

*Criollismo Literario y Musical*¹

por *Carlos Lavín*

Al perdurar en el Nuevo Mundo la herencia espiritual aportada por los Caballeros de la Conquista, se distribuyó uniformemente de California a la Patagonia, con formas similares para cada una de las naciones iberoamericanas. A través de cuatro siglos, tan valioso legado aparece casi incólume y muy raras imposiciones de las clases cultivadas lo han alterado. Conquistadores y Colonos fueron imponiendo las formas consagradas de la Edad de Oro, obteniendo una relativa difusión los "cantarcillos", las "endechas", los "prólogos de tonadillas", las "jácaras", las "loas", las "mojigangas" y hasta las "coplillas" de "juglaría"; casi todas ellas relacionadas con las representaciones dramáticas.

Hubo sin embargo, algunos cantares de boga singular y con formas métricas más simples, destinadas a recorrer los tres continentes para desmembrarse y desmenuzarse, dando origen a nuevos cantos, pero ya estructurados en formas virtualmente americanas. Levemente diferenciados, viajan de país a país como verdaderas especies criollas; pero, no es difícil comprender que ha debido existir en las Indias de Occidente algunas "centrales" de difusión, en las sedes de los Virreinos. Lima fue la gran "estación experimental" de esta producción folklórica, y desde sus cátedras populares partieron ya en el siglo xvii, los "cuandos", las "aguanieves" los "mismis", los "gatos", las "perdices", las "palomas" y las "tirananas";² cada una de ellas como una especie diferente, pero rememorando en la imaginación criolla las palabras capitales y sugerentes de los estribillos de moda. Puede calcularse el éxito de uno de estos estribillos españoles si se confirma que en su acogida americana se generaron tres especies diferentes, e incontables variantes, con sus significativas palabras: "gato", "perdiz" y "mismis". La versión más antigua que se conoce de esa célebre estrofa es:

¹ Este artículo y "Romeras Chilenas" fueron escritos por Carlos Lavín para la Enciclopedia Chilena, para el rubro "Folklore". Nunca fueron editados por la Enciclopedia. Ahora los reproducimos por primera vez con autorización especial de la Enciclopedia Chilena. (N. de la R.).

² Esta promoción coreográfica, del todo extinguida en Chile, tuvo su apogeo a mediados del siglo pasado. Véase: Pereira Salas, Eugenio. "Los Orígenes del Arte Musical en Chile". Imprenta Universitaria, Santiago, 1941. Vega, Carlos. "Las danzas populares argentinas". Instituto de Musicología. B. Aires, 1952. (Todas las notas del presente artículo fueron proporcionadas por Raquel Barros y Manuel Dannemann del Instituto de Investigaciones Musicales). (N. de la R.).

Ay, de la perdiz, madre!
 Ay, de la perdiz!
 Que se la lleva el gato
 El gato mismis.

Y entre las más arcaicas variantes:

Salta la perdiz madre
 Salta la infeliz
 Que se la lleva el gato
 El gato mismis².

El verso popular.

En oposición a estos prolíficos mensajes de hispanismo, encontramos en el Nuevo Mundo otro múltiple aporte y bien distinguido, como un legado de incólume preservación. Las formas principales y el propio espíritu de la "poesía de arte mayor", profusamente cultivada en España durante el siglo xvi, especialmente en los círculos cortesanos, pasaron también a América, donde han pervivido como un verdadero ceremonial literario de las clases humildes. En Chile se mantiene este culto con una afición decidida a la *décima espinela* y al *romance*³, dos estructuras poéticas que en exclusividad usan los *guasos cantores* de la campiña y los *puetas*⁴, o sea los bardos incultos de los suburbios de las ciudades. Manteniendo la afición peninsular de la controversia, la *tenzón* y la *paya*, practican aún el *contrapunte*⁵, a base de esa métrica popular. Con motivos también excepcionales se cultivan en esos círculos, tanto la *décima contrarrestada* como la *décima glosada*.

Durante el siglo xix los concursos y audiciones se repetían en los suburbios de Santiago y Valparaíso, pero tales preferencias fueron relegadas luego a los campos y concretamente a las aldeas de la provincia de Colchagua, región privilegiada donde esta "afición" se mantiene en todo su esplendor⁶.

² Las noticias históricas más importantes sobre el baile de la *perdiz* se encuentra en Ruschenberger, William S. W., "Noticias de Chile" (1831-1832) de un oficial de Marina de los ee. uu. de América. Revista Chilena de Historia y Geografía, Año x, tomo xxv, 3er. trimestre de 1920. N° 39, p. 230. Traducción de Eduardo Hillman.

³ De las dos citadas formas poéticas del folklore chileno, la primera tiene gran vigencia. Ella constituye la estructura métrica del *verso*, composición de cuatro décimas básicas que pueden o no glosar una cuarteta y no otra estrofa. La modalidad contrarrestada consiste en oponer a cada décima del *verso* otra invertida, de manera que la primera línea silábica de aquella sea la última de ésta.

⁴ Bajo el término *puetas* se comprende tanto los autores como los cultores del *verso*. La expresión *guasos cantores* no ha sido registrada genéricamente, pero sí la de *cantores*.

⁵ El tipo de controversia provenzal llamado *tenzón* debe considerarse un antecedente remoto del *contrapunte* y de la *paya*, siendo la última un diálogo versificado, que se improvisa a menudo agresivamente.

⁶ Las investigaciones recientes demuestran que el cultivo del género se mantiene vigorosamente desde la provincia de Coquimbo hasta la de Concepción, o sea un tercio del país.

Se impone así una clasificación para abarcar toda esta histórica antología del pueblo. Figuran en primer lugar las CANTILENAS DEVOTAS, como ser *villancicos de aguinaldo* (ofrendas a un asistente o huésped), *villancicos de esquinazo* (salutaciones en cuartetos o décimas, para la Navidad), *villancicos de alabanza* (despedida y saludos para romerías), *gozos* (coplas con estribillo, dedicadas a la Virgen o a los Santos) y toda una serie de cantos místicos propios de la liturgia católica, como ser "alabados", "salutaciones", "aguinaldos", "himnos" y "pastorales". Entre los AIRES CIRCUNSTANCIALES cabe contar a los *parabienes* (estrofas dedicadas a los desposados), las *nanas* (cantos infantiles y arrullos) las *payas* (controversias de payadores, tanto en cuartetos como en décimas) y los *cantos de velorios* (cánticos para velar a las criaturas). En materia de CANTARES NARRATIVOS la afición se extiende a los *cantos a lo divino* (con exclusivo tema místico y cogollo), *cantos a lo humano* (con tema profano y despedida final), representando las formas clásicas del género y usando obligatoriamente versos de arte mayor. Con más amplia libertad se emplean las *décimas simples* (en su forma peculiar o bien glosadas o contrarrestadas y las más bastardas aplicaciones al *romancillo* y a los *corridos populares*. Refiriéndose a los CANTOS LÍRICOS hay que anotar una mayor libertad de expresión. Si no se pudo preservar el programa, ya citado, de los cantares que daban complemento a las representaciones dramáticas, en cambio la libre interpretación lírica se impuso en la musa criolla y casi como un rasgo distintivo de cada nacionalidad americana. En Chile no es precisamente la *canción libre* la que impera y apenas podríamos agrupar en este género un breve repertorio de *endechas*, de *cantos burlescos*, de *canturrias licenciosas*, de *coplas amatorias* y las menguadas estrofas de los presidios y burdeles. Sin embargo, en el ramo de los *tamboreos* y de las *huifas*, que animan las *farras* o *remoliendas*, pueden anotarse piezas originales. Las serenatas o los pasacalles de España han encontrado su eco en los *esquinazos* y las glosas, alabanzas y promulgaciones comerciales se traducen en los *pregones*. En general son bien raros los *cantares arcaicos*, con o sin estribillo, que han podido prevalecer.

Como específicamente chilenas dominan este cuadro las diferentes formas de la *tonada*, la aún más típica creación de la *zamacueca*; asimilándose a la primera las estructuras precitadas de los *esquinazos*, los *cogollos*, los *cantos de velorio*, los *pregones* y los *corridos*⁷.

⁷ Sin desconocer el evidente valor ilustrativo de este cuadro, debemos señalar lo inconsecuente que resulta su intención clasificatoria, ajena a un principio particular y a un alcance exhaustivo. La nomenclatura mezcla denominaciones folklóricas chilenas con otras hispánicas, posiblemente empleadas en los comienzos de la Conquista, pero desusadas en nuestros días. También resulta inadecuado incluir entre las especies musicales, simples procedimientos de animación, como los *tamboreos* y las *huifas*. Por otra parte, la referencia a la *zamacueca* podría haberse extendido a un esquema de la coreografía nacional.

Establecen normas y señalan características opuestas, en este vasto cómputo, tanto la musa campesina como la ciudadana, más bien dicho arrabalera. Los más valiosos mensajes de aquella forman todavía una socorrida "afición" en el sector porteño del Valle Central, desde la región metropolitana hasta más allá del río Maule y con una concentración persistente en los dominios colchaguínos. Abundan allí, y se hacen oír en ferias, mercados y romerías los *troveros*⁸ o sea aquellos descendientes de los *mesteres de juglaría*, y cuya misión está bien indicada en las ceremonias sociales y las periódicas celebraciones religiosas y civiles. Se acompañan con instrumentos de cuerda y con ciertos y determinados *toquitos*⁹ y se desenvuelven en un amplísimo programa literario de "arte mayor", cultivando el romance pulido o las decantadas décimas. Los ciclos de estas últimas se desarrollan en los temas contradictorios, poniendo en oposición aquellos dedicados al "diablo", a la "acabada del mundo"; a los incendios, terremotos e inundaciones; a las desdichas "por padecimiento" o "por ponderación", o bien a temas optimistas que celebran "el agua"; a "nuestro Padre Adán"; al "Nacimiento"; a los "hijos pródigos" y "el amor", como asunto capital. A su vez se valen del típico romance para dar más vivacidad y arcaísmo a sus "donaires", "pegas", "pullas", "sentencias de latos vuelos"; pidiendo, asimismo su concurso al auditorio con sus ingeniosos *puntos de adivinanza*¹⁰.

Los troveros chilenos desdeñan la *tonada*, la *canción libre*, la *zamacueca*, los *cogollos* y los *esquinazos*, relegando estas especialidades al sexo femenino, muy poco aficionado al *arte mayor* en el contenido literario¹¹. Figuran también estos "huasos que cantan" como representantes de los "payadores"; cuya figuración, entre nosotros, solamente se prolongó hasta el primer cuarto de nuestro siglo. Con preferencia en la campiña los hubo de todas clases sociales y algunas de sus improvisaciones se han conservado¹².

En ese propio período brillaron y se distinguieron los "puetas", o sea los bardos arrabaleros y muchos de ellos confundidos con los payadores. En general aquellos no se acompañaban instrumentalmente¹³, y daban a su expresión literaria una mayor profundidad y un acento más personal. De la tradición hispánica solamente aceptaban los versos de arte mayor,

⁸ Voz inexistente en el folklore chileno.

⁹ Forma de ejecución de la guitarra.

¹⁰ Alusiones a la variada temática del género *verso*, cuyos asuntos reciben el nombre de *fundamentos* o *puntos*.

¹¹ En los últimos años se ha hecho cada vez más ostensible la participación masculina en la interpretación de *tonadas* y *cuecas*, de antiguo predominio femenino.

¹² La práctica de la *paya* aún se mantiene en el país, especialmente en focos regionales, entre los cuales se destaca la provincia de Valparaíso, gracias al incentivo de las disputas versificadas de los *alféreces*, de los *bailles de chinos*. Véase Uribe Echevarría, Juan. *Contrapunto de Alféreces de la provincia de Valparaíso*. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1958.

¹³ En el presente, el acompañamiento de la guitarra constituye la norma general.

pero desechaban la ideología arcaica para ocuparse más bien de gajes de chilenedad y de argumentos con un oportuno sentido de "lo actual". Ellos mismos imprimían sus versos en hojas sueltas y los vendían en mercados y ferias integrando una colección poética de mucho mayor enjundia y valor folklórico que la discutible biblioteca integrada por los "cancioneros". Casi un centenar de estos libritos fueron editados desde Iquique hasta Concepción, entre 1850 y 1920¹⁴; especialmente en la musa ramplona de las más diversas artes poéticas y mezclando ignominiosamente la vernácula producción con paródicas interpretaciones del repertorio tropical de América y de las "zarzuelas" en boga.

Prosiguiendo la línea propiamente literaria cabría citar la reviviscencia en Chile de las "logas", o sea aquellas breves representaciones de antiquísima raigambre ibérica, estructuradas en forma de comedias musicales y bailables, con tema místico o rotundamente tradicional, pero con exterioridades visiblemente paganas. Derívanse éstas del escueto ceremonial católico de los "misterios" del Medioevo y después de los "autos sacramentales". Implantada en América toda por los misioneros fueron mestizándose a través de los siglos con aportes de las tribus indígenas ya catequizadas, las cuales, a su vez, actuaron como fieles conservadores de tan valiosos ritos. Entre las más persistentes se pueden observar ejemplos interesantes en las romerías del norte de Chile, rememorando la lucha de moros y cristianos. El vocablo "loga" es de invención centroamericana y su etimología responde a una corrupción del término "loa", dedicado a los prólogos del teatro antiguo, y especialmente aquellos en que se saludaban a las autoridades o a los distinguidos visitantes. El concepto —virtualmente americano— de la "loga" se refiere a toda la obra semilitúrgica, con asunto exclusivamente tradicional y con intervención de la literatura, la música y la danza¹⁵.

En el propósito de establecer, arbitrarias, pero innegables, conexiones y analogías en el estilo y en el significado de los diversos tipos enumerados en la ordenación anterior, contrefñida más bien a subrayar jerarquías propiamente literarias o musicales, se impone el cotejo de formas pertenecientes a especies diferentes, pero que pueden coincidir en su alcance psicológico. Impulsos de misticismo, fórmulas de convivencia social, alardes de mitológica sapiencia y de homenajes a la estrecha tradición, repuntes de burla e ironía

¹⁴ Véase: Lenz, Rodolfo. "Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile". Imprenta Universo, Santiago, 1919.

¹⁵ El significado estricto de la voz *loga* corresponde a un romance recitado en honor a un acontecimiento o de una persona. El autor de Moros y Cristianos, y las "obras semilitúrgicas con asunto exclusivamente tradicional", excederían el concepto que implica dicho término. Véase Laval, Ramón A., "Contribución al folklore de Carahue". Librería Gral. de Victoriano Suárez, Madrid, 1916. (cap. II, Nº 11). Vásquez de Acuña, Isidoro. "Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana". Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile, Santiago, 1956.

y arranques immoderados de la pasión, pueden formular grupos básicos en este determinado campo de la "sabiduría vulgar" y, a esta disposición por clases, debemos dar preferencia.

El parnaso religioso.

En la antología popular de los chilenos se puede señalar una veta riquísima de exaltación religiosa. Su arraigo tradicional es bien loable y sus fructificaciones han contribuido poderosamente a nuestra nacionalización musical y literaria. Como una ofrenda de los misioneros se encontraron en Chile villancicos tradicionales con letra y música españolas —bastaría citar el de "la Virgen estaba peinando"—; pero en general nuestro repertorio místico no puede competir, en esta línea, con los de México o Brasil. Escasamente se han logrado conservar los *aguinaldos* (una modalidad de *villancico* que más tiende a mantenerse en los límites de lo profano); aún menos las *alabanzas*, los *gozos* y otras plegarias.

Dedicadas —en las ciudades— estas galas místicas, en ocasión de la Navidad y del Año Nuevo, tanto a la Novena del Niño, como a los Nacimientos y a la Misa del Gallo, pasaron, en los mediados de la época colonial a las capillas rurales y a los hogares suburbanos y campesinos; precisamente esta promoción folklórica de misticismo ha sido uno de los géneros más socorridos. Villancicos españoles por su texto literario pero aclimatados en nuestro parnaso con música criolla de invención especial, son tan apreciados como aquellos de texto chileno pero con música tradicional española o simplemente litúrgica; y, en su mayor número, abundan los ejemplos de *villancicos de esquinazo* o los "villancetes" plenamente vernáculos por la letra y por la música. En los repertorios hogareños han podido persistir, sin embargo, buena parte de las formas genéricas destinadas a celebrar la Novena, la Misa y los Nacimientos, conservándose especialmente las de estas últimas ceremonias. Las representaciones del pesebre realizadas en los hogares (del patriciado y de los humildes), tanto en la ciudad como en el campo, superaron, a fines del pasado siglo, a las exhibiciones de la Iglesia en los templos principales y constituyeron un palenque conservador de todo ese valioso ritual. Agrupa una amplísima colección de cantos de la Noche Buena que sirve de complemento al similar repertorio —aún más nacionalizado— que integran los "cantos a lo divino" y los "cantos de velorio", ya más sobajados por los cantores de la calle.

Es el caso de que la vena madre de nuestra inspiración popular, dio todas sus preferencias a un sendero espiritual casi exclusivamente dedicado al homenaje mariano, fijando este onomástico en los vocablos "Mariquita", "Señora doña María" y, sin supeditarlos al loor y alabanza del Niño Dios, del Portal de Belén y de los Reyes Magos. Tal como en otras latitudes es de rigor, en estas ocasiones, el cántico "Noche de Paz", lo son en Chile las

cantinelas a la "Señora doña María", con innumerables variantes. El remotísimo origen de esta preferencia puede sorprenderse en la estrofa española:

*Déanol' aguinaldo
Señora, por Dios;
pelo nacimiento
d'o fillo de Dios.*

Todo este parnaso religioso, aclimatado definitivamente en las provincias centrales y australes de nuestro territorio, tiene en las norteañas un complemento no menos brillante en la antología popular de las romerías y peregrinaciones. Aunque las estructuras poéticas y las formas musicales que para estos actos mantiene la remembranza oral, sean de lo más primitivas e ingenuas, suelen exhibir valiosos ejemplos en materia de "villancetes", "gozos" y "alabanzas". Las "peticiones", "súplicas", "votos", "rogativas", "llegadas", "despedidas" y "saludos" son vertidos por voces masculinas casi en exclusividad y el tono responsorial es de rigor¹⁶.

La aplicación mística de los chilenos puede resaltar aún más si se considera la contribución popular a las formas consagradas y universales de la liturgia católica. No es aventurado asegurar que las misiones de Chiloé inculcaron en esos diocesanos, ofrendas, sufragios y devociones de una mayor fuerza y persistencia; no se puede comprender de otra manera que los humildes fieles de esa isla pasaran a invenciones tan osadas como la nacionalización de la "Salve", estereotipada y difundida en toda la cristiandad. Esa oración universal pasó en tierras australes a constituir la "Salve Chilota" con letra y música isleñas y a base de solo y coros. Otras acepciones de la "Salve Dolorosa" y las estrofas acongojadas o alegres de las "Estaciones", del Jueves Santo, también ahí han sido adaptadas, integrando un chilénísimo libro de plegarias católicas¹⁷.

Capítulo especial debe ser dedicado a las interpretaciones que han perdurado en nuestro suelo del americano ceremonial dedicado al "velorio del angelito". Si como manifestaciones folklóricas estas adaptaciones no acusan exclusividad, la adquieren en la faz musical. Las estrofas dedicadas a la criatura han sido vertidas en los metros más simplistas y en los de mayor alcurnia poético-tradicional. Cuartetos glosados en décimas o décimas intachables, con *cogollo* o *despedida*, integran un cancionero chileno de cierta originalidad¹⁸. En cambio, las adquisiciones para nuestro arte sonoro son valiosísi-

¹⁶ Las diferentes clases de villancicos se mantienen hasta nuestros días. Denominaciones como *aguinaldos* y *villancetes* han desaparecido. Véase Pereira Salas, Eugenio. "Los villancicos chilenos". Revista Musical Chilena. Año x, N° 51, octubre de 1955.

¹⁷ Véase Lavín, Carlos. "La música sacra de Chiloé". Revista Musical Chilena. Año viii, N° 43, Santiago, 1962.

¹⁸ Véase Uribe Echevarría, Juan. "Cantos a lo divino y a lo humano en Aculco". Ed. Universitaria, Santiago, 1962.

mas, al favor del acompañamiento del *guitarrón*¹⁹, como peculiar instrumento para estos ritos. Su técnica peculiar de ejecución llegó a influir en las melismas del canto. Al "Melodizarse", esos típicos bordoneos y repiqueteos de cuerdas agudas, aseguraron una adquisición que desgraciadamente no llegó a desenvolverse.

Es justamente en los confines del territorio donde han perdurado los más arrobadores signos y señales de la piedad de los humildes. En las poblaciones de la isla de Chiloé la celebración de la Navidad es un acontecimiento y en cada casa, especialmente en las más humildes, se prepara un "árbol de pascua" y se desarrolla todo el rito navideño, casi con las mismas exterioridades del ceremonial que despliegan apartadas poblaciones del extremo norte. En los oasis del desierto tarapaqueño, y especialmente en Pachica, Pueblo de Tarapacá, Pica, Matilla, Huara, Mocha, Mamiña y Sibaya, los festejos comienzan nueve días antes de la Navidad y se prolongan hasta el Año Nuevo y la Pascua de Negros. Comparsas de "pastores" concurren a los oficios divinos en las capillas y recorren diariamente el vecindario cantando, bailando y haciéndose obsequiar toda suerte de bebidas y golosinas. Poseen estas comparsas amplísimas colecciones de versos cantados, como ser: "albricias", "arrurrú", "tamborcitos", "parabienes", "adoraciones", "pascuas", "retidas" y "despedidas" de los Reyes Magos.

La exaltación hogareña de las navidades tiende a recomponerse, de preferencia, en las grandes villas del Valle Central, siguiendo el ejemplo de la Metrópoli. En los cánticos sigue dominando la preocupación por las ofrendas de flores y frutos a la Virgen y la misma obsesión por las horas del día y de la noche que campea en los "cantos de velorio". Consideramos ambos ceremoniales como "expresiones del pasado"²⁰ no por ello menguan sus méritos en el cuadro folklórico de las reviviscencias chilenas.

Si bien otras manifestaciones de la mística popular, y de las más castizas que se heredaron de España, como los "aguinaldos" y los "alabados" o "alabanzas", no lograron supervivir, pasaron a destacarse los "cantos a lo divino" como una de las ramas místicas más bien sentidas. Su alcuña poética es incommovible dentro de la más acendrada tradición. Temas de la liturgia; la vida, pasión y muerte de Jesús; la veneración de la Santísima Virgen o los Santos y los más variados episodios bíblicos y de la Historia Sagrada son expuestos en las estructuras estróficas más nobles; prefiriéndose la décima a la cuarteta glosada y complicadas muchas veces con las libres variantes, las

¹⁹ Véase Lavín, Carlos. "El rabel y los instrumentos chilenos". Col. de Ensayos N° 10. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Imp. Universitaria, Santiago, 1955. Barros, Raquel y Dannemann, Manuel. "El guitarrón en el departamento de Puente Alto". Col. de Ensayos N° 12. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria, Santiago, 1961. Separatas respectivamente de: Revista Musical Chilena N° 48 de 1955, Año x y N° 74, de 1960, Año xiv.

²⁰ La celebración folklórica del *velorio del angelito* tiene valor actual, como se comprueba en la bibliografía pertinente.

“de coleo” y las “contrarrestadas”, para clausurarse en lucidas estrofas de “cogollo” o “despedida”, inspiradas en la misma unción. Si bien el instrumento de rigor para los “cantos de velorio” era el “guitarrón”, poco a poco reemplazado por la guitarra, se acentúa asimismo esta transformación en el ritual de los “cantos a lo divino”.

Imputables a este repertorio son los sencillos cánticos —ya enteramente nacionalizados— de las fiestas de La Cruz, en las rogativas y promesas del 3 de Mayo; celosamente preservadas en las provincias de Aconcagua, Valparaíso y Santiago, como asimismo el vasto repertorio de jaculatorias, letanías, madrigales, ruegos, plegarias e himnos que para toda suerte de oficios religiosos y peregrinaciones llegaron a inculcar los misioneros.

Las producciones que agrupan, ya sea la vena burlesca como la innoble, admiten una relativa calificación en virtud de la amplitud de su ámbito y la diversidad de sus procedencias; pero, ostensiblemente, puede afirmarse que si ellas no caracterizan plenamente un género, se hacen notar como especialidades que han contribuido singularmente a fortificar el sentido folklórico de la raza.

Descartando las especies propiamente coreográficas, bien socorridas en esta línea, y las de conjunto, debe darse preferencia a la iniciativa personal recordando las justas poéticas de los repentistas chilenos. Improvisadores y duelistas del verbo los hubo en pleno Coloniaje y algunas lides de magistrados y sacerdotes han sido registradas en parte, caracterizándose por su acre verba y liviano ingenio, pero, las consideraciones sobre las competencias de los “payadores” y las controversias de los “troveros” y “puetas” debemos relegarlas a la clase de los aires circunstanciales²¹.

El costumbrismo.

Las canturrias de irrisión se dejan clasificar tan pronto entre los cantares narrativos como entre los aires circunstanciales y hasta en los cantos líricos; y, a esas tres divisiones pueden achacarse indistintamente las *payas*, ciertos *cantos de velorio*, las *payadas*, las *remoliendas*, los *romancillos*, los *cantos a lo humano*, las *huiñas*, los *pregones*, los *cogollos*, los *corridos*, las coplas burlescas; además de las plebeyas de la taberna, del presidio y del burdel y las simples canciones jocosas²². Aún se les puede asociar las pinturas y los letreos de la calle como si el comentario oral y musical exigieran estos desahogos. Es lo cierto que el tema en cuestión propone un campo ilimitado de géneros diferentes pero de cortos alcances. Entre estas formas las “huiñas” y “remoliendas” suelen ser asociadas a la coreografía y las “payas” y “payadas”,

²¹ Valiosas ejemplificaciones de repentismo, improvisación y querellas versificadas, propias de la época en referencia, aparecen en Medina, José Toribio. “Historia de la Literatura Colonial de Chile”. Imp. de la Librería de El Mercurio. Santiago, 1878.

²² Valga lo expresado en la nota 7.

aunque sugieran la recitación, se refieren, las primeras a los desafíos y réplicas de los "payadores" y las segundas a las semiburlescas décimas de presentación que usan los "troveros" (véase el ejemplo de Pelequén).

La nota más ingeniosa la dan las "canciones burlescas", en ambiente popular pero digno y honrado; ya que ellas interponen en la "sabiduría del vulgo" un punto de vista, al parecer extraño y como si se dirigiera o se brindara a las clases cultas, infundiendo al contenido cierto sello de universalidad que ennoblece tan irónica actitud, casi exclusivamente dedicada al costumbrismo. En su "enfoque" y en su propósito de vituperio coinciden con las canturrias de presidio y de taberna, pero su plano espiritual es más elevado y su tono más comedido. En el ejemplo "Los hablantes", el intento es manifiestamente picaresco, pero su afectación es más bien irónica que innoble al calificar con un gracioso neologismo a los murmuradores y envidiosos. Otras descargas y reprimendas de este género acusan una mayor intervención del cantante, pues él mismo se pone en ridículo fingiéndose torpe, desatinado y desabrido como lo señalan las difundidas canturrias; "No crean que me arremango", "Voy a ver si pueo", "Esta sí, que va a ser grande", "Pelos no tengo en la lengua", con temas y actitudes que reclaman ambientes más bajos.

Para estos desbordes las cuartetos octosílabas son de rigor y lo curioso del archivo folklórico de Chile, es que, siendo esa la forma estrófica de las coplas burlescas de toda la humanidad, casi no consulta nuestra raza una afición a estas livianas estrofas de cuatro versos sintéticos sino que, despreciando el acerado dardo de la breve copla, lo reemplaza por el poema burlesco de varias estrofas, raramente vertidas en verso corto. Casi la totalidad de las coplas típicas que recopilan los cancioneros impresos, son de procedencia extranjera y es una lástima que no puedan difundirse algunos aciertos del ingenio chileno, que, en esta rúbrica, hacen honor a la viva observación y al anónimo talento de la progenie.

Con filiación más culta, los cantos jocosos de inocente alcance y comedia chungu, son casi desconocidos y aún más los dialogados o coreados. Propósitos burlescos y una fibra irónica se sorprende muchas veces en los *cogollos*²³, en las *despedidas*, en los *pregones*, pero esas demasías rara vez alcanzan a los *parabienes* y *esquinazos*; sin embargo invaden con frecuencia el género casi sagrado de los "cantos de velorio", en cuyas estrofas se llega hasta afirmar que la criatura "tiene cara de animal vacuno"²⁴.

No vale la pena insistir en los cantos de irrisión que implican tartamudeos, remoquetes, ponderaciones, colmos, tan descalificados como la literatura "non sancta" del presidio, el burdel y la taberna, ambientes excepcionales y celosos depositarios de matices y contrastes que acusan la más concentrada y castiza

²³ De las repetidas alusiones a los *cogollos* podría inferirse que son formas musicales, en circunstancias que funcionan como apéndices ocasionales de la familia *tonada*.

²⁴ Esta clase de motivos deben considerarse simples parodias de la verdadera temática e intención de los *cantos de angelito*.

chilenidad. Como "exteriorizaciones" de los vicios y de las degeneradas tendencias, pueden figurar las coplillas de las "remoliendas" y de las "huifas", frecuentemente identificadas estas últimas con los gritos estimulantes de la zamacueca. Las estrofas sarcásticas u ocasionales que lanzan los "troveros" de la campiña en son de censura y reparo —al estilo de las "bombas" de los mexicanos— han tenido íntima repercusión en nuestros repertorios.

Cantos a lo humano.

Párrafo exclusivo merecen las efusiones populares de los "cantos a lo humano", relacionados con la tendencia en cuestión. En impecables décimas aparecen modulando sus expresiones picarescas o de franca burla, todos los improvisadores de la familia folklórica, pero sin dárselas de rapsodas. Los del campo no dejan de acumular sarcasmos entremezclados con su alarde de erudición; disimulando su picardía con cierta gravedad y la rutina imperturbable de la cadencia salmódica de sus cantos. En cambio, los *puetas* melodizan las frases y humanizan el contenido literario, buscando la doble intención, apoyada por el gesto. De esta característica forma literario-musical, que exige el acompañamiento de la guitarra, el acordeón o la melopea integrada por el rabel²⁵, presentamos un ejemplo en pleno dialecto populachero y en otro capítulo detallamos algunos descarados versículos incrustados en las versinas propiamente narrativas.

No hay que confundir el ejemplo precitado, y ágilmente vertido en pulidas décimas, con el postrer modelo poético de un vulgar "romancillo", dedicado al Diablo y bien que mal contenido en el recio molde —aunque aconsonantado— del romance medioeval.

Ya hemos hecho alusión a los dibujos callejeros y sus breves inscripciones, al parecer ajenas a los medios de expresión que consideramos. Tales enormidades e incontenibles desbordes de la canalla han sido estudiados en nuestra literatura crítica y didáctica, poniendo en evidencia su filiación de manifestaciones verbales o de ilustraciones de cantos burlescos. Aunque las clasificaciones empeñadas parecen referirse a un determinado muestrario de todas las ruindades susceptibles de ser expresadas por la plebe, afloran algunos diseños y serpentean algunas pecaminosas sentencias de seguro inspiradas por ciertas canturrias mal escuchadas y peor interpretadas.

Hemos visto que muchas especies de los Cantos Líricos, de los cantares narrativos y de los aires circunstanciales, se asocian en el filón de la burla, constituyendo un clima espiritual bien determinado e inconfundible; y queremos destacar una especialidad tan socorrida como los "cantos a lo humano", para considerar sus atribuciones en el acto de referir. Sus series de décimas

²⁵ El rabel guarda en Chile una escasísima vigencia. Véase Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. "Antología del Folklore Musical Chileno". Maule fascículo Nº 4. Imp. Arancibia, Santiago, 1965.

no disponen más que de contados argumentos y muchos de ellos sosos y baladíes (ya mencionados). Encabezan el programa general de los "troveros", los cuales, haciendo gala de su dialecto plebeyo, se refugian en un tono erudito que no hace más que confirmar la estrechez de la "sabiduría vulgar". Tuercen el rumbo de la narración frecuentemente y en su radio mitológico no alcanzan a la Paganía, nutriéndose de los ciclos de Carlomagno y de Bertoldo, bien sobajados en los folletines y libracos de las fementidas ediciones castellanas para la América del siglo XIX. Nunca cantan motivos heroicos de la estirpe; en su horizonte histórico más reciente apenas aluden a Pedro León Gallo o José Manuel Balmaceda y aún la exaltación de los bandidos y desesperados, les resulta insulsa. En cualquier campo argumental tocan fondo a los primeros versículos, recurriendo a la vena burlona o satírica para mantener el interés ²⁶.

Por su misma limitación se señala este ciclo poético como muy hermético. Su estilo peculiarísimo trascendió —aunque no lo parece— a las *payas de contrapunte*; a las *pegas* o preguntas capciosas para sorprender a los inocentes; a las *pullas* o dichos picantes y aún a las modernas *tallas* o decires provocativos.

Tan imprecisos sectores de erudición, que en Venezuela llaman "estilos", son conocidos entre los *troveros* como *fundados* y *pareceres*; y, en su versión musical, se salmodian acompañándose de la guitarra o el guitarrón. Su estructura poética exige una décima o una cuarteta glosada por cuatro décimas u otra estrofa en son de *despedida* ²⁷.

Aquellas producciones destinadas a la recitación, en *melo pea*, gozan de mucho mayor libertad de forma.

Los puetas.

La misma estructura poética de arte mayor usan los *puetas*, pero, en cambio, abordan toda una serie de su propia invención; usando muy rara vez, de base, una cuarteta folklórica ya muy difundida. La *riqueza argumental* de que hacen gala estos improvisadores es evidente, chilenizando conceptos y modalidades de la raza, al referirse a las catástrofes, los crímenes, las glorias patrias, la sátira política, el arte poético, el paisaje, el caballo, la minería, las profesiones y tantos otros *fundados*, que no excluyen los símbolos del *án gel* o del *rodante* ²⁸.

²⁶ Pese a los naturales anacronismos existentes en el canto a *lo puetas*, a las naturales deformaciones fonéticas de los nombres propios y a las confusiones temáticas, características evidenciadas por la poesía folklórica de todo el mundo, no puede desconocerse la amplia visión universalista que abarcan los *fundamentos* —argumentos— del género.

²⁷ Confróntese con nota N° 3.

²⁸ Presumiblemente se trataría del niño, objeto del velorio de angelito, y del vagabundo campesino.

No viven estos bardos de la tradición oral; al producir, toman personalidad artística y la proyectan sobre el campo folklórico, en el cual quedan flotando sus estrofas, sus versos y sus expresiones. Ese intercambio entre las especies folklóricas y las creaciones de autor conocido se perpetúan, hay ejemplos en que es imposible descubrir la procedencia, como es el caso de las sátiras "Celos de la lora al loro" o "Cuando me vine de mi tierra".

La escuela chilena de cantores populares (*puetas*) dignifica nuestra más ingeniosa y trascendental afición al folklóre. Se conocen más de cien autores y se catalogan dos centenares de hojas de versos, con una curiosa obra gráfica y cándidas ilustraciones de grabados en madera²⁹. Hubo también poetisas y el rol de acompañante en la guitarra o *guitarrón* lo acaparaban las mujeres. Como narradores, los *puetas* buscaban la actualidad y la sensación —tal como en nuestros días lo hace la prensa barata— y se hicieron imitar por los bardos cultos y elogiar por la crítica como los "poetas de poncho". En las antologías y florilegios que se conocen, figuran autores que se pueden calificar de clásicos y muchos otros de decadentes, al caer en un asombroso culteranismo.

Tres categorías de *puetas* se disputaban los favores del populacho a fines del siglo pasado y en los comienzos del presente. Los bardos audaces que buscaban un contendor a quién "bajarle la opinión" con sus improvisadas cuartetos o décimas, o bien las estrechas y vivas competencias a "dos razones"³⁰; (agudos dísticos); metro que también han preferido los "troveros" de los campos para sus desafíos. Viajaban aquellos constantemente y en las *chinganas* y *fondas* acudían a las *ruedas de Puetas* para buscar adversarios. De esta categoría surgieron las mejores tañedoras de guitarra, quienes poseían y atesoraban hermosísimos retornelos para diversas fases de la lid; la *dentradora*, la *repiques* para hacer melopea y la *salidora*³¹.

Despreciaban a estos rápsodas los *puetas* de rango que llevaban versos a la imprenta y rara vez actuaban como polemistas. Su altura de miras y su intromisión en la política de actualidad los hicieron muchas veces acercarse a los versificadores cultos.

De espíritu mucho menos aventurero y oportunista eran los *verseros* que, abusando de su facilidad natural, glosaban la baja sensación. En su mayoría eran ciegos y lisiados y vendían ellos mismos sus hojas sueltas, gritando por los suburbios retahílas con afectado tono conminatorio: "¡Los versos!" "¡La

²⁹ Véase nota 14. J. S. "Grabadores Populares de Chile". Revista La Gaceta de Chile, Santiago, Junio de 1956. Silva Castro, Raúl. "Notas bibliográficas para el estudio de la poesía vulgar de Chile". Introducción. Anales de la U. de Chile, Año cvm, 3er. trim., 1950, N° 79.

³⁰ Véase Dannemann, Manuel. "El canto a dos razones en la poesía popular chilena". Revista de la Agrupación Folklórica Chilena, N° 2, Santiago, Diciembre 1956.

³¹ En el presente, el acompañamiento instrumental del género está a cargo del mismo cantor, por lo común, un hombre. Asimismo, se carece de cualquier noticia sobre la práctica de melopeas.

mujer que mató al marido!" "¡Los versos!" "¡El hijo que le pegó a su madre y el castigo que tuvo el padre!" "¡Los versos!" "¡Confesiones del reo, en capilla, que fusilarán el Domingo!" "¡Los versos!" "¡El mismo que no se acrimina y culpa a los desalmados que lo acompañaban!" "¡Los versos!"²².

Romances y Romancillos. *

Cabe una referencia especial para otras formas de la narración en verso con la colaboración del arte sonoro, recordando el muy noble género del *romance*, entre las expresiones architradicionales del habla castellana. Tal como en otros países americanos, el acantonamiento de estas joyas poéticas medioevales reveló entre nosotros conmovedoras reviviscencias. Obras especiales de estudiosos chilenos han catalogado esas piezas de excepción en sus versiones primogénitas y derivadas, dentro de nuestro ambiente. En otra promoción están las variantes o fragmentos de romances viejos con su propia música que han sido encontrados. Al referirnos a los cantos infantiles consideraremos valiosas reminiscencias de los patrones poéticos de España; pero, aludiendo aquí a aquellos vestigios más serios que hayan podido subsistir, debemos mostrarnos ecépticos para considerarlos como huellas y señales. Sin embargo, pueden satisfacer las versiones —disfrazadas preferentemente de cantos líricos— que se han encontrado en Ñuble, de "El Hilo de Oro"; en Chiloé, de "Estaba el Señor Don Gato"; en Cauquenes y Curicó, de "La Pájara Pinta"; en Talca, de "Delgadina" (como Marianina) y en Concepción y Aconcagua, de "Mambrú", de "María la Pastora" y "La Viuda del Conde Laurel".

Abundaron en Chile las "flores nuevas de romances viejos", pero no así los poemas asonantados de producción virtualmente chilena. Los contados ejemplos se anotaron de la remembranza oral y otros campean en los florilegios transmitidos por la imprenta. En su forma clásica perseveraron hasta el siglo XIX ("Visión de Petorca", "Inundación del Mapocho"), pero después cedieron el campo al *romancillo popular* que sin perder el carácter y las cuartetas octosílabas usa a veces la rima consonante. Generaron también la forma paródica de los *corridos*, ya de estructuras bastardas y versos más cortos, pero con ciertas preocupaciones de preceptiva. De ambos modelos se citan ejemplos y su interpretación es contradictoria. Se presentan solamente declamados, o bien pasan al modelo de *cantar lírico* con complicado acompañamiento de

²² Las referencias generales a las tres categorías de *puetas* son válidas en nuestros días, encontrándose en la primera los *payadores* y los *compositores autorizados*. En la segunda, aparecen los conocidos como *puetas imprentados*, sin duda alguna muy escasos. En la tercera surgen los publicistas de la anterior, esporádicamente visibles en los trenes que viajan al sur. Cabe añadir que tanto *proveros* como *puetas*, para usar la nomenclatura del autor, si bien en primer término no ha sido registrado en los estudios pertinentes, presentan iguales conocimientos y actitudes, basados en la general y severa preceptiva del género.

cuerdas y aún irrumpen en la música popular firmada, con típicos acompañamientos de piano ³³.

Aires circunstanciales.

Puede darse por agotada una modalidad interesante para narrar cantando, en verdadera forma de "recitativo" (con espaciados acordes acompañantes de cuerdas o de acordeón), oponiendo esta parte reposada a otra más movida en estilo de *tamboreo* o de danza con ritmo de zamba ³⁴. En Chile se domina también *corridos* a estos trozos y su estructura musical se identifica a la *milonga* zandunguera y al *cantar por cifra* propio del gaucho payador. En su versión campesina y no populachera, estas composiciones sirven para lucir la habilidad de los guitarristas, quienes tratan de destacar su actuación con los floreos, retornelos y paráfrasis de los grandes ejecutantes.

Como últimas referencias al estilo peculiarísimo de los *cantos a lo humano*, huelgan algunas citas de temas dispares, para aquilatar la chilenidad desplegada en diferentes *fundados*. En décimas amorias se destacan los versos: "Quisiera ser tu peineta - para adorarte tu pelo"; entre las de ponderación: "Tamién sé de un zapato - q'és de contar y no creer - yo cabía dentro d'el" - y "ensillao mi caballo"; entre las de provocación: "Todavía me quean pesos - p'a remolcr en salón" y entre las eruditas: "Bajaron los estudiados - cantando literatura".

La variedad de los Aires Circunstanciales es tan concebible como la multiplicidad de las situaciones y oportunidades con que el vulgo quiere superarse espiritualmente. Se trata de observar aquellas situaciones que, en actitud regocijada, requieren el auxilio de la literatura y de la música (aniversarios, nacimientos, onomásticos, alabanzas, parabienes a los desposados, esquinazos, bodas, etc.); a los de las honras fúnebres (velorio del angelito, entierros, vigiliás de difuntos) ³⁵; a las meramente recreativas (rodeos, trillas, certámenes, fiestas patrias, romerías) o simplemente instructivas para recordar la leyenda o avivar la tradición.

Todos los alcances, impulsos y arranques de esta "línea de circunstancias" exigen estilos y aires determinados y en tan diversos trances se solicita —en los humildes hogares— el concurso de los auténticos *troveros* profesionales, de los *puetas* de reconocida versación y aún de los simples aficionados. Los unos participan como *cantaores* o como *cantaoras* ³⁶ (de diverso repertorio); otros en calidad de *tocadores* y aún de *promesantes*; pero, si pertenecen a la

³³ Las denominaciones de *romance*, *romancillo* y *corrido* aparecen genéricamente subordinadas a esta última, no siempre provista de forma musical, que, de existir, le daría el carácter o de *tonada* o de *ronda*.

³⁴ No quedan huellas de estas especies birrítmicas.

³⁵ En las reuniones ceremoniales se impone el canto a lo divino. Véase nota 18.

³⁶ La terminología *cantaor*, *cantaora*, no tiene vigencia en el folklore musical chileno.

profesión, se les reclama el uso exclusivo del *verso grande* o de arte mayor y el estilo vocal e instrumental que son de ordenanza³⁷. Ocasionales, pero muy significativas, son las concentraciones que promueve la presencia de los trovadores, fácilmente reconocibles por los corrillos que agrupan en las romerías y ferias; o bien por las cátedras de entendidos que se dan cita en las fondas o *quintas de recreo* para escuchar a los *payadores*.

Hasta el fin del primer cuarto de nuestra centuria se presenciaron reuniones de este género en las *chinganas* de los suburbios y en las regocijadas acumulaciones del 18 de Septiembre en las *pampas*, parques y *pampillas* de las ciudades chilenas, y, si persisten algunas de estas atracciones, es por el aliciente de las actividades coreográficas. Asambleas de exclusiva versación literario-musical no se conciben actualmente nada más que en el ambiente rural y con preferencia en la precitada región colchaguina. *Troveros* de auténtica cepa criolla los hay aún en Alhué, Malloa, Doñihue, Coinco, Codegua, Pelequén, etc. y si existen payadores, se les puede ubicar en esos mismos contornos.

En las *chinganas* santiaguinas (1835-1890) de La Chimba, del Matadero y de Duarte; en las *fondas* porteñas del Arrayán, de Clave y de Carretas (1860-1910) y en las *quintas* de Ñuñoa, Los Guindos, el Refalón, en plena periferia de la Metrópoli (1890-1920), competían amigablemente los improvisadores en inolvidables *payas* y se presenciaban y estimulaban las audiciones de solistas. Eran raros los conjuntos instrumentales y vocales y muy destacados *verseros* se hicieron oír en la festividad septembrina del Parque Cousiño de Santiago, hasta 1921, y en Playa Ancha de Valparaíso, hasta poco después³⁸. Muy contados trozos de esas *payadas* y *contrapuntos* fueron registrados; pero caso ha podido ser reconstituida la *legendaria* y clásica *payá* en que midieron —en una hacienda cercana al Cachapoal y antes de 1860— su ingenio y sus dotes poéticos don Javier de la Rosa y el Mulato Taguada³⁹. Una permanente y oral remembranza conservó las célebres estrofas, coincidiendo con la reconstitución que de ellas hizo una *pueta* de la Edad Heroica. No así los bordoneos con que ambos bardos ilustraban la contienda, como hábiles ejecutantes de guitarrón. También se conoce fragmentos de *payas* en *cantos de dos razones* (dísticos contestados). Esta forma métrica ennoblecía los torneos entre aficionados de las bajas y altas clases sociales. Al parecer era un ceremonial despreciado por no ser de arte mayor, pero es justamente en este repertorio donde se han encontrado las más agudas réplicas y se ha podido apreciar mejor el ingenio de nuestra casta popular de versificaciones.

³⁷ Normalmente se produce un semiprofesionalismo, más ostensible en la mujer, como ocurre con las *cantoras de casamientos* o de *trillas*. En estos casos predomina la *cuarteta*.

³⁸ Acevedo Hernández, Antonio. "Los cantores populares chilenos". Ed. Nascimento, Santiago, 1933.

³⁹ Véase Del Campo, S. Algunas observaciones sobre el folleto de don Desiderio Lizana "Cómo se canta la poesía popular", Revista Católica N° 296, Santiago, 1913.

Después de un aletargamiento de medio siglo, parece insinuarse una reacción para reivindicar la romántica escuela de los payadores; han aparecido hojas sueltas de florilegios, al mismo tiempo que se han hecho entrevistar por la prensa algunos póstumos representantes de la *afición*. Anacrónica parece ser, en los días en que vivimos, esta reviviscencia destinada a perecer de nuevo ante la coacción de la prensa amarilla y la competencia de la radiodifusión ⁴⁰.

En este mismo capítulo se alude a las diversas oportunidades que reclaman otros aires circunstanciales. En verdad las jornadas instructivas en que es de rigor el *verso grande* ocupan un reducido sector en el programa general; pero, son las únicas, que, en la clasificación, logran separarse enteramente de los *cantos líricos*. Otro tanto se puede decir de aquellos otros, aún más circunstanciales, que acompañan los trabajos (cantos de lavanderas, de bogadores, de marineros, de cazadores, de soldados en campaña y los de algunos deportes). En la generalidad de estas expansiones, es más bien la música la que impone sus medios de expresión —en particular el ritmo— para dulcificar los monótonos esfuerzos y la débil colaboración literaria no resiste a un examen, pues recurre ordinariamente a la onomatopeya ⁴¹.

No es, por lo demás, algo indispensable en el carácter chileno la distracción literario-musical en las labores continuadas. Los soldados y los marineros usan de preferencia aires extranjeros ya nacionalizados o himnos de autores conocidos; o, más frecuentemente, y en el orden musical, recurren a la parodia.

El florilegio infantil.

En permanente confusión con la música religiosa y las ofrendas navideñas hay que reseñar, en el dominio infantil, una enorme promoción exaltada por los gloriosos y tradicionales vínculos que ennoblecen a los *arrullos*, a los *juegos*, a las *nanas*, a las *rondas*, a los *cantos de vigilia* ⁴², etc. Constituye este jardín del espíritu una de las más extendidas ramas del folklore y compromete a todas las clases de la sociedad. Su entronque ibérico se conforma comparando la serie antológica que cruza toda la América desde México a Chile. Podemos sorprender en ese interminable curso un verdadero "film" para el cual desfila todo el alucinante cortejo de la familia espiritual de Iberia, en parte "mestizada" con aportes indígenas o con las modificaciones que consumaron las nodrizas africanas y con anterioridad las de raza judía.

⁴⁰ Véase nota 12.

⁴¹ No se destacan en el folklore chileno los cantos de oficio. Habría sido de gran interés conocer ejemplificaciones, de acuerdo con la enumeración hecha por el autor.

⁴² Véase Pereira Salas, Eugenio. "Los orígenes del arte Musical en Chile". Imp. Universitaria, Santiago, 1941.

En el florilegio infantil del Nuevo Mundo las variantes, las derivaciones e interpretaciones de los textos medievales comprueban el poder de absorción del ambiente americano y reconstituyen un nexo imborrable para toda la Hispanidad. Desde un país o del otro, esa sucesión se considera de un modo diferente, pero se lo percibe con idéntica mentalidad. Las señales y mensajes emitidos a través de los siglos, por la letra nobilísima del Romancero, permanecen incólumes. Aquella paloma que "del cielo bajó" debe ser azul o blanca; la viudita puede ser "de Santa Isabel" o "del Conde Laurel"; la muñequita va "vestida de azul" o "con cintas rosadas"; por todas partes está "la pastora cuidando el ganado" o "llueve y llueve la Virgen de la Cueva"; Mandrú "toca la puerta"; por doquier "se juega a los hilitos de oro" en busca de esposa; se ridiculiza a Bartolo o Bartolillo "tocando la flauta"; surgen los "maderos de San Juan"; canta la rana "debajo del agua"; los estudiantes ven "a la Marisola" y, en las noches místicas, los niños evocan a "Santa Margarita carita de luna" o el nene lindo "que le tienden su cama en el toronjil". Chicos y grandes recuerdan las dilectas estrofas de los romances archivados por la mente criolla y especialmente aquellos a los cuales nos hemos venido refiriendo.

Los cánticos religiosos de la infancia —en especial los de Navidades— vagan, en Chile y en cualquiera otra nación iberoamericana, en análogas versiones de "Vamos pastores"; "Venid pastorcitos"; "Bendita sea tu pureza", etc. En las coplas infantiles surgen versos de "La rana"; "Doña Tadea"; "Cuchito que mató a su mujer"; "¿Santa Ana porque llora el niño?" y, en las nanas (ejercicios ritmados y cantados) huelgan las repeticiones. En los cantos de cuna impera la secular imposición de las ayas israelitas de España, enseñando a las criaturas el himno nacional judío: "Htikvo" (Esperanza), celosamente conservado en las melodías de los arrullos chilenos, "Duérmete niño - duérmete por Dios" y "A la rurrupata - que parió la gata", o de los mexicanos "A la rorro, rorro - y a la rorrórró", y "Caballito blanco"⁴⁸. La fibra ibérica asoma asimismo en los cánticos para adormecer, "Señora Santa Ana"; "A la ruru rracá" (mexicano); "Este niño lindo"; en las coplas, "Naranjas y limones" y en el verso "Ya Cristo nació".

En los cantos aglutinantes, los juegos, los cuentos de nunca acabar, los paliques y mentiras se cruzan versículos de "El barco chiquito" (francés); "Los números retornados"; "El casamiento del piojo y la pulga"; "Los diez perritos"; "Los animales" (del que salió el Ratón Pérez); "El Real y Medio"; "Las Horas"; "Juan Perulero"; "Catita Já"; "La Ronda de San Miguel"; etc., todos ellos tan característicamente españoles, a veces europeos y hasta rusos, —como los ritmados ejercicios de "Mandandirun dirundán", (de Chile) y el "Matarilé"— rileró (de México).

Es de este modo como las naciones hispanoparlantes exaltan y dignifican

⁴⁸ Lamentablemente esta afirmación no se apoya en ningún fundamento, lo que habría sido de gran valor para la genealogía de las nanas chilenas.

a la raza en la faz laminar de la vida; sin saber que muchas de esas virtuosas y cándidas expresiones son comunes a toda Europa y, en su más elemental y tierno fervor, a toda humanidad.

La estructura musical.

En referencia a los Cantos Líricos, y con raras excepciones, hay que afirmar que en ellos es el elemento sonoro el que impera, a expensas del contenido literario. Es un variado cúmulo de composiciones, bien definido en su estilo, capaz de incorporar embriones de todos los otros géneros y tendencioso en su morfología musical. Uniformemente divide el texto sonoro en dos partes contrastantes tanto por el ritmo como por la celeridad del movimiento y antes de analizar sus piezas maestras es indispensable considerar los antecedentes de la forma bipartida y sus ramificaciones. Débese también interrumpir el curso de la investigación para describir los instrumentos acompañantes, muchos de ellos factores decisivos de la filiación y del significado de los motivos sentimentales que integran la vena lírica del pueblo⁴⁴.

Musicalmente hablando las formas bipartidas de la antología chilena —en lo que a folklore se refiere— son el *cuando*, el *aire*, la *tonada*, la *refalosa* y la *sajuriana*; y en cierto modo los *esquinazos*, los *cogollos*, los *pregones* y otras formas simplistas. El Perú y Chile han sido los dos países que han dado mayor preferencia a esa forma binaria en sus composiciones de música. Esta característica puede ser atribuida, a la imposición de la "zamba", uno de los ritmos afroamericanos más destacados y difundidos, como también sorprendentemente prolíficos; o bien al ejemplo de la "gavota", de los franceses más bien acogida en América que en Europa, y otros continentes. El coreógrafo Vestris impuso a este baile, del siglo xvii, una forma bipartida en la cual alternaba un tema lento y uno más movido.

En su forma literaria no se destaca el género de la *tonada* chilena, ya que sus cuartetos octosílabos, o algún metro similar, a lo más se complican con algunos versos de estrambote, en son de moraleja; o bien arrastra versos de una estrofa a la otra en la variedad de la *tonada de coleo*. En general, es una versión exclusivamente chilena de la canción universalista y de forma libre. Los argumentos no son afectos a la alegría, ni al hogar, ni al ambiente físico, sino a un difícil clima moral o sea un perenne conflicto en la vida afectiva. Como es de rigor, la narración ocupa las estrofas, alternando con un estribillo de significado baladí pero reticente.

Un mayor significado adquiere la interpretación musical, conformando, por decirlo así, la morfología de este típico cantar de Chile. Los ritmos oscilan entre el 2/4, el 3/4 y como el más importante, un 6/8 que en un movimiento más reposado envuelve en compás y medio, el diseño melódico que

⁴⁴ Barros, Raquel y Dannemann, Manuel. "Introducción al estudio de la tonada". *Revista Musical Chilena*, Año xviii, N° 89, Julio-Septiembre, 1964.

va a desarrollarse. Realizada la cuadratura de 4 o de 8 compases, estalla el estribillo en movimiento contrastante con todo el espíritu y brillo del aire de zamba, danza madre de la progenie folklórica de América Meridional. Acompañada la voz —y el conjunto vocal por excepción— con la guitarra o el arpa, o bien éstas combinadas, divagan en mero acompañamiento de la estrofa, pasando a la exaltación del rasgueo en el estribillo, como un verdadero contraste entre el lánguido son y la viveza del refrán. No es composición para hombres y su lirismo muy femenino, lo atenúan las *cantoras* con una decidida inclinación al falsete. Podría insinuarse que en las otras composiciones bipartidas, se extrema el contraste agójico de las partes, como en la *refalosa* y la *sajuriana*, o lo contrario en el caso del *cuando*, el *aire*, especies que deben ser consideradas más adelante.

Si hemos asimilado a la *tonada* otras formas como los *pregones*, los *esquinazos*, los *cogollos*, es porque ellas exhiben una estructura musical análoga y otro tanto puede decirse del escaso repertorio de cantos burlescos, coplas amatorias, endechas y aún las *remoliendas* y los *tamboreos* (estas últimas genéricas). Para toda esta promoción se exige una solista, solos coreados o muy raramente el diálogo, más propio de los payadores.

En el aspecto propiamente vocal, y desde los tiempos del Coloniaje, los memorialistas y viajeros repararon en la voz de cabeza, (casi falsete), que emplean las mujeres en los aires vernáculos. Tal peculiaridad, que resalta asimismo en la *zamacueca*, se neutraliza con una actitud bien opuesta en los *troveros* y cantantes del *gay saber*, uniformemente empeñados en exagerar su acento de salmistas, con una gravedad que llega al más alto patetismo en los cantos rituales de las romerías⁴⁵.

La organografía

Enumerando las formas criollas de mayor imposición literaria y antes de referirse a las que exaltan la danza, es forzoso considerar la organografía. La guitarra, fue impuesta por la fuerza de la tradición, como el instrumento ordinario que debe acompañar el canto y con extensión a todos los géneros. El arpa, sin pedales, de factura criolla, compite en airosas condiciones y aún el mandolín y el laúd. Figuran también entre las cuerdas el *rabel* y el *guitarrrón* y en relativa calidad de acompañante, el acordeón. Son raras las intervenciones, y más bien como elemento concertante de las flautas y la percusión⁴⁶. La técnica general en el uso de las cuerdas es similar al de toda

⁴⁵ En las ahudidas modalidades del canto masculino, hay ahora una clara tendencia al uso de la voz aguda, con el fin de superar el normal bullicio del ambiente, como consta en los archivos del Instituto de Investigaciones Musicales.

⁴⁶ Entre los instrumentos de cuerda, algunos de los cuales parecen citados, el predominio de la guitarra es ostensible, y es el único que demuestra una dispersión nacional. La práctica del acordeón se ha hecho cada vez más frecuente, y en cuanto a los aerófonos, membranófonos e ideófonos, el área andina de nuestro folklore ofrece una rica variedad.

América. Preceden al canto y alterna con él un ritornelo (ritornello) de punteos y floreos y acompañan las voces con variables y típicos rasgueos. Participan en este juego técnico la guitarra o el arpa (a veces ambas concertando) y en especial los dos característicos instrumentos chilenos ya enunciados: el *guitarrón* y el *rabel*. Son ellos los dos agentes vernáculos de sonoridad acompañante, sin desdeñar a veces el rango de solistas, pero desgraciadamente han caído en desuso a causa de la decadencia en las actividades de los *puetas* y los *troveros* campesinos.

Como el más interesante debe calificarse el *rabel* que puede provenir de un instrumento pastoril del Medioevo español. Tenía una indecisa y tosca forma, asimilándose en algo al laúd y provisto de tres cuerdas que se debían raspar con un rústico arco. Sin embargo, las más valiosas piezas organográficas de este orden que se conservan en Chile no participan de esta técnica sino de aquella del "grouth" de los celtas y su forma se asemeja a la "viola de gamba". En materia de cuerdas frotadas se conoce bien la oposición entre los aportes del oriente representados por el "rebab" árabe, el "rebec" o "giga" ya aclimatado en Occidente y el típico "grouth" que los celtas divulgaron en tierras inglesas. Si algunos ejemplares chilenos del *rabel* participan de la manera árabe, otros se asimilan a la celta, bien caracterizada por su peculiarísima combinación del puente, pasando éste a ser alma al atravesar la primera cubierta y pegarse a la segunda. Una mayor perfección de estos tipos celtas, encontrados en el sur de Chile, indican la imitación, en las "misiones" campestres, de los ejemplares venidos al Nuevo Mundo, hacia los primeros años de la Conquista. Hasta el primer cuarto de nuestra centuria, podía sorprenderse en las puertas de las iglesias rurales a los ciegos pordioseros ejecutando este instrumento a la manera arcaica, es decir colocándolo sobre las rodillas. Su uso continuó en las capillas de la isla de Chiloe, y aún de Cauquenes, para acompañar los *gozos* y otras cantilenas devotas⁴⁷.

Como un decidido contraste, aparece el "guitarrón", la única pieza sonora de incontrastable creación nacional. Su sólo nombre evoca su forma y sonoridad y si su procedencia peninsular es innegable, su evolución chilena también lo es; hace olvidar los arcaicos y abultados modelos medioevales de España. La ejecución con dos dedos maestros y la prodigalidad del metal en el encordado, lo aleja mucho del bordonco de la guitarra típica o de todos sus innumerables variantes de América. La caja es más ancha y más honda, casi rectangular y sin combas; su clavijero estira 21 cuerdas grandes ya de metal, de tripa, o de entorchado. Los trastes se hacen con cuerdas embutidas y el mástil es mucho más pesado. Complementan la dotación sonora dos pares de cortas cuerdas exteriores de metal, colocadas a ambos lados del brazo, actuando como "diablitos" resonadores que no admiten cejas. La capacidad de sonido de esta pieza organográfica tan complicada es de un encanto irris-

⁴⁷ Véase notas 19 y 25.

tible por su plenitud y multiplicidad, semejando una verdadera orquesta. En la ejecución se usan simultáneamente el punteo y el breve rasgueo o repique-teo. De momento aparece como un "solo" instrumental, y hasta vibrátil, para fundirse luego en un concertante de cuerdas amplificado por el agudo vibrar de los "diablitos". Por ello puede concebirse que el guitarrón llegue a actuar como concertista y concertante. En general una mujer acompañaba al payador o al cantor, como destacando la salmodia, o bien comentándola con airosos retornelos o intermedios. Con pena hay que confirmar, así, su desaparición de los campos y de los arrabales; sólo se encuentra en los museos y archivos, luciendo valiosas incrustaciones de metal y nácar⁴⁸.

Los modelos del arpa campesina y sin pedales son variadísimos: ya pequeños y portátiles para que la ejecutante los toque apoyándolos sobre las rodillas, o más abultados y potentes. Llevan 38 cuerdas de tripa y metal; el tipo más atrayente y caracterizado resulta aquel de la caja casi triangular que enancha desde arriba hacia una base amplísima y chata, que se apoya por dos palillos divergentes en el suelo. El brazo que despliega una graciosa curva, y el delantero son livianísimos. Estas formas típicas tienden a desaparecer ante el modelo universal, siempre sin pedales. Prevalece el arpa como instrumento femenino, todo lo contrario del acordeón, bien señalado como masculino, desde los mediados de la pasada centuria. Se le usa preferentemente en la campiña ya sea "a solo", en conjunto o en carácter de acompañante del canto.

De idéntica importancia es la colaboración de los instrumentos propiamente internacionales. La guitarra —como el elemento más socorrido, tanto de carácter solista o acompañante— lleva la preponderancia y junto con el arpa han pronunciado tipos de figuración —comunes a toda América austral— para disgregar las armonías. Estos sistemas de acompañamiento han pasado —la música de España y de Italia también lo indican— tanto a las versiones de piano como de orquesta. La misión sonora o el uso reiterado en Chile de otros instrumentos como la flauta, el piano y la percusión, no merecen aquí la consideración especial que se les dedicará al ocuparse de la música coreográfica.

La expresión popular.

Una vez conocido y justificado el instrumental castizamente chileno se puede abordar aquel temperamento, aquel alma y aquel régimen armónico, melódico y rítmico que dignifican el arte criollo de los chilenos. De suyo resulta fácilmente perceptible, ya sea por la fórmula usual de las melismas calzando en un método especial de armonización —a base de armonías de tónica, de séptima, de dominante y rara vez de subdominante— o por un característico timbre instrumental. Es el caso de que la textura de la chilenidad criolla,

⁴⁸ Véase nota 19, segunda parte.

en lo que a música atañe, es absolutamente inconfundible, sin que ello quiera decir que se trate de un arte imponente y soberano.

Hay que insistir, una vez más, en la supremacía de la *tonada* y de la *zamacueca*⁴⁹ que consideramos más adelante, pues ambas formas monopolizan la textura musical a que nos venimos refiriendo y se la imponen a la de los otros aires ya mencionados: la *refalosa*, la *sajuriana*⁵⁰, los *esquinazos*, los *cogollos* y los *pregones*. En toda esta familia existe ese color y ese clima peculiares; por causas enigmáticas tienen ellos alcance retrospectivo a los aires tradicionales de Chile: el *cuando* y el *aire*, de rotunda antigüedad⁵¹. Muchas serán las versiones del primero que circulan por toda América, pero ninguna posee la seguridad de factura que se le imprimió en nuestra época pre-republicana, con su uso y con su carácter de emblema. Aunque se le interpretó como baile, hay que convenir que coreográficamente no participa de ninguna modalidad tanto criolla como virtualmente americana. Por otra parte, las versiones del *aire* que van circulando en tierras chilenas, coinciden con las de toda América, sin que se sepa cuál es la más auténticamente española. Tanto esta especie como el *cuando* y mucho antes de la aparición de la *zamacueca*, deben haberse sentido influidas o ejercieron ascendiente y predominio sobre las otras especies típicas chilenas.

En la enumeración renunciamos a considerar ciertos números literario-musicales, de faz lírica, que pueden ser danzados y otros de argumento característico que pudieran engendrar géneros especiales. Obedece este repudio, y volvemos a repetirlo, a la imposición de la textura musical que todo lo uniforma. Todos esos ejemplos, al parecer soberanos por su original contenido literario, deben ingresar a la libre forma de la canción, la más multiforme del repertorio⁵².

No pocas son las obsesionadas tendencias que afectan a las diferentes expresiones populares, extendiéndose con análogas preferencias a todos los géneros. En lo que se refiere a los versos, figuran en primer lugar oposiciones negativas como las que enuncian las interminables versainas: "No habrá torres sin campanas, ni amor que no tenga fin". Otro tanto pasa con la verborrea de apellidos chilenos, bien marcada en la serie: "Los Ureta en Caren, y en el Olivar, Guzmanes; y también en las sucesiones de oficios y profesiones ("En Rancagua fui escribano, y en Codegua, pellowero") y las interminables enumeraciones de nombres femeninos usados más bien para rimar⁵³.

⁴⁹ Véase nota 1.

⁵⁰ Véase Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. "Antología del folklore musical chileno". "Danzas". Fascículo N° 3. Imp. Arancibia, Santiago, 1964.

⁵¹ En Chile tienen plena vigencia entre 1820 y 1840. Véase nota 1.

⁵² Desgraciadamente el autor no da mayores antecedentes acerca de estos posibles géneros.

⁵³ Véase: Lizana, Desiderio. "Cómo se canta la poesía popular". Revista de Folklore Chileno. Tomo IV, entrega I y II. Santiago, Imp. Universitaria, 1912, p. 1-73.

El prurito de plagio⁵⁴ y principalmente en la estrofa inicial, está indicado para las expresiones verbales que acumulan gajes de chilenidad, como ser: "Si es delito el adorarte"; "A naide he querido tanto"; "Ayer pasé por tu puerta"; "Tira, tira carretero"; "Veinticinco limones"; "Mándame quitar la vida"; "De la Cordillera vengo"; "Debajo de un limón verde"; "Cuando salí de mi tierra". Algunos de estos versículos figuran como remanentes de romances españoles o residuos de repertorios extranjeros, pero interpretan a maravilla "estados de alma" bien nuestros.

En las efusiones líricas, con cierta preocupación literaria, y, además de aquellos versos que integran un homenaje, hay que recordar a las *despedidas* que junto con los *cogollos* reclaman un rango honorífico de hondo nacionalismo.

Hace ya medio siglo que entraron en desuso los versos pareados y las octavillas y casi se podría asegurar un grado de decadencia a la estimación del romance, los diálogos de cantos contestados y las letrillas. También se han olvidado las lamentaciones y "ayes" repetidos, las cuartetas glosadas en cuartetas, los cantos de boga (barquillas y barcarolas) y los cantarillos amatorios con las obsesiones del *juramento* y del *imposible*. Puede darse, por terminado así mismo, el uso tenaz de las expresiones poéticas del trópico, entre las cuales dominaban los términos "negrito", "cubanita", "la patria del cacao", "en La Habana nací yo", etc.; los afroamericanos limeños (cholito) o la sintética quejumbre de los "yaravíes" peruanos. Virtualmente olvidado aparece tanto en Chile como Sudamérica el ritmo típico de la Habanera, otrora dominante en los cantos líricos de América Austral⁵⁵.

Uno de los países que en su criollismo más ha repudiado las incorporaciones virtualmente indígenas, es el nuestro. Del araucano sólo ha introducido dos o tres vocablos ya muy desfigurado, como *engaichel*, *quatrii gualey*, *chiguaywey*, más bien usados por su sonoridad que por su significado⁵⁶; y de las modalidades literarias y musicales en las manifestaciones etnográficas de los mapuches, no se ha podido comprobar ni la menor intervención. Esta incompatibilidad sentimental se exhibe vigorosamente en la preocupación de los cantantes criollos de la radiodifusión, preocupados de conseguir ambiente para *corridos* al estilo de aquellos que comienzan: "Los indios cuando bajaban" o "La india le dijo al indio". Estos intérpretes matizan la ejecución de la guitarra con palmoteos en la caja y con un ritmo que precisamente es ajeno y extraño a la percusión araucana.

De procedencia diaguita parece ser el término *liray*, incrustado en nuestra

⁵⁴ Más que de plagio podría hablarse de apropiación de elementos del folklore en su carácter de bien común.

⁵⁵ De todo lo nombrado, sólo la *habanera* pervive en la canción, sobre todo en algunas regiones.

⁵⁶ El uso de términos indígenas, después de desaparecer del folklore cantado, permaneció por algún tiempo en la canción popular.

lirica popular ya amputado del verso antiguo *arle liray* que servía de estribillo en la pasada centuria. Influencias en la instrumentación y determinadas melismas de los diaguítas son evidentes en algunas danzas y rituales del Norte Verde⁵⁷. En las tierras más septentrionales del Norte Grande, dominadas por imposiciones de las razas quechua, aymará y atacameña, es donde más se pone en evidencia este divorcio espiritual⁵⁸. Los cantos y bailes de las romerías regionales no aceptan intervenciones indígenas en lo literario —con la excepción del dialecto *quelequele*⁵⁹; pero sí en lo musical y especialmente en la adopción del sistema pantafónico.

Regionalmente hablando y con relación a las supervivencias de aportes virtualmente hispánicos, hay que ensalzar a las comarcas de caprichosa ubicación geográfica. Como la más rica figura la isla de Chiloé, guardando un buen número de romances castellanos y aires peruanos y argentinos. No menos conservadora resulta la provincia de Ñuble, especialmente en tierras cordilleranas y al oriente de San Carlos y Chillán. Las comarcas colchaguínas, junto con las cercanías de Cauquenes del Maule, aventajan a Aconcagua y a la Metrópoli en esta especialidad.

BIBLIOGRAFIA

- Mendoza, Vicente T. *Lirica infantil de México*. México 1951.
 Baeza, Mario. *Cantares de Chile* (Selección), Santiago, 1949.
 Mendoza, Vicente T. *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*. México 1952.
 Tangol, Nicasio. *Huipampa* (novela). Santiago, 1944.
 Liscano, Juan. *Folklore y Cultura* (poesía popular venezolana). Caracas 1950.
 Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. *Canciones de Navidad*, Santiago, 1951.
 Lavín, Carlos. *La cueca y la tonada son chilenas*. Rev. Zig-Zag, 7 de Enero de 1944. Santiago.
 Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos Populares Españoles*. Sevilla, 1883.
 Cárcer, Mariano de. *Pregones y pregoneros Sevillanos* en "Anales de la Sociedad Folklórica de México". México 1947. T. VI.
 Arguedas, José María. *La Canción Popular Mestiza en el Perú*, en "La Prensa", 25 de Agosto de 1940. Buenos Aires.
 Lavín, Carlos. *La Musique en Amérique Latine*, en "Le Guide du Concert", París, en los Nos.: 30 de Enero; 5, 12, 19 y 26 de Febrero y 14 y 20 de Marzo de 1925, París.

* * *

⁵⁷ Nuevamente lamentamos que el autor no cimentara sus afirmaciones con datos bibliográficos.

⁵⁸ Más que divorcio, se podría considerar como la pervivencia de elementos aborígenes con mayor fuerza que en el resto del país.

⁵⁹ Del dialecto *quele-quele*, véase: Lavín, Carlos. "La Tirana". Fiesta Ritual de la Provincia de Tarapacá. Revista Musical Chilena, Año VI, N° 37, Santiago, 1950.

CRIOLLISMO LITERARIO Y MUSICAL

Ej. Nº 1

VILLANCICO

Cuando el Ni - ño Dios na - ció Cris - to na - ció, di - je el
 Es - ta pa - la - bra que - dó y por to - do el mundo en -
 Por - que can - tan - do nom - bró al Me - si - as Ver - da -
 ga - llo. Es - ta pa - la - bra lag - la - bó
 te - ro por - que de - cla - ró el mis - te - rio
 de - ro
 por - que al na - cer la nom - bró
 el ga - llo cuan - do can tó.

Ej. Nº 2

HACE TUTO, GUAGUA

a) ♩ = 84
 b) Ha - ce tu - to gua - gua que vie - ne la va - ca
 con la co - la dep - so y ca - chos de pla - ta.

2

Señor San José,
 ¿por qué llora el niño?
 —Por una manzana
 que se le perdió.

Anda para casa
 yo te daré dos
 una para el niño
 y otra para vos.

Ej. Nº 3

MARIDA VIRGEN PERFEUTA



Ma - ri - da Vir - gen per - feu ta yo ven -
 Pa - ra di - ver - tir lo har - ta - zo trai - go el
 go de Pi - chí - de - gua mon - ta - da en mi lin - da
 ra - bel de mi pa - dre y ven - go con mi co -
 ye - gua ca - mi - nan do en li - nes reu - ra.
 ma - dre que can - ta lo más bic - na - zo.

3

*Señora, doña María
 yo vengo de la Angostura
 y al niño Dios le traigo
 estas peritas maura.*

*Para divertirlo hartazo
 traigo el rabel de mi padre
 vengo con una comadre
 que canta lo más bienazo.*

4

VILLANCETE

*Propicio, propicio
 la honra de Dios.
 Virgen Candelaria
 Cuerpo del Señor.*

*La pido, Señora
 le doy el valor
 déjenos llevarla
 al pie del altar.*

5

JUEGOS Y RONDAS

*Pimpín, sarabín,
 cuchillo e'marfil;
 que manda la ronda
 que esconda un pié,
 detrás de la puerta
 de San Miguel.
 Amén, papén.*

6

*Enem tene tu,
 cape nana nu;
 ti safá,
 tumba la,
 estis tos tus.*

7

VELORIO DEL ANGELITO

Adiós madre ya me voy
a los reinos de los cielos;
suplico quede contenta
y por mi alma haga duelo
(Cuarteta inicial)

Adiós mundo engañador
ya no te acompaño más
quédense todos en paz,
quiero ir a ver al Señor
mi niñez me fue a favor
mi partida es sin reserva;
la concurrencia es consuelo
al pulsar el instrumento,
que sea esto de contento
y por mi alma no hagan duelo.

(4ª décima de glosa)

Al fin, adiós, me despido
ya está la aurora blanqueando;
y los que me están cantando
jamás los pondré en el olvido;
adiós en el otro conviado
aunque lejos quedaremos,
tan seguros estaremos
que sea mayor consuelo
espero en Dios que en el cielo
más alegres días veremos.
(décima de despedida)

8

CANTO A LO DIVINO

Toda la gloria está en vela
de este placer tan profundo;
dicen los gozos del mundo
que viva la Noche Buena.
La víspera de este santo
la hablamos de celebrar,
las aves han de gorjear
siendo brutas ignorantes,
que en esta noche fragante
que viva el Señor San Juan.
(décima modelo)

9

CANTO A LO HUMANO

Bastante me has insultado
ya te voy a poner freno
y m'ey pasado de bueno
que tanto t'e'soportado.
Como me viste curado
ya me agarras a sermones
soy yo el de los pantalones,
por tal debes callarte;
y, ahora para probarte
toma este par de trompones.
(décima modelo)

10

GOZO

Salve, Reina y Madre
Del mundo esperanza
Arca de Alianza
Entre el hombre y Dios.

Dios os eligió
por tanta belleza.
Candor y pureza
madre del amor.

Ej. N° 4

SALVE CHILOTA

Lento y Solemne

Solo Coro

Dios te Sal - ve Rei - nay Ma - dre de mi - se - ri - cor -
 di - a, Vi - da, dul - zu - ra yes - pe - ran - za nues - tra.
 Di - os te sal - ve, a tí lla - ma - mos, los des - te -
 rra - dos hi - jos de E - va. A tí sus - pi - ra - mos, gi - mien -
 doy llo - ran - do. En es - te va - lle de lá - gri -
 mas, E - a, pues Se - ño - ra, A - bo - ga - da nues - tra,
 vuel - ve nos - o - tros e - sos tus o - jos mi - se - ri - cor -
 dio - sos. Y des - pués des - te des - tie - tro mues - tra - nos
 a Je - sús, fru - to ben - di - to de tu vien - tre
 ¡Oh cle - men - tí - si - ma! ¡Oh pi - a - do - sa! ¡Oh, dul - ce Vir - gen Ma -
 ri - a! Ru - e - ga por nos San - ta Ma - dre de Di - os,
 Pa - ra que sea - mos dig - nos de al - can - zar las pro - me - sas de
 Je - su - cris - to, ¡A - mén, Je - sús! ¡Ma - ríay Jo - sé!

12

CLAVELITO COLORAO

No Juan, el de los quillays'
era enamoraazo
y por botarse a templo
la dieron de garrotazo'.

Toma por pillo
y me gustó
toma chiquillo
y se amoló.

Las chiquilla' e la aldea
le hacían la jugarreta
lo convidaban y s'iban,
a los paseos en carreta.

Toma por pillo
etc.

Para teirse a su costa
lo invitaban a la trilla'
cada una con su lacho
iban toda' las chiquilla'

Toma por pillo
etc.

Un día que se escondió
en la cocina e ño Luna
lo pillaron y le dieron
una paliza perruna.

Toma por pillo
etc.

Señore' y señorita'
clavelito colorao
yo canté' ya lo' versito
del lacho más desgraciado.

Toma por pillo
etc.

16

REMOLIENDA

Vamos remoliendo, hijitos,
que el infierno se ha vuelto agua,
los diablos se han vuelto pejes
y los condenados taguas.

(Cuarteta modelo)

13

LA CULEBRA EN EL ESPINO

(canción femenina)

La culebra en el espino
se enrosca y desaparece
la mujer que engaña a un hombre
una corona merece.

Los hombres son el maldito
parientes del alacrán
que cuando se ven queridos
paran la cola y se van.

Y cuando uno sale bueno
hay que estar ya bien alerta
pues apenas ve una falda
se va siguiendo la pista.

Hay que estudiar la manera
de saberlo conservar
pues sólo al ojo del ama
se le pueda sujetar.

14

TE ESTOY QUERIENDO

(canción masculina)

Siento que te estoy queriendo
más de lo que yo quisiera
que tú no me correspondes
horrible y terrible fuera.

horrible y terrible fuera
que a tanto amor y constancia
le pague la indiferencia
de una china zandunguera.

de una china zandunguera
que mate con sus miradas
y lo ponga a uno tonto
si se pone zalamera.

quiero dejarte y no puedo
quiero tu imagen borrar
pero te llevo en el alma
y no te puedo olvidar.

Ej. N° 5

ESQUINAZO HORARIO

De no-che te ven-go a ver ca-sí con luz de la
 lu-na á-bre-me la puerta, cie-lo an-tes que me dé la
 u-na ay, sí, ay, no, an-tes que me dé la u-na.

ESQUINAZO

*Despierta prenda adorada
 y disimula mi ahinco
 ábreme la puerta cielo
 mira que ya son las cinco.*

15

PREGON

(estrofas y estribillo)

*Un esterero buen mozo
 por la calle iba cantando
 y al pasar iba gritando
 "Esterá p'al estroa vendo".*

*Quién lo veía, decía,
 "Es don Juan el esterero
 que viene por su dinero
 de la esterita de ayer".*

*Casi todas las mañanas
 el esterero pasaba
 y en una puerta de calle
 siempre lo mismo gritaba.*

*Quién lo veía, decía,
 etc.*

18

COGOLLOS

*Mi señor don fulanita
 cogollo s'zapallo tierno;
 muchas memorias le manda
 el capataz del infierno.*

*Mi querida fulanita
 cogollito de alell
 cuando de aquí me separe
 acuérdesse de mí.*

*Que viva el señor don fulano
 fragante malva de olor,
 hermosura de cupido
 atractivo de mi amor.*

(tres cuartetos)

19

PARABIEN

*El paire y la maire tienen
gran regocijo y consuelo
de ver sus hijos casados
vivan ángeles del cielo.*

(estrofa)

*Vivan novios y pairinos
clavelitos florecidos
Viva toda la compañía
vivan los novios queridos.*

(despedida)

21

CORRIDO

*Quién te empaña
quién te empaña
Carmelita lo engaichel
cuyana de Cuyadipe
de Cuyadipe a Tupey.*

*Arranca patito,
arranca monoy,
quatrúsi gualey.*

(una estrofa)

22

LOS HABLANTES

(Canción burlesca)

*Si un jóven llega a una casa
a onde hay niñas solteras
luego dicen los "hablantes"
éste de balde no llega.*

*Si se recuesta en la cama
por enfermo trasnochado
luego dicen los "hablantes"
ya viven como casados.*

*Si la ven con buena ropa
que su plata le ha costado
luego dicen los "hablantes"
su "querido" se la ha dado.*

20

ARRULLO

*Duérmete niño
duérmete, por Dios
por los capachitos
de San Juan de Dios.*

*A la rurrupata
que parió la gata
cinco borriquitos
y una garrapata.*

23

EL BORRACHIN

(Copla de taberna)

*Un hombre porque anda pobre
no puede tomar un cacho
porque al tiritito la gente
le grita que es un borracho.*

(estrofa)

*Como que me voy
como que me caigo
Ay manita ¡
la chispa que traigo*

(estribillo)

26

DESPEDIDAS

*Para toda la compañía
estrellita sobre el mar
téngame Ud. en su memoria
que yo no l'ay de olvidar
soy constante en la mar
a mi corazón le doy
y si algún día me voy
para un amargo retiro
yo le mandaré un suspiro
para que sepa onde estoy.*

(décima final)

Ej. Nº 6

LAS ENVIDIOSAS

Tonada

♩ = 84

1a voz

2a voz

Un

jo-ven llega-na ca - sa don - de hay ni - ñas sol - te - ras, Un

jo - ven llega-na ca - sa, don - de hay ni - ñas sol - te - ras - Ahí

di - cen las en - vi - dio - sas es - ta - sí no más no lle - ga, Ahí

di - cen las en - vi - dio - sas, es - ta - sí no más no lle - ga, Esta -

si no - más no lle - ga.

INTERLUDIO DE RABEL

etc.

24

Ej. N° 7

PERICO

(Canturria del Presidio)

A-llá den-tro de la mar sus-pi - ra - ba un pi - ca - flor
 y en el sus-pi - to de - cí - a to - ca la ca - ja tam - bor.

PERICO

(Canturria del presidio)

Allá dentro de la mar
 suspiraba un hombre pobre
 y en el suspiro decía:
 "sáquele el jugo a los cuarenta cobre".

Allá dentro de la mar,
 suspiraba una alpargata
 y en el suspiro decía:
 (verso no reproducible)

25

PAYADA

Señoras, pido el permiso
 para echar una payada
 si este gesto les agrada;
 y yo tengo un triste aviso
 en la tierra donde vivo;
 y aquí donde, pues, me ven,
 debo ser yo aquí, quien
 cante las glorias pasadas,
 d'esta Virgen recordada
 Santa Rosa's Pelequén.
 (una astrofa)

27

ROMANCILLO

El Diablo nació en Mincha
 En Choapa se hizo minero
 En Chalaco perdió el poncho
 Y en Carén dejó el sombrero.

En el Papudo lo halló
 San Pedro tomando baños
 Y de un puntapié lo echó
 A cama por todo un año.

El Diablo murió en Petorca
 En la Ligua lo enterraron
 En Quillota le hacen honras
 Y en el Puerto a cabo de año.
 (Fragmento)

PROCEDENCIA DE LOS EJEMPLOS

1. Ialón (Coquimbo); 2. Vicuña (Coquimbo); 3. Las Condes (Santiago); 4. Copiapó (Atacama); 5. Santiago; 6. Santiago; 7. San Carlos (Ñuble); 8. El autor en sus originales no indica la procedencia. (N. de R.); 9. Barrancas (Santiago); 10. Arica (Tarapacá); 11. Chacao (Chiloé); 12. Puente Alto (Santiago); 13. Rancagua (O'Higgins); 14. Chillán (Ñuble); 15. Santa Cruz (Curicó); 16. Renca (Santiago); 17. Requínoa (Colchagua); 18. Parral (Cauquenes); 19. Alhué (Santiago); 20. Santiago; 21. Cocharcas (Ñuble); 22. San Fabián de Alico (Ñuble); 23. Valparaíso; 24. Valdivia; 25. Malloa (Colchagua); 26. Ranchillo (Ñuble); 27. Petorca (Aconcagua).