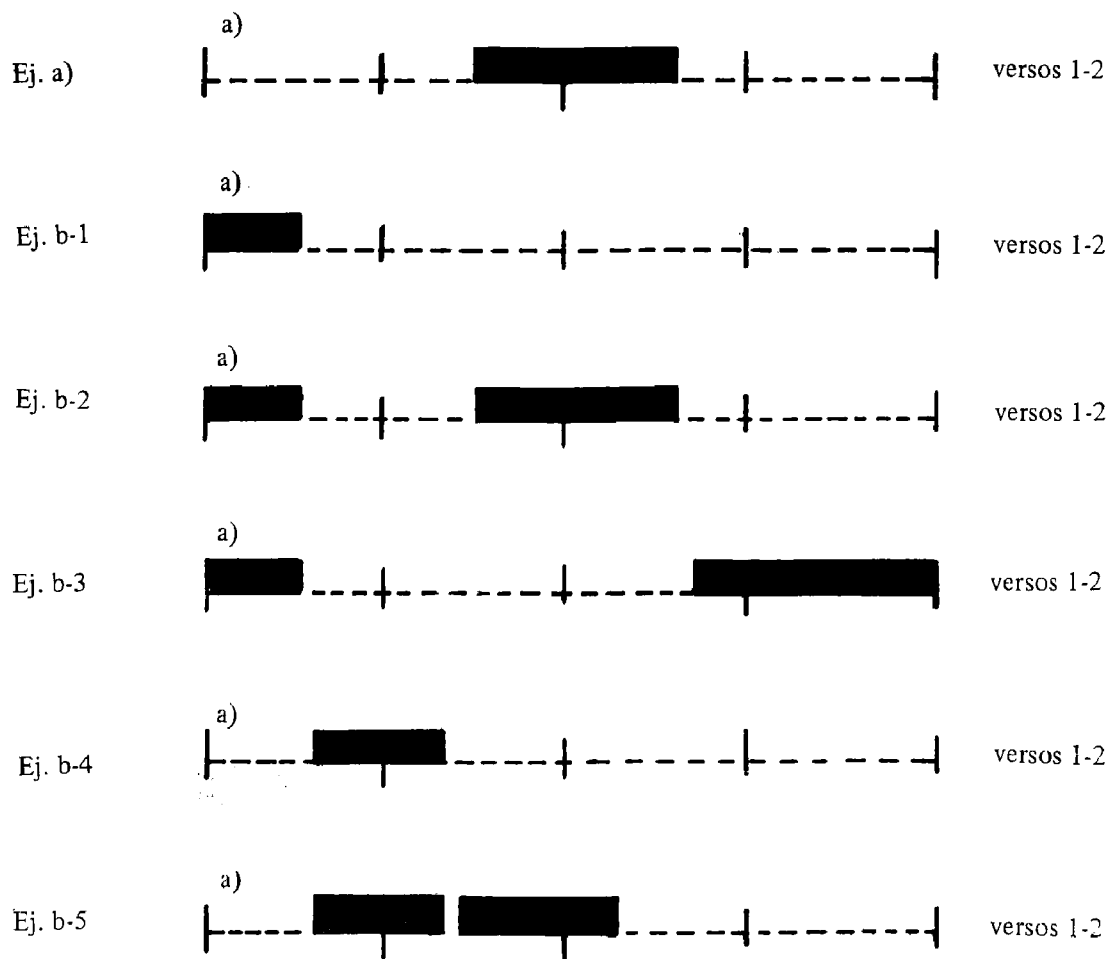
Esquema de la relación frase melódica-ripio-verso según ejemplos precedentes.

Cuarteta



Seguidilla



**Pareado**

A continuación exponemos, a modo de ejemplo, siete esquemas rítmicos que acompañan cueca en guitarra:

ej. 1 6/8

ej. 2 6/8

ej. 3 6/8

ej. 4 6/8

ej. 5 6/8

ej. 6 6/8

ej. 7 6/8

Las manos haciendo palmas juegan un rol importante en el rico y variado sistema rítmico de la cueca, existiendo diversos esquemas o modelos tradicionales, de los cuales ofrecemos cinco ejemplos:

ej. 1 6/8

ej. 2 6/8

ej. 3 6/8

ej. 4 6/8

ej. 5 3/4

Canto

La cueca es cantada preferentemente por mujeres solistas; cuando se canta a dos voces la segunda voz canta una tercera más baja superpuesta. En el Area Chilota es prioritario el canto masculino y solista,

ocasionalmente se canta a dúo; mientras que la cueca "centrina" es interpretada exclusivamente por hombres y a dos voces que juegan alternadamente.

C U E C A

("Fuiste mi primer amor")

cuarteta	modelo c	1-2-2-3-4-1
seguidilla	modelo s	1.2-3.4-1.2-5.6-7.8
pareado		1.2

Fórmula estructural estrófica:

Fórmula estructural melódica: a b b, a b b, a b b, a b a.

A.a)
 Mi vi-da, fuiste mi pri-mer a-ma-or
 b)+b)
 mi vi-da, tú me en-se-ñas-te a que- rer, sí, ay, ay, ay
 a)
 mi vi-da, no me en-se- ñas a ol-vi-dar-te.
 b)+b)
 mi vi-da, que e-so no quie-ra pren-der, sí, ay, ay, ay
 mi vi da, fuiste mi pri-mer a-mor. sí, ay, ay, ay

- a AMORES HE TENIDO,
- a AMORES TENGO,
- b AMORES HE COMPRADO,
- b AMORES VENDO, sí, ay, ay, ay,
- b amores he tenido,
- b amores tengo, sí, ay, ay, ay.
- a AMORES VENDO, ¡ay, sí!,
- a TU AMOR ME MATA,
- b TU AMOR ME HA PUESTO PRESO,
- b TU AMOR ME SACA, sí, ay, ay, ay.
- a CANSADO DE LLAMARTE
- a VENGO A BUSCARTE.

3. Forma coreográfica

La cueca es danza de pareja mixta, suelta o independiente y se baila con pañuelo. Pertenece a la familia de las danzas picarescas o apicaradas. A su mayoritaria funcionalidad recreativa nosotros agregaremos la ceremonial, según hemos observado en "velorio de angelito" y en otros, en donde se rinde culto a determinados santos en el Valle del Choapa, IV Región. Esta cueca de funcionalidad ceremonial posee una coreografía muy particular, y una temática de hondo contenido religioso.

En su funcionalidad recreativa, que es de la que nos ocuparemos, aparece con intención amatoria, existiendo una enorme diversidad de caracteres y estilos en la manera o modo de bailarla, lo que dificulta a cualquiera que desee enmarcarla rígidamente en este aspecto, pues lo único que ya está determinado por la tradición son sus evoluciones coreográficas. Así, cada

Infor.: Carmen Rojas C.

Lugar: Valparaíso. V Región. 1966.

Rec. y Transcripc. musical: Juan E. Pérez Ortega.

Transcripción según la "Escritura esquematizada de correspondencia y comparación fraseológicas", de Jorge Urrutia Blondel.

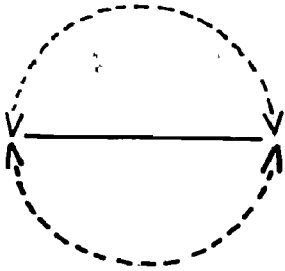
cual la expresa, la baila, "según se lo dicte el corazón", al decir del pueblo.

En lo que concierne a su coreografía, ella obedece a un esquema tipo que se basa sobre un círculo imaginario dentro del cual hombre y mujer realizan las evoluciones. Ellas son las siguientes:

1. Vuelta inicial.
2. Semicírculos.
3. Cambio de lado con giro.
4. Semicírculos.
5. Cambio de lado con giro.
6. Semicírculos.
7. Cambio de lado con giro final.

Desplazamientos

Semicirculares

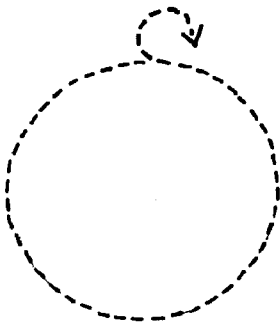


Cambio de lado con giro.



Para efectuar la vuelta inicial, la pareja lo hace realizando una de las tres siguientes formas tradicionales:

Primera forma : Círculo completo con o sin giro al llegar al puesto. Esta vuelta inicial es conocida como **la redonda, círculo y vuelta grande**.



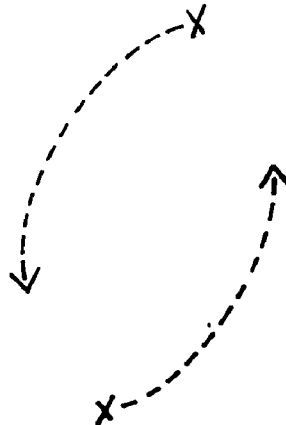
Segunda forma: Se efectúa un cambio de lado con giro al llegar al lugar de la pareja, e inmediatamente se devuelve a su lugar originario, repitiendo el cambio de lado con giro al llegar a su puesto. Esta vuelta inicial es llamada comúnmente **vuelta del ocho y vuelta en ese**.



Tercera forma : Los bailarines avanzan por su lado derecho, pasan dándose las espaldas y retroceden a sus lugares. Al llegar a su puesto el varón efectúa un giro. Esta vuelta inicial es llamada **de avance y retroceso**, y comúnmente se llama **de espalda con espalda**.



Tanto la vuelta inicial como los cambios de lado, se realizan por el lado del brazo derecho de cada bailarín, que es el que porta el pañuelo.



El cambio de lado, como ya su nombre lo indica, corresponde al movimiento en el cual la persona pasa a ocupar el lugar de su acompañante, y al llegar efectúa una vuelta sobre su lado derecho o del pañuelo. A este último movimiento se le denomina giro.



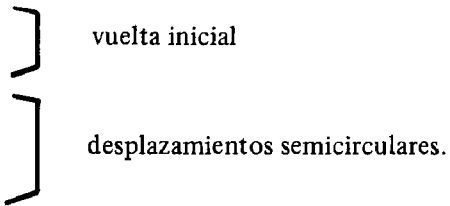
Cuando comienza la introducción musical la pareja

inicia el paseo. Al iniciarse el canto con la cuarteta, la pareja comienza la vuelta inicial. Una vez realizada, los bailarines comienzan a hacer desplazamientos semicirculares, o al menos los insinúan. Al iniciarse la seguidilla, la pareja efectúa el primer cambio de lado con giro; una vez llegado al lugar de la pareja, cada bailarín comienza a realizar evoluciones dentro del semicírculo. Cuando se canta el ay, sí, la pareja realiza el segundo cambio de lado con giro y vuelve a efectuar evoluciones dentro del semicírculo; por lo general, se acostumbra a realizar el zapateo en este momento, aún cuando muchos informantes han señalado que el zapateo se puede realizar en cualquier momento. Por último, al iniciarse el pareado, la pareja efectúa el tercero y último cambio de lado con giro finalizando el baile, de modo que cada bailarín queda en el lugar opuesto al iniciarlo. Así, la danza comienza y finaliza con el canto.

Ej.

Cuarteta

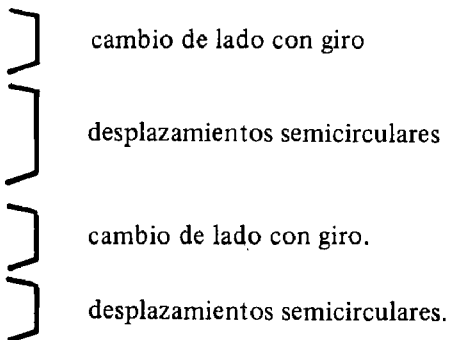
Mi vida, fuiste mi primer amor
 mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay,
 mi vida, tú me enseñaste a querer, sí, ay, ay, ay,
 mi vida, no me enseñes a olvidarte,
 mi vida, que eso no quiero aprender, sí, ay, ay, ay,
 mi vida, fuiste mi primer amor, sí, ay, ay, ay,.



Seguidilla

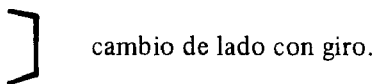
Amores he tenido,
 amores tengo,
 amores he comprado,
 amores vendo, sí, ay, ay, ay,
 amores he tenido,
 amores tengo, sí, ay, ay, ay,

Amores vendo, ay sí,
 tu amor me mata,
 tu amor me ha puesto preso,
 tu amor me saca, sí, ay, ay, ay.



Pareado

Cansado de llamarte,
 vengo a buscarte.



Esquema de un pie de cueca

Estrofa	versos	frase melód.	coreografía
Cuarteta	1	a	vuelta inicial
	2	b	
	2	b	desplazam. semicirculares
	3	a	
4	b		
	1	b	
Seguidilla	1	a	cambio de lado con giro
	2		
	3	b	desplazam. semicirculares
	4		
	1	b	cambio de lado con giro
	2		
	5	a	desplazam. semicirculares
	6		
7	b		
8			
Pareado	1	a	cambio de lado con giro
	2		

BIBLIOGRAFIA

- ACEVEDO HERNANDEZ, Antonio, **La Cueca**. Editorial Nascimento, Santiago. 1953. 434 pp.
- CLARO VALDES, Samuel. **Oyendo a Chile**. Editorial Andrés Bello. Santiago. 1979. 139 pp.
- DANNEMANN R., Manuel **Estudios sobre Música Folklórica Chilena** en Aisthesis Nº 8. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Universidad Católica de Chile. Santiago. 1974. pp. 269-305.
- GARRIDO, Pablo **Biografía de la Cueca** Editorial Nascimento. Santiago. 1976. 2a. edición. 136 pp.
- Historial de la Cueca**. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1979. 245 pp.
- LOYOLA, Margot. **Bailes de tierra en Chile**. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1980. 287 pp.
- PEREIRA SALAS, Eugenio **Los Orígenes del Arte Musical en Chile**. Publicaciones de la Universidad de Chile. Santiago. 1941. 373 pp.
- VEGA, Carlos. **La Forma de la Cueca Chilena**. Colección de Ensayos Nº 2. Instituto de Investigaciones Musicales. Universidad de Chile. Santiago. 1947. 46 pp.
- La Zamacueca**. Editorial Julio Korn. Buenos Aires. 1953. 155 pp.