

LA POESIA FOLKLORICA DE MELIPILLA

por

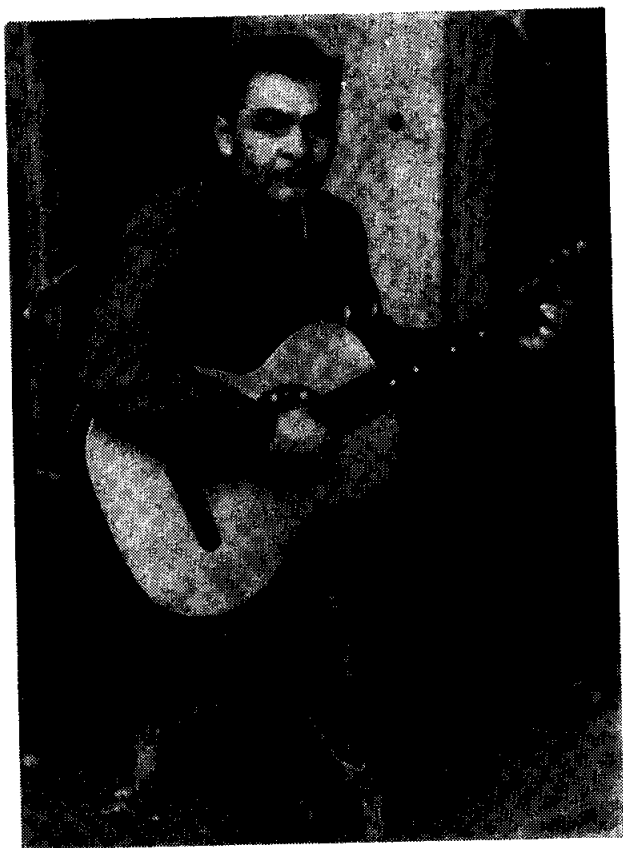
Raquel Barros y Manuel Dannemann

El departamento de Melipilla puede considerarse, en la actualidad, no sólo como la región más pródiga en poesía folklórica, de la provincia de Santiago, sino como una de las más notables del país. ¿Pero, existe, en el presente, tal tipo de poesía en Chile? Y, de ser esto efectivo, ¿quiénes son sus autores y recitadores; cuáles su temática y recursos literarios? Quizás estos interrogantes pudieran causar sorpresa, y hasta cierta conmiseración a los especialistas; sin embargo, si reflexionamos detenidamente sobre la escasísima noticia que el grueso público tiene acerca de ella; si recordamos que la última obra general, con su pertinente antología de textos poéticos, publicada aquí, de esta clase de poesía, bastante objetable por lo demás, data de 1933 * —conste que nos referimos en rigor a la poesía folklórica, no a la vulgar— y contiene juicios como éste: "Volviendo a los poetas populares, diré que han terminado su jornada" (pág. 63), nuestras preguntas se justifican; aún más, encierran un imperativo problema de indispensable solución. Y ya es tiempo de plantearlo e intentar resolverlo, aunque parcialmente por ahora, pues esta empresa es de largo aliento.

Nuestra poesía folklórica, rancia continuadora de la juglaresca medieval hispana, desarróllase hoy en esta nación, como una de las más fuertes y fecundas manifestaciones de la auténtica cultura popular y tradicional, vale decir, la cultura chilena por excelencia. Y, al emitir tan categórica afirmación, queremos dejar muy en claro que el fin concreto de nuestro estudio es el enfoque descriptivo e interpretativo, elemental, de una expresión folklórica regional, y no el intrincado asunto de los orígenes y formación de ella, que abordaremos en forma tangencial, cuando sea necesaria.

Estimamos, como cuestión previa e ineludible, aunque también podría creerse inoficiosa, fijar un concepto de poesía folklórica, antes de analizar composiciones en particular. Bien sabemos, que en este aspecto todavía se dan graves disparidades de opiniones, que conducen a un

* "Los Cantores Populares Chilenos", de Antonio Acevedo H. Ed. Nascimento, Santiago.



"Cantor" popular de Melipilla

nocivo confusionismo. El problema ya fue revisado por Rodolfo Lenz *, y en algo esperamos haber contribuido, por nuestra parte, con lo expuesto en nuestro artículo "Variedades Formales de la Poesía Popular Chilena", publicado en la revista "Atenea", Nº 372, correspondiente a octubre de 1956. De este último retomaremos ciertos conceptos útiles, sin que pretendamos establecer una definición, sino esbozar las características básicas de la manifestación que nos interesa.

Aún continúa siendo la pura forma métrica, un índice normativo para la identificación de la poesía folklórica, como puede observarse en publicaciones y charlas recientes, cuya enumeración por ahora huelga. Por otra parte, sus temas, muy reducidamente conocidos, júzganse principalmente como jocosos, rudos y hasta groseros. En cuanto a lo primero, es forzoso trazar un deslinde, y terminar con el error rutinario de que cuecas, tonadas, juegos infantiles rimados, adivinanzas, refranes, oraciones y otros hechos, gracias a su sólo ropaje métrico, pueden caer en el ámbito de la poesía citada. Y son, justamente, los propios poetas folklóricos, autoridad máxima en este campo, quienes han establecido, no en cartillas teorizantes, sino en la práctica tradicional, el único concepto válido en la materia. Para ellos, exclusivamente, tendrá carácter de tal, la que contemple una bien determinada temática, de tipo eminentemente narrativo, con específicas funciones, y enmarcada en una preceptiva literario-musical rígidamente aplicada. Esto podrá ser apreciado a través de los ejemplos que presentaremos sobre la poesía melipillana, la cual, genéricamente, posee estas peculiaridades anunciadas.

Con respecto a los autores de este género, ya tendremos oportunidad de tratar este punto, al hablar de los poetas de la zona que nos concierne.

Volvamos ahora a nuestras afirmaciones iniciales, explicando que ellas, en el caso particular de Melipilla, son la consecuencia de cinco años de trabajo en el terreno mismo, etapa complementada con los otros requisitos de un método de investigación. Durante este período, inconcluso hasta la fecha, pudimos recolectar un crecido número de composiciones, y, algo más valioso todavía, convivir con los poetas, asistir a sus reuniones, captando así, espontáneamente, el sentido y función de la poesía que cultivan.

Lamentablemente, insalvables dificultades técnicas nos impiden disponer de medios cartográficos para ilustrar nuestras informaciones, de modo que sólo señalaremos los nombres más importantes de los lu-

* "Sobre la Poesía Popular Impresa en Santiago de Chile", Soc. Imprenta y Litografía Universo, Santiago, 1919.

gares que pueden catalogarse de verdaderos focos de producción y ejercicio de la poesía folklórica.

Es realmente notable la regular y homogénea distribución que en todo el departamento muestra el género del cual nos ocupamos, destacándose, claro está, ciertos núcleos geográficos sobresalientes. Es así, como en cada comuna se hallan vigorosos centros poéticos, sin que sea posible concederle preeminencia a ninguno. En la comuna de Melipilla descuellan las localidades de Pomaire y El Tránsito; en la comuna de María Pinto, las de Chorombo y Mallarauco; en la de Codigua merecen especial mención la población de Codigua, y Popeta; en la de San Pedro resaltan Loica, Yancay, Longovilo y La Manga; en la de Alhué, la villa del mismo nombre es tal vez el reducto principal.

Este singular equilibrio es muy difícil de apreciar en el resto del país, donde surgen zonas aisladas fuertes, rodeadas de otras débiles o nulas.

La enorme existencia de poesía folklórica melipillana podemos reconocerla en un sucinto pero significativo documento: el manuscrito que enviara a Raquel Barros A., un poeta, y que reproducimos aquí fotográficamente.

Para mayor exactitud del imprescindible comentario que haremos de este texto, lo damos con su grafía correcta:

"Señorita

agradeciéndole mucho su cariño, siento mucho no poder enviarle versos por no saber su gusto. No sé si le gustan... * Yo sé mucho, pero no sé su gusto; no sé los partidos que le gustan, sean a lo divino o a lo humano, bíblicos. Yo sé mucho: le puedo mandar por donde me pida. Así me confundo sin saber su gusto."

Juan Olguín.

El firmante, uno de los tantos poetas de la comuna de San Pedro, agradeciendo un regalo recibido, se excusa de no poder enviar una gran cantidad de versos, por las reiteradas razones expuestas. Y decimos, específicamente, una gran cantidad, ya que en aquella misma ocasión, y también en forma manuscrita, nos dio a conocer cinco composiciones poéticas —a modo de muestra, dijimos en la nota anterior— que venían, junto a su carta explicativa, por llamarla así, en una pequeña libreta

* Alude a unos escasos versos que venían como muestra, junto a su agradecimiento.

San crite
Agrade siendole
mucho su cariño
Siente mucho no
poder enviarle versos
por no saber su gusto

no se si le gustan
llore mucho pero no
se su gusto

no se las
partido que le gustan

Sean a lo divino
O a humano,
Publico y no

mucho le puse man
dar por donde me pida
e si me confundido
la haber su gusto

Juan Olguin.

de bolsillo, de aquellas sencillas, de tapas negras, medio muy empleado en Melipilla, asimismo como los cuadernos escolares comunes, para conservar copias de textos poéticos. Este hábito, extendido por todo Chile, y hallable también en otros países hispanoamericanos *, permite señalar como gran parte de la tradición poética folklórica no se conserva sólo oralmente. Además, y esto atañe en especial a la región estudiada, él se constituye en un recurso práctico de valoración cuantitativa del género, del cual estamos tratando, pues en Melipilla casi no hay poetas que carezcan de "libros de versos", denominación técnica que reciben los objetos antes indicados.

Retomemos el manuscrito, deteniéndonos principalmente en sus enfáticos "Yo sé mucho". He aquí un alarde de sabiduría poética, ajustado a la realidad. Nuestro accidental informante no hace más que repetir un estribillo frecuente de escuchar en las localidades precitadas, y calificadas de centros poéticos. ¿A qué se está refiriendo concretamente? Pues, a la temática de la poesía folklórica, cuya clasificación él anuncia, incompletamente, en distintos "partidos". Y esto es uno de los factores de la esencia de este género: el conocer una visión, un panorama completo del hombre y del universo en especialísimos moldes: El otro factor constitutivo, conjugado con esta disciplina empírica, es la expresión del saber, a través de medios literarios y musicales. De ahí que los poetas folklóricos tengan conciencia de su función en el medio ambiente, y sepan autoestimar su jerarquía. Y ya que de poetas hablamos, término al que hemos hecho insistentes referencias, procedamos a explicar su contenido y proyección; luego de lo cual nos encontraremos en lo que llamábamos factores esenciales de la poesía folklórica.

La voz poeta —"pueta", en la fonética pertinente a nuestra especialidad— posee un gran alcance genérico, denotando no únicamente al individuo creador, sino que también a los simples memorizadores y repetidores, a los cuales no podemos llamar recitadores, pues la poesía folklórica, como apreciaremos más adelante, en su ejercicio auténtico, espontáneo, no se recita: se canta. Esta última particularidad produce otro término genérico: "cantor", entendiéndose por tal a cualquier individuo, sea autor o repetidor, que cante composiciones poéticas, con o sin acompañamiento instrumental. Cuando se desea indicar la capacidad inventiva, se dirá "pueta compositor" o "compositor", de la per-

* "Cantares de la Tradición Bonaerense". Contenidos en dos cuadernos manuscritos hallados en una estancia del partido de Maipú. Estudio de J. A. Carrizo y B. C. Jacovella. Revista del Instituto Nacional de la Tradición. Julio-diciembre de 1948. Buenos Aires.

sona que la emplee. Los poetas novatos son designados "aprendizos". Estas diferenciaciones, tanto en terminología como en conceptos, no han sido encontradas por nosotros, en forma tan contundentemente definida, en ninguna región como en Melipilla.

Pasando ahora a la temática, expresaremos que los mismos poetas folklóricos clasifican sus temas en cuatro grandes "fundamentos" o "fundaos", con sus respectivas y múltiples subdivisiones. Que sepamos, sólo Rodolfo Lenz, en su ya citada monografía, y de la misma manera que estableceremos nosotros, se ha ocupado de este problema en forma seria. Cabe hacer notar que los deslindes divisorios en este terreno son bastante complejos y flexibles, presentándose, en determinados casos, verdaderos argumentos de tipo mixto, aun para sus propios creadores. Por falta de espacio no abundaremos en este último punto.

En la poesía folklórica melipillana, sus diferentes temas se enmarcan en un solo tipo de molde métrico. Este último, con el correspondiente contenido que envuelve, se denomina "verso", y a él, pluralmente, hacía mención el compungido poeta, autor del manuscrito examinado. Y, no se trata, entonces, de la línea silábica de cierta medida, que la versificación académica conoce con este mismo nombre, sino que de una composición completa, compuesta por varias estrofas, característica del folklore hispanoamericano, aunque con diferentes designaciones.

Sírvanos como ejemplo uno de los "versos por ponderación" que aparecen en la libreta enviada por Juan Olguín *.

1

Esto no pondero nada;
el admirable suceso:
salen mercados de a peso,
siempre me sobra cuajada.
Esto pasa de cornada,
porque es de los cachos ** gruesos;
como los tiene tan tiesos
que asesina a San.Canuto***.
Con la leche de este bruto
TENGO PARA HACER UN QUESO

* Una versión similar a la nuestra, pero incompleta, se encuentra en "Contribución al Folklore de Carahue", de R. A. Laval. Imp. Clásica Española. Madrid, 1916.

** Cuernos.

*** Es difícil asegurar que sea Canuto el Santo, rey de Dinamarca, siglo XI.

Este animal virtuoso
que sale de las placeras
Sale que an rién le chera
Y da fe a pollos espantoso
Los que rillos numerozo
Los ojos chos poquentale
Es tale en los - varuales
Adonde el arolle cap
Con la leche que me trae
Sale un queso de lechero
4

2

Fueron veinte tiradores
para maniatar la hormiga;
treinta vaqueros en siga
y cuarenta maneadores.
Veinticinco topeadores
la traen a los corrales;
doscientos perros cabales
la traen por una orilla...
Me da queso y mantequilla
PARA PAGAR MIS MENSUALES.

3

Este animal no es de aquí:
es puro cordillerano
lo he encontrado orejano
en el morro del ají.
Desde el día que lo vi,
pues a lacearlo me obliga.
Las patas, como una hormiga
de ahí se las divisé.
Mi suerte yo la formé
CON LA LECHE DE UNA HORMIGA.

4

Este animal, virtuoso
que sale de las praderas,
lo lechean * cien lecheras
y da apoyos espantosos;
los quesillos numerosos
los cosecho por quintales.
Estaba en los raudales,
adonde el arroyo cae.
De la leche que me trae.
SALE UN QUESO DE A OCHO REALES **.

* Ordeñan.

** Terminada la copia de esta composición, es necesario advertir que, al no poder usar una transcripción fonética rígida para nuestros ejemplos, ya que la publicación que los acoge no es especializada en lingüística, nos hemos servido de la grafía castellana más normal posible, rehusando transcripciones híbridas convencionales, a que acuden comúnmente los folkloristas.

El "fundamento" de este "verso", uno de los cuatro primarios argumentos de la poesía folklórica, es conocido como "a lo humano", sección que comprende los hechos propios de la vida del hombre y de los animales personificados. Son generalmente festivos, como ocurre con nuestro ejemplo, que afirma su fin humorístico en la exageración de los atributos de un insecto.

Un "verso", en su forma más sencilla y común —omitiremos en esta ocasión el describir elementos secundarios que complican e intensifican su arquitectura—, es una combinación de décimas, llamadas "pies de verso" por los "puetas", que, por regla general, glosan una "cuarteta" —denominación folklórica genérica, indistintamente alusiva a una redondilla, copla o cuarteta propiamente tal—, de modo que cada uno de los "vocables" o "palabras" —términos técnicos que corresponden al concepto de verso según la métrica académica— que la componen, se repiten, siguiendo el mismo orden, uno cada vez al final de las respectivas décimas, como "vocable" número diez de la pertinente estrofa. Este juego, proveniente de la lírica cortesana española de los siglos XV y XVI, puede apreciarse en la composición consignada, cuya "cuarteta" base sería:

Tengo para hacer un queso,
para pagar mis mensuales.
Con la leche de una hormiga
sale un queso de a ocho reales.

Tras las cuatro décimas de rigor, síguese una, carente del afán gloriador de aquéllas, cuya finalidad y ubicación le otorgan el ajustado nombre de "despedía", la cual comienza con fórmulas tales como "en fin", "al fin", "se ordena la despedía" y otras más. Estas "despedías" no son siempre exclusivas de cada "verso", pudiendo aplicarse una misma a distintos "versos".

Estimamos de interés incluir copia fotográfica del cuarto "pie", manuscrito en su tamaño natural. Nótese que la numeración se coloca al terminar la estrofa, costumbre muy arraigada en Melipilla.

Como segundo y picaresco ejemplo de un tema "a lo humano", damos el siguiente, recogido en la población de Codigua, con la "despedía" con que suele acompañarse. Lo hemos titulado, convencionalmente, ya que las poesías folklóricas carecen de título, "Quisiera ser zapatito".

1

Negrita, de que te vi,
quiero tenerte a mi lado,

me encuentro desesperado
desde que te conocí.
Un gran placer para mí
de vernos los dos solitos;
un amoroso besito
te diera con gran ternura.
Para gozar tu hermosura
quisiera ser zapatito.

2

Si en la plaza te encontrara
sólo un besito te diera,
acaso tú me quisieras
y a nadie se lo contaras.
En mis brazos te tomara
por ser la primera vez,
y me dirías por qué
yo soy la flor de tu agrado.
Quisiera ser tu calzado
para adornarte tu pie.

3

Quisiera ser su * peineta
para adornarle su pelo,
tener el mayor consuelo:
de gozar de su belleza.
Ser aro de sus orejas,
aunque lo pase colgando.
sólo por pasar mirando
la hermosura de su cara.
Quisiera ser sus enaguas
para ver de cuando en cuando.

4

Quisiera ser su deseo,
de una hermosa princesa
tener la mayor grandeza:
ser anillo de su dedo.
Ser medio de su recreo,
ser el abrigo de usted,
y por una y otra vez
lo pasaría cantando,
sólo por pasar mirando
lo que el zapatito ve.

* El cambio de persona gramatical es muy corriente entre una y otra estrofa.

D

Por fin, negrita, en razón,
 es verdad lo que te cuento,
 sufro por dar cumplimiento
 a tu ingrato corazón.
 Sufro penas y dolor,
 explico lo que he sufrido:
 amar y no ser querido,
 querer y que no lo quieran,
 acostarse y no dormir,
 ¿cuál será la mayor pena? *

El segundo de los "fundamentos" de la poesía folklórica, "a lo divino", relata asuntos tomados del Nuevo Testamento católico y de los preceptos catequísticos que los misioneros propagan por todo Chile. Como muestra de él, insertamos una composición de bien logrados matices alegóricos. Por otra parte, deseamos llamar la atención sobre la discordancia que podría encontrarse entre el contenido de la "cuarteta" y el de las décimas glosadoras. Este es un hecho habitual en la poesía melipillana, la cual deja ver constantemente estos verdaderos equívocos literarios, explicables a la luz de la primera etapa del proceso de creación folklórico-poético. Sucede que los creadores de un "verso", rara vez inventan una "cuarteta", prefiriendo glosar alguna ya tradicionalmente conocida, sin reparar en equilibrios conceptuales. Estas "cuartetas", que podríamos llamar los investigadores, "matrices", no constituyen un crecido número en Melipilla; en cambio, las glosas son incontables.

He aquí nuestro ejemplo "a lo divino", que analizaremos más adelante, musicalmente, en su primera décima, con el título convencional de "Echale caldito, Juana".

"Cuarteta"

Échale caldito, Juana,
 que ya me estoy mejorando:
 el que se enferma tomando
 con el mismo licor sana.

I

De lo lindo, lo mejor,
 vide un picaflor tan bello,
 y en los jardines del cielo
 se halla picando una flor.
 Y en el huerto del Señor

* En las despedidas suelen hallarse rimas defectuosas.

hay una flor soberana,
antes de que raye el alba
reverdecen las semillas.
"Pa'" pasar esta fatiga
échale caldito, Juana *

2

En el huerto del Señor
estaba Santa María:
todas las flores son mías,
y les da su bendición.
San "Autín" **, el profesor,
lo dejaron de hortelano.
Tocan música y piano
hasta quedar en sosiego,
tocan un clarín del cielo,
que ya me estoy mejorando.

3

La flor del lirio es sagrada,
y es la más resplandeciente;
alumbra todo el oriente,
como en un jardín rodeada.
En un trono colocada,
los ángeles adorando,
el Señor la está enseñando
para sécula sin fin.
No crea que ha de morir
el que se enferma tomando.

4

En el huerto original
plantan plantas infinitas;
las riega San Juan Bautista
con agua del río Jordán,
las cuida San Sebastián,
de la tierra a la cabaña,
con todita su "compañía",
con la lunita y el sol.
Entonces, dice el Señor:
con el mismo licor sana.

* La continuidad quebrada aquí, se debe al equívoco explicado.

** Agustín.

La tercera clase de temas, "los versos por historia o históricos", comprenden asuntos extraídos del Antiguo Testamento, o de narraciones histórico-legendarias, tales como las hazañas de Carlomagno, las penurias de Genoveva de Brabante, etc.

Este tipo de argumentos, junto con los "a lo divino", son los más usados en Melipilla, donde los temas "a lo humano" han hecho, a juzgar por nuestras experiencias, escasa fortuna, en comparación con los dos anteriores. Esto podría atribuirse a que la práctica de la poesía folklórica local se da, preferentemente, en "velorios de angelito" —la vieja y conocida costumbre mortuoria hispanoamericana, consistente en oraciones y cantos destinados a una criatura de corta edad— y en novenas religiosas. Otra causa, es la preferencia que, abiertamente, les demuestran los poetas de la región, por estimarlos provistos de un alto saber, superior al que despiertan los sucesos cotidianos. Esta posición de privilegio, que especialmente alcanzan los "versos por historia", se resume en un calificativo de gran expresividad: "versos autorizaos".

1

Grande lástima sería:
¿dónde puso su talento,
el poco aprovechamiento
y tanta sabiduría?
Los dones que poseía
aquel sabio de "nación" *,
¿en qué paró su opinión,
que no alcanzó a conocer?
Así, deseo saber:
¿qué se habla de Salomón?

2

Unos me dicen que está
en las puertas del infierno;
que, tal vez, esté sufriendo,
en el Juicio se sabrá.
Otros, que en Josafat,
Dios lo tiene preparado.
Yo, como poco enterado
en materias de este asunto,
quiero saber y pregunto:
si es salvo o es condenado.

* De nacimiento.

3

Por castigo milagroso
de la Santa Providencia,
perdió su saber y ciencia
aquel rey tan armonioso;
tan sabio y tan poderoso,
cual otro no se ha encontrado,
que podía haber ganado
la gloria, con poca ayuda.
Pero, se ocurre una duda,
por haber idolatrado.

4

Salomón, por su saber,
pretende no ser perdido;
se sabe haber concluido
el templo en Jerusalén.
La historia que escriben de él
no da ninguna razón;
él perdió su religión,
no se arrepintió con pausa,
y por esta misma causa
hay duda en su salvación.

Llegamos al cuarto y último de los grandes temas de la poesía folklórica. Es el llamado, paradójicamente, "literario"; o, de otro modo, conocido con la expresión, "versos por literatura". Sin duda que el nombre es desconcertante, pero una explicación rigurosa de él no ha podido aún ser alcanzada por nosotros, y no cabe en este trabajo el desarrollar aventuradas hipótesis.

La belleza de los paisajes de llanura, artificiosos y delicados, es la más fecunda y manida veta de este "fundamento". Las avejillas cantoras, las flores perfumadas, los frondosos árboles, los riachuelos mansos, los amaneceres y crepúsculos, a través de sus cualidades más dulces y hermosas, sus ornamentaciones dilectas. Como necesaria consecuencia de todo esto, las composiciones "por literatura" adquieren un tinte afectado y ramplón.

En Melipilla, los "versos por literatura" son bastante escasos, lo que podría achacarse a razones geográficas y a la rudeza estilística que reflejan las composiciones más distintivas de la región.

El ejemplo que ofrecemos refleja agudamente las características apuntadas.

1

Sale a buscar la semilla
el ave, con su empeño,
y su modito halagüeño,
con las otras avecillas.
Por bandadas y cuadrillas
lo pasan repiqueteando.
El canario, disfrutando
con su canto melodioso,
va buscando su reposo
cuando el sol se va entrando.

2

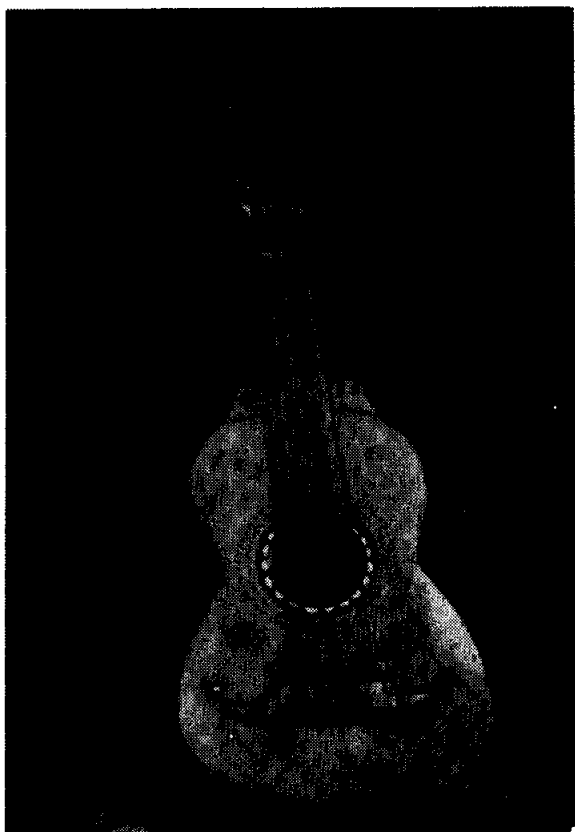
En esa hermosa pradera
y en ese hermoso recinto,
se forman sus laberintos
en tiempo de primavera.
La paloma, lisonjera,
pasa el tiempo placentero;
también gorjea el jilguero,
con otras, en reunión.
Llegándose la oración,
busca el ave el dormidero.

3

A los árboles hermosos,
ellas llegan a parar,
y lo hacen por mirar
a los montes más frondosos.
Su tono presuntuoso
lo hacen con su desvelo.
Adoran al Rey del cielo,
también las selvas floridas.
Estando ahí reunidas,
todas emprenden el vuelo.

4

En ese campo de flores,
el tupido matorral;
en la estación otoñal,
los pajarillos cantores.
Los más ilustres señores
a Dios pasan alabando.
Con su plumaje brillando,
por valle, colina, collado,
en dirección a los prados
pasan por "bandás" volando.



El guitarrón

Revisada la temática, agreguemos algunos alcances sobre la envoltura métrica.

La décima, única estrofa utilizada por la poesía melipillana, ya que las "cuartetos" jamás actúan aisladamente, pudiéndoselas inferir únicamente del contexto total, responden a la estructura clásica de la espinela, conjunto de diez versos octosílabos, fijado por V. Espinel en el siglo XVI, y en el cual el primer verso rima con el cuarto y quinto; el segundo, con el tercero; el sexto, con el séptimo y con el décimo; y el octavo, con el noveno. La diferencia que presentan nuestros "pies" folklóricos con las espinelas oficiales, estriba en que los primeros, como ha sido posible observar en los ejemplos expuestos, permiten mezcla de rima consonante con asonante; en cambio, las segundas se rigen por una absoluta consonancia. Esta libertad en la rima, bastante visible en nuestros ejemplos, da margen a una positiva flexibilidad en las combinaciones interestróficas, y ayuda a la rapidez narrativa, propia del género.

No siempre se encuentra una absoluta uniformidad en la medida silábica de los diez versos que componen la estrofa base. De ocurrir esto, se produce un aumento de la medida octosilábica normal —nunca una disminución—, que alcanza hasta diez sílabas. Este fenómeno no altera el ritmo, pues al ser cantada una décima, aquél cobra una nivelación musical, como lo comprobaremos en un análisis posterior, donde trataremos el problema de los acentos.

Hemos venido soslayando repetidas veces el aspecto musical de la poesía folklórica, y aunque él será revisado en un capítulo aparte, lo consideraremos de inmediato, para no dejar trunco nuestro todo descriptivo.

Afirmábamos páginas más atrás, al desglosar la voz poeta, que la poesía folklórica no se recita, sino que se canta. Los propios poetas dicen: "Voy a cantar un verso por historia"; "Cantemos a lo divino", denotando una presencia musical inexcusable. De manera que este género ha coordinado, desde su implantación en Hispanoamérica, lo literario con lo musical, ganando así en riqueza y colorido.

Los "cantores" se acompañan, en Melipilla, de dos instrumentos: guitarra y guitarrón. Este último, casi extinguido en la actualidad, en todo Chile, se conserva en muy contados núcleos regionales. Quizás formen las localidades rurales de Puente Alto, provincia de Santiago, el más fuerte reducto de este cordófono arcaico; figurando el valle de Loica, en la comuna de San Pedro, como el único lugar melipillano —nos basamos en nuestras observaciones de terreno, sin suponerlas definitivas—

donde se encuentra en vigencia su práctica, muy limitada a ejecutantes ancianos.

Las más completas informaciones técnicas sobre el guitarrón se deben a R. Lenz, quien las trae en su obra ya citada, y a Carlos Lavín *; sin que la investigación esté agotada, permaneciendo aún muchos puntos oscuros en este particular.

Estilísticamente, la poesía folklórica melipillana, ciñéndose a una norma elemental de todo el género, muestra una tendencia predominante a la narración, exponiendo en planos yuxtapuestos los distintos elementos que la configuran. Así, su arquetipo, el "verso", puede analizarse como una línea primordialmente narrativa, matizada, complementada por leves toques descriptivos, y más escasamente explicativos, representados por comparaciones, hipérboles, antítesis, enumeraciones, etc.

La terminología es sencilla, depurada por el tradicional proceso de la recreación colectiva de los textos. Destácanse en este plano, las adjetivaciones precisas, directas. También contiene interesantes arcaísmos, propios de regiones donde la cultura lingüística evoluciona lentamente.

La sintaxis resalta por su casi invariable orden regular, descendente. Hállase desprovista de artificios literarios, colaborando a construir la claridad narrativa, verdadero índice cualitativo de la poesía folklórica.

No es éste el momento apropiado para prolongarnos en digresiones estéticas relativas a la poesía que nos ocupa. Pero, por lo menos, y en honor a la estricta verdad, deseáramos recalcar sus cualidades más significativas, postergadas a lo largo de nuestra Historia Literaria, despectivamente a priori, sin conocimiento certero y completo de esta manifestación genuinamente nacional.

Un inmenso y polifacético mundo espiritual y material se contiene en sus cuatro "fundamentos" primarios, tan fuerte y particular que continúa sustentando anacronismos, para expandirse más allá de las barreras temporales. Esta riqueza temática es un extraordinario panorama épico-lírico, que refleja un saber y un ejercicio artístico, adquiridos durante centurias, mediante una especie de culto que aún alienta en Chile, tal como en los tiempos de la conquista española.

Su ya elogiada fluidez narrativa, comunicada musicalmente, la sitúan entre las manifestaciones folklóricas más apetecidas; mayormente cuando su función en el medio que la adopta, se proyecta con magníficos alcances sociales, función que daremos a conocer en este esquema-

* "El Rabel y los Instrumentos Chilenos". Colección de Ensayos número diez del Instituto de Investigaciones Musicales. Universidad de Chile, 1955.

tico estudio, por catalogarla como importantísimo factor, y por haber sido la meta a que llegó nuestro método de investigación, practicado en el campo de la poesía melipillana.

La función más importante desempeñada por este género, consiste en servir de elemento recreativo y complemento ceremonial, a la vez, en reuniones de base religiosa, aunque corrientemente perturbadas por accidentes profanos, tales como novenas, "velorios de angelito", a los que ya hemos hecho alusión. Lo de complemento ceremonial se explica gracias a los apropiados temas de que hacen gala los "cantores" en aquellas circunstancias, y también debido a las referencias directas con que se dirigen a la imagen religiosa o al ser humano fallecido, que provocan tales reuniones, contando para esto con un nutrido repertorio.

Otra función, de menor importancia que la anterior, es la meramente recreativa, mediante la cual, uno o más "cantores" divierten a un auditorio, demostrando sus conocimientos poéticos, condiciones de ejecutante, etc. Esto sucede en cualquier oportunidad, generalmente imprevista, y sin la reglamentación y protocolo que deben guardarse en casos como los relatados primeramente.

Puede que dos poetas, tácita o expresamente, concierten una controversia sobre distintos asuntos o uno determinado, efectuándose, entonces, un verdadero duelo poético, que pone a prueba el saber e ingenio de los contendores. Esto se denomina "cantar de contrapunte", y no debe confundirse con la "paya", otro tipo de torneo literario, que ha desaparecido en Melipilla.

El clima, las características geográficas, la condición económica, la tradición religiosa, y la configuración étnica y psíquica, que en Melipilla se presentan con rasgos bien precisos, han dado su impronta a la poesía folklórica local, que se distingue por su gran existencia, sus temas sobrios, generalmente graves, su métrica única, su fuerte función social y su generosa expresión musical. A este último aspecto dedicamos el capítulo siguiente.

Análisis musical

La poesía folklórica considerada integralmente en su doble aspecto literario-musical, ya citado por nosotros, permite apreciar la preeminencia que posee el primero de ellos, el cual contiene en sí el mensaje poético, siendo el segundo, representado por la ejecución vocal y el acompañamiento instrumental, un apropiadísimo medio de transmisión del contenido literario, que cobra así, gracias a este encauzamiento, mayores recursos de comunicación y expresión.

En esta oportunidad examinaremos las características elementales de dos "toquíos", con sus pertinentes "entonaciones" —términos técnicos usados por los poetas folklóricos para referirse a la ejecución del instrumento y al canto poético respectivamente— denominados en sus lugares de práctica "la comuna" y "la aplastada". Son ellos muestras muy representativas de los numerosos "toquíos" existentes en la actualidad en el departamento de Melipilla, todos los cuales pueden acompañar a cualquier tema literario, según cual sea la habilidad interpretativa del "cantor", existiendo casos de individuos que conocen y manejan hasta una decena de "toquíos" diferentes.

Como textos poéticos básicos, sobre los cuales apoyaremos nuestra apreciación musical, utilizaremos la primera décima de las dos composiciones, convencionalmente llamadas antes "Quisiera ser zapatito" y "Echale caldito, Juana".

Es conveniente hacer notar que las transcripciones reproducidas aquí reflejan el término medio más justo posible de las distintas repeticiones que escuchamos, por cuanto la fidelidad absoluta no es de los atributos más sobresalientes de los intérpretes genuinamente folklóricos, hecho, por lo demás, muy comprensible.

Ej. 1. La Comuna

Ne - gri - ta de que te vi Quie - ro te - ner - te a mi la - do
 m'en - cuen - tro de - ses - pe - ra do m'en - cuen - tro de - ses - pe -
 - ra - do des - de que te co - no - ci Un gran pla - cer
 pa - ra mí de ver - nos los dos so - li - tos un a - mo - ro -
 - so be - si - to te die - ra con gran ter - nu - ra pa - go -
 - zar de tu her - mo - su - ra qui - sie - ra ser za - pa - ti - to.

Ej. 1 a La Aplastada

De lo lin-do lo me-jor Vi-de un pi-ca-flor tan
be-llo y en los jar-di-nés del cie-lo y en los jar-di-nés
del cie-lo se ha-ya pi-can-do u-na flor y en el huer-
to del Se-ñor hay u-na flor so-be-ra na an-tes de
que ra-ye el al-ba re-ver-de-cen las se-mi-las pa' pa-
sar es-ta fa-ti-ga e-cha-le cal-di-to Jua-na.

Cabe advertir, previo el enfoque de los problemas particulares, que los ejemplos reproducidos, así como también las otras expresiones musicales de la poesía folklórica melipillana, permiten apreciar fuertes huellas hispanas, lo que viene a estar en consonancia con la breve noticia dada acerca de los orígenes de los temas y formas métricas de la poesía folklórica hispanoamericana. Así, pues, destacamos la estructura de recitativo libre y arrítmico, accidentalmente acentuado, con acompañamiento dispuesto en un marco de figuración rítmica, acompasada y acentuada:

Ej. 2

etc.

Esta figuración, que sirve de base al acompañamiento de la composición llamada "Quisiera ser zapatito", se encuentra frecuentemente en el folklore español, y no siempre está confiada a la guitarra, sino también a los pintorescos "taconeos" y "zapateados".

Para lograr mejor orden y comprensión, hemos distribuido nuestro comentario en pequeños capítulos, que se refieren, cada vez, a materias bien determinadas.

a) Análisis morfológico.

Cada décima de la poesía total —la estrofa inicial basta para nuestros dos ejemplos arriba expuestos— muestra un mismo recitativo breve, en el cual se pueden distinguir con claridad, dos partes congruentes. La primera de ellas está compuesta por una muy corta frase inicial, a manera de enunciación, que cubre el primer verso. Luego, sigue una frase de doble longitud que la anterior, la cual da cabida a los dos versos siguientes. Al final de ésta hallamos un descenso melódico, al cual llaman los poetas, “requiebre” o “requiebro”, y que aparece marcado en nuestra transcripción con una —r. Por último, una frase de igual extensión que la precedente encierra la repetición del tercer verso —repetición que sólo se da en la primera de ambas partes, eliminándose en ciertos “toquíos”— y la nunciación del cuarto, terminando en una figura melódica descendente, de carácter resolutivo, conocida técnicamente con el nombre de “caída”.

Decíamos que las divisiones sólo se muestran congruentes, por cuanto la primera ampara a los cuatro versos iniciales, incluyendo la repetición del tercero; en cambio, la segunda parte está formada por tres frases de la misma longitud, cada una de las cuales contiene a dos de los seis versos restantes. También en esta segunda sección hay un “requiebre” al final de la segunda frase, y una “caída”, al terminar la tercera.

Para mayor inteligencia de este análisis específico hemos creído apropiado reproducir la explicación anterior en el gráfico dado a continuación:

	1ª frase—(1.er verso)	
—1ª Parte	2ª frase—(2º verso) (3.er verso)	“requiebre”.
	3ª frase—(3.er verso) (4º verso)	
DÉCIMA		“caída”
	4ª frase—(5º verso) (6º verso)	
—2ª Parte	5ª frase—(7º verso) (8º verso)	“requiebre”
	6ª frase—(9º verso) (10º verso)	“caída”

b) Análisis melódico:

La melodía es, generalmente, pareja, y en este género nunca se observan intervalos mayores a una cuarta. En este aspecto apuntamos que, en los trozos que nos ocupan, no hay intervalos superiores a una tercera; aún más, en "la comuna" se produce una definida tendencia cromática, causante de un carácter melódico suavemente ondulante. Este cromatismo podría tomarse como simple actitud del ejecutante, ya que no sería posible considerarlo como una de las características de nuestra música folklórica; tal es así, que en "la aplastada" no existe un solo paso cromático.

Usando casi siempre la dominante de la escala como punto de partida, se construyen sobre ella las frases que, en forma invariable, son ligeramente descendentes, haciéndose más notoria esta última particularidad en los "requiebres" y "caídas".

La tésitura es, en la mayoría de los casos, muy reducida, no extendiéndose más allá de una quinta o sexta. Excepcionalmente se encuentran trozos que, no considerados como los más representativos del género, alcanzan hasta una octava.

A objeto de centrar la escritura en la pauta, hemos transcrito nuestros dos ejemplos, en la tonalidad de fa mayor; sin embargo, en ambos, y como peculiaridad del género, podemos observar que son interpretados recurriendo al registro agudo del cantante. A este respecto nos permitimos afirmar que esta característica establece una escala de valores. tal es así que el ejecutante logrará mejor calificación cuanto con mayor facilidad salve la dificultad que significa cantar fragmentos melódicos escasamente ondulantes. Esta cualidad resalta como uno de los factores limitantes del número de intérpretes capaces de ejecutar adecuadamente este tipo de expresiones musicales; sobre todo si recordamos que la difícil ejecución en agudo constante —agotadora por definición— debe ser sufrida por los poetas en reuniones susceptibles de prolongarse hasta por varios días.

Al referirnos al registro agudo, no pretendemos indicar que éste corresponda a lo que técnicamente se considera como registro agudo del tenor, el cual por los estudios de emisión puede alcanzar sonidos prohibidos al que desconoce procedimientos de impostación, sino a lo que dentro de la gama normal de voces naturales, podría estimarse como tal.

c) Análisis armónico:

En este aspecto, nuestro folklore musical acusa una marcada pobreza, y de ahí que se otorgue mayor autenticidad a aquellas composi-

ciones exponentes de absoluta carencia de lucimientos armónicos. Comúnmente se hace uso de dos, y excepcionalmente de tres posturas, las cuales, confiadas al instrumento acompañante —guitarra o guitarrón en el caso de la poesía folklórica— dan la base al acompañamiento musical. Las posturas más frecuentes están determinadas por acordes, en cualquiera de sus posiciones, contruidos sobre la tónica o la dominante. Con menos frecuencia, se suele aplicar un acorde sobre la subdominante.

A esta altura, encontramos muy interesante destacar que en el segundo de nuestros ejemplos, hemos descubierto una novedosa excepción a la regla arriba señalada, ya que el acompañamiento está contruido, armónicamente hablando, por un acorde de quinta sobre la dominante, y otro de quinta sobre la segunda inferior (fa mayor y mi bemol mayor). Decimos que esto es interesante, no tan sólo por el hecho de constituir una excepción, sino principalmente porque confirma los antecedentes hispanos de nuestra música folklórica, ya que esta transición armónica es una de las peculiaridades más notorias del repertorio español.

Frecuentemente los “cantores” recurren a la transposición, acción que consiste en dar al instrumento una afinación distinta de la clásica, y a la cual la preceptiva folklórica denomina “transportar”, “transponer” y “adoctrinar”.

Ella se debe, fundamentalmente, a la facilidad de digitación que busca el ejecutante, y produce, cuando se baja la sexta cuerda o se sube la prima, una mayor amplitud de sonoridad. Las transposiciones son variadas y numerosas; generalmente, propias de determinados lugares, como es el caso de “la pomairina”, típica de Pomaire.

Cada una de las formas más corrientes de acompañamiento instrumental, que ya hemos conocido con el nombre de “toquío”, está casi siempre caracterizada por alguna de las transposiciones a que hacíamos mención líneas más atrás. Estas provocan las denominaciones de los “toquíos”, como ocurre con “la comuna”, utilizada por todos los poetas de Codigua, entre otras. De ahí su nombre, que agrega la terminación femenina —a, debido a la tendencia diferenciadora de sexo, fenómeno habitual de la lingüística folklórica. Su afinación es la siguiente:

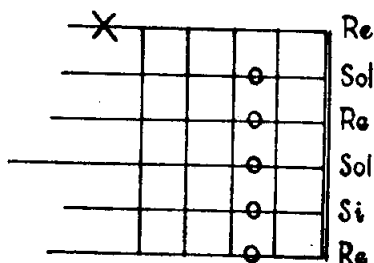
Ej. 3



El segundo de nuestros ejemplos poéticos, que hemos acompañado con la transposición llamada “la aplastada”, a causa de la forma en que

el intérprete, mediante la presión del dedo índice colocado en forma de puente, consigue el acorde básico, fue recogido —poseemos varias versiones— en la localidad de Corneche, comuna de San Pedro, donde, al igual que en la vecina La Manga, este “toquío” goza de gran popularidad. Con un gráfico ilustraremos las dos posiciones que completan dicho acompañamiento, habiéndose representado con el signo O a la mayor, y con X, a sol mayor.

Ej. 4



Su afinación es:

Ej. 5



d) Análisis interpretativo:

Parte de este capítulo ya lo hemos tratado al referirnos al registro agudo propio de este género. Otra de las características del mismo, es la reglamentación que rige a la respiración del intérprete. En este aspecto se pueden observar desde respiraciones leves, hasta pausas de duración indeterminada, en las cuales el ejecutante consigue la sensación de continuidad gracias a lo que podríamos llamar intermezzos, que el cantante aprovecha para reponerse de las exigencias respiratorias aludidas, repitiendo varias veces el acompañamiento que colocamos como ejemplo de figuración rítmica, en la pág. 65, ej. 2.

Este mismo elemento, empleado en forma más prolongada, sirve de preludio, y de interludio entre una y otra décima.

Otros factores que podemos consignar en el terreno de la interpretación, son los que atañen al volumen, a la inflexión, a los acentos, y a la dicción.

En cuanto al primero, es dable aseverar que el intérprete es mayormente considerado cuando el volumen de voz que usa logre sobreponerse notoriamente al habitual bullicio en que debe desempeñarse.

Según ya anotábamos, son propias de este género las figuraciones melódicas descendentes, con inflexiones necesarias, que, apoyándose en la nota inicial del grupeto, mantienen el suspenso propio del acorde construido sobre la dominante, como es el caso de cada "requiebre", o dan un carácter resolutivo, fácil de apreciar en ambas "caídas". A veces estas inflexiones se efectúan sobre la escala natural, y otras, en forma de glizzandos cromáticos, en los que el simultáneo descenso del volumen hace difícil percibir las notas finales de estas cadencias.

Sobre los acentos no es mucho lo que podría decirse, por cuanto nuestra música folklórica es parca en este recurso, notándose que el uso de ellos se limita, en nuestros ejemplos, a enfatizar la frase inicial de cada parte congruente de la décima. Además de éstos, existen otros de valor secundario, que casi siempre anulan o aminoran el efecto de la acentuación gramatical del texto, produciéndose así un resultado similar al del canto llano, en el cual los acentos de los distintos grupos nunca coinciden con los gramaticales, surgiendo de esta manera, una mayor quietud en cada frase musical. No pretendemos con esto poner en el mismo plano a nuestra música folklórica con la gregoriana, ya que ésta es riquísima en acentos proporcionados por sus distintos grupetos.

La dicción es generalmente descuidada, percibiéndose un mayor cuidado por mejorarla cuando el intérprete pretende impresionar a su auditorio con medios resolutivos, que pueden ser de tipo distintivo de ciertos conceptos del texto literario.

Finalizamos así nuestro trabajo de colaboración al estudio de la poesía folklórica chilena. Días vendrán en que nuevos y más poderosos medios de investigación, nos permitan adentrarnos más profunda y exactamente en la cultura nacional, para captar su realidad a través de los bienes comunes, el único patrimonio auténtico que un pueblo puede exponer como propio.