

“FUE FAMOSA LA *CHINGANA*...”.
DIVERSIÓN POPULAR Y CULTURA NACIONAL EN SANTIAGO
DE CHILE, 1820-1840.*

“THE *CHINGANA* WAS FAMOUS...”.
POPULAR ENTERTAINMENT AND NATIONAL CULTURE IN SANTIAGO DE CHILE,
1820-1840.

KAREN DONOSO FRITZ**

“Hay acuerdo entre los filólogos que la voz chingana proviene del quechua chicana: escondrijo. En léxico coloquial peruano, entraña “pulpería ordinaria” (R. Palma) o “pulpería ínfima” (Juan de Arona); como chilenismo corresponde a “taberna ordinaria” (R. Lenz) o más explícitamente “taberna donde se bebe y baila” (P. Armengol Valenzuela)”

PABLO GARRIDO, Historial de la Cueca, 1979¹.

* Recibido: Abril 2009; Aceptado: Mayo, 2009.

Este trabajo fue producto de nuestra participación en calidad de ayudante de investigación del proyecto Fondecyt No. 1050064 “Construcción Social de la Nación. Chile 1810-1840” dirigido por el historiador Julio Pinto Vallejos.

** Licenciada en Historia, estudiante Magíster en Historia, Universidad de Santiago de Chile. Contacto: kdonoso@gmail.com.

¹ Pablo Garrido, *Historial de la Cueca*. Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1979, p. 171.

RESUMEN.

Las chinganas fueron lugares sub-urbanos de divertimento popular fuertemente criticados por la elite pipiola y pelucona, por las conductas “inmorales” que practicaban sus asistentes. Sin embargo, el ambiente chinganero logró penetrar hacia el centro de la ciudad, invadiendo los cafés y teatros, junto a su baile por excelencia, la zamacueca. Fue tal el impulso de estas formas que fueron integradas como parte de la cultura nacional y las fiestas cívicas, debido a que la elite no tuvo la capacidad de entregar un fundamento cultural a su discurso nacional. El discurso nacional fue creado por la elite para fortalecer y difundir su proyecto de nación, pero fueron las tradiciones populares las que le dieron un contenido real.

Palabras Claves: Pueblo, Nación, Chingana, Cultura.

ABSTRACT.

The “chinganas” were suburban sites of popular amusement strongly criticized by liberal and conservative elites, on account of the “immorality” practiced by their patrons. However, the “chinganero” atmosphere managed to penetrate the city center, invading theaters and coffee-houses with its characteristic dance, the “zamacueca”. The influence of these cultural forms was such that they became part of the national culture and the official celebrations, as the elite proved incapable of supplying its own cultural bases for its nation-building discourse. This national discourse was created by the elite to support and propagate its national project, but it was the popular traditions that gave it real content.

Keywords: People, Nation, “Chingana”, Culture.

INTRODUCCIÓN.

“¿Cuál puede ser el atractivo que ofrezcan las chinganas para la primera clase de la población de Santiago...? ¿Puede creerse que las familias y personas que antes veíamos en nuestro teatro se han retirado de él por frecuentar las chinganas? ¿Se ha prostituido a tal extremo el gusto de la juventud, el de las señoras y el de los hombres en general, que no asistan al teatro para buscar su diversión en esos lugares destinados a la desenvoltura de las maneras soeces de la plebe? ¿Debemos creer que allí se encuentra la concurrencia que ha desertado del teatro?”

ANDRES BELLO, *El Araucano*, 1835.

I.1. LO POPULAR EN LA FORMACIÓN DE UNA CULTURA NACIONAL.

Las preguntas que se plantea Andrés Bello, hacia 1835, dan cuenta de una situación que estaba tensionando la construcción de una cultura nacional. El teatro, principal espacio de esparcimiento y diversión difundido por los gobiernos republicanos, estaba decayendo en asistencia de público y en calidad de las obras. Lo más complicado del problema para el intelectual, era que la

fuga de asistentes estaba siendo canalizada hacia las chinganas, espacios de divertimento popular fuertemente criticados por el tipo de conductas y comportamientos que allí se daban. Este cuestionamiento se dio en un contexto en que el proceso de construcción de una idea de nación, no tiene una “cultura nacional” que la sustente.

En este artículo queremos reflexionar en torno a la influencia que tuvo la cultura popular en la formación de un discurso cultural nacional, difundido desde la elite durante las décadas de 1820 y 1830. Hemos decidido tomar como marco temporal la era pipiola y la era pelucona hasta 1840, debido a que se pueden visualizar en estos dos periodos los diferentes discursos en torno a la formación de una cultura nacional, correspondientes a los proyectos de formación del Estado y la nación después de las guerras de la independencia.

El análisis de la participación de la cultura popular lo llevamos al caso de las diversiones populares, específicamente a las chinganas, lugares de entretenimiento popular que tuvieron gran difusión en la época y que fueron combatidas desde distintos bandos y discursos de la elite, pero que, paradójicamente, fueron incorporadas como parte de la principal fiesta cívica: la celebración del 18 de septiembre. Es necesario precisar que nuestro interés es estudiar la dinámica de construcción de un discurso nacional y no la sociabilidad popular desarrollada en las chinganas, esto debido a que queremos desentrañar la formación y legitimación de este discurso, el cómo logra situarse y adquirir hegemonía en un proceso histórico específico; por lo tanto, en esta ocasión, nuestra mirada se sitúa desde el discurso de la elite. Por ello es que no consideramos la mirada sobre las chinganas que se desarrolló desde el mundo popular ni sus dinámicas festivas, temáticas que ya han sido abordadas por estudiosos de la cultura popular¹.

Por otro lado, hemos querido tomar el teatro como contraparte de la chingana, por haber sido éste uno de los artefactos culturales utilizados por la elite, para difundir los valores e ideales ilustrados que motivaban el proceso post-independencia; pero que sin embargo, no logra consolidarse como un es-

1 Para la comprensión de la cultura popular desde la fiesta ver Fidel Sepúlveda Llanos y otros, *La fiesta ritual*. Instituto de Estética Universidad Católica, Santiago, 2000; Maximiliano Salinas “La fiesta: utopía, historia y derecho a la vida” en *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, Universidad de Santiago de Chile. Num. 7, vol. 2, 2003. Para la sociabilidad y costumbres populares durante el siglo XIX chileno, ver Maximiliano Salinas “Comida, música y humor. La desbordada vida popular” en Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (comp.) *Historia de la vida privada en Chile*, vol. 2, Editorial Taurus, 2006.

pacio efectivo y de exclusivo manejo de la elite, pues hacia fines de la década de 1830 vemos cómo la chingana ha invadido el escenario teatral.

Para caracterizar ambos espacios de diversión, hemos querido tomar en cuenta que los actores sociales a los que nos referiremos serán los sectores populares, definidos por los cronistas del periodo como los huasos, peones, artesanos y pequeños comerciantes, que recurrían a aquellos lugares; y también hemos intentado analizar el discurso de la elite desde dos puntos de vista: desde el discurso ilustrado-liberal, que se difunde mayormente durante la década de 1820, y el discurso conservador que se impone en la década de 1830. Creemos necesaria la distinción dentro del discurso y las medidas tomadas por la elite debido a que nos parece que la mirada sobre el mundo popular es distinta durante el periodo estudiado. Liberales y conservadores se batieron en una guerra civil que no era sólo por el poder político o militar, sino también porque los pipiolo defendieron una forma de gobierno, que tenía un particular discurso sobre lo popular.

En el marco de estos personajes, creemos que durante la década de 1820 y 1830 si bien se pueden distinguir diferencias entre la mirada que la elite pelucona y la pipiolo tienen sobre la cultura popular, el discurso nacional que proyectan ambos sectores no tiene una base cultural real que lo sustente, pues la elite no ha sido capaz de construir una cultura propia que pueda identificar a esta naciente “nación chilena”, sino que sus formas artísticas y culturales provienen desde la imitación a los modelos europeos. Sin embargo, el pueblo —a pesar de las críticas que la elite le hace a las formas en que se divierte—, sí posee expresiones culturales propias, que lo diferencian de otras naciones y que en el fondo, es capaz de otorgarle una base cultural al discurso nacional de la elite. Coincidiendo con lo analizado por Rolando Rojas para el caso del Perú, la integración a la cultura nacional de los elementos surgidos desde abajo, se lleva a cabo cuando éstos no pueden ser reprimidos y terminan siendo aceptados sólo cuando se liman sus aristas que cuestionan el orden social². Creemos que esto pudo haber sucedido con las chinganas y que éstas no pudieron ser reprimidas, pues su contenido desborda incluso el espacio físico de la fonda o ramada popular, y el ambiente chinganero (como lo hemos denominado) es permanente y logra copar incluso las festividades cívicas.

Este proceso ha sido analizado en este artículo solo para el periodo 1818-1840, pues posteriormente a esta fecha, e incluso desde fines de la década

2 Rolando Rojas, *Tiempos de Carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional. Lima 1822-1922*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2005, p. 11.

de 1830, ya hay intentos de intelectuales que intentan ir creando y consolidando una identidad cultural nacional, donde se puedan fusionar los elementos de una elite, lo que se ha denominado “el criollismo”. Sin embargo, la tendencia de la elite chilena a despreciar lo popular y a mirar como modelo de desarrollo cultural a los países del hemisferio norte, fue permanente a lo largo de todo el siglo, y las apelaciones hacia lo popular aparecen sólo en ciertas coyunturas.

I.2. SECTORES POPULARES Y ELITE EN EL SANTIAGO DE COMIENZOS DE SIGLO XIX.

La ciudad de Santiago de 1818 tenía una extensión que limitaba al sur con la Cañada, al este en el Cerro Santa Lucía, al poniente llegaba hasta los sitios llamados de Portales (Yungay) y al norte con el río Mapocho, incluyendo el barrio de la Chimba. Era una ciudad bastante pequeña donde confluían en diversos espacios públicos la gente de elite y el mundo popular, dos grupos sociales que los cronistas pudieron identificar claramente, como apuntó Peter Schmidtmeier hacia 1824, al decir que no existía una clase media, sino que Santiago se dividía entre ricos y pobres. Los “ricos”, según el cronista, eran criollos descendientes de nobles españoles, aunque la mayoría eran de origen muy remoto, y eran los dueños de la tierra, de las haciendas circundantes, también se ocupaban del gran comercio y de los cargos de responsabilidad del gobierno³. Era una elite que poco a poco comenzaba a dejar sus “gustos” rústicos, sobrevivencia del pasado colonial, y adquirían costumbres más “refinadas”, según lo constata este viajero al decir que “podía decirse que los chilenos se habían hecho semi-europeos, tanto en los trajes como en sus recreos y costumbres”⁴.

El mundo popular, por su parte, estaba compuesto por una amplia variedad que incluía pequeños comerciantes, taberneros, artesanos, peones y los huasos que merodeaban la ciudad. Al contrario de la elite, este grupo no vivió ningún proceso de “europeización”, sino que por el contrario, fue un grupo que prácticamente mantuvo sus costumbres desde el periodo colonial, principal conflicto para la elite liberal que aspiraba al progreso de la nación.

3 Peter Schmidtmeier, “Viaje a Chile a través de los Andes” en Guillermo Feliú Cruz, *Santiago a comienzos del siglo XIX. Crónicas de los viajeros*. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1970, p. 78.

4 *Ibid.*

Este pueblo habitaba principalmente las viviendas precarias que rodeaban la ciudad. Según Armando de Ramón, por estos años, alrededor del 25% de las construcciones habitacionales de Santiago eran “ranchos” o caseríos, que se ubicaban principalmente en los sectores periféricos de la ciudad, como en las calles San Diego Viejo y Gálvez por el sur, la Cañadilla y la Chimba por el norte y en la calle las Matadas por el sureste⁵.

A pesar de que el pueblo habitaba en los sectores periféricos, compartía ciertos espacios públicos con la elite, como los paseos. Durante el gobierno de Bernardo O’Higgins se arregló la Cañada, y se transformó en el paseo de la Alameda de las Delicias, donde sectores de la elite iban a caminar, a sentarse en los bancos, visitaban los cafés que lo circundaban, así como la gente del pueblo que también podía ir a divertirse, o bien ejercer sus oficios y vender sus productos.

Pero, según hemos encontrado en las fuentes revisadas, el bajo pueblo no puede ser visto como uno solo, homogéneo, sino que dentro de este sector social son diferenciables ciertos sujetos, como por ejemplo el artesanado⁶, perteneciente culturalmente al mundo popular, pero destacado por ser una clase “industriosa”, que tiene su propio trabajo y muchas veces puede dar empleo a más de algún peón que carezca de éste. También se incluyen dentro de los laboriosos a los comerciantes, que se ubicaban en la Plaza Mayor y en la década de 1820 en la Recova, el mercado que estableció O’Higgins en la Calle de las Ramadas, al norte de la Plaza. También entre los cronistas se identifica como tipo social al huaso, aquel personaje rural que llega a la ciudad a vender sus productos y, por supuesto, a participar del ambiente festivo. Y un último sujeto, el más cuestionado y criticado, sería el “roto”.

Según Luis Alberto Romero, la convivencia del pueblo y la elite en la ciudad de Santiago se mantenía en equilibrio debido a que eran tan diferentes y estaban tan separados que podían vivir juntos: “claramente escindidos ambos sectores participaban de un mundo común, con tradiciones, costumbres, valores y espacios sociales compartidos y conformaban un complejo

5 Armando de Ramón, *Santiago de Chile. 1541-1991* Editorial Sudamericana, Santiago, 2000, p. 95.

6 El concepto “bajo pueblo” ha sido desarrollado por el historiador Gabriel Salazar; pero el historiador Sergio Grez ha cuestionado la restricción del concepto y ha incorporado al artesanado como parte del bajo pueblo. Para este debate ver Gabriel Salazar, *Peones, labradores y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Lom Editores, Santiago, 2000. (1ª ed. 1985); Sergio Grez *De la “regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución del movimiento popular en Chile. 1810-1890*. Ril Editores, Santiago, 2007 (1ª ed. 1997).

equilibrio hecho de sumisiones y concesiones, acatamiento general y rebeldía esporádica”⁷. Entonces, la relación entre elite y pueblo es bastante compleja, pues así como compartían ciertos espacios públicos y de diversión, también existía un rechazo y una crítica de la elite hacia las costumbres del pueblo, lo que constata el desprecio que se tiene por sus formas de vida. Según Romero “rotos y decentes se encuentran en las riñas de gallos, las carreras de caballos, o los juegos de volantines, en el mercado, en la plaza, la Alameda o la Pampilla. Sobre todo en las fiestas como en la Alameda en la Nochebuena...”, pero en ciertos ceremoniales cívicos oficiales, como los desfiles de la fiesta del dieciocho de septiembre, la elite ocupaba los puestos centrales, en tanto que “a los costados, espectadores pasivos, se ubicaba la gente de pueblo”⁸. Esta misma tensión la constata Armando de Ramón, al plantear que el desprecio que las autoridades y cierta parte de la elite sentía por las formas de relacionarse y los “vicios” de la parte “ociosa y vagabunda” del pueblo, se transforma en ocasiones en miedo, un miedo histórico que provenía del temor a los levantamientos indígenas “relegados ahora al recuerdo y la frontera de Arauco, se reproducía cada noche y cada día, considerando la existencia de esta especie de mundo subterráneo que se había introducido en la ciudad y formando sus arrabales, el que numéricamente era mayoría dentro de la población que habitaba Santiago”⁹. Rolf Foerster explica este miedo como efecto del vínculo que se establece entre los “rotos” y los indígenas, pues el legado que pudo quedar en ellos sería el desborde social, la capacidad subversiva y de transgresión del orden republicano¹⁰.

Esta percepción fue recogida por un marino inglés, quien apuntó que “los rotos, así llamados por andar hechos pedazos, son fornidos, vagamundos, sin Dios ni ley, ni con medios ostensibles de vivir, que, si bien raras veces se les ve en épocas de tranquilidad, cuando permanecen en acecho en los barrios de Guangualí y la Chimba, pululan como lobos en las calles en la expectativa de saqueo cuando se ofrece alguna reyerta o revolución”¹¹. Esto

7 Luis Alberto Romero, *¿Qué hacer con los pobres? Elite y sectores populares en Santiago de Chile 1840-1895*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997, p. 49.

8 *Ibidem.*, p. 167

9 A. de Ramón, *Ob. Cit.* p. 107.

10 Rolf Foerster, “Temor y temblor frente al indio-roto” en *Revista Crítica Cultural* N° 3, 1991. p. 39.

11 “Memorias de un oficial de marina inglés al servicio de Chile durante los años de 1821-1829” en José Toribio Medina (traducción y prólogo) *Viajes Relativos a Chile*. Tomo II: 1817-1822. Santiago, 1962. El traductor de estas crónicas le atribuye estas memorias al capitán Richard Longeville Vowell.

hace referencia a la participación del pueblo en una seguidilla de motines que se desarrollaron en Santiago durante la década de 1820, cuando los caudillos militares organizaban estos motines e integraban en su plan a los “rotos”, prometiéndoles que se podían quedar con lo que pudieran saquear¹². De esta forma, el inglés continúa, “la presencia de sus figuras escuálidas y de aspecto salvaje en la Plaza o en otros sitios públicos concurridos, es seguro indicio a los habitantes de Santiago de que se aproxima alguna revuelta política, pues saben de tiempo atrás que son agentes siempre listos para tomar parte en cualquier tropelía que se proyecte”.

Estos rasgos nos explican en parte la existencia de un equilibrio-tensionado, avalando la tesis que “están tan separados que pueden vivir juntos”, para definir la relación elite-pueblo. Sin embargo, nos habla de una elite que durante el periodo colonial no pretendió hacer ningún tipo de transformación sobre el pueblo, y que sin embargo, a partir del periodo de independencia y de la adopción del republicanismo, debió aceptarlo retóricamente como parte fundamental del nuevo sistema político, y eso provocó tensiones en cuanto al pueblo ideal y el pueblo real. Lo que queremos decir, es que esta relación se mantiene en equilibrio porque si bien a la elite le molestan ciertas conductas del pueblo, no realiza mayores esfuerzos por transformarlas porque no está presente en su discurso político; sin embargo, desde 1818, en su retórica política, el pueblo es parte fundamental para legitimar el nuevo sistema de gobierno que se instala. En ese entonces, cuando el pueblo ya se integra a la retórica, se hace necesario observarlo, analizarlo y, como veremos, tratar de transformarlo.

I.3. SANTIAGO FESTIVO.

Antes de entrar al tema de las diversiones populares y las chinganas, es necesario constatar un hecho que también nos aparece en los relatos de los cronistas: la importancia de las fiestas en la vida pública de Santiago de comienzos del siglo XIX. Independiente del carácter de esta fiesta (ya sea cívica, religiosa o carnavalesca), hacia fines de la década de 1810, se puede apreciar que en el transcurso del año, se realizaban una serie de festividades entre las que se pueden enumerar, las religiosas: Semana Santa, Corpus Christi, Navidad, diversos santos patronos como San Agustín, San Pedro; las cívicas, 12 de

12 Ver Julio Pinto y Verónica Valdívía, *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación 1810-1840*. Editorial Lom, Santiago, 2009. Capítulo IV (en imprenta).

febrero, 5 de abril y 18 de septiembre; el carnaval en febrero antes de la cuaresma. Lo que nos interesa de estas festividades no es sólo su cantidad, sino el impacto que tienen en la población y en la vida cotidiana de Santiago, pues en cada una de ellas la paralización de las actividades productivas era total. Así lo constata la viajera inglesa María Graham, quien presenció la fiesta de San Agustín, el 28 de agosto de 1822, cuando no pudo realizar las actividades que tenía programadas: “Esto fue lo único digno de mencionarse que ocurrió antes que comenzara la serie de contratiempos ocasionados por San Agustín. Fue el primero la visita que en compañía del Mr. de Ross hice a la escuela lancasteriana, pues nos encontramos con que los alumnos estaban en la misa de San Agustín, y la escuela cerrada. Nos dirigimos a la imprenta nacional, cerrada también y los impresores en la fiesta del santo. De allí seguimos al consulado, deseosos de presenciar una sesión de la convención, idéntica cosa, los señores convencionales estaban en misa. Perdiendo entonces toda esperanza de ver ningún establecimiento público, resolví batirme en retirada y me encaminé a la plaza con intención de tomar algunos croquis desde un balcón que para este objeto me había ofrecido, nada tampoco, el dueño de la casa se había ido a la misa de San Agustín”¹³. A esto se suma que el día 30, se celebró el día de Santa Rosa, entonces la viajera apunta el 31 de agosto: “Después de cerciorarnos de que ningún santo se nos atravesaría en el camino, el señor de Ross y yo salimos nuevamente a recorrer la ciudad...”¹⁴.

La viajera nos da cuenta del concepto de fiesta pública que se vive, donde todos participaban y paralizaban sus actividades laborales. Esta forma de festividad tiene su origen en el periodo colonial, cuando son las mismas iglesias las que financian las celebraciones y ceremonias callejeras, acompañados de comparsas de música y baile. Este hecho comenzó a cambiar desde mediados de la década de 1820, cuando se disminuyó el número de las festividades religiosas e incluso, por motivos económicos, se encomendó a los cabildos que los gastos destinados a estos asuntos se canalizaran hacia “objetos más útiles en bien de la Nación”¹⁵.

Otras fiestas masivas, organizadas por el gobierno, fueron los ceremoniales cívicos que desde 1819 tenían tres versiones: el 12 de febrero, el 5 de

13 María Graham, *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*. Editorial América, s/f. p. 268. Revisada en www.memoriachilena.cl.

14 *Ibidem.*, p. 277.

15 Sesiones de los Cuerpos Legislativos, Sesión 5 de diciembre 1828, p. 188. (En adelante SCL)

abril y el 18 de septiembre¹⁶. Según Paulina Peralta, estas conmemoraciones mantuvieron la forma de las celebraciones coloniales: “la función de culto –Te Deum-, y las demostraciones de regocijo —luminarias, blanqueos, banderas, representaciones teatrales, orquestas, saraos y baile...— fueron elementos tomados del pasado colonial”¹⁷, en tanto que lo novedoso sería el contenido —republicano— y el hecho que adoptaron algunas formas de celebración popular, como la instalación de ramadas. El pueblo, entonces “cumplió un papel preponderante en la configuración de dicha celebración, pues se constituyó en una colectividad creativa, capaz de proporcionarle a aquella instancia un carácter lúdico, pero sobre todo, aquellos *tintes carnavalescos* que hasta hoy forman parte de su esencia y la definen en gran medida”¹⁸.

Otra festividad arraigada en el pueblo y que se celebraba en el espacio público fue el juego de la chaya, realizado generalmente con motivo del carnaval antes de la cuaresma, en el mes de febrero, y que congregaba al mundo popular a arrojar agua y harina, que según la descripción del viajero Carlos Bladh, era bastante preparado: “El juego empezaba con agua de colonia u otras clases de finos perfumes mezclados con agua potable corriente, dentro de cáscaras de huevos pintados, que se lanzan unos a otros. Con el mismo fin se vertía agua en jeringas y botellas, pero pronto el juego tomaba un carácter más serio...”¹⁹

Por lo tanto, el tiempo festivo estaba arraigado y era parte vital del ciclo anual público de Santiago, al constatar estas fiestas, las principales organizadas por instituciones como la Iglesia, el Cabildo y el gobierno, continuando con la costumbre colonial del festejo público. A estas actividades programadas y con un motivo claro, se le debe sumar el ambiente festivo diario, de los fines de semana, como el que se desarrollaba en las chinganas.

II. “SANTIAGO ERA... ZAMACUECO Y CHINGANERO”

*“Tres cosas tiene Santiago
que no las tiene otra parte*

16 Paulina Peralta, *¡Chile tiene fiesta! El origen del dieciocho de septiembre. (1810-1837)* Ediciones Lom, Santiago, 2007.

17 *Ibidem.*, p. 145.

18 *Ibidem.*, p. 147.

19 Carlos Bladh, “La República de Chile. 1821-1828” en Guillermo Feliú Cruz *Ob. Cit.* p. 99.

*son la Caña y la Chimba
con el callejón de Ugarte... ”
“Y esas fonda’e la Chimba
quieren reinar en el arte
pero encontraron collera
en el Callejón Ugarte... ”²⁰*

A pesar de la existencia de ciertos espacios comunes de esparcimiento, como los paseos, el pueblo tenía sus propios espacios de divertimento, ubicados principalmente en las afueras de la ciudad. Pablo Garrido (musicólogo y autor de la frase de nuestro subtítulo) plantea en su libro donde estudia el origen de la cueca, que hacia 1830 Santiago estaba poblado de casas y sitios de entretenimiento popular, donde se cantaba y bailaba la zamacueca, origen de la danza estudiada. Pero este poblamiento fue un proceso progresivo que se desarrolló desde el fin de las guerras de la independencia.

Si durante el periodo colonial, las chinganas eran lugares de entretenimiento suburbana, hacia 1820 comienzan un proceso de urbanización, pues de su emplazamiento en la periferia de la ciudad, como en la Chimba, luego se instalan en calles aledañas a la Cañada, como la calle Duarte, calle Gálvez, el barrio San Isidro e incluso en la Calle de las Ramadas, cercana a la plaza de Armas, que obtuvo ese nombre justamente por la instalación de chinganas en su entorno. Pablo Garrido plantea que su ingreso a la ciudad fue avasallador, pues “sin perder del todo sus atributos de ventorrillos silvestres, penetraron audazmente hasta el corazón mismo de las grandes urbes, y comprobaron con alborozo cerril como rivalizaban no tan solo con sus símiles las fondas criollas, sino aún con los sofisticados parrales y baños, para arrollar incluso a los tardíos y pulcros cafés, y al mismísimo tinglado teatral”²¹.

El decreto gubernamental que regulaba las chinganas en 1824 daba cuenta de esta situación, pues indica que estos sitios sólo podían situarse en “la Alameda del Tajamar —desde la segunda pila hasta la quinta de Alcalde—; en la Cañada —desde la esquina de debajo de la Moneda hasta el colegio de San Agustín—; y en la Cañadilla —desde la esquina de Zañartu hasta la capilla de la Estampa— prohibiéndose cualquier instalación fuera de los lugares

20 Fernando González Marabolí, “Tres cosas tiene Santiago” y “Y esas fonda’e la Chimba” en Samuel Claro Valdés *Chilena o cueca tradicional*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1994.

21 Pablo Garrido, *Ob. Cit.* p. 171.

señalados”²². Creemos que los barrios seleccionados se explican porque ahí ya se situaban las chinganas, y el decreto más que regular su ubicación, fue un instructivo para normar no sólo su funcionamiento interno sino también su expansión hacia el centro de Santiago. Este decreto también intenta regularizar los permisos para el funcionamiento de las chinganas, los cuales se debían obtener en la Intendencia, luego que un inspector acreditara que la ubicación fuera la solicitada.

La descripción de las chinganas nos ha llegado principalmente a través de cronistas y viajeros, quienes concurrían a ver estos lugares como parte de la rutina del visitante, y describieron su emplazamiento físico, su ambiente, las relaciones sociales que se daban dentro y también dejan entrever una mirada moralista y despreciadora respecto de algunas costumbres. Pero antes de entrar en la descripción, es necesario mencionar que dentro de las chinganas, también existían diferencias, punto vital si queremos comprender el discurso de la elite sobre estas entretenciones. Por ejemplo, el historiador Eugenio Pereira Salas explica que “la fonda de Lampaya, en la calle de Chena, y la del Trompezón, a la subida del puente Cal y Canto, tenían carácter sospechoso; en cambio, la diversión era abierta, franca y liberal, en las chinganas de arpa y guitarra que animaban, con su salero y chispa, Ña Rutal o Ña Teresa, reinas del gremio chinganero”²³. Los viajeros que han descrito las chinganas, visitaron principalmente las de “arpa y guitarra”, pero deja en claro Pereira Salas que también existían chinganas más conflictivas y más “sospechosas”, adjetivo que deja abierta la interpretación y de las cuales no tenemos mayor información.

José Zapiola apunta que las chinganas funcionaban sólo durante el verano, pero que “en todo tiempo las había en gran número y en todos los barrios, y si no nos equivocamos, hubo Ministros que con toda seriedad reglamentó el modo y los días en que debían funcionar”²⁴. Sobre la reglamentación, Zapiola no se equivoca, pues el decreto de 1824, al que ya hemos aludido, reglamenta el horario de funcionamiento, intercalando los días de apertura entre los diversos barrios: “3° Ninguna chingana podrá mantenerse abierta en días de

22 *Boletín de las leyes, de las órdenes y decretos del gobierno* libro 1 número 24, 19 de febrero 1824. Santiago, 1833. (En adelante BLDG)

23 Eugenio Pereira Salas, “Santiago y sus costumbres a través de cuatrocientos años” en *Libro oficial del IV Centenario de la Ciudad de Santiago*. Santiago, 1941, páginas sin numeración.

24 José Zapiola, *Recuerdos de treinta años*. Editora Zig-Zag, Santiago, 1974, p. 32. revisado en www.memoriachilena.cl.

trabajo sino hasta las diez de la noche en verano y hasta las nueve en invierno. 4° Ninguna chingana podrá mantenerse abierta en días festivos sino hasta las once de la noche y hasta las diez en invierno... 7° En los días festivos podrán permanecer abiertas todas las chinganas en las horas prefijadas en este decreto. En los días de trabajo lo estarán en la forma siguiente: los lunes y jueves las del Tajamar, los martes y viernes, las de la Cañada, los miércoles y sábados, las de la Cañadilla”²⁵.

Dentro del gremio, dejaron sus huellas chinganas como “El Parral”, considerada por Zapiola como la “chingana jefe”, seguramente por su fama y por la gran concurrencia de público que tenía. Estaba ubicada en la zona del Tajamar, en la Calle de las Ramadas, pero luego se trasladó a una zona que no estaba considerada en el decreto, al barrio San Isidro, donde se instaló junto a “El Nogal”. Otra chingana que quedó en documentos fue la de “Pancha Luz”, aparecida como parodia en la prensa en 1828, cuando los conservadores cuestionaban la apertura del sufragio de la constitución de dicho año, diciendo que sólo basta que salga electa la “Pancha Luz” para que la fiesta salga completa”²⁶. Registros frescos los entrega Pablo Garrido, quien recogió los nombres de algunos representantes del “gremio chinganero” en el Archivo Nacional, entre los que se destacan Teresa Plaza (dueña de “El Parral”), Dolores Baleno, Carmen Cervantes, Manuela Jara, Peta Donoso y dentro de los hombres Manuel Mesías, Antonio Tapia, Pedro Mengual y José Romero, líder gremial en una causa que pusieron los dueños de chinganas para denunciar a una autoridad que estaba abusando de las normas aparecidas en el decreto de 1824²⁷.

II.1 AMBIENTE CHINGANERO Y ZAMACUECA.

Para esta sección, es necesario definir lo que hemos denominado el “ambiente chinganero”, que representaría las conductas y los tipos de relaciones sociales que se daban entre los participantes en un ambiente de diversión, juego, fiesta, música popular, canto, baile y alcohol. Este ambiente surge o nace de las chinganas, pero al parecer, en Santiago entre 1820 y 1840, se fue expandiendo, dejando los suburbios de la Chimba y se fueron integrando a las ramadas de Calle Esmeralda, a los Parrales de San Isidro, a los baños de calle

25 *BLDG*, libro 1, número 24, 19 de febrero 1824.

26 *El Hambriento*, 30.1.1828, en P. Garrido, *Ob. Cit.* p. 178.

27 P. Garrido, *Ob. Cit.* p. 178.

Gómez, y las casas de Calle Duarte. Por lo tanto, independiente del emplazamiento físico y del nombre que se le dé a éste, lo que invade Santiago hacia 1830 es el “ambiente chinganero”, en tanto forma de divertimento, el que incluso logra llegar a los cafés y al teatro, llevando consigo la “zamacueca” como forma musical y expresiva corporal, que se va haciendo representativa de este tipo de diversión popular. Debemos precisar que lo que se traslada a ciertos espacios ciudadanos es una forma de diversión y no necesariamente el contenido de ésta.

Sobre el ambiente, María Graham nos describió que en las chinganas se comen “buñuelos fritos en aceite” y se toman “diversas clases de licores”, como aguardiente, vino y chicha, la preferida según la inglesa. Para acompañar el consumo, otros cronistas relataron que se tocaba música en unas estructuras de madera que hacían las veces de escenario donde las cantoras entonaban los diversos bailes populares que ejecutaban otros animados participantes. El canto lo ejecutaban principalmente mujeres, con los instrumentos de arpa, guitarra y algunas veces se usaba la vihuela; también se acompañaban los sones con tamboreos ya sea de instrumentos creados para esto (una caja de madera con una cubierta de cuero) o bien se usaba la caja del arpa o guitarra para “tamborear”. Estos instrumentos eran populares debido a que había artesanos chilenos que los producían, con un costo bastante menor a los instrumentos importados desde Europa. Las cantoras ejecutaban principalmente bailes festivos o de “chicoteo”, y según las descripciones, las letras de estos cantos eran picarescas. Así lo describió Carlos Bladh: “una moza acompañada con guitarra o vihuela cantaba una canción aguda y alegre, pero poco recatada, durante la cual una o varias parejas ejecutaban las danzas singulares y bastante equívocas del país”²⁸. El baile era ejecutado generalmente por una pareja, la que era animada por el resto de los asistentes, aunque también el público se podía integrar a la danza, pero éstas siempre eran de pareja, y no de cuadrillas o grupales como las danzas europeas que se practicaban en los salones de la elite.

Durante la década de 1830, la danza que tenía el reinado en las chinganas era la zamacueca, la que según Zapiola llegó desde el Perú entre 1823-1824, versión que es cuestionada por Pablo Garrido, debido a algunas contradicciones que tuvo el músico en su relato²⁹. El origen de la cueca aún es un debate en nuestro país, sin embargo, lo que nos interesa en esta ocasión es precisar que hacia 1830 ésta ya era cantada y bailada en las chinganas, y durante

28 C. Bladh, *Ob. Cit.* p. 99.

29 J. Zapiola, *Ob. Cit.* p. 43; P. Garrido *Ob. Cit.* p. 22-23.

los años siguientes, logró consolidarse como el baile popular por excelencia (por ello Garrido afirma que Santiago era “zamacueco”), y que además tuvo la particularidad de ingresar al escenario teatral y posteriormente, a algunos salones aristocráticos. Así como la zamacueca, otros bailes de chicoteo eran ejecutados en las chinganas, y tal cómo ésta, fueron descritos por los cronistas a partir de una mirada un tanto horrorizada y moralizadora, al criticar las formas en que los cuerpos populares se desplegaban por el tablado chinganero.

Los bailes de chicoteo fueron descritos como movimientos “poco finos” o “poco decentes”, que acostumbraba practicar el pueblo bajo. Un viajero inglés apuntó en 1822 que estos bailes “...consisten en los movimientos más sin gracia y más fatigosos para el cuerpo y las extremidades, acompañados por movimientos lascivos y poco delicados, que aumentan progresivamente en energía y pasión, quedando las parejas exhaustas de fatiga antes de retirarse a sus sitios”. En otro relato, de 1823, se explicaba que “es la danza lo que las chilenas prefieren ante todo y es con una especie de furor que se entregan en sus reuniones al baile, en que despliegan una enorme gracia, que a pesar de ser poco artística, no deja de ser atrayente”. En 1825, otro visitante relata “Cerca de la Cañada, en el barrio de San Isidro, está el Parral y aunque las danzas son poco decentes, hay que ir a las chinganas para juzgar el grado de licencia tolerado en Chile y ver el chocolate, el torito y otras danzas”³⁰

Según Eugenio Pereira Salas, la tendencia del pueblo a ejecutar las danzas de este modo estaba tan arraigada, que la palabra *fandango* (baile popular a comienzos del siglo XIX) llegó a definir a “toda clase de bailes deshonestos y atrevidos”³¹. Esto hace referencia a aquellos bailes de pareja (mujer-hombre) que tenían como temática principal un encuentro amoroso, lo que se condice con las formas de expresión cultural de los sentimientos y emociones del bajo pueblo. El intelectual argentino Faustino Sarmiento apuntaba hacia 1842 que una de las características del pueblo era hacer todo con extremidad: “así lo hacen todo: cuando se ríen lo hacen a carcajada, si lloran aturden, si murmullan desuellan, si se enojan matan”³². Entonces, al ejecutar una danza

30 David Porter, “A voyage in the Routh Seas” (London, 1822) p. 25; P. Leeson “Voyage autour du Monde” (París, 1839) tomo I p. 120, en Eugenio Pereira Salas *Orígenes del arte musical...*, pp. 213 y 235 respectivamente y “Memorias de un marino inglés...” *Ob. Cit.* p. 27.

31 E. Pereira Salas, *Ob. Cit.* p. 208.

32 Domingo Faustino Sarmiento, “¡La Sambacueca en el teatro!” *El Mercurio*, 19 de febrero 1842. Revisado del anexo de Rodrigo Torres “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile. 1820-1860” *Revista Musical Chilena*, núm. 209, enero-junio 2009, pp. 25-27.

de amor, la expresiones corporales referentes al acto sexual aparecen de manera automática, dando cuenta de que estos bailes son como formas expresivas del mundo popular. Por lo tanto, al ser ésta una característica fundamental de la sociabilidad del pueblo, la descalificación de su danza predilecta no indica solo un rechazo a la danza, sino a las costumbres culturales del pueblo en su totalidad.

Otro elemento criticado fue la presencia de la violencia como parte del ambiente de fiesta y borrachera. El capitán inglés Longeville Vowell nos relató que los huasos “se exaltan de tal modo con el aguardiente, el vino o la chicha, que de seguro se originan riñas, en las que sale el cuchillo a relucir sin ceremonia. Pocos domingos o días de fiesta habrá en que no ocurra alguna reyerta con las consiguientes heridas, si bien raras veces mortales. Son muy diestros en defenderse con el poncho, que a este intento se envuelven en el brazo izquierdo y de ordinario, al atacar se hieren en la cara, especialmente con el objeto de dejar desfigurado al adversario, más bien que de herirlo de gravedad”³³. Este hecho fue escasamente olvidado por los cronistas, y tal como se ve reflejado en el estudio de Fernando Purcell³⁴, es la temática más documentada en los archivos ministeriales y de cabildo, pues eran las actividades sancionadas por el gobierno: las riñas sucedidas en el contexto de juegos de apuestas (o de envite), conflictos por mujeres, o bien simplemente por borracheras. Este elemento, si bien es parte del ambiente chinganero y fue otro de los rasgos que la elite quiso eliminar como parte de su plan de ilustración, no es el elemento principal ni el que consideraremos para este artículo.

III. LAS ELITES FRENTE A LAS CHINGANAS.

“Se ha establecido con tal entusiasmo el gusto por las chinganas o más propiamente, burdeles autorizados, que parece que se intentase reducir a la capital de Chile a una grande aldea... Estos recintos han degenerado en escuelas de relajación general”

ANDRES BELLO, 1835.

33 “Memorias de un marino...” *Ob. Cit.* p. 165.

34 Ver *Diversiones y juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880.* Dibam, Santiago, 2000.

III.1. LA MIRADA DE LA ELITE LIBERAL.

A pesar que las chinganas eran instancias festivas exclusivas del mundo popular, pues asistían allí “artesanos y gañanes a quienes no les es permitido entrar en las que son destinadas a las gentes de clase superior”³⁵, parte de la elite asistía a ver estos espectáculos callejeros, pero siempre tomando cierta distancia y rara vez participando de la fiesta. Según los relatos, la gente de la elite usaba ir a las chinganas como parte del paseo dominical, y se quedaban ahí, como actores pasivos, sólo por algunos minutos, para después continuar con su caminata: “Todos los domingos las familias hacían un paseo al suburbio donde en casi toda casa había un pista de baile, la ‘chingana’ bajo el cielo abierto”³⁶; “aunque la aristocracia prefiere la Alameda, no deja de concurrir también a las chinganas, donde todos parecen sentirse igualmente contentos en medio de una tranquila y ordenada alegría”³⁷; “las damas de la capital gustaban ir a las chinganas a observarlas durante media hora, pero luego aparecían divididas por su rango y sus inclinaciones. Aunque eran estos lugares decentes, eran inadecuados para ellas, ya que no había nada que ver ni oír que pudiera interesarles, ni el vestir de las mujeres”³⁸.

De este modo, la elite y los funcionarios de gobierno sólo asistían a las chinganas, o a las ramadas que se instalaban con motivo de las ceremonias cívicas, las que habían sido institucionalizadas y que se instalaban en la Pampilla y posteriormente en el Campo de Marte (actual Parque O’Higgins). A las chinganas arrabaleras, la elite sólo acudía para observar, pues sobre éstas existía una mirada crítica, la que transforma su motivo central, según el ideario del cual provenga la crítica.

Entre los liberales, la primera preocupación que apareció fue la protección de la “decencia y la moral”, pues uno de los objetivos del decreto promulgado en 1824 fue controlar todo tipo de conducta “indecente”, que debido a los detalles que se entregan en la norma, tienen que haber estado bastante difundidos entre el ambiente chinganero. En el punto 9 se desglosan todas las actividades sancionadas, entre las que se cuentan el emitir o cantar “palabras o canciones obscenas y escandalosas”, como las letras que entonaban las cantoras según Bladh; también se sancionaba a quienes realizaran “algún acto o

35 P. Garrido, *Ob. Cit.* p. 178.

36 C. Bladh, *Ob. Cit.* p. 99

37 M. Graham, *Ob. Cit.* p. 255

38 P. Schmidtmeier, *Ob. Cit.* p. 99.

postura obscena y escandalosa”, quizás haciendo referencia a la forma de baile que se desplegaba, como hemos descrito. Siguiendo el análisis realizado por Julio Pinto y Verónica Valdivia, el discurso ilustrado que adopta la elite liberal se basaba en el anhelo de transformar al pueblo culturalmente, pues “había que hacer la reconversión del bajo pueblo ‘bárbaro’ y tradicional en un pueblo ilustrado y virtuoso”, es decir, construir un “hombre nuevo”³⁹. Por lo tanto, bajo esta lógica se justifican los intentos por re-educar al pueblo, prohibiéndoles las costumbres que lo desviarán del aprendizaje que debían experimentar, pues estaban siendo considerados como parte del proyecto político. Es por ello que también hubo intentos por sancionar “a todos los que se encontrase ebrios”, “a quienes armasen riña o pendencia” y a quienes portasen armas como “cuchillo, puñal, daga”, impedimento que se respaldó al mes siguiente en un decreto donde se prohibió cargar “armas cortas”⁴⁰.

III.2. LA MIRADA DE LA ELITE PELUCONA.

Hacia 1830 suceden en Santiago dos hechos que influyeron fuertemente en el desarrollo de la música santiaguina. El primero dio paso a una corriente musical entre la elite aristocrática, y fue la incursión de la Opera Italiana, fundamentalmente la obra del músico Rossini, y que fue fomentada por la voz de Isidora Zegers y por la Sociedad Filarmónica creada en 1827 y que reunía a gente de la aristocracia a escuchar las novedades de la música docta europea.

El otro hecho que influye en el desarrollo de la música popular, y está dado también por una llegada, pero de la mucama peruana apodada “la Monona”, que era una eximia bailadora de zamacueca a la limeña y que mostró su arte en el Parral de Gómez y en los Baños de Huidobro⁴¹. Según Pablo Garrido, la llegada de “la Monona” motivó el viaje a Santiago de tres hermanas, de apellido Pinilla, que arribaron a la capital para hacerse discípulas de la bailarina peruana y aprender desde la raíz misma el arte de la zamacueca. Estas tres hermanas se hicieron llamar “Las Petorquinas” (por su origen) y rápidamente adquirieron fama dentro del “ambiente chinganero”, participando como cantoras “en la vía Láctea del jaraneó, es decir en la Calle Duarte, en el

39 J. Pinto, V. Valdivia, *Ob. Cit.* p. 182.

40 *SCL*, Sesión 16 de marzo 1824, p. 160.

41 P. Garrido, *Ob. Cit.* p. 180

encopetado establecimiento de los Baños de Gómez, que lucía a su entrada un cartel inocente: ‘Leche de burra que alarga la vida y conserva la salud’⁴².

La conmoción provocada dentro del ambiente llegó incluso a saberse entre la gente de elite. Según José Zapiola, “La llegada de las Petorquinas, hicieron en el arte una revolución más trascendental que la que ocasionaron en Italia los sabios emigrados de Constantinopla en el siglo XV. La capital se cubrió de chinganas y en la Alameda desde San Diego a San Lázaro, y en la calle de Duarte en sus dos primeras cuadras, era rara la casa que no tuviera ese destino”⁴³. Además, este conjunto de cantoras llegó a cantar en el Café de la Baranda, de calle Las Monjitas, un lugar concurrido por intelectuales de la elite, principalmente hombres.

Según los cálculos realizados por Pablo Garrido, Las Petorquinas llegaron a cantar en una presentación de la ópera “El Barbero de Sevilla” de Rossini, pues “se acostumbra que la diva introduzca algún trozo de su libre elección para congraciarse con la audiencia. Tal ‘vicio’, que parece no provenir de parte del autor, Rossini, dio la coyuntura para que el empresario o el director de la Compañía, sabiendo del éxito de Las Petorquinas, las incorporara sin más ni menos”. En el trozo de libre elección, entonces, la “diva” interpretó una zamacueca, callando la orquesta en ese momento y asumiendo la música y el canto las hermanas Pinilla⁴⁴. La presencia y fama de Las Petorquinas inician una época en que diferentes artistas e intérpretes del “ambiente chinganero” logran adquirir fama y participar de otros espacios, como algunos cafés y el teatro. Entre estos artistas están Mercedes Garna, apodada “Yarna”, y que se hizo famosa en la chingana de Ña Teresa Plaza.

Pero más que la historia de Las Petorquinas o de otras cantoras de chinganas, lo que interesa rescatar es la difusión y expansión que comenzó a tener el ambiente chinganero, hacia otros lugares de diversión, que incluso correspondían a espacios donde concurría parte de la elite. A su vez esta expansión provocó el aumento de las críticas contra estas expresiones, viéndose precisamente amenazada la ciudad ante la arremetida de estas formas de diversión popular entre la población de Santiago. Es así como, concordando con el discurso pelucón, el intelectual venezolano Andrés Bello emprende una campaña a través de la prensa en contra de las chinganas: “Se ha establecido con tal entusiasmo el gusto por las chinganas o más propiamente, **burdeles**

42 *Ibid.*, 182.

43 J. Zapiola, *Ob. Cit.* p. 30

44 P. Garrido, *Ob. Cit.* p. 183.

autorizados, que parece que se intentase reducir a la capital de Chile a una grande aldea... Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos de la tierna joven... Estos recintos han degenerado en escuelas de **relajación general**, por los mismos que concurren a ellos personas que en otros tiempos la miraban con execración⁴⁵. De estas palabras no sólo se desprende el espanto que ocasionan las situaciones que se daban en las chinganas, sino también da cuenta de un proceso social, la “relajación general” que viven algunas personas que antes miraban con desprecio este ambiente y que en ese entonces, comienzan a concurrir a las chinganas. Este mismo proceso fue descrito por el propio Bello, tres años después, cuando alerta que este público “nuevo” además se está restando de la actividad que los gobiernos habían difundido como modelo de diversión pública sana, el teatro⁴⁶.

Para la elite pelucona, el “ambiente chinganero” era un mal necesario de erradicar, debido a que estos espacios atraían a los trabajadores y además, los que trabajaban se gastaban en estos lugares todo lo que habían ganado. Concordante con esta mirada está la carta que Ramón Arís le escribe a Bernardo O’Higgins en 1832, donde explica que “...nadie asiste a sus talleres sino a las chinganas, a la borrachera y lo que han trabajado en el día, allí se lo gasta y el que no tiene para ir, roba. El artesano, el par de zapatos que hizo, si no los vendió antes de la oración, los da por la mitad de su valor⁴⁷. Entonces, las chinganas fueron criticadas desde el discurso conservador no sólo por las conductas morales impropias a los ojos de la elite, sino también porque fomentaban la “holgazanería” del pueblo, lo que provocaría una fuga importante de mano de obra, en un contexto de instalación de las primeras formas de capitalismo⁴⁸. Según María Angélica Illanes, en la década de 1830 los peones chilenos desarrollaron una lucha por “impedir su proletarización, es decir, por evitar la perdida de sus espacios de autonomía laboral y existencial⁴⁹”.

Por lo tanto, la lógica por la cual se cuestionaban las chinganas en el discurso conservador agrupa la mirada moralista con la capitalista, pero a diferencia del discurso liberal, no hay un intento por educar al pueblo, de

45 *El Araucano*, Nro. 69, 7.1.1835, p. 4. Las negrillas son nuestras.

46 Ver siguiente sección.

47 “Correspondencia de Ramón Arís a Bernardo O’Higgins” Archivo O’Higgins, tomo XXXIV, p. 18. Citado en P. Peralta *Ob. Cit.* p. 156.

48 J. Pinto y V. Valdivia, *Ob. Cit.* p. 272.

49 María Angélica Illanes, *Chile Des-Centrado. Formación sociocultural republicana y transición capitalista. (1810-1910)* Editorial Lom, Santiago, 2003, p. 15

ilustrarlo para incorporarlo a la vida política. La era pelucona utilizó prácticas autoritarias para restaurar el orden social, no habiendo un reconocimiento de soberanía en el pueblo, sino que éste quedó fuera de las decisiones políticas. La nueva República tuvo un sentido más volcado hacia el cumplimiento de deberes que hacia el ejercicio de derechos, y se apela a la “mayor laboriosidad, mayor moralidad y mayor celo por el respeto que se le debe a la ley”⁵⁰, articulados bajo una mirada del conjunto social en que la igualdad no existe como principio.

III.3. “¿QUIEREN USTEDES QUE YO CAMBIE LA PRESIDENCIA POR UNA ZAMACUECA?”. EL OTRO MITO PORTALIANO.

A pesar del intento de control realizado por los liberales, hacia 1830 el ambiente chinganero no había retrocedido, incluso las fuentes dan cuenta de un aumento de las chinganas y en algunas crónicas se informa sobre una especie de “rumor” en torno a la permisividad del gobierno sobre estos espacios de entretención. Rafael Valdés a comienzos de la década de 1830 anotó lo siguiente sobre las chinganas: “Asombrado yo de aquel desorden, pregunté por qué el gobierno no procuraba abolir aquella costumbre, que era un germen de vicios, enfermedades, desmoralización y asesinatos, y quedé aún más sorprendido cuando se me dijo, que lejos de eso, la Administración actual la fomentaba con el objeto de, según se decía, tener a la masa divertida y que no pensase en política; que aquellas chinganas eran una costumbre nacional...”⁵¹. Este “rumor” aparece en varias otras fuentes, como en la carta que Ramón Arís le envió a O’Higgins precisando que “se dice” que el gobierno entregaba fácilmente los permisos a los dueños de chinganas, “para que la gente se entretenga y no piense en revoluciones”⁵². Este comentario fue desmentido tempranamente por José Zapiola, quien defiende a Portales —“un Maquiavelo de chingana”—, a quien le atribuyeron injustamente “el propósito de fomentarlas para distraer de la política al pipiolaje, recién caído del poder”⁵³. A partir de este comentario y de ciertas costumbres sociales de Portales, se ha levantado

50 J. Pinto, V. Valdivia *Ob. Cit.* p. 277.

51 Miguel Luis Amunátegui, “Don Rafael Valdés en Chile”. Santiago, 1937, p. 19; citado en E. Pereira Salas *Ob. Cit.* p. 272.

52 Carta 21 de enero 1832, en *Archivo O’Higgins*, Tomo XXX. Citado por J. Pinto y V. Valdivia *Ob. Cit.* p. 270.

53 J. Zapiola, *Ob. Cit.* p. 32

todo un mito con respecto a su “lado chinganero”, lo que vendría a ser la contracara del Portales-estadista.

Sobre este tema, el mismo Rafael Valdés explica que “el primero que había establecido una chingana en esta última época era el Vicepresidente Don Diego Portales a la que asistía personalmente dos veces por semana”⁵⁴, en tanto que Vicuña Mackenna explica que en la década de 1830 era admirable que en paralelo a su “laboriosidad administrativa, se entregase con más vehemencia que en otras ocasiones de su vida a los placeres y a las orgías. Celebrábanse éstas en una casa de la Calle Las Ramadas, a la que habían llamado la Filarmónica, en contraposición al salón de baile de aquel mismo nombre en que se reunía la **parte culta** de la sociedad de Santiago”⁵⁵. El historiador liberal detalla las sesiones de la Filarmónica donde asistían sus amigos íntimos e incluso algunos oficiales jóvenes de su cuerpo cívico y Portales “gustaba de tamborear en la harpa (sic), lo que hacía con gran primor; solía bailar a veces zamacueca pero nunca bebía. Mantenía la casa con cierto rango y las convidadas no eran sino niñas alegres, pero no de mala vida, a juzgar por los nombres con que Portales apunta en algunas de sus cartas”⁵⁶. Es justamente Vicuña Mackenna quien inicia el mito del Portales-zamacueco cuando explica que cuando los amigos del ministro le preguntaban por qué no tenía interés por el Poder Ejecutivo y permitía que fuera el general Prieto quien asumiera la presidencia, Portales “encogíase de hombros y con una sonrisa burlona decía solamente -¿Qué? ¿Quiéren ustedes que yo cambie la presidencia por una zamacueca?”⁵⁷.

A partir de declaraciones como éstas, Portales aparece como un personaje complejo y contradictorio en la medida que son conocidas sus políticas represivas contra el mundo popular, pero a su vez, es un personaje que gusta y disfruta de las chinganas, espacio de diversión popular. A esta contradicción se suma la circular firmada por su puño, en julio de 1836, donde se prohíbe el levantamiento de ramadas durante “las Pascuas, la festividad de los Santos Patronos, y la de Corpus Christi” y “en cualesquiera otros del año”⁵⁸. Esta circular postula que esta costumbre es un “aliciente poderoso a ciertas clases del pueblo, para que se entreguen a los **vicios más torpes y a los desórdenes**

54 R. Valdés, *Ob. Cit.* p. 21

55 Benjamín Vicuña Mackenna, *Obras Completas. Don Diego Portales.* Ediciones Universidad de Chile, 1937, p. 61. Los destacados son nuestros.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 *BDLG*, Libro VII, numero 2, 4 de julio 1836.

más escandalosos y perjudiciales” y que sólo fomentan “la perversión” de los asistentes, llevándolos al “vicio, el abandono del trabajo y la disipación de lo que éste les ha producido”. Concordante con el intento por recuperar a la “masa laboriosa”, Portales precisa que las ramadas le hacen daño a la población, pero sin embargo, no hay una legislación en contra de las chinganas establecidas, ni contra el levantamiento de las ramadas durante la fiesta del 18 de septiembre, celebradas en un terreno perteneciente al gobierno, espacios que deberían recibir las mismas descripciones que el ministro explica en el decreto. Por lo tanto, las costumbres que Portales rechaza en esta circular son las mismas que se reproducen en las otras dos instancias que el ministro no censura.

Hay varios elementos a considerar. En primer lugar, creemos que si bien Portales asistía a fiestas, dudamos que acudiera a las chinganas populares descritas en este artículo, sino que pudo asistir a lugares que hayan gozado de mejor “categoría”, dignas para la asistencia de un ministro de Estado. Esto debido a que el “ambiente chinganero” ya estaba popularizado en Santiago y había salido ya de las chinganas arrabaleras que le habían dado origen. Eugenio Pereira Salas ya nos alertó de la existencia de diversos tipos de chinganas, y así como habría algunas de “dudosa reputación”, también pudieron irse construyendo aquellas que fueran más exclusivas. Así precisa también Carlos Lavín, quien explica las diferencias entre el público que asistía al “ambiente chinganero” de San Isidro y de la Chimba: “Eran sus parroquianos [de la Chimba] de más modesta disponibilidad que los que acudían a El Parral o El Nogal [San Isidro], situados en la ribera opuesta...”⁵⁹.

Pero otra respuesta nos la entrega Ramón Sotomayor Valdés, quien precisa que Portales “de tiempo en tiempo y ordinariamente los domingos se reunía con alegres camaradas en una casa alquilada al efecto, y a estas reuniones invitaban a algunas **mozas de modesta, pero no de vergonzosa condición**, y diestras sobre todo en el ejercicio de los instrumentos y bailes genuinamente nacionales. Allí al son del arpa y la guitarra se oían canciones y tonadas y se bailaba de preferencia la zamacueca. En medio de la confianza de la alegría reinaba, no obstante, cierta **decencia y compostura**”⁶⁰.

Los primeros comentarios sobre la conducta “festiva” de Portales y su permisividad con las chinganas vinieron de opositores, y por ello no se puede

59 Carlos Lavín, “La Chimba” Santiago, 1947, p. 68, citado en P. Garrido *Ob. Cit.* p. 186

60 Ramón Sotomayor Valdés, *Historia de Chile. Bajo el gobierno del general don Joaquín Prieto*. Fondo Histórico Presidente Joaquín Prieto, Santiago, 1962, Vol. 1, p. 63.

descartar el interés que pudieron tener en desprestigiarlo al comentar su afición a las casas de canto y a la zamacueca; en cambio, Sotomayor Valdés fue un historiador admirador del legado portaliano, por lo tanto creemos que su interés consiste en moderar esta mirada y utilizarla como una de las facetas que complementan la genialidad de Portales, capaz de preocuparse de ordenar el país y de divertirse con mujeres “de modesta pero no de vergonzosa condición”.

Otro punto interesante que se desprende de la circular es que no se prohíben las ramadas que se levantan con motivo de la fiesta del 18 de septiembre. Tal como lo ha demostrado el estudio de Paulina Peralta, fue durante su administración que esta conmemoración se impuso como fiesta nacional por sobre el 12 de febrero y el 5 de abril⁶¹. Sobre este tema, Julio Pinto plantea que la elite pelucona usó como estrategia la cooptación de estas expresiones de raigambre popular, pero otorgándole un sentido de fiesta nacional: “la oligarquía pelucona canalizó sus estrategias de ‘inclusión plebeya’ preferentemente a través de ceremonias, ritos y emblemas destinados a inculcar, más emotiva que racionalmente, un orgullo patrio que sirviese de modo suficiente para la identificación y el sometimiento popular a sus propias concepciones del país”⁶². Bajo esta lógica, se comprende que la crítica sea sólo a ciertos espacios de “ambiente chinganero”, y no todos, y se justifica también que se haya retratado al general Prieto llegando a la fiesta del 18 en la Pampilla⁶³, entre medio de las chinganas, o que incluso el mismo general incluyera una zamacueca en el sarao de recibimiento a las tropas que pelearon contra la Confederación en 1839. Entonces, la censura al “ambiente chinganero” es cuando éste se reproduce fuera del “tiempo festivo oficial”, cuando se conmemora a la nación, canalizando este tipo de expresiones populares sólo en aquellas fechas, logrando de esta manera, hacer el vínculo directo entre estas manifestaciones populares con el ideario nacional.

Sin embargo, creemos que este factor, que demuestra una estrategia exitosa de la elite, también deja patente una debilidad de esta clase que está intentado construir la nación chilena. Este grupo social, que comenzaba a “europeizarse” hacia la década de 1820, carece de una sedimentación cultural tradicional que le permita nutrir y sustentar un discurso de unidad nacional; no tiene elementos para congregarse al pueblo más allá de los mecanismos simbó-

61 P. Peralta, *Ob. Cit.* Cap. II

62 J. Pinto y V. Valdivia, *Ob. Cit.* p. 240.

63 Nos referimos a la pintura “El Presidente Prieto llegando a la Pampilla” de Mauricio Rugendas.

licos estudiados por Pinto y Valdivia. Quienes sí tenían formas culturales propias, fuertemente arraigadas en la tradición y originales (distintivas de otras naciones), era el pueblo, y las chinganas eran parte de su expresión, y la que además fue imposible reprimir, pues lejos de disminuir o alejarse de la ciudad, el ambiente chinganero se fue expandiendo y penetró incluso en un espacio que la elite había elegido para ilustrar al pueblo, el teatro.

IV. EL TEATRO Y LAS CHINGANAS: ESCENARIOS DE LA ZAMACUECA.

“El teatro... es la mejor escuela del pueblo para perfeccionar sus ideas y corregir sus costumbres”
El Araucano, 1833.

Desde los inicios de la formación del Estado republicano, el teatro emergió como una herramienta principal en la ilustración del pueblo chileno. Esto se realizaría a través del lenguaje simple y directo de esta forma artística, que permitiría difundir los nuevos valores que debía asumir el pueblo independiente. Sin embargo y a pesar de los esfuerzos realizados, los problemas para el uso de esta herramienta sucedieron desde el comienzo. Las esperanzas sobre este sistema de transmisión de valores no se acabaron, a pesar de los conflictos que presentaban los empresarios y compañías de teatro para llevar a cabo su actividad.

Las disposiciones gubernamentales con respecto al teatro tenían por objetivo instruir este oficio hacia un divertimento sano, e incluso ser usado como una herramienta de educación moral para el pueblo. Sin embargo, a través de las distintas fuentes que hemos consultado, esto resultó una tarea difícil, pues si bien hubo un esfuerzo desde las autoridades y de los empresarios de teatro por instaurar la “tradición” del teatro como herramienta de ilustración, éste no tuvo tanto éxito, en la medida que mantuvo su vínculo con lo colonial-popular, y cuando perdió este vínculo, el público dejó de asistir.

Según Martín Bowen, durante la década de 1820, los esfuerzos de la elite ilustrada se concentraron en realizar obras dramáticas “más reales, en oposición tanto de la comedia barroca y mágica, como de los géneros breves como sainetes, tonadillas y farsas”⁶⁴, por lo tanto, se desarrolló una lucha en

64 Martín Bowen Silva, “La verdad en escenas. Análisis del proyecto socio-cultural ilustrado en Santiago de Chile a través del teatro. 1818-1842” Tesis Licenciatura PUC, 2006, p. 53.

contra de las obras que tenían como temática central la magia o “asuntos inverosímiles” con el fin de erradicar de la población la costumbre bárbara de representar historias ficticias. Por ello, para Bowen, el teatro desarrolló toda una “tecnología” acorde a la época, para que las representaciones dramáticas fueran lo más creíbles posibles, para que de esta manera, el mensaje fuera efectivo en su transmisión. También se trató de eliminar las obras de “sainete” o con contenido satírico y humorístico, como una forma de educar en el ámbito de las conductas sociales.

Siguiendo a Bowen, los sainetes se definen por su temática que “es siempre cómica y sus recursos más comunes para lograr la risa del espectador son la ridiculización de los personajes, el lenguaje de doble sentido y vulgar utilizado por éstos y lo grotesco de la escena en general. Es un teatro costumbrista, crítico y centrado en especial en los tipos marginales y populares.”⁶⁵ Los sainetes o también llamados “finales de fiesta” por presentarse cuando está concluyendo la función del día, fueron fuertemente criticados por la élite liberal, debido a que éstos representaban costumbres “de mal gusto” como expresara José Joaquín de Mora, y además porque estaban en contradicción con los intentos por erradicar las malas costumbres del pueblo. Sin embargo, fue precisamente en estos espacios de sainetes donde comienza a ingresar el “ambiente chinganero” al teatro hacia la década de 1830.

Siguiendo las descripciones realizadas por Eugenio Pereira Salas y recientemente por Rodrigo Torres, la erradicación del “ambiente populachero” del teatro fue dificultosa hacia la década de 1820, y los intelectuales liberales interesados en potenciar el teatro como herramienta difusora de los valores ilustrados, dejaron de manifiesto su malestar por los pocos éxitos obtenidos en este rubro. Frente al teatro se erigía la chingana como un ambiente alternativo de entretenimiento: “Una crisis interna amenazaba el espectáculo dramático, su falta de popularidad. El grueso público iba desinteresándose del contenido retórico e ideológico de las representaciones y prefería divertirse en las bulliciosas chinganas o los cafés que habían agregado a sus entretenciones de billar y juegos de naipes, números selectos de canto y baile, con escenarios improvisados en que a veces se mostraban sainetes y obras cómicas”⁶⁶.

Este hecho evidencia dos procesos: el primero –que ya hemos mencionado– corresponde a la extensión del “ambiente chinganero” desde el arrabal

65 *Ibidem.*, p. 68.

66 Eugenio Pereira Salas, *Historia del teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacubierta, 1849*. Ediciones Universidad de Chile, Santiago, 1974, p. 117.

santiaguino hacia el centro de la ciudad, apareciendo no sólo en las chinganas que se comenzaron a ubicar en las calles aledañas a la Cañada, sino también en los cafés donde para atraer al público, se debieron ejecutar cantos y bailes. Un segundo proceso, que va en paralelo al primero, es la llegada del ambiente chinganero y la zamacueca al teatro. Esto fue progresivo, primero el ambiente chinganero, en la medida que los finales de fiestas comenzaron a ser acompañados con presentaciones de cantos y bailes, y poco a poco, a medida que avanzaba la década de 1830, se fue incluyendo la zamacueca. Las dificultades para reglamentar y controlar el espectáculo teatral se fueron incrementando, pues en la medida que las autoridades lograban sacar de la cartelera estas entretenciones más populares (como sainetes y finales de fiesta con canto), lograban encauzar el teatro a su objetivo central, “ser una escuela de valores”, pero a su vez, la gente dejaba de asistir al recinto, por lo tanto, su medida ya no tenía efecto.

Hacia 1830 aún no se perdían las esperanzas de que el teatro fuera un medio de enseñanza para los sectores populares. En 1833, en una carta dirigida al diario de gobierno “El Araucano” se argumentaba que “el teatro era la mejor escuela del pueblo para perfeccionar sus ideas y corregir sus costumbres: con sus diferentes atractivos arrastra toda clase de persona y sus lecciones severas penetran hasta el corazón del malvado, que horrorizado con los funestos resultados del crimen, se conmueve y dilata al aspecto dulce y encantador de la virtud”⁶⁷. Bajo esta misma lógica Andrés Bello, intelectual venezolano vecindado en Chile y concordante con el pensamiento de Portales, inició una campaña desde sus columnas aparecidas en el diario de gobierno *El Araucano*, donde como hemos visto, desarrolló una aguda crítica de las obras que se presentaban y a su vez, proyectó sus ideas con respecto a las funciones que debiera tener este arte escénico. Por lo tanto, fue Bello quien dio cuenta de las dificultades que tenía el teatro para contener su público, sobre todo el popular, el que se veía más atraído por las entretenciones que entregaban las chinganas que el teatro.

El rechazo a la entretención del pueblo en las chinganas era absoluto: “cada cual sabe la clase de espectáculos que se ofrecen al público en esas reuniones nocturnas, en donde las sombras y la confusión de todo género de personas, estimulando la licencia, van poco a poco aflojando los vínculos de la moral, hasta que el hábito de presenciarlos, abre la puerta a la insensibilidad y sucesivamente a la corrupción. Allí los movimientos voluptuosos, las cancio-

67 *El Araucano*, N° 123 18 enero 1833, p. 3

nes lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos de la tierna joven, a quien los escrúpulos de sus padres o las amonestaciones del confesor han prohibido el teatro”⁶⁸. La polémica de las chinganas v/s teatro ha sido recogida por Rodrigo Torres, pues trascendió al diario del gobierno y fue retomada por otros órganos de prensa, también conservadores, que incluso comenzaron a pedir al gobierno el cierre de las chinganas, primero en algunas festividades específicas y luego de manera definitiva.⁶⁹

Para Eugenio Pereira Salas las ideas del teatro nacional no prosperaron porque “la sensibilidad popular no había encontrado en el repertorio historicista, político e ideológico... el esparcimiento apetecido para las horas libres del trabajo... no comprendían bien el sentido de estas piezas dirigidas a una elite embargada por las ideas antagónicas de la libertad o de la tradición, que planteaban problemas ajenos a sus intereses lúdicos algo violentos. Prefería... la movida entretención algo etílica y sensual de las chinganas”⁷⁰. Además, esta negación daba cuenta de las formas culturales arraigadas en el pueblo chileno: “la crisis en el teatro que le correspondió vivir, respondía a un resquebrajamiento de las estructuras sociales. Los habitantes habían tratado de desarraigar las costumbres y actividades lúdicas formadas en la época colonial en el proceso de aculturación de las formas hispánicas, por la raza criolla en gestación. Esta impronta cultural, desde arriba, de nobles intenciones progresistas chocó, sin embargo, con la idiosincrasia de la ya arraigada tradición hispano-criolla”⁷¹ Por lo tanto, según el análisis de Pereira, el teatro no atraía al público popular en la medida que se le sustrajo su contenido popular, ya sean las obras satíricas como los sainetes y los finales de fiesta.

En este contexto es que debe concebirse la entrada de la zamacueca y el ambiente chinganero al teatro. Ya mencionamos que entre 1831 y 1832 se llevó a cabo la primera participación de un grupo de mujeres cantoras en la obra “El Barbero de Sevilla” según los datos de Pablo Garrido, pero este hecho se hizo más frecuente a medida que avanzó la década. En 1835 la función teatral tuvo final de fiesta con una zamacueca “bailada al uso de Lima” por Carmen Aguilar, una actriz, y su hija “Pepita”⁷². Pero esta entrada también se llevaba a cabo en algunas tertulias de la elite y también en las festividades cívicas para

68 *El Araucano*, N°. 69 12 junio 1832, p. 3. Ver también, del mismo periódico, el N°. 249 del 12 de junio de 1835.

69 Rodrigo Torres, “Zamacueca a toda orquesta...” *Ob. Cit.* pp. 8-11.

70 E. Pereira, S. *Ob. Cit.* pp. 125 y 126.

71 *Ibidem.*, p. 128-149.

72 Ver Rodrigo Torres, *Ob. Cit.* p. 13.

conmemorar la fiesta nacional del Dieciocho de Septiembre. Eugenio Pereira Salas nos indica que en 1838 la zamacueca “ya había alcanzado el epíteto de baile nacional” y se basa en una crónica de Ignacio Domeyko donde relata cómo las gentes cultas y del pueblo bajo la bailaban durante una fiesta pública; después agrega el dato que en 1839 la zamacueca fue incluida en el repertorio de la fiesta con que el presidente Prieto recibió a las tropas que habían combato en la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana; y más tarde asegura que en 1840 “el triunfo había sido completo”, pues un marino norteamericano aseguraba que “los chilenos gustan mucho de un baile llamado zamacueca y es el favorito de la clase popular”. A estos elementos suma la descripción realizada por Max Radiguet en 1841, quien relató el “ascenso de la cueca a danza nacional” y la describe como parte de las costumbres del pueblo chileno⁷³.

Hacia 1840 y hasta 1850, la zamacueca tenía presencia en los escenarios artísticos como el teatro, tal como constata Rodrigo Torres. Sin embargo, ¿qué elementos indican que se logró constituir como danza nacional? Con una mirada desde el presente, su categoría de danza nacional es indudable, por la presencia incluso actualmente entre la cultura chilena, pero por aquel entonces, ¿cómo se puede asegurar que la zamacueca era la danza nacional, reemplazando incluso al fandango y al cuando, danzas igualmente populares?

La pregunta no es simple. Las chinganas, como hemos explicado, fueron apareciendo hacia el centro de la ciudad y hacia el centro de las fiestas cívicas y fueron reconocidas como parte del ceremonial que la “patria” hace para festejar sus fiestas nacionales. Pero la zamacueca no tenía un contenido patriótico intrínseco, como sí lo tenían los himnos que se crearon durante este periodo. También hemos explicado que el contenido principal de la danza es una relación amorosa. Creemos que la clave para comprender este conflicto, está en el hecho que el pueblo bajo la tomó y la hizo parte expresiva de su identidad. Los elementos de este hecho los entregó Domingo Faustino Sarmiento, hacia 1842, en la crónica aparecida en la prensa.

Planteó el diplomático argentino, que ningún extranjero debía reírse de las pasiones que desata la zamacueca, porque ninguno tendría la capacidad de comprenderlo. De esta manera, lleva el tema de la zamacueca no a la división pueblo-élite, sino a una definición de la nacionalidad chilena, independiente de su carácter de clase. Planteó Sarmiento: “Un baile popular, comprendido de todos, que suscita simpatías, que trae recuerdos gratos, que se liga con nuestra vida y con nuestras afecciones, que hace vibrar todas nuestras fibras, que

73 E. Pereira S., *Los orígenes del arte musical... Ob. Cit.* pp. 273, 274 y 276.

llena el alma de las más dulces emociones, y nos hace sentir la **nacionalidad**, la **patria**, el **pueblo**, la **existencia** en fin”. Con estas palabras, nos indica que el vínculo que establece una danza con el espíritu de lo nacional, se debe a la capacidad de conectar las emociones íntimas personales con las emociones de un pueblo o de una patria. El hecho de vincular lo que se siente dentro de cada individuo con lo que una comunidad completa percibe.

De esta manera, tempranamente Sarmiento nos indicaba las claves para construir una auténtica cultura nacional que generara sentido de pertenencia, un vínculo que es principalmente sentimental, emocional y no “racional” como postulaban los ilustrados en las décadas estudiadas. Continúa: “No, **el que no es chileno** no puede juzgar en tan grave materia, no puede comprender porque **no sabe sentir**, porque no es ésta la cuerda que pone en movimiento sus fibras, porque esta batería galvánica no está montada para él, y por tanto no puede electrizarlo”. Con esto, da en el centro de la problemática nacional: el cómo generar sentido de pertenencia.

Los intentos por crear una música nacional, según nos ha explicado Rafael Pedemonte, se remontan a los primeros años de la Patria Vieja, con los himnos patrióticos, una composición artística que provenía desde “arriba”, con tonos marciales, militares, cívicos, que si bien como apunta el autor, fueron acogidos y bien recibidos por el pueblo⁷⁴ —muchos cronistas relatan la asistencia del pueblo a los conciertos de las bandas militares y a las fiestas cívicas—, éstas no nacían desde el centro y fondo de éste, sino que eran enviadas desde el discurso institucional-oficial. La gracia de la zamacueca, según Sarmiento, es que provenía desde el mundo popular. Independiente de la teoría que se elija para explicar el origen de esta danza —africano, arábigo-andaluz, peruano— lo cierto es que fue adoptada y reinterpretada como parte de las expresiones culturales del pueblo chileno (urbano y rural), y desde ahí se había proyectado hacia el resto de la sociedad: “¿quién le echaría en cara su **origen plebeyo**, después que la alta aristocracia de la moda, del tono, y el buen gusto la ha hecho el objeto mimado de la predilección de las bellas y el obligado fin de fiesta de toda tertulia que no se le condene a uno a morir pero de fastidio?”.

La pertenencia al pueblo no indica que fue creada por aquel, sino que fue modificada y adoptada por este sector social, dándole aquellos elementos que ya les habían dado a otras danzas, como el fandango y el cuando. Entonces,

74

Rafael Pedemonte, *Los acordes de la Patria. Música y nación en el siglo XIX chileno*. Editorial Globo, 2000.

las preguntas que surgen en este momento son, ¿por qué el pueblo adapta y se apropia de la zamacueca, haciéndola representativa de su identidad?. Dificil pregunta, en la medida que las fuentes con las cuales nos acercamos al periodo no nos permiten ingresar en la mente y el ambiente del mundo popular, y sólo podemos especular algunos motivos.

Otra pregunta sería, ¿cómo es que la zamacueca logra perdurar tanto tiempo en la cultura popular”? Como respuesta especulamos la profundidad que adquirió el proceso de adopción y re-interpretación de la zamacueca, pasando a ser simplemente la cueca y adoptando sus formas definitivas (poéticas y musicales) a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Este mismo proceso de vincular algunas expresiones de la cultura popular con una incipiente identidad nacional, pudieron contribuir a que se arraigaran profundamente las formas de canto y baile de la cueca, permaneciendo hasta la actualidad como una forma cultural, que aunque haya adoptado diversas expresiones regionales, sigue haciendo el vínculo de lo popular con lo nacional.

V. EL PUEBLO Y LA CULTURA NACIONAL. CONCLUSIONES.

Entre las décadas de 1820 y 1830, existieron intentos de la elite por la formación del estado republicano y en paralelo, la formación de un imaginario de una “nación chilena” que permitiera agrupar e identificar grupalmente a los integrantes de esta comunidad en formación. Las políticas sobre las chinganas fueron parte expresiva de estos intentos, en la medida que se trató de suprimir o en su defecto, reglamentar estas formas de divertimento popular, en la medida que fomentaban el desorden y no contribuían a construir el orden social necesario para erigir un Estado sólido y una nación arraigada.

En la década de 1820, el interés de los gobiernos que se alternaron fue consolidar la independencia de la Patria, y restablecer el orden social, alterado durante las guerras sucedidas entre 1817 y 1818. Desde los gobiernos hubo un intento por contener y combatir el vandalismo y los focos de desorden donde se incluyen las fiestas y juegos populares, en nombre de un orden, de una Patria que debía crecer y encumbrarse a la consolidación de un sistema republicano estable. Sin embargo, los discursos que erigieron los gobiernos pipiolos fueron contradictorios en la medida que pretendían levantar un gobierno en nombre del pueblo, pero a su vez, reprimían las costumbres más intrínsecas del mundo popular chileno.

Este fenómeno no es particular del periodo post-independencia chileno, pues según Jesús Martín-Barbero, ha sido frecuente entre gobiernos repu-

blicanos que necesitan legitimar el orden político impuesto paradójicamente en nombre del “pueblo”: “A la noción política del pueblo como instancia legitimante del Gobierno civil, como generador de la nueva soberanía, corresponde en el ámbito de la cultura una idea radicalmente negativa de lo popular, que sintetiza para los ilustrados todo lo que éstos quisieran ver superado, todo lo que viene a barrer la razón: superstición, ignorancia y turbulencia”⁷⁵. Se erige un sistema político discursivamente sobre “lo popular”, pero el pueblo no es realmente lo que debiera ser, por ello es necesario transformarlo.

En el caso de la era pelucona, los argumentos para la represión de lo popular también están en función del orden, sin embargo, hay ciertos elementos del mundo popular que comienzan a ser “integrados”, pero fuera de su espacio originario. La elite conservadora convive con los sectores populares manteniendo la jerarquía y no tuvo interés en transformar el orden social existente. Su gobierno no tuvo como instancia legitimante la soberanía popular, sino que el Estado portaliano se erigió sobre el autoritarismo como instancia legítima para restablecer el orden social. Sin embargo, la dificultad que se nos presenta en este caso, es que si bien la elite pelucona asiente en que la cultura popular corra por su propio carril, la problemática aparece cuando ciertos elementos de ésta logran ingresar como parte de la cultura nacional en proyección.

Es por ello que en primer lugar, creemos que la creación de una cultura nacional está en distancia con la cultura de la elite. Ésta permanentemente está mirando hacia lo europeo para lograr un grado de desarrollo cultural que se asemeje a las elites francesas e inglesas, rechazando todo aquello que lo vincule con su pasado colonial-español, ya descrito como “oscuro” y “bárbaro”. Bajo estos mismos adjetivos fue descrito el pueblo y la elite conservadora trató de acentuar la diferencia que tenía con el resto de la población. La cultura popular, en tanto, continuó su desarrollo paralelo y transmitió una serie de valores más bien anclados en la tradición y con procesos de inclusión de elementos y valores extranjeros en la medida que éstos confluyeran con las formas culturales tradicionales. La cultura nacional, entonces, surgió no de una mezcla de la cultura de la elite y del pueblo, sino de una especie de intersección, donde ciertos elementos ideológicos de la elite y culturales del pueblo son utilizados para crear la “tradición nacional”, compuesta por instancias festivas, conmemoraciones de batallas y algunos elementos que se van incorporando como parte del patrimonio nacional.

75 Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ed. Mass media, 1987, p. 15

Entonces, de la cultura popular se suelen seleccionar ciertas formas y elementos culturales que puedan nutrir de sentido y contenido al discurso nacional, siendo las chinganas y la zamacueca unas de estas formas. Se mantuvo la discriminación y represión del contenido de estas formas, el espíritu festivo y caótico popular fue permanentemente castigado y reprimido, pero paradójicamente las chinganas (y fondas) fueron conducidas a ser expresión única de las festividades nacionales, hecho que se concretó en la década de 1830. En tanto la zamacueca logró el estatus de “danza nacional”, cuando comienza a ser descrita por los cronistas e intelectuales de manera más detallada debido a su aparición estrepitosa en el escenario del teatro. Sobre este proceso, Rodrigo Torres nos ha entregado algunas respuestas, al plantear que los “bailes de chichoteo” o “bailes de tierra” (como lo era la zamacueca) mutan hasta convertirse en “bailes nacionales” debido a su paso por el “espectáculo público” (como el teatro) desde donde se constituirían como “activos factores en la construcción simbólica del orden republicano”, debido a su carácter festivo y a la capacidad de “ensamblar comunidad”⁷⁶.

La inclusión de “formas culturales” popular como parte fundamental del discurso de lo nacional es un fenómeno que se ha reproducido durante los doscientos años de vida independiente que lleva este país. Las formas culturales populares muchas veces tienen varias generaciones de desarrollo y sobrevivencia y en alguna coyuntura pasan a ser cooptadas por el discurso nacional y se asumen como parte de la “tradición nacional”, que nutre ya no sólo al mundo popular sino a todos los estratos sociales.

Nos referimos a “formas culturales” pues el discurso nacional busca elementos que “unifiquen” a la comunidad nacional y no que los separe, es por ello que al absorber estas expresiones se hace sólo en tanto formato de expresión y no su contenido, pues éste estaría expresando el enfrentamiento entre cultura de elite y cultura popular, el cual es silenciado e ignorado por el discurso nacional. La zamacueca, devenida en cueca en el siglo XX, fue recién integrada como parte de los símbolos nacionales hacia 1979⁷⁷, por lo tanto, ha tenido una historia ondulante entre lo nacional y lo popular que aún queda por contar.

76 R. Torres, *Ob. Cit.* p. 23

77 Ver Karen Donoso, *La batalla del folklore. Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena*. Tesis Licenciatura en Historia, Usach, 2006, cap. 3

