



REMI
Revista Multidisciplinaria
de Investigación

Revista Multidisciplinaria de Investigación, REMI | Vol. 3 Núm. 2,
julio- diciembre | 2024, pp. 28/54

ISSN-L 3006-7715

Universidad de El Salvador

<https://revistas.ues.edu.sv/index.php/remi>



<https://hdl.handle.net/>

LA DANZA DE LOS CHAPETONES EN EL MUNICIPIO DE PANCHIMALCO

THE DANCE OF THE CHAPETONES IN THE MUNICIPALITY OF PANCHIMALCO

Jaime Ernesto Jiménez Hernández¹

Resumen

Introducción: El artículo aborda la manifestación cultural de la danza, examinando sus aspectos históricos, referencias diversas, evolución musical y rítmica. Se destaca la importancia de la danza como medio de sátira y crítica social, así como su relevancia en la construcción de la identidad local. **Objetivo:** El objetivo principal es investigar los posibles orígenes de la danza en relación con la ocupación española en El Salvador, analizando aspectos como la música, melodías, ritmos, estructuras, pasos y movimientos coreográficos, para comprender las influencias culturales e históricas que conforman el significado social y simbólico de la danza. **Método:** El estudio se basa en un análisis detallado de los componentes musicales y coreográficos de la danza, explorando sus influencias históricas y culturales. Se examinan las melodías, ritmos y estructuras, así como los pasos y movimientos específicos para identificar su evolución y origen. **Resultado:** La investigación subraya la importancia de estudiar la música asociada a la danza tradicional, resaltando sus posibles implicaciones educativas y artísticas. Se concluye que dicho estudio puede enriquecer programas educativos, contribuir a la preservación cultural, fortalecer la identidad de la comunidad y promover la apreciación de la diversidad cultural y musical. Además, se destaca

¹ Universidad de El Salvador. jeximenez @yahoo.com  ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5965-9617>

la posibilidad de que esta investigación inspire la creación artística contemporánea y fusiones musicales.

Palabras clave:

Identidad cultural, preservación cultura, folclore, imaginarios sociales, etnomusicología.

Abstract

Introduction: The article addresses the cultural manifestation of dance, examining its historical aspects, diverse references, musical and rhythmic evolution. The importance of dance as a means of satire and social criticism is highlighted, as well as its relevance in the construction of local identity. **Objective:** The main objective is to investigate the possible origins of dance in relation to the Spanish occupation in El Salvador, analyzing aspects such as music, melodies, rhythms, structures, steps and choreographic movements, in order to understand the cultural and historical influences that shape the social and symbolic meaning of dance. **Method:** The study is based on a detailed analysis of the musical and choreographic components of dance, exploring its historical and cultural influences. Melodies, rhythms and structures, as well as specific steps and movements are examined to identify their evolution and origin. **Result:** The research underlines the importance of studying the music associated with traditional dance, highlighting its possible educational and artistic implications. It is concluded that such a study can enrich educational programs, contribute to cultural preservation, strengthen community identity and promote the appreciation of cultural and musical diversity. In addition, the possibility of this research inspiring contemporary artistic creation and musical fusions is highlighted.

Keywords: Cultural identity, cultural preservation, folklore, social imaginaries, ethnomusicology

Introducción.

La danza de los Chapetones, en el municipio de Panchimalco, es una representación cultural única del territorio del país, de El Salvador. No existe, ninguna danza que sostenga las mismas intenciones satíricas, ni articule su coreografía y teatralidad, exclusivamente alrededor de los mismos elementos críticos, en ningún otro municipio de El Salvador.

La danza representa un patrimonio cultural e intangible del municipio, aunado a su riqueza y diversidad sonora, dancística y teatral en la que se expresa una tradición en la cual se articulan las vivencias, las maneras de ver y estar en el mundo de manera activa de una parte de la comunidad. No obstante, los reconocimientos públicos de singularidad y su aporte a la identidad del municipio de Panchimalco, no existen estudios musicológicos que fortalezcan o den sustento al montaje y entramado dancístico y musical. Algunos conceptos utilizados

Etnomusicología

El término "etnomusicología" fue acuñado por el musicólogo alemán Jaap Kunst en la década de 1950. Sin embargo, la etnomusicología como campo de estudio se inicia a lo largo del siglo XX con las contribuciones de numerosos investigadores y académicos, como Alan Merriam, Mantle Hood y Bruno Nettl, entre otros. La etnomusicología, según Merriam, «es el estudio de la música en la cultura», y la perspectiva que plantea sobre los estudios musicológicos, nos dice lo siguiente:

Provee la base para entender cómo es que los sonidos musicales son producidos y cómo estos sonidos, junto con los procesos que los producen, pueden ser comprendidos dentro de marcos determinados. [...] contribuye al entendimiento tanto de los productos musicales como de los procesos de la vida humana, bajo la premisa de que la música es, simplemente, un elemento más dentro de la complejidad del comportamiento humano: sin gente pensando, actuando y creando, la música no puede existir» (Merriam, 1964, p.190).

Folklore

Para este efecto, se considera oportuno mencionar el significado de la palabra Folklore. El concepto de origen inglés está conformado por dos voces: Folk, que significa pueblo, y lore, que significa conocimiento y sabiduría. El concepto fue creado por el escritor británico William Thoms, en 1846, reemplazando la expresión “antigüedades populares”, utilizada hasta entonces. Palabra compuesta del sajón, según su inventor, significa saber del pueblo (the lore of the people), estando este saber formado por las creencias, costumbres, supersticiones, tradiciones, rituales, literaturas orales.

Identidad social

El concepto de identidad social se define en la literatura académica de la siguiente manera: "La identidad social se refiere a la parte del autoconcepto de una persona que deriva de su conocimiento de su membresía en un grupo social (o grupos) junto con el valor y significado emocional que ella atribuye a esa membresía" (Tajfel y Turner, 1979, p.34). La danza integra la música, como componente que articula la teatralidad del evento, y constituye el elemento cohesionador del entramado teatral, vertebrando toda la estructura del hecho cultural, brindando marcas identitarias de la propia danza. Al ser así, la música ofrece la trascendencia, la identidad y los valores que identifican la sonoridad del evento. Las sonoridades aportan *procesos étnicos identitarios* (Vásquez, 2002). que marcan y particularizan aún más la danza, completando el panorama del estudio.

Sobre la danza de los Chapetones

La danza “Los Chapetones”, está catalogada como una de las danzas tradicionales de El Salvador y aparece referenciada por el Ministerio de Cultura y Comunicaciones (Dirección de publicaciones, 1985). Existe narrativa actoral de la danza que ha sido recuperada por grupos musicales locales, que varía conforme a la integración del grupo de personas que la “interpretan” en el municipio señalado.

Por su valor histórico reconocido, la danza tiene interpretaciones libres realizadas por el Ballet Folklórico Nacional de El Salvador, con arreglos y variaciones particulares del director de la danza y el director musical, acortando y estilizando los movimientos de los bailarines. Otros grupos que interpretan folklore salvadoreño hacen lo mismo, haciendo variaciones libres de la danza original.

No existen estudios fuertes alrededor de los elementos simbólicos y su influencia cultural de identidad de los habitantes del municipio, tampoco existen estudios de la composición y la estructura de los recitados, fraseos y organización de la coreografía, salvo los realizados de manera empírica como los mencionados.

La danza tiene lugar en la celebración de la Santa Cruz de Roma del 12 al 14 de septiembre y el 7 de octubre, en honor de la Virgen del Rosario.

Asimismo, se representa a inicios del mes de mayo durante la Procesión de las Palmas para darle más realce a este evento. La expresión mostrada en mayo se contextualiza en los eventos culturales desarrollados para la Cofradía de las Palmas de Panchimalco, la cual consiste en dos procesiones en la que se exhiben coloridas palmas adornadas con flores. Las procesiones son de la Virgen de Concepción y de la Virgen del Rosario, las cuales son fusionadas frente a la Iglesia Santa Cruz de Roma. Esta cofradía no tiene similitud - a excepción de ser un constructo imaginario de cofradía -, con la cofradía de Las Palmas de Villanueva de los Infantes, en la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha, España, refundada en 1940, en la Iglesia de las Monjas. Igualmente, la danza de los Chapetones tiene su homóloga, solo por nombre, representada en el distrito de Huaylas en Perú, en honor a la Virgen María y Santa Isabel, del 7 al 9 de julio (Castoriadis, 1975)

Metodología

En este estudio se ha optado por un diseño de investigación atendiendo a la metodología cualitativa, centrándose en las perspectivas, experiencias y significados de las personas involucradas, reconociendo que la realidad está construida socialmente, por lo que las diferentes personas que participan de la actividad musical dancística, pueden interpretarla de manera diferente.

El trabajo de investigación realizado es descriptivo más que comparativo, dado que la música del objeto de estudio es susceptible de ser escindida del contexto total y puede ser estudiada en su dimensión morfológica y estructural; el acompañamiento musical de la danza ha sido analizada aislando elementos variables o parámetros tales como duración, intensidad, timbre, organología, armonías, estructuras, combinaciones con los “parlamentos” lingüísticos, uniendo a estos elementos otros aspectos relevantes, como el uso de técnica de investigación etnomusicológica, como lo expresa María Ester Grebe (Grebe, 1980).

Considerando que la obra musical en estudios etnomusicológicos varía con cada interpretación, se ha utilizado una muestra sonora del año 1972 recopilada y grabada previamente, no obstante, se ha tomado muestras de audio de las versiones más recientes de cada melodía.

Posibles orígenes de la danza

Las fechas, según la remisión y notas historiografías del territorio que ahora se identifica como municipio de Panchimalco, son las siguientes:

La ocupación del territorio de lo que ahora se conoce como la república de El Salvador, no fue homogénea, más bien estuvo en correspondencia con el avance de los conquistadores españoles. Las ciudades se fundan sobre los asentamientos originarios, instaurando ciudades y creando nuevos asentamientos sobre los ya existentes. Esto significó una enorme transformación cultural, que abarcó no solo aspectos lingüísticos, sino todos los elementos que implican los cambios de sistema social.

Según datos referenciados por Jorge Lardé y Larín, “es la etapa histórica en la que las naciones indígenas, cuyos dominios cubrían el territorio donde en la actualidad se encuentra la república de El Salvador, fueron conquistadas por los españoles, durante el reinado de Carlos I de España” (Larín, 1977).

Las referencias de fundación de la ciudad de Panchimalco en El Salvador datan de 1770, señalándole como población de origen Tolteca, sin embargo, se menciona que para 1550, a diez años de finalizar la conquista (1540), el pueblo de Panchimalco tenía 300 habitantes y se había anexado como *pueblo de encomienda* que perteneció a la Real Corona española, como dato interesante y no estudiado en su vinculación historiográfica y cultural

en la zona central de México en el estado de Morelos en el municipio de Jojutla, aparece fundado en 1786 otro pueblo de indios homónimo (Villaseñor, 1746).

En el año 1807 Panchimalco se reconoce como pueblo de indios, su población es de dos mil seiscientos veinticuatro indios y doce ladinos (Gutierrez y Ulloa, 1962), eso significa que los ladinos representaban 0.5% del total de sus habitantes. Conjeturando a partir de estos datos es difícil comprender una sociedad plenamente indígena, que integrará completamente al español venido de Europa, y viera diferencia con el español nacido en el “nuevo continente”, sobre todo porque las primeras “actividades” de estos nuevos habitantes era la encomienda.

La encomienda era una institución introducida como una estructura funcional y económica que compensaba a los conquistadores con el trabajo de determinados grupos de personas “conquistadas” y era reconocida por ser administrada por un encomendero español (Chapetón), es decir, de origen nativo español. Este encomendero tenía a su disposición un pueblo de indios con sus caciques para que le pagaran tributos y le sirvieran. Para efectos de colonización de las tierras del nuevo continente, la figura del cacique o personaje principal de los poblados era muy importante porque solía ser el intermediario entre el encomendero y los indios, especialmente en la cuestión de los tributos.

Como puede observarse el reconocimiento temprano de población en Panchimalco, significaba al mismo tiempo asentamientos de españoles en los territorios adyacentes y su correspondiente inicio de intervinculación con los nativos. Es muy probable que esto al mismo tiempo representó la adopción de patrones de relaciones, intercambios de información, controles de la acción social de los nativos, que lentamente se incorporan a un nuevo equilibrio. Estos elementos de intercambio al mismo tiempo significaron una nueva dinámica que incorpora en sí el sincretismo no deseado pero necesario para la adaptación de las poblaciones originarias ante el elemento de conquista.

Como señala Bunge (1995), estos sistemas concretos, sociales, abarcan las familias, escuela, organizaciones, sistema político y sistema económico. Estos procesos son dinámicos y supervivientes porque tienen la capacidad de adaptación para mantener su existencia ante estados de perturbación o inestabilidad (Beer, 1977). No obstante, este intercambio, o adaptación no era algo ligero. Una parte del sistema social, manifestaba resistencia ante el

sometimiento. En las mismas representaciones culturales del período de conquista aparecen dicotomías ante la imposición cultural. Situaciones que luego se manifiestan en elementos de disociación o perturbación del orden requerido para un sometimiento adecuado de conquista. Como elementos subjetivos de transgresión del orden y expresados en la música y la danza se manifiesta la burla, la sátira y lo bufo.

Aróstegui (2003), menciona que «en toda relación de dominio cultural aparece la dicotomía de esquemas de pensamiento enfrentados en torno a la valoración del carácter de la relación entre la cultura dominante y la cultura dominada». Esta adaptación o resistencia aparece en la Danza de los Chapetones de Panchimalco, como manifestación cultural.

Es posible que los habitantes de la encomienda del *pueblo de indios*, expresaran de forma burlesca o satírica lo que ellos veían como parte de la cultura dominante, pero también, es cierto que esta no podría haber sido manifestada tan abiertamente como un performance incorporado a las fiestas tradicionales de sus santos, sin la venia de los criollos. De acá que someto a discusión que la danza es una expresión de criollos, ante los españoles peninsulares, adoptada lentamente por la población local e incorporada completamente al uso doméstico, con toda la simbología que esto implica a la cultura de sus integrantes.

Al mismo tiempo, en las entrevistas realizadas se vislumbra que la comprensión de la danza en sus intérpretes tanto músicos como bailarines, alcanzan niveles de solemnidad y respeto hacia su hacer artístico e incluso para las personas de mayor edad la comprensión de su esfuerzo y manifestación artística, lleva una comprensión mística, en la medida la danza es dedicada y bailada a la santa cruz de Roma o algún santo especial del calendario litúrgico, elemento que destaca su identidad social.

Ambos elementos son importantes para el estudio de lo simbólico y representatividad del hecho cultural mostrado. Mientras que, para el visitante, la cultura “oficial” y la narrativa de los “estudios” se refieren a la danza como una manifestación de “sátira” como una especie de desfile bufo, como una expresión burlesca de un tipo de cultura “*avenida de los españoles*”; para los danzantes los sentimientos hacia su hacer artístico varían conforme la edad de cada uno de ellos.

La solemnidad, el profundo respeto y expresiones místicas proviene de los adultos que ven su danza como entrega, ofrenda y respeto hacia la ocasión que les convoque, añadiendo el sentido de pertenencia de los integrantes más jóvenes que comparten con novedad y entusiasmo la visión de los adultos y aseguran la continuidad y transmisión de la tradición.

De esta manera tenemos elementos importantes que se destacan:

- La expresión de los “parlamentos” que indican un “teatrillo”, una representación de un evento que tiene como contexto una ciudad de Europa.
- Un montaje escénico dancístico que tiene en su coreografía elementos de gracia y docilidad, mostrados con un vestuario al mismo tiempo que formal, burlesco.
- Uso de instrumentos musicales europeos, como mandolinas y guitarras.
- No inclusión de instrumentos autóctonos, ni rituales propios de la música indígena.
- Fraseados que incorporan frases en náhuat, pero solamente para el convite del licor.
- Desconocimiento total de los integrantes sobre los orígenes de la danza.

Acotación sobre el término Chapetón.

La connotación de la figura del “Chapetón” como adjetivo de desprecio, es particularmente analizada por Peláez (1970), en su ensayo *La patria del criollo*, donde muestra con un profundo análisis las bases de la sociedad colonial, y que la configuración cultural de las nacientes “patrias” han sido construidas sobre las relaciones e interacciones de diferentes componentes humanos. Como elementos fuertemente contradictorios y gestantes de la independencia posterior de la colonia, se acepta la existencia de las desavenencias de los grupos que conformaban la “colonia” entre los españoles, que venía como administradores de la colonia, quienes se les identificaba de distintas maneras entre ellas “chapetones”. Eran estos, quienes durante la colonia mandaban y ocupaban todos los cargos administrativos.

La palabra del criollo se le atribuía a la progenie de los nativos de España, nacidos en América, sin ningún mestizaje, menciona Peláez (1970), señalando que esta palabra se empleó primeramente a los hijos de los conquistadores y primeros pobladores. Y qué la constante inmigración de españoles a las provincias, la palabra fue tomando nuevos matices.

Señala, que no era lo mismo ser un criollo nuevo que un criollo de viejo abolengo indiano, porque los descendientes de conquistadores no querían ponerse en un plano de igualdad con los hijos de aventureros recién llegados.

Sin embargo, los recién llegados reclamaban nuevos abolengos por su *inmediata procedencia de España*, de esta manera, para los recién llegados la palabra criollo, tenía *un tono decididamente despectivo*. Por su parte, los criollos preferían llamarse a sí mismos españoles, haciendo a un lado su lugar de nacimiento y subrayando su origen, en todos los casos en que esto les fuera conveniente y posible.

De esta manera, la pugna entre españoles nacidos en la extensión de las colonias en el nuevo continente llamados “criollos” con los venidos de España y establecidos para la administración de esta se acentuó. El criollo, por su parte, poco a poco fue creando su “patria” y construyendo lentamente una identidad de pertenencia que a larga significó la independencia de todas las colonias, los mestizos, hijos de españoles con indígenas, estaban, por su parte, en los peldaños más bajos de la escala social colonial, no obstante, aún más arriba de la población indígena y africanos esclavizados. La idea de patria que estaba naciendo en el siglo *XVII*, y que se halla presente en el fondo de los arrebatos y alegatos de la Recordación Florida, es la patria del criollo. Es un producto ideológico de la lucha que sostenían los criollos con la madre patria, con España Peláez (1970)

Esta afirmación da pie a interpretarse de muchas maneras, según Peláez (1970), esta relación entre “ladinos” criollos y españoles, por supuesta, tendrá implicaciones no solamente políticas como finalmente sucedió con los hechos de la independencia de las colonias, sino implicaciones culturales. Señala Aróstegui (2003) que:

En toda relación de dominio cultural aparece la dicotomía de esquemas de pensamiento enfrentados en torno a la valoración del carácter de la relación entre la cultura dominante y la cultura dominada. Una línea de pensamiento, asociada a los intereses que se benefician con la dominación, desarrollará una cultura justificadora de las condiciones que la sostienen. Otra línea, que percibe las inconveniencias y efectos negativos, optará por recoger del pasado los elementos que le permitan negar

la situación de opresión. La primera se constituirá en cultura de la dominación, manifestándose en expresiones discriminatorias de racismo, de diferenciación social, de fragmentación al interior del cuerpo social. La segunda podrá constituirse en cultura de la resistencia o cultura de la liberación (p.17).

Por eso, algunos teóricos que señalan como danza de resistencia a Los Chapetones, no se alejan del sentido original, señalando que la danza ejemplifica una sátira, con el objetivo simple de ridiculizar costumbres de criollos y españoles, pero específicamente a quienes consideraban chapetones. No obstante, hay que señalar que esta manifestación cultural está enfrentando una forma de poder que no es propia. Se burla de las imposiciones que le son extrañas a las costumbres nativas, pero no busca desligarse, no busca superar las circunstancias que propician la dominación cultural, si no más bien se apropia parodiándola, ofreciéndole una manifestación teatral, utilizando la música como marco de desarrollo sin la cual es imposible la expresión cultural completa.

Aspectos musicales

Al mismo tiempo, la música de la danza nos ofrece una idea más específica de los posibles orígenes. El músico Manuel M. Ponce (1882-1948), fundador del nacionalismo musical mexicano, reconoce la llegada del vals a México entre 1810 y 1815, y expresa que, desde sus inicios, el baile fue adoptado por la población sin diferenciación de clases sociales. Luego de los eventos independentistas en toda Centroamérica y México, la influencia musical alemana y vienesa se acentuó con mayor fuerza entre criollos, ladinos y población en general de toda la región mesoamericana. Como resultado, las “colonias” adaptaron y fusionaron con ritmos locales, la música y muchas de las expresiones culturales europeas.

Ilustración 1

Jiménez, J. (2023). Danzantes Chapetones y Danzantes de Moros y cristianos



Nota: Festividad de la Cofradía de Las Palmas en Panchimalco.

Descripción de la música, contenido y sustancia musical / Organización melódica y rítmica

La utilización de instrumentos musicales criollos, como la guitarra de origen español, y la mandolina y violín de origen italiano, sitúan el carácter sincrético de la melodía. De reciente uso ha sido la introducción de instrumentos sonoros de cuerdas como la “chanchona”, instrumento musical versionado localmente y ligeramente más pequeño en comparación del contrabajo europeo. El instrumento es conocido y muy utilizado en la música vernácula mexicana y colombiana, acreditado de distintas maneras como “*Tololoche* o *Chicoteado*”. En El Salvador es un instrumento muy utilizado para el sonar de la “*música campesina*” utilizado en todo el territorio salvadoreño.

No se tiene registro que en algún momento se haya sido incorporado el uso de instrumentos propiamente autóctonos que sean parte de la música prehispánica salvadoreña, tampoco en ningún momento, se atribuye el uso de otros instrumentos propiamente autóctonos, monofónicos, idiófonos, membranófonos u otros (Gómez, 2008, p. 40). Tampoco se integran elementos sonoros propios como la monodia india primitiva,” (Baratta, 1959), ni ningún otro instrumento de percusión, muy utilizado en la música prehispánica o de rasgos indígenas.

Organología

Los instrumentos musicales referidos para la musicalización o acompañamiento de la danza son de origen mestizo, como ya se ha dicho. Si bien, el marco instrumental se puede clasificar de diferentes maneras y para el caso de El Salvador, se data la existencia particular y local, de usanza propia en diferentes municipios del territorio, creados para fines específicos de danzas ritualistas como el *atahualné*, instrumento membranófono (tambor), el *calambo*, instrumento aerófono con bisel tipo flauta, hecho de caña con dos orificios en el carrizo y tocado con una sola mano. Los instrumentos musicales utilizados para la danza, son instrumentos cordófonos de cuerda pulsada, como la mandolina que asume la voz principal, sustituida recientemente por guitarra requinto, guitarras y bajo o contrabajo. (véase ilustración 4).

Ilustración 4

Jiménez J. (2023). Músicos y Danzantes Chapetones



Nota: Fuente propia de la Cultura en Panchimalco.

Las aportaciones teóricas de María Ester Grebe, nos apoyará a examinar la clasificación taxonómica de la música de la danza referida. Ya en 1940, Seeger, (Seeger, 1940), las enfoca en un sentido amplio, distinguiendo tres grandes divisiones de la música y adoptando como criterio básico su medio de transmisión: la escrita, la oral y la popular híbrida.

Tabla 6

Clasificación de Categorías o Estratos Musicales y su Caracterización

Estrato musical	Transmisión	Autor	Duración	Difusión	Dispersión geográfica	Teoría	Valor y función
Docto	Escrita	Conocido	Duradera	Limitada	Internacional	Compleja	Estético no utilitario
Popular	Escrita	Conocido	Efímera	Masiva	Internacional	Simple	Comercial
Tradicional Folclórico aborígen	Oral	Desconocido	Duradera	Limitada	Regional o local	Carencia (empírica)	Social y/o utilitario

Elaboración propia a partir de Grebe (1980).

El cuadro resume las características de los estratos musicales agrupados en tres: docto, popular y tradicional. En este cuadro se nota la fusión de la música aborigen (o tribal) y folklórica bajo el rubro música tradicional, esto se debe a que comparten un gran número de características, diferenciándose solamente a través de factores culturales, subculturales y lingüísticos. En ese sentido, el cuadro considera los siguientes criterios: transmisión, autor, duración, difusión, dispersión geográfica, teoría, valor y funcionalidad.

Atendiendo la taxonomía mostrada en el cuadro, podemos afirmar que la música de la *Danza de los Chapetones de Panchimalco*, cumple con las características mostradas como música folclórica, de transmisión oral, de autor desconocido permanente en el tiempo por transmisión local y comunitaria, de uso empírico y de carácter representativo social.

Retomando las sugerencias mostradas por Grebe (1980): “para el etnomusicólogo, será fuente primaria preferente la colección de materiales musicales provenientes de música grabada al cultor in situ, o sea en su medio ambiente habitual y en ocasiones normales y espontáneas de acuerdo al contexto cultural” (p. 12), las grabaciones audiovisuales, toma de imágenes han sido efectuadas en su medio ambiente.

La autora señala que «si se traslada al cultor fuera de su medio ambiente habitual a lugares que le son ajenos, la calidad del material recogido dependerá del grado de *rapport*, interacción humana y ambiente propicio de la nueva situación de terreno» (p. 12). En este caso, se consideró que las instalaciones de la *Casa de la cultura*, en el medio urbano de Panchimalco, favoreciera la captación de materiales más genuinos, sin embargo, finalmente las entrevistas fueron tomadas en residencia del “chapetón mayor” don Julio Gregorio, músico y coreógrafo.

Como se constata a través de las entrevistas, tanto con los músicos como con los bailarines, el aprendizaje sonoro y dancístico es empírico, a través del traspaso narrativo, aprendido por los padres, abuelos, tíos u otra parentela. Los músicos y bailarines entrevistados, manifestaron, desconocer el origen de la música y la danza, pero que *la recuerdan desde siempre desde las narraciones de sus abuelos*, como una costumbre de *las fiestas patronales*.

Además, manifestaron tanto los músicos como los bailarines, estar conscientes de la importancia de transmitir a las “*nuevas generaciones*” y de sostener vivo el “*espíritu*” de la danza y su música. Las imágenes mostradas permiten observar la incorporación de un niño de 9 años y una adolescente como bailarines, siendo prole del coreógrafo principal y músico mandolinero.

Ficha técnica

Muestra interpretada:	Muestra de año 1972 - interpretada en el año 1990 por grupo de investigación folclórica Macuilli. Teatro Nacional de San Salvador – El Salvador.
Forma:	Vals, Waltz
Tema principal:	Compuesto por dos vales. Un vals de dos partes y coda al inicio. $\oplus$
Estructura:	Intro-A-B-C-A-B
Intro:	2/4
Tonalidad:	Re mayor
Tiempo:	$\text{♩} = 119$

Breve descripción:

La melodía comienza a compás de 2/4 como introducción, modificándose a compás de 3/4 dando inicio al vals.

Los Chapetones de Panchimalco



Nota: Fragmento de introducción al tiempo de vals.



Nota 2 Fragmento de tiempo de vals

Ilustración 5

Jiménez J. (2023) Niño Bailarín de Danza de Chapetones



Nota: Cofradía de Las Palmas en Panchimalco.

Ilustración 6

Jiménez J. (2023). Adolescente Bailarina de Danza de Chapetones



Nota: Cofradía de Las Palmas en Panchimalco.

Descripción de la danza

Como vemos en la coreografía, las partes que integran el teatro o danza en general se desglosan en *vals*, *paso doble* y *contradanza*. Por conclusión, es posible que el origen de la danza de los chapetones se encuentre luego de los eventos independentistas. Como se ha dicho, uno de los movimientos principales de la danza, se expresa en un vals, un estilo de baile y música de origen europeo que se caracteriza por su ritmo ternario (compás de 3/4). El vals se popularizó en Europa a partir del siglo *XVIII* y se convirtió en uno de los bailes más emblemáticos del período romántico y adquirió popularidad en Viena a finales del siglo *XVIII* y principios del siglo *XIX* (Tilson, 2002).

Como consecuencia, es posible que el vals se haya incorporado tempranamente a la cultura criolla de los años mencionados. En los estudios musicales de toda Latinoamérica existen referencias de estilos de vales locales de origen sincrético, entre ellos los vales mexicanos o vals ranchero, valse peruano o vals criollo, vales brasileños y venezolanos. Por su parte, la contradanza se originó en Europa en el siglo *XVII* y arribó a otras partes del mundo durante los siglos *XVIII* y *XIX* (Little y Jane, 2001). La contradanza fue una forma popular de baile social en la época de los salones de baile y se convirtió en una de las bases para la evolución de otras danzas sociales, como el vals y el cuadrille.

Por contrapartida, las danzas prehispánicas incorporan elementos propios reflejados en el uso de máscaras y vestuarios simbólicos que representan seres mitológicos, dioses y animales. Estos elementos eran utilizados para comunicar significados y transmitir la cosmovisión de las culturas precolombinas.

El uso de máscaras y vestuarios simbólicos era habitual que representaban seres mitológicos, dioses o animales, los instrumentos de percusión como tambores, flautas, sonajas y otros instrumentos eran utilizados para acompañar los movimientos y crear un ambiente sonoro especial durante las representaciones, las danzas prehispánicas no solo eran formas de entretenimiento, sino que también tenían un carácter ritual y ceremonial. Estas danzas estaban asociadas a festividades religiosas, eventos agrícolas o momentos importantes dentro de la comunidad. Estos elementos eran utilizados para comunicar significados y transmitir la cosmovisión de las culturas precolombinas (López y López, 1996). Como

vemos, ninguno de estos elementos se encuentra presente en la manifestación de la danza de los chapetones.

La danza de Los Chapetones tiene un “argumento” y una coreografía marcadamente elegante y altiva. Este elemento es importante por cada “bailarín” el resguardo de la altivez y cabeza erguida, como signo de elegancia, acentuando la “gracia” de los personajes por el atavío que acompaña la comparsa.

La coreografía gira en torno a la simulación de una boda de dos personajes ficticios, “*doña Lucrecia de Castilla y don Tomás Reynol*” - en otras referencias aparece como *Tomas Rainier*, con la intención de establecer una alianza entre dos países, España y Turquía. En dicha boda participan 12 cancilleres y embajadores de distintos países que pueden ser Argentina, Guatemala, México, Colombia, entre otros, además de otros personajes como el cura, la misma novia y otros. Los personajes son llamados “caballeros” ataviados con camisa blanca, corbata, chaleco y paraguas.

Es importante que el atavío sea grande para su personaje, y que la vestimenta sea la siguiente: Sombrero de copa alta, traje negro con levita o doble cola, pañuelo en solapa, billetes pegados al traje y lentes oscuros. (véase imágenes). Los personajes femeninos casi siempre son interpretados por hombres, algunos personajes masculinos por mujeres. El intercambio de los roles de género es importante para el componente satírico de la danza, así como el uso continuado de beber alcohol, para agregar gracia a la danza. Todavía hace 10 años los integrantes de la danza exigían beber alcohol previo a la interpretación, con la finalidad de aumentar las posibilidades de causar emoción en las personas.

La danza se compone de seis melodías: *Paso doble*, *repartición*, *contradanza*, *'Son de la niña o pañuelado* y *bellas mengalas del rey don León*. El siguiente es un fragmento a recitar por los danzantes:

"Y qué les parece señores caballeros y se conquistan a las mujeres que acaban de lavar ropa, y dice que cosa impresiona si pudiera, yo casarme con niña Lucrecia de Castiya, ofreciéndole mis candelas, aunque no las tenga aquí, pero mandaré un correo a la ciudad de Uropa que me traiga mis monedas..." "Me parece muy bien, señor cabayero".

Preludio o inicio: Se presentan los danzantes, paso moderado, contoneando cadera y sosteniendo las solapas con ambas manos. El ritmo de la melodía marca los pasos por cada figura de octavas (♩). Este decorado sonoro, apertura, el tema principal, la alteración rítmica a tiempo de vals, sucede luego que el prelude finaliza inmediatamente después de una repetición y cierra con un *ritardando* dando inicio el vals. El siguiente es una muestra sonora de la presentación de bailarines ante el público y preparación de escenario por los músicos dando inicio al prelude.

Ilustración 2

Jiménez, J. (2023). Chapetones en Preludio de Danza y Presentación de Elenco



Nota: Cofradía de Las Palmas en Panchimalco, 2023.

Argumento de la danza según el coreógrafo Don Julio Gregorio:

“Dos personajes tuvieron una hija y se separaron. Se separaron y queda solo la mamá. Y se da cuenta el rey León Torres de Turquía. Él decide a ver si puede rescatar el matrimonio al pedir pedirla en adopción a la hija para luego hacerla casar en Turquía”.

Don León hace una invitación y la canta al aire:

- *Hago una invitación a todos los países ofreciendo la mano de la joven.*

Se reúnen todos los embajadores, el sacerdote proveniente de los conventos de Buenos Aires se compromete a hacer el casamiento. Cada embajador hace su propuesta, recitando un estribillo y pidiendo la mano de la joven. La muchacha Teresa de Castilla, hija de Bartolomé de las Casas, decide conceder la mano a don Tomás Reine de la ciudad de Colombia. Todos los presentes aplauden y realizan la boda. El rey expresa su alegría compartiendo licor con todos los presentes. El rey entrega licor a cada uno con su estribillo y cada cual recibe al mismo tiempo con estribillo. León Torres reparte con la botella en lenguaje indígena y ofreciendo un brindis expresa: *¡Cuati tu nenene wachiwuat!*

El que recibe: Recita el estribillo siguiente:

Ejemplo:

- *¡Cuántas gotas de Rocío, cayendo sobre las aguas, hoy me tomo esta copa a la salud de la niña Lucrecia de Castilla!*
- *Del proyecto baja leche y eso me baja al pecho. ¡Salud caballero!*

La historia se desarrolla en 21 puntos (capítulos) y su interpretación completa puede extenderse aproximadamente durante 8 horas, en la medida se desarrollan cada una de las presentaciones de “los embajadores”. En las entrevistas, el coreógrafo sostiene *que tienen años de no realizar una interpretación completa por falta de apoyo municipal* y porque no les invitan sino para actos conmemorativos oficiales de corta duración.

Sincretismo de la danza, música y folklore

El sincretismo es un término empleado en antropología cultural y en estudios de religión comparada para referirse a la hibridación o amalgama de dos o más tradiciones culturales. Comúnmente se entiende que estas uniones no guardan una coherencia sustancial. También se utiliza en alusión a la cultura o la religión para resaltar su carácter de fusión y asimilación de elementos diferentes.

Estos elementos destacables en el presente estudio, es la comprensión de la danza y la música; su ritualidad y la penetración cultural de estos elementos para introducirnos de esta manera al sincretismo salvadoreño, resultando en una danza bufa, o danza de resistencia como han gustado en llamar la teoría decolonial.

Una nueva referencia, producto de este estudio para esta expresión cultural, es valorar, como posibilidad, que la danza probablemente fue introducida por los mismos criollos y no por la población indígena del municipio. Como hemos visto, quienes más expresaban su descontento por los españoles residiendo en las colonias eran los criollos. Y es muy probable que hayan sido estos últimos, quienes hicieron sus adaptaciones con temas locales, como según parece han sido las danzas de moros y cristianos.

Un argumento que podría sustentar esta posibilidad es que “el baile” no tiene una representación simbólica anímica, muy común en las danzas tradicionales indígenas, donde el baile es un encuadre de un espacio invitando a las entidades espirituales dentro de ese espacio para un rito especial. La danza que refiero es una representación de una boda simulada y satirizada, en donde se enuncia, con sentido satírico, el “pensar” popular con relación a los “los modales burgueses españoles y posiblemente criollos de la época”. Citando lo dicho anteriormente, aunque se burla de las imposiciones culturales que son ajenas a las costumbres nativas, no obstante, no busca desligarse y superar las circunstancias que propician la dominación cultural, sino más bien se apropia parodiándola, ofreciéndole una manifestación teatral, utilizando la música como marco de desarrollo sin la cual es imposible la expresión cultural completa, aún más al interior del grupo, le da un nuevo significado místico religioso, de ofrenda y celebración para el santo que convoca el evento.

Al respecto, conviene retomar las observaciones del “significado para los músicos y coreógrafos”, quienes expresaron desconocer el origen de la danza y su expresión “burlesca”. El grupo adopta más una posición de reafirmación solemne y espiritual, sobre todo si la danza se vincula a fechas especiales del calendario litúrgico. Modificando algunas partes del libreto y cambiando los nombres de dedicatoria de la danza en dependencia de esas fechas y del santo o santa a quien le dedican la danza. Ningún músico o coreógrafo afirmó conocer los elementos arriba mencionados ni conocer el origen de la palabra chapetón, Aunque para todo el grupo entrevistado el nivel de profundidad y aceptación de “los parlamentos” es de rigor aprenderlos de memoria, no existe reflexión ni discusión sobre los mismos. Esta comprensión “mística” se perfila en dependencia de la dedicatoria de la danza, porque si bien es una manifestación específica e invocada en fiestas del calendario católico, también es cierto que los intérpretes son buscados para expresar la danza e invitados a los rezos de los santos, lo que hace acortar la estructura de la danza y variar la duración de la misma.

Conclusiones

En cuanto a los posibles orígenes de la danza, se ha encontrado evidencia de su relación con la ocupación española en El Salvador, sugiriendo que puede ser una expresión de los criollos hacia los españoles peninsulares y no una manifestación de la cultura indígena local. Esto se refleja en la figura del "Chapetón", que es despreciado y ridiculizado en la danza. Atendiendo a la taxonomía mostrada en el cuadro de Grebe, podemos afirmar que la música de la Danza de los Chapetones de Panchimalco cumple con las características mostradas como música folclórica, de transmisión oral, de autor desconocido permanente en el tiempo por transmisión local y comunitaria, de uso empírico y de carácter representativo social.

No existe, ninguna danza que sostenga las mismas intenciones satíricas, ni articule su coreografía y teatralidad, exclusivamente alrededor de los mismos elementos críticos, en ningún otro distrito ni municipio de El Salvador. Estos hallazgos contribuyen a una mejor comprensión de la danza y su significado en el contexto local y nacional, elementos que se destacan por sus implicaciones educativas y artísticas.

Las investigaciones encontradas son ricas en historiografía arquitectónica de Panchimalco, estudios relativos a “los historiantes”, la mayoría se sujetan a las mismas referencias históricas, por lo que es posible encontrar similitud de datos en cuanto población, origen, caracterizaciones y perfiles. No existen al momento registros, ni archivos que detallen con exactitud elementos nuevos, ni que indiquen aspectos relevantes que destaquen eventos y acepciones históricas diferentes.

Estudios dancísticos encontrados, aportan aspectos novedosos en la comprensión de la expresión danzaría como cultura y muy ricos en valoraciones de las diferentes dimensiones sociales inherentes a las artes escénicas. No obstante, se encuentra poco en cuanto a los paradigmas teóricos correspondientes a la danza folclórica moderna, ni fuentes documentales y bibliografía específica, mucho menos estructuras técnicas, dramatúrgicas y temáticas de los montajes. En cuanto a las investigaciones musicológicas, no se encontró ninguna referencia sobre la música de la danza, ni partituras, arreglos, citas musicales, melodías, parodias y arreglos musicales. Sin embargo, sí se encontraron montajes escénicos de muchos grupos folclóricos, con estilizaciones e interpretaciones coreográficas, utilizando fonogramas estilizados con instrumentación moderna.

Referencias bibliográficas

- Aróstegui, M. (2003). Cultura de Resistencia: Una visión desde el zapatismo. *LiminaR Centro de Estudios Superiores de México y Centro América*, I(2), 6-25.
- Baratta, M. (1959). *Cuzcatlán típico: ensayo sobre etnofonía de El Salvador : folklore, folkwisa y folkway. Primera parte.* (Vol. 1). (M. d. Cultura, Ed.) Ministerio de Cultura.
- Beer, S. (1977). *Diseñando la libertad.* Fondo de Cultura Económica.
- Bunge, M. (1995). *Sistemas sociales y filosofía.* Sudamericana.
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la Sociedad.* Confederación Sindical Solidaridad Obrera.
- Grebe, M. (1980). Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos. *Revista Musical Chilena*, pp. 5-27.

- Gutiérrez, A. & Ulloa, A. (1962). *Estado general de la provincia de San Salvador: Reyno de Guatemala*. Dirección de Publicaciones.
- Larín, J. (1977). *Toponimia autóctona de El Salvador occidental*. (M. d. Interior, Ed.) Ediciones del Ministerio del Interior.
- Little, M. & Jenne, N. (2001). *Dance and the Music of J. S. Bach, Expanded Edition*. Indiana University Press.
- López, A. & López, L. (1996). *El pasado indígena*. Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, L. (2008). "Los instrumentos musicales prehispánicos". *Arqueología Mexicana*(94), pp. 38-46.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Peláez, S. (1970). *La Patria Del Criollo*. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Publicaciones, D. d. (1985). *Etnografía de El Salvador*. Dirección de publicaciones del ministerio de cultura y comunicaciones.
- Seeger, C. (1940). *Music and Culture*. (M. T. National, Ed.) Music Teachers National Association.
- Tilson, B. (2002). El vals en contexto: aspectos internacionales de una danza del siglo XIX. *Dance Chronicle*, 321-365. <https://doi.org/10.1080/01472520220155991>
- Vázquez, H. (2002). Procesos identitarios, “minorías” étnicas y etnicidad: los mapuches de la República Argentina. *Amnis Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines* Europe-Amérique(2), 1-10. <https://journals.openedition.org/amnis/167>
- Villaseñor, J. (1746). *Theatro americano: descripción general de los reynos, y provincias de la Nueva-España, y sus jurisdicciones*. Editora Nacional.
- Jiménez, J. (2023). *La danza de los Chapetones en el municipio de Panchimalco*.