

LA FORMA DE LA CUECA CHILENA

P O R

Carlos Vega

EN 1932 publiqué en el diario «La Prensa» de Buenos Aires, las primeras noticias sobre la historia de la Cueca en Chile; en 1936 añadí nuevos datos en mi libro «Danzas y Canciones Argentinas» (1) y en 1942 di en Santiago dos conferencias sobre su origen. La historia puede resumirse en una página.

La cuestión de la forma coreográfica, como totalidad andariega, me parece suficientemente esclarecida. En 1824 cobra rápida notoriedad en Lima un nuevo baile llamado Zamacueca; a fines de ese mismo año o a principios del 1825 llega a Santiago de Chile y en sus aristocráticos salones es objeto de cálida recepción; desciende en seguida a los dominios del pueblo, invade todo el territorio de la República y el fervor de un par de generaciones le da categoría de danza nacional; evoluciona, sufre algunas modificaciones de exteriorización y de forma, y se inicia en el país, ya en la segunda mitad del siglo, la creación de melodías originales. Hay desde entonces una Zamacueca chilena; pero como Zamacueca es nombre demasiado largo, con sólo «Cueca» se remedia la chilena apatencia de brevedad. Desde el comienzo ha pasado de Santiago a Mendoza y a las demás provincias argentinas inmediatas; después, hacia 1865, a Bolivia y el Perú, de retorno. Estas repúblicas le añaden apellido: Cueca Chilena y, otra vez por razones de brevedad, Chilena simplemente. En la Argentina queda hasta hoy, perdiéndose, el primitivo nombre de Zamacueca, muy generalizado el de Cueca y, limitado a las provincias del noroeste, el de Chilena, que bajó por Bolivia. En el Perú la danza se llamó Chilena hasta 1879, en que fué rebautizada con el nombre de Marinera. Lima administró la danza hasta 1860 más o menos; Santiago de Chile asumió el contralor desde esa fecha y, a partir del último cuarto del siglo pasado, la autonomía de la Cueca se acentuó en cada país. A pesar de su dilatada vida de retorcidas andanzas internacionales, la Cueca ha conservado intactos los principales caracteres de su coreografía; al extremo de que hasta hoy puede reconocerse en ella el modelo de danza picaresca que España difundió por Europa y América al promediar el siglo XVIII.

La cuestión de la música es menos sencilla. Ningún modelo europeo tiene cosa que ver con la Cueca. Las complicaciones se deben al simple hecho de que cualquier danza, después de trasponer sus fronteras musicales de origen, cambia sus tópicos y su externalización por los que predominan en el ambiente musical que invade. Esto ocurre a las pocas décadas de su llegada, y más ampliamente

(1) Cf. *Bailes criollos: la zamacueca*, en *La Prensa*, Buenos Aires, Julio 10 de 1932 y *Danzas y Canciones Argentinas*, Buenos Aires, 1936. Más datos en el libro *Orígenes del Arte musical en Chile*, de Eugenio Pereira Salas, Santiago de Chile, 1941, y en *Biografía de la Cueca*, de Pablo Garrido, Santiago de Chile, 1943.

después cuando los compositores locales inician la creación de música para la nueva especie.

Este trabajo no aborda la historia sino la forma de la Cueca. Es una revisión objetiva, casi estadística, de la colección de Cuecas chilenas que grabamos o anotamos al dictado en 1942, durante el viaje de estudios que hice con mi discípula y colega Isabel Aretz por diversas regiones del centro y sur de Chile. Visitamos entonces las siguientes localidades (grandes o pequeñas): Lonquimay, Curacautín, Rarirruca, Vilcún, El Cajón, Dollinco, Lautaro, Quiriquina, Bulnes, Concepción, San Vicente, Valdivia, Puerto Montt, Ancud (Chiloé), Puerto Varas, Temuco, Mallarauco, Talca, Santiago y Los Andes. De estas localidades, y de diversos lugares próximos que no podemos llamar poblaciones, proceden nuestras Cuecas, casi un centenar, todas de primera mano, esto es, de cantantes populares intuitivos, en espontánea función social. Sin embargo, y a pesar de nuestras precauciones, no es imposible que nos hayan cantado algunas de las que llegan al interior por conducto fonográfico, pues los aparatos reproductores tienen enorme difusión en la campaña chilena. Por lo demás, no hemos hallado en nuestra colección de impresas una sola de las recogidas. Me pareció que el interés del tema exigía el estudio de nuestros materiales y lo hice; por intermedio de la *Revista Musical Chilena* ofrezco ahora los resultados a mis siempre recordados y distinguidos colegas de Chile.

I

LA FORMA MUSICAL

El método que explicamos en nuestra obra *Fraseología* (2), concebido y desarrollado expresamente para el análisis del canto popular, permite una rápida comprensión de los elementos rítmicos que se han movilizado para la articulación de la Cueca.

En éste, como en todos los casos, nos servimos de la unidad *corchea* para la escritura de las melodías. Es sabido que las fórmulas se pueden escribir tomando como base cualquiera de las otras unidades (negra, semicorchea, etc.) excepto las extremas, sin peligro de inexactitud, pero la práctica general de los últimos siglos ha consagrado el empleo de esa figura con tal sentido, y nosotros la hemos adoptado en nuestro método como la unidad por excelencia.

La mente aprehende, comprende y externa *agrupando*; y ante la serie de unidades, a veces inacentuadas, que le ofrece la realidad, agrupa de a dos o de a tres, es decir, percibe pies binarios o pies ternarios. Este fenómeno se produce tanto cuando oímos las rudimentarias melodías de los más rezagados primitivos, como cuando se nos ejecutan las más encumbradas creaciones modernas (3).

2) *La música popular argentina*, t. I, *Fraseología*, Bs. Aires, 1941.

3) Los pies, simple fenómeno de percepción, son universales, y las fórmulas que producen al variar y combinarse se cuentan por centenares. Teóricos de la antigüedad (indos, griegos, etc.) le pusieron nombre a una docena de esas fór-

1. LAS FORMAS DEL PIE

Algunas especies populares, como la Vidala argentina, emplean solamente pies ternarios; otras, como el Huaino aborígen puro, únicamente pies binarios. La Cueca chilena emplea ambas especies de pies, pero nada más que algunas fórmulas de cada especie. He aquí las usuales:



La forma normal (tipo) va en primer término; las variaciones, semi-contracciones y contracciones, después.

Mediante la yuxtaposición de pies ternarios o binarios, la Cueca construye sus frases.

2. LAS FORMAS DE LA FRASE

La frase es, según nuestro método, *el pensamiento mínimo*. Si cortamos una frase y tomamos parte de ella, tendremos elementos primos, unidades o pies, pero no ideas, no *música*. El mínimo de música es la frase, en el sentido que dimos a esta voz en nuestra *Fraseología*.

El análisis de la Cueca nos muestra hasta cuatro distintos tipos de frases y algunas formaciones especiales. Las fórmulas usuales de esas frases son, en total, poco más de treinta, sin contar, es claro, las excepcionales. Hay un esquema principal, alma de la especie, base común, que puede o no aparecer límpidamente en la melodía o en el acompañamiento, pero que siempre debe suponerse en estado potencial o de latencia; es éste:



Nos viene de los lejanos tiempos en que la melodía y el acompañamiento obedecían a fórmulas fijas en serie, y sobrevive en la Cueca sin el rigor antiguo. Forma parte del conjunto principal de fórmulas y se asocia con otras, como veremos.

mulas universales, y esa docena suele encontrarse aquí, como en todas partes, entre cien otras distintas e innominadas. La pretensión de que nuestra música descende de aquella antigua, nada más que por eso, podría extenderse a cualquier música, incluso a la de los esquimales; pero en todo caso no podría considerarse sino como un inofensivo pasatiempo de aficionados, fuera y al margen de los estudios musicológicos.

6×8 con un número 2 que indica su calidad de binario; en su caso, el 6×8 ternario lleva un número 3 que lo define,

En la parte superior del cuadro dedicamos toda la atención a las fórmulas del compás de movimiento, esto es, al compás en que se produce el conflicto rítmico y de altitudes, compás activo, que en nuestro método se llama compás *capital*. Escribiremos todas las fórmulas capitales seguidas de una sola y única terminación, y excluirémos también las anacrusis iniciales y las internas. En la parte inferior del cuadro, a la inversa, enfocaremos únicamente las terminaciones—que forman parte del compás de reposo o *caudal*— y las anacrusis o saltos iniciales. La fórmula capital que está en el centro, representa a cualquiera de las diez y siete que aparecen en la parte superior. Todas las fórmulas de anacrusis, capitales y terminaciones son intercambiables, esto es, que cualquiera de ellas puede asociarse con cualquiera de las otras, hasta donde exija el verso.

Tenemos arriba las diez y seis fórmulas dipódicas ternarias perfectas (6×8 ternario) que aparecen con poca o mucha constancia en la Cueca chilena; faltan sólo las que me han parecido ocasionales o excepcionales. Por lo que hemos dicho antes, la fórmula que lleva el número 1, es, terminantemente, la principal y más usada; las de los números siguientes están colocadas en el cuadro más o menos por orden de importancia. Las fórmulas con puntillo se ven algunas veces; en nuestro cuadro hay dos, las números 12 y 13. Raramente se da también la que tiene el puntillo en la segunda corchea, pero me parece excepcional, es decir, producto de eventual necesidad de expresión. Las tres últimas, 14, 15 y 16, no son propiamente distintas fórmulas sino variada externación de las fórmulas 1 y 3. Serían distintas si se consolidara su incipiente institucionización. La última es la fórmula 1 sin la prolongación de la negra y con un alargamiento proporcional de las cinco corcheas destinado a cubrir el valor de seis, pues tal exigen las fórmulas fijas del acompañamiento. Las fórmulas con subdivisión, esto es, con dos semicorcheas en el lugar de alguna de las corcheas, aparecen muy rara vez, por lo que deben considerarse extrañas al sistema. Teóricamente, las variantes posibles de la fórmula del compás capital sólo, sin contar nada más que hasta la subdivisión en semicorcheas, son ciento sesenta y nueve. La cueca chilena emplea solamente una veintena de ellas.

En la parte inferior están las anacrusis y las caudas (comienzos y terminaciones). Las anacrusis del cuadro son cuatro; la primera se usa más que todas las otras juntas. Las frases sin anacrusis aparecen con frecuencia. En cuanto a las terminaciones, son preferidas las dos últimas del cuadro, sobre todo la tercera.

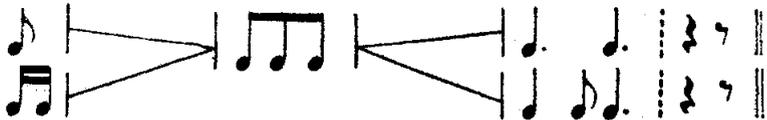
La frase ternaria imperfecta, 1-3, 3 + 9 × 8. Nosotros llamamos *perfecta* a la frase que tiene igual suma de valores en ambos compases, e *imperfecta* a la frase en que los dos compases tienen distinta duración. En la Cueca chilena suele aparecer a menudo una frase ternaria imperfecta en que un solo pie ternario ocupa el compás capital, y el valor de tres pies ternarios llena el compás caudal.

La fórmula-tipo se representa como se ve en el primer término del Cuadro B, y es la más usual de este pequeño grupo:

CUADRO B.



ANACRUSIS y CAUDAS.



Todo el conflicto rítmico y de altitudes se produce en la breve duración de tres corcheas, es decir, en un compás de 3×8 ; terminado éste, cae pesadamente el sonido en que concluye el movimiento, y el reposo se alarga sobre un ancho compás de compensación (9×8), pues la fórmula de acompañamiento percute, para la frase entera, dos veces el valor de seis corcheas. La línea divisoria de puntos, que simplifica la signatura del compás, divide valores, pero no interrumpe el sentido caudal. (Esta frase alterna, en el período, con la anterior (6×8), de modo que, si no dividiéramos el compás caudal, tendríamos, además, las signaturas 3×8 y 9×8 . Cortando el caudal, basta con la signatura $3 + 6 \times 8$. No nos detendremos a explicar la razón de nuestra escritura; ya lo hicimos en *Fraseología*. Baste recordar que esta signatura indica la alternancia de los compases de 3×8 y 6×8 , cualquiera sea el orden en que aparezcan. En su caso puede utilizarse invertida: $6 + 3 \times 8$. Sería un error escribir esta frase en 6×8 si se pretende respetar la acentuación natural. Precisamente, la línea divisoria determina la situación de este acento.

La primera de las dos fórmulas del cuadro B es, como hemos dicho, bastante común; la otra, que distinguimos con el número 1), se da algunas veces. Teóricamente cabe una tercera (corchea-negra), que no he oído, y también las que tienen puntillo o subdividen corcheas, probablemente no usadas.

Contra lo que podía suponerse, esta forma de frase viene, no de la ternaria, sino de la binaria del ¡Cuadro D, que veremos más adelante. Es la fórmula negra-corchea transformada por

contracción en tres corcheas e institucionizada. La binaria debe su origen al pentasílabo de la seguidilla.

En la parte inferior del Cuadro B tenemos el pequeño muestrario de las anacrusis y de las caudas que esta frase utiliza. La iniciación tética (en el *dar*) es común; falta la acéfala y, aunque parezca raro, en nuestra colección no aparece ninguna frase con terminación masculina.

La frase binaria perfecta, 3-3, 6 × 8 binario. Veamos ahora los dos grupos de frases a base de pies binarios. El primero se funda en la tripodia binaria; del segundo hablaremos a su tiempo.

Ya dijimos que cuando las seis corcheas de un compás se agrupan de a tres, forman dos pies ternarios como los del Cuadro A; y cuando se agrupan de a dos, forman tres pies binarios. Teóricamente la fórmula tipo se representa como se ve en el primer término del Cuadro C.

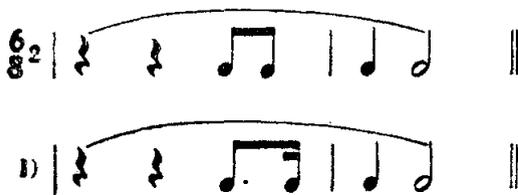
CUADRO C.

ANACRUSIS y CAUDAS.

En la Cueca chilena los tres pies no aparecen casi nunca como los reproducimos en la fórmula-tipo, sino contraídos, es decir, con uno, dos o los tres pares de corcheas fundidos en una negra (fórmulas 1 a 5), o con doble contracción (fórmula 6). Todas éstas son más o menos frecuentes, a veces con uno o más pies puntuados. Tenemos a la vista casi todas las fórmulas de este tipo; faltarían tres, si no contamos las que resultan de la subdivisión en semicorcheas y de los puntillos. La más común es la número 5, con sus tres negras, que no son un pie ternario (3×4) en este caso.

En la parte inferior del Cuadro C vemos las dos anacrusis que puede utilizar esta frase (muy rara la segunda), y las terminaciones masculinas y femeninas. En el centro, abajo, la fórmula inicial acéfala.

Aquí debemos detenernos para llamar la atención sobre esta original y curiosa acefalía de la Cueca. Veamos en el Cuadro C^r sus dos fórmulas usuales:

CUADRO C¹.

El acompañamiento, cumplido su ciclo del preludio, ataca el punto en que debe hacer irrupción el canto, pero el canto no aparece. Después, cuando han transcurrido dos tercios del primer compás, la melodía lanza un par de sonidos y alcanza sin más el punto de reposo. Anduvo poco y descansa mucho.

Este breve compás capital o de movimiento es realmente un verdadero compás capital. Podría pensarse que es un simple trampolín para alcanzar el punto caudal o de reposo, pero no es así. Los trampolines, es decir, las anacrusis, aparecen antes del punto capital. No hay anacrusis del caudal, sino acefalía (pérdida de la cabeza, en sentido fraseológico).

Pero la comprobación terminante de que se trata de una frase tripódica sin cabeza, nos la dan las Cuecas mismas. Todos sabemos que la Cueca repite varias veces el mismo período. Esta fórmula aparece casi siempre encabezando la primera vuelta (en las Cuecas que la utilizan); pues bien, cuando se inicia la segunda vuelta, desaparece en la frase inicial el vacío de la acefalía, y el ancho cuerpo capital se llena de notas que retoman los mismos dos sonidos solitarios de la primera vuelta y, por lo general, los reproducen con insistencia o los bordan o varían antes de alcanzar la misma nota larga de reposo.

Para mejor explicación de este singular detalle, daremos en seguida tres ejemplos. Véanse en el Cuadro C², a la izquierda, las frases acéfalas de tres Cuecas tal como aparecen en la primera

CUADRO C².

<p>2026</p>	<p>2026</p>
<p>2054</p>	<p>2054</p>
<p>2010</p>	<p>2010</p>

vuelta, y a la derecha, las mismas frases de las mismas Cuecas con el relleno que adquieren—no siempre— para la segunda vuelta.

En la Argentina hemos hallado varios centenares de acéfalas, y nos ha parecido lo mejor anotarlas en el compás de 6×8 binario, porque el énfasis inicial forma pie binario con las dos notas, y su terminación femenina es la típica de la frase tripódica binaria; pero, cuando aparece entre series ternarias, podría entenderse que esas dos notas son las últimas del segundo pie ternario, así:



El matiz diferencial es a veces imperceptible; en general, esa fórmula acéfala es binaria, por lo antedicho.

La frase binaria imperfecta, 2—4, 4+8 × 8. Examinemos ahora el segundo grupo de fórmulas binarias.

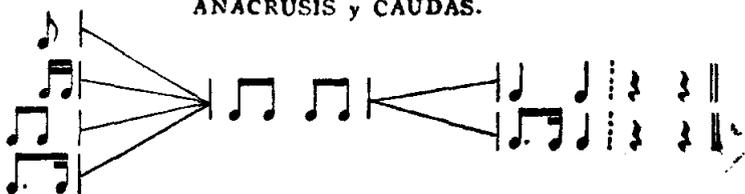
Aunque es extraño, no parece demasiado sorprendente que una especie agrupe las seis corcheas de cada compás capital, de a dos o de a tres, porque la rígida fórmula de acompañamiento coincide en extensión con ambas agrupaciones; lo singular es que la Cueca admita con gran frecuencia, entre las ternarias, una frase binaria de cuatro unidades (4×8).

Un severo método de notación no puede dejar de reconocerla. La fórmula tipo se representa con cuatro corcheas (dos pies) en el compás capital y otros dos pies, contraídos en negras, en el compás caudal. Pero la fórmula fija del acompañamiento obliga a prolongar el caudal otros dos pies para completar su valor total de doce unidades. Véase el Cuadro D.

CUADRO D.



ANACRUSIS y CAUDAS.



A fin de evitar el signo de 8×8 , en la armadura, cortamos el caudal—como en los casos anteriores— con una línea divisoria de

puntos que separa los valores, pero no en el sentido de la prolongación terminal. Así, el signo se reduce a 4×8 .

Todas las fórmulas, incluso la tipo, son usuales. Las dos que tienen puntillo son las únicas puntuadas que hemos visto en nuestra colección; no creemos imposible que aparezcan en otras Cuecas las dos que faltan, esto es, la tipo y la 3) con el puntillo en el segundo pie.

En la parte inferior del Cuadro tenemos las cuatro anacrusis y las dos terminaciones usuales. Casi siempre, en estos cuadros de comienzos y caudas, las fórmulas son intercambiables, es decir, que cualquiera de las anacrusis y cualquiera de las terminaciones pueden asociarse con cualquiera de las fórmulas capitales, siempre que el total no pase de ocho notas.

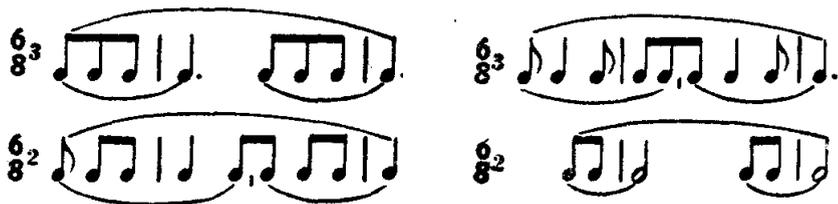
Con respecto a las fórmulas de iniciación de la Cueca chilena, podemos decir, de manera general, que la fórmula tética (comienzo en el llamado «tiempo fuerte») es la más común en las cuatro formas de frase; que la fórmula acéfala no se presenta sino en la frase C, y que la fórmula anacrúsica es muy frecuente en todas. En cuanto a las terminaciones masculina y femenina, ya hemos visto que no faltan en ninguna de las formas, excepto la masculina en la forma B. La frase atética (sin cola) no apareció en nuestra colección. Seguramente no existe, por lo menos en el orden vocal.

Sólo cabe añadir que alguna vez se da el caso de semiacefalía (prolongación del valor anacrúsico hasta el llamado «tiempo fuerte») y que la síncopa menor (prolongación de la última nota del primer pie hasta la primera del segundo) también aparece alguna vez.

Las células. Este interesante recurso de composición se emplea a menudo en la Cueca chilena. En nuestra obra *Fraseología* (II, p. 322) definimos la célula en estos términos:

«La célula es, desde el punto de vista métrico, un pequeño trozo inferior en extensión a las frases entre las cuales aparece, y es lo común que se repita tantas veces como sea necesario para completar la medida prefijada; pero lo que caracteriza a la célula es su carácter conclusivo, en su pequeñez, al extremo de que, a lo largo del trayecto métrico, la corriente se corta y se reanuda dos o más veces. La célula, conclusiva como idea, tiene la misma condición de la frase, pero no es una frase»...

Las células usuales en la Cueca chilena son las siguientes:



Estas células aparecen generalmente en las frases pares de los períodos, y sólo alternan con las frases de seis unidades, incluso la acéfala. En seguida las veremos, vivas en el período.

3. EL PERÍODO

Hemos dicho que la frase es el pensamiento mínimo o el mínimo de música. Excepto las células, que, esencialmente, son especies de hemistiquios, nada musical es más breve que la frase. Ahora, la sucesión de frases produce una entidad conclusa *superior* que llamamos período, siempre de acuerdo con la nomenclatura de nuestra *Fraseología*.

El período clásico de la Cueca chilena es cuaternario, vale decir, que emplea cuatro frases; por otra parte, sabemos que la Cueca utiliza cuatro (es casualidad) *formas de frase* distintas. (No hay que confundir *forma* con *fórmula*: la *forma* tiene varias *fórmulas* diferentes). Recordando todo esto podemos avanzar con la siguiente observación: el período de la Cueca chilena puede integrarse con cuatro frases de una misma forma, o con combinaciones de dos o más formas distintas. Lo dicho se aclara con los ejemplos que siguen.

Veamos este período de una Cueca que recogí en Valdivia:



2033



Es un período de cuatro frases, y las cuatro pertenecen a la *forma A*, la del 6×8 ternario; es decir, que todas las cuatro son iguales como *forma*. Pero, mirando mejor, notamos que hay dos *fórmulas* distintas, la primera y la segunda, que se repiten para los versos tercero y cuarto. En el cuadro A podemos ver esas dos *fórmulas* con los números 5) y 8).

2003. Acabamos de decir que el período de la Cueca puede emplear distintas formas de frase. He aquí un período que tomé en el Valle de Lonquimay:



2003



En los términos primero y tercero tenemos la frase A, y en el segundo y en el cuarto la frase B, $3+6 \times 8$, ambas ternarias. Recuérdese que estamos hablando del orden rítmico, de manera que las fórmulas son iguales aunque las altitudes sean distintas. ■

2059. Este período, que oí en Ancud, tiene tres frases distintas: la primera y la tercera son del tipo A (6×8 ternario); la segunda es C (6×8 binario; es decir, seis corcheas agrupadas de a dos, que no hay que confundir con el 3×4 , pie de negras), y al final la D ($4+8 \times 8$, pero con el compás caudal cortado por la línea de



2059



puntos a fin de unificar la cifra del compás, 4×8 ; así basta con el signo general de $6+4 \times 8$, porque ambos 6×8 , el binario y el ternario, cuando alternan en un período, llevan la signatura común de 6×8). Recordemos de paso que nuestro sistema excluye la indicación del compás; no es necesario.

2026. Ahora un período de Curacautín. En él aparece la frase acéfala (6×8 binaria), que es siempre primera frase; después, la fórmula tipo de la frase B, ($3+9 \times 8$, otra vez cortado el largo caudal para simplificar la signatura general); a continuación la frase A y, finalmente, la B de nuevo, ahora con una nota pasajera entre el sonido masculino y el femenino, formando lo que llamamos el «compás caudal compuesto».

2026

2041. Aquí tenemos las células, bajo las ligaduras. Toman todo el campo disponible para una frase, incluso el vacío que queda al final de la frase anterior, pero forman dos articulaciones más o menos simétricas con una «cesura» en el centro del compás capital (primero de cada frase). Son, a la frase, lo que el hemistiquio al verso. Tienen su lugar casi siempre en las frases pares y pueden aparecer una o las dos veces en un período.

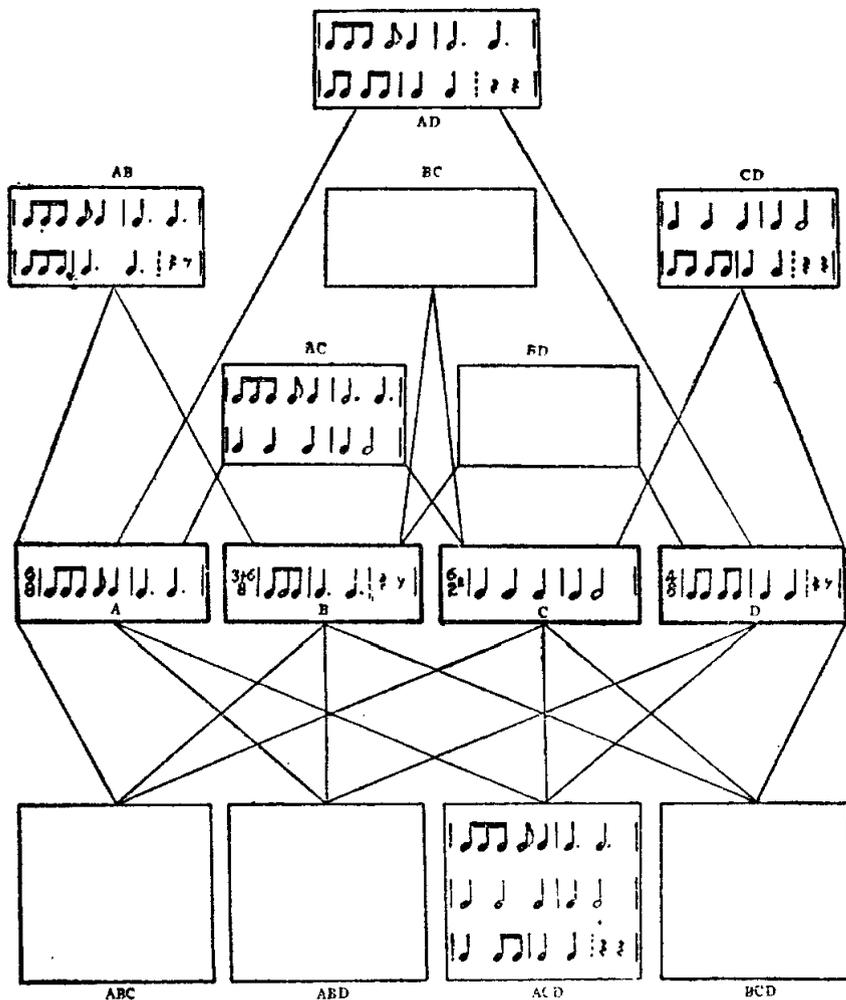
Ya comprenderá el lector que hay mayor número de combinaciones posibles. Teóricamente, las cuatro frases (A, B, C, D) podrían integrar períodos por sí mismas, sin combinación, es decir, cuatro frases A, cuatro B, etc.; sin embargo, sólo la frase A es capaz de formar períodos sin recurrir a las otras, como hemos dicho. Esto, al menos, resulta del examen de las colecciones; lo cual confirma que la frase A es la primordial. En cuanto a las combinaciones de distintas frases en un período, se podrían obtener, teóricamente, seis períodos de dos frases diferentes, cuatro períodos de tres frases distintas y uno en que intervinieran las cuatro frases; pero

The image displays musical notation for a piece in 6/8 time. It consists of four staves of music. The first staff shows a single phrase starting with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The second staff shows a combination of two phrases, with a white box under the first phrase. The third staff shows a combination of three phrases, with white boxes under the first and second phrases. The fourth staff shows a combination of four phrases, with white boxes under the first, second, and third phrases. The number '2041' is printed below the second staff.

es el caso que no se dan en la práctica sino cinco de las once combinaciones teóricas. Con lo dicho el estudioso puede entender fácilmente el cuadro E, que dedicamos a la clasificación de los períodos. En el centro, horizontalmente, hemos colocado las cuatro frases de la Cueca, A, B, C y D; arriba, las combinaciones de dos frases distintas (que se repiten, es claro, hasta completar las cuatro que requiere el período); abajo, las combinaciones de tres frases diferentes (una de las cuales se repite para completar las cuatro). Se entienden que estas repeticiones engendran, generalmente, distintas fórmulas de la misma forma de frase. Los cuadrillos en blanco indican que esas posibilidades de combinación no se han dado en la práctica, por lo menos hasta donde yo he visto.

Cuatro períodos temáticamente iguales o ligeramente variados, y las dos primeras frases de un quinto período, también sobre el tema inicial, integran la forma de composición—la pequeña forma—característica de la Cueca chilena. Pero hay pares de frases que se repiten y, además, la forma de composición entera se duplica o triplica. No podemos hablar de esto sin estudiar las estructuras poéticas de la Cueca. Después, retomaremos el tema para explicar la composición de la Cueca chilena.

CUADRO E



(CONTINUARÁ EN EL PRÓXIMO NÚMERO)