



# La poética de los poetas populares chilenos

Domingo Román Montes de Oca

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universidad de Barcelona  
Facultad de Filología - Departamento de Lingüística General  
Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística)  
Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid

## La poética de los poetas populares chilenos

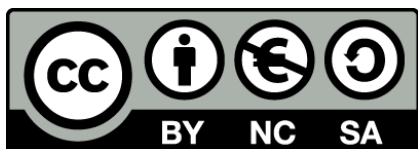
Tesis para optar al grado de  
Doctor en Lingüística

Presentada por  
Domingo Román Montes de Oca

Dirigida por  
Dra. Lourdes Romera

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'D. Román Montes de Oca', written in a cursive style.

**AVISO IMPORTANTE**



***La presente tesis doctoral está acogida a la Licencia  
Creative Commons Reconocimiento – No Comercial –  
Compartir igual (by-nc-sa)***

*“No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original”*

Barcelona, 21 de noviembre de 2011

Agradecimientos:

Expreso mis agradecimientos, en primer lugar, a la comunidad de poetas populares chilenos, la que me permitió conocer ese mundo desde adentro. En primer lugar a don Pedro Yáñez, cantor y poeta respetado entre sus pares. Sin las múltiples conversaciones con él, nunca habrían surgido las motivaciones para realizar este trabajo.

A todos los entrevistados, quienes se dieron el tiempo para mantener esos largos diálogos; algunos de ellos me recibieron más de una vez en su entorno propio.

A don Joaquín Díaz, quien me abrió las puertas de su museo en Urueña, España, y me proporcionó importantísimos materiales recopilados por él mismo.

A todos mis colegas y amigos que me han apoyado en los diversos aspectos de esta larga tarea.

A mi colega disciplinar Ana María Fernández por el constante impulso, apoyo y confianza.

A Alberto Toro quien hizo los contactos para realizar la tarea de digitalizar los videos del programa *El arte de la paya, más allá de la rima*, de Teleduc. A Pilar Oplustil quien dio un formato consistente al anexo de las entrevistas. A Cristián Warnken quien facilitó un espacio prodigioso para hacer los ajustes finales a este documento.

Un agradecimiento póstumo a tres poetas entrevistados que fallecieron en el intertanto: don Sergio Cerpa, don Osvaldo Ulloa y don Santos Rubio. Haber conversado con ellos sin premura en sus propios hogares, o en un lugar que les resultara familiar, al ritmo de la vida rural, sobre el tema de la poesía y del canto, es una enseñanza preciosa. Fue realmente un encuentro con maestros.

A Soledad,  
que sepa que nunca me olvido de que...

"la vida es un pie forzado"

Y a Pedro,  
poeta del futuro

## **Resumen**

En Chile existe todavía el canto popular campesino, tanto en la versión a lo humano como a lo divino. Su existencia está documentada por lingüistas y estudiosos de las manifestaciones artísticas desde hace ya bastantes años. Este arte tiene una versión "de repertorio" y otra de improvisación.

Este canto popular usa preferentemente la estrofa denominada décima espinela (en verso octosílabo). Hay múltiples formas poéticas que se cultivan, y mucha variedad en el aspecto musical, ya sea referido a lo melódico, a lo instrumental y también en lo que se refiere a otros asuntos, como, por ejemplo, la forma de cantar.

Durante mucho tiempo, la mayoría de las investigaciones realizadas en Chile han tenido el afán recopilador; es decir, se ha considerado al cultor como un depositario de versos y el investigador ha ido en una "misión de rescate" de esos versos que son parte de la memoria colectiva.

Otras investigaciones han puesto el conocimiento lingüístico del investigador en función de lo que el cultor realiza. En estos casos, el académico se convierte en un interpretador o explicador, que pone en lenguaje técnico o teórico, de las élites, lo que el cultor realiza de manera absolutamente natural.

Pocas investigaciones han existido en Chile que traten a este poeta como una persona con conocimientos técnicos, teóricos, históricos, incluso pedagógicos referidos a su propio quehacer.

Esta investigación consiste en la presentación del saber que los poetas y cantores campesinos tienen respecto de su propia actividad poética y fue realizada mediante entrevistas en profundidad realizadas a cultores naturales. Entre los entrevistados hay algunos que son "más profesionales" que otros (más naturales, "menos de escenarios"), así calificados por sus propios pares. En esas conversaciones se trató de compartir el conocimiento técnico sobre cómo se hace una composición, qué características tiene una buena obra, qué defectos puede tener y muchos otros aspectos referidos a la historia, a la relación con los académicos, a la pedagogía campesina, etc.

El resultado del análisis de esas conversaciones es lo que aquí se presenta. En otras palabras, se ha tratado de poner las palabras que los artistas campesinos utilizan para exponer esas representaciones compartidas por el grupo de poetas populares campesinos chilenos.

Se concluye finalmente que existe ese conocimiento (o *poética*, para los efectos más académicos) y que tiene múltiples componentes. También se muestra que tiene cierta homogeneidad y también ciertos grados de inestabilidad entre una persona y otra, lo que es bastante natural si se considera que se refiere una actividad esencialmente oral e improvisada.

## Tabla de contenidos

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>2. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>4</b>
<b>2.1. La Poética como estudio lingüístico.....</b>	<b>5</b>
<b>2.2. Dos perspectivas: <i>etics</i> y <i>emics</i>.....</b>	<b>9</b>
<b>2.3. Estudios de la poesía popular en Chile .....</b>	<b>13</b>
<b>2.4. Nociones de métrica.....</b>	<b>22</b>
2.4.1. La sílaba .....	22
2.4.2. El verso octosílabo.....	24
2.4.3. La rima .....	26
2.4.4. La estrofa .....	26
2.4.5. Modelos .....	27
<b>3. OBJETIVOS .....</b>	<b>30</b>
<b>4. METODOLOGÍA .....</b>	<b>31</b>
<b>4.1. Problemas metodológicos .....</b>	<b>32</b>
<b>4.2. Etapas de la investigación .....</b>	<b>35</b>
<b>4.3. Criterios y procedimientos empleados para seleccionar a los     entrevistados.....</b>	<b>37</b>
<b>4.4. El diseño de la entrevista en profundidad.....</b>	<b>40</b>
<b>4.5. Formas de procesar y presentar la información.....</b>	<b>42</b>
<b>4.6. Desarrollo de las entrevistas .....</b>	<b>43</b>
<b>5. RESULTADOS.....</b>	<b>57</b>
<b>5.1. Aspectos externos.....</b>	<b>58</b>
5.1.1. Poetas y academia .....	58
5.1.2. Poetas y medios de comunicación .....	67
Síntesis de la relación entre poetas y sociedad.....	70
<b>5.2. El mundo interno de la poesía popular.....</b>	<b>71</b>
5.2.1. Historia.....	71
Síntesis .....	83
5.2.2. Especificidades regionales .....	83



5.2.3. El aprendizaje del arte del verso.....	85
Aprender a ser cantor.....	85
Aprender a ser poeta.....	90
Memoria .....	92
Valor asignado a la poesía popular .....	93
Síntesis .....	93
5.2.4. Cantores, poeta y payadores.....	94
La palabra <i>pueta</i> .....	96
El poeta autorizado .....	98
Síntesis .....	110
5.2.5. Métrica y rima .....	111
Síntesis .....	122
5.2.6. La composición. Función de la cuarteta en la creación .....	123
5.2.7. La composición. La línea, el vocablo o la palabra .....	132
Síntesis .....	137
5.2.8. Composición. Las formas estróficas .....	138
Cuarteta.....	138
Décima .....	140
El canto de coleo.....	147
Síntesis .....	149
5.2.9. Uso de las formas .....	149
Usos de la cuarteta .....	149
Banquillo.....	152
Usos de la décima.....	155
Brindis .....	157
Contrapunto improvisado .....	158
Síntesis .....	162
5.2.10. Formas de hacer el verso .....	162
Verso hecho .....	163
Verso improvisado.....	164
Dar un verso.....	166
Síntesis .....	168
5.2.11. El fundamento.....	168
Síntesis .....	176
5.2.12. Poética del canto .....	177
Instrumentos.....	177
Melodía.....	181
El toquíó .....	187
Formas de cantar .....	189
Síntesis .....	191

## **6. CONCLUSIONES..... 192**

<b>6.1. Características de la poética .....</b>	<b>192</b>
6.1.1. Una poética integral .....	193
6.1.2. Una poética dispersa .....	198
<b>6.2. Temas pendientes.....</b>	<b>199</b>
6.2.1 Canto a lo divino .....	199
6.2.2. Poética musical.....	200

6.2.3. Modelos prosódicos .....	201
6.2.4. Cuestiones metodológicas.....	202
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>205</b>
<b>ÍNDICE ALFABÉTICO .....</b>	<b>212</b>

## Índice de figuras

Figura 1. Esquema general del verso octosílabo .....	24
Figura 2. Esquema acentual de verso octosílabo con acentos rítmicos.....	25
Figura 3. Esquema acentual de verso octosílabo con acentos extrarrítmicos. .	25
Figura 4. Mapa de Chile con la zona en que se realizaron las entrevistas. ....	46
Figura 5. Puntos en los que se realizaron las entrevistas. ....	47
Figura 6. Fotografía de don Pedro Yáñez. ....	50
Figura 7. Fotografía de don Francisco Astorga .....	50
Figura 8. . Fotografía de don Manuel Sánchez .....	51
Figura 9. Fotografía de doña Cecilia Astorga.....	51
Figura 11. Fotografía de don Juan Pérez tocando guitarrón .....	52
Figura 12. Fotografía de don Alfonso Rubio.....	53
Figura 13. Fotografía de don Sergio Cerpa.....	53
Figura 14. Fotografía de don Osvaldo Ulloa.....	54
Figura 15. Fotografía de don Luis Ortúzar.....	54
Figura 16. Fotografía de don Andrés Correa.....	55
Figura 17. Fotografía de don Arnoldo Madariaga.....	55
Figura 18. Fotografía de don Domingo Pontigo.....	56
Figura 19. Reproducción de la cita de Manuel Dannemann .....	63
Figura 20. Representación de un capesino de la estructura de la rima de la décima.....	112
Figura 21. Esquema de la décima encuartetada o glosada. ....	124
Figura 22. Esquema del canto introduccionado en el canto a lo divino.....	129
Figura 23. Esquema del verso con doble cuarteta. ....	131
Figura 24. Esquema de la rima de la décima .....	141
Figura 25. Esquema de del contraverso, en una de sus acepciones. ....	144
Figura 26. Esquema de la décima a dos razones .....	165
Figura 27. Esquema de la creación a dos razones. ....	166
Figura 28. imágenes del guitarrón chileno.....	179
Figura 29. Invitación a una presentación de un libro sobre canto a lo divino. .	194
Figura 30. Invitación de la Academia Chilena de la Lengua a una conferencia sobre canto a lo divino. ....	195
Figura 31. Oscilograma y curva de tono en una décima. ....	201

## Índice de tablas

Tabla 1. Lista de entrevistados.....	44
Tabla 2. Lista de poetas mencionados por los entrevistados.....	82
Tabla 3. Esquema de la estructura del verso redoblado .....	135
Tabla 4. entonaciones mencionadas por los poetas .....	186

## 1. Introducción

La sorpresa que se puede llevar un profesor ilustrado al conversar técnicamente de poesía con un campesino sin instrucción letrada puede ser inmensa. El prejuicio intelectualizante que atribuye el conocimiento más coherente y profundo solo a un grupo social, puede tambalear de manera espectacular con una conversación profunda, con un encuentro. Esa fue mi experiencia previa al momento de decidir el tema de tesis doctoral.

Educado por una parte en la universidad y por otra parte con experiencia natural con la cultura popular de mi país, el encuentro con los poetas populares me resultó algo fluido y normal. Darme cuenta de que ellos sabían tanto o más que uno no resultó ni escandaloso ni peligroso; poder afirmar que en su práctica subyace una teoría del verso, un vocabulario técnico y una perspectiva poética me resultó reconfortante y, a decir verdad, lógico.

Me surgieron preguntas tales como ¿porqué, por lo general, se los toma solo como buenos recitadores, solo como ejemplos empíricos del saber teórico de los académicos? ¿Por qué explícitamente no se reconoce en ellos un conocimiento? Estas preguntas fueron profundizadas por las primeras conversaciones con dos de estos poetas: don Pedro Yáñez y doña Cecilia Astorga, quienes me ayudaron a conocer el mundo interior de los poetas y cantores populares.

En este contexto se entenderá que quise realizar una investigación a partir del encuentro lo más natural posible entre un investigador y unos cultores en el entendido de que los cultores son también investigadores. Por mi parte, me dediqué intensamente a aprender la métrica para poder incluso improvisar en las mismas estrofas en que ellos lo hacían, sin pretender jamás tener altura poética, simplemente como ejercicio poético. De esta manera el investigador que conversaría con ellos sabría en buena medida aquello que ellos conocían; por lo mismo, las conversaciones tendrían un nivel más allá de lo informativo y lo anecdótico y se podría conversar, en cierto sentido, de igual a igual. En este modelo, no habría preguntas muy básicas y al considerar que el entrevistado es un conocedor de lo que hace no solo desde el punto de vista práctico, el

nivel de las preguntas no tendría límites salvo el que la conversación naturalmente le impusiera.

También tuve el convencimiento de que este tipo de estudio es plenamente lingüístico; es más, que solo desde una perspectiva lingüística se puede dar cuenta cabalmente y comentar de manera productiva el conocimiento que me interesaba estudiar. El conocimiento poético de estas personas es un conocimiento sobre el lenguaje y sus posibilidades, sobre los esquemas métricos y estróficos que se crean con él, acerca de los tipos naturales de textos y de cómo funcionan en la vida de los campesinos. En las conversaciones sostenidas con los poetas hablamos sobre los acentos naturales de las palabras y de cómo se relacionan con las melodías con que cantan los versos; sobre los tipos de estrofas y de rimas; de errores en la decodificación de las palabras por parte de los académicos; etc.

En buena medida, esta investigación pretende ser una reivindicación del conocimiento poético autosuficiente de los poetas campesinos de mi país. Por tratarse de una investigación en la que uno se aproxima todo lo posible y desde dentro de la cultura a un conocimiento y a su representación, lo que se pretende es en definitiva conocer y explicitar a otros algo que está ahí y que por algunas razones no hemos querido o no hemos podido ver. Asomarse sin una perspectiva jerárquica es difícil y trabajoso; son años de acercamiento y de conversaciones previas para poder llegar un día a hacer un registro y a obtener resultados. Los otros acercamientos académicos, los encuentros rápidos y fugaces existen pero no solo son inútiles; también son perniciosos y terminan produciendo una relación tensa entre investigadores y campesinos. Esta investigación es también una reacción ante las muchas prácticas académicas deficientes y aspira a ser heredera de algunas pocas que han sido realizadas de la manera que se considera adecuada.

Entre el primer encuentro con poetas populares y el momento en que terminé el informe final de esta investigación, ocurrieron muchos acontecimientos. Entre esos se cuenta que tres de los entrevistados fallecieron: don Sergio Cerpa, "El Puma" de Teno, don Osvaldo Ulloa "Don Chosto", de Pirque. Ambos se

respetaban muchísimo entre sí; el uno era para el otro referencia de buen cantor, de hombre sabio. También falleció don Santos Rubio, probablemente quien tenía más saber acumulado sobre los asuntos musicales del canto a lo poeta.

Las palabras finales de esta introducción son mi agradecimiento para ellos, en la esperanza de que todo lo que señalaron haya quedado fielmente reflejado y sirva a algún interesado en acercarse respetuosamente a estos temas.

## 2. Marco teórico

Los poetas populares del campo chileno son muy buenos recitadores de poesía. Tienen almacenada en la memoria una gran cantidad de versos. Son además, alguno de ellos, muy buenos improvisadores, son capaces de hacer una décima espinela improvisada y con restricciones, por ejemplo, de terminar con un determinado octosílabo. Esto les ha dado mucha presencia y reconocimiento en su medio natural y alguna notoriedad en medios de comunicación y por supuesto, en la academia.

Pero, a partir del reconocimiento de su memoria y de su habilidad en tanto recitadores, uno tiene la legítima inquietud intelectual acerca de si tienen también un conocimiento poético de tipo teórico. Si lo tienen, ¿qué incluye ese saber? ¿se puede formalizar en algún grado? Y si existe, ¿porqué no ha sido mencionado como tal por los investigadores? Estas y otras preguntas acerca de la práctica de los lingüistas han sido una motivación epistemológica de esta investigación.

Una mirada a lo que se ha escrito sobre la poesía popular, da la impresión de que los académicos estuviesen convencidos de que el saber estuviera reservado a los académicos que son los que pueden hablar sobre aquello que los poetas hacen.

La perspectiva en este trabajo es diferente: aquí se plantea que el saber se encuentra en distintos lugares y personas y que está (afortunadamente) distribuido en la sociedad. También resulta obvio que quien sabe hacer poesía debe tener conocimientos de alguna naturaleza que le permiten crear sus composiciones.

En la exposición del marco teórico de la investigación, se sigue el orden siguiente:

- Discusión del concepto “poética” y su posible estudio en el marco de la ciencia lingüística. En este mismo contexto, se menciona la distinción *etics/emics* para proponer una determinada perspectiva de la investigación. Para muchos lectores puede no resultar evidente que un

estudio como este sea lingüístico.

- Los estudios de la poesía popular en Chile. Una mirada sobre lo que se ha hecho y se sigue haciendo y sobre la perspectiva que, en la práctica, se adopta.
- Se incluyen también unas definiciones básicas de métrica, desde la perspectiva académica, pues son pertinentes dado que es uno de los temas que se indagarán.

### **2.1. La Poética como estudio lingüístico**

En este apartado se presenta la argumentación de porqué una investigación como esta, que versa sobre el conocimiento de los poetas acerca de sus versos, corresponde a la ciencia lingüística. Para hacerlo, presentaremos algunas aproximaciones lingüísticas, más bien clásicas pero a nuestro juicio, de plena vigencia, al tema de la poesía y, de modo más general, a la Poética.

Fue Roman Jakobson uno de los primeros lingüistas modernos que propuso de manera sistemática que la lingüística, en tanto ciencia del lenguaje en general, debía incluir en su ámbito de estudio el objeto que él denominó "lenguaje poético", o, mejor dicho, lenguaje con "preponderancia de la función poética". Muchos de los trabajos del lingüista ruso son análisis del lenguaje poético. En esos trabajos, la preocupación central del autor fue la de relacionar, de manera rigurosa y con una actitud científica, el plano de la expresión con el plano del contenido.

Su propuesta se basa en la hipótesis de que cuando hay función poética, esto es, preponderancia relativa del factor mensaje (uno de los seis que intervienen en el proceso de la comunicación, junto con el emisor, el contexto de referencia, el receptor, el contacto y el código), entonces los principios que operan en el eje paradigmático, principalmente la semejanza y la diferencia, se proyectan sobre el eje sintagmático; en palabras del lingüista ruso ([1960] 1975: 361):

La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la



secuencia. En poesía, una sílaba está en relación con cualquier otra sílaba de la misma secuencia; todo acento de palabra se supone que es igual a cualquier otro acento de palabra, así como toda átona es igual a cualquier otra átona; linde verbal igual a linde verbal, falta de linde verbal igual a falta de linde verbal; la pausa sintáctica es igual a otra pausa sintáctica, la falta de pausa, a otra falta de pausa, y lo mismo ocurre con las moras o los acentos.

Este es el criterio empírico que permite establecer si existe o no función poética en un determinado enunciado o grupo de enunciados.

Este principio resulta ser, tal como se desprende de la cita anterior, lo suficientemente amplio como para incluir los elementos del código verbal de cualquiera de sus niveles: fónicos, léxicos o morfosintácticos. Es justamente la aplicación de este principio lo que permite valorar un determinado segmento en función de su identidad o semejanza, o bien, de su diferencia respecto de otro segmento.

La proposición programática de Roman Jakobson consiste en desarrollar una subdisciplina de la Lingüística, llamada precisamente Poética, que tendría como objetivo estudiar las relaciones que se establecen entre la función poética y el resto de las funciones en enunciados que tengan preponderancia relativa de la función centrada en el mensaje mismo. Este objeto es, ciertamente, más amplio que la poesía propiamente tal. También son enunciados con función poética los trabalenguas, algunas adivinanzas, ciertos eslóganes publicitarios o propagandísticos, y otros, asunto que el mismo Jakobson dejó muy claro en su trabajo.

Las proposiciones teóricas de Jakobson se complementan con sus numerosos análisis realizados desde esta perspectiva. Entre esos trabajos, cabe destacar el análisis del poema "Les Chats" de Baudelaire, hecho en conjunto con Claude Lévi-Strauss, y otros reunidos en el mismo volumen bajo el título, justamente, de *Ensayos de poética*. En el escrito fundante de esta disciplina, Jakobson mostró varios ejemplos de análisis de versos de la poesía popular eslava. Junto con los análisis, formuló una teoría de niveles de análisis del verso para el lenguaje poético de la poesía, de especial interés en la aplicación a la poesía popular. La noción de modelo de verso y de modelo de recitación provienen

justamente de ese trabajo.

Desde la perspectiva de este teórico, la Lingüística es una ciencia que no se debe detener en los límites oracionales y, por lo tanto, puede tomar como parte de su objeto cualquier manifestación verbal y, por supuesto, los fenómenos poéticos ([1960] 1975: 351):

El querer mantener la poética aislada de la lingüística solo se justifica cuando el campo de la lingüística se restringe más de lo debido, por ejemplo, cuando algunos lingüistas consideran la oración como la construcción analizable suprema o cuando el objetivo de la lingüística se confina simplemente a la gramática, o solo a los problemas no semánticos de forma exterior, o al inventario de recursos denotativos sin referencia alguna a las variaciones libres.

En los trabajos de Jakobson, se encuentran tanto los principios del análisis como también abundantes e interesantes aplicaciones. Se puede afirmar que en sus planteamientos, los lingüistas encontraron el fundamento teórico para participar científicamente del estudio de los textos poéticos, entre ellos, por supuesto, la poesía.

Presentar toda esta tradición excede el ámbito del presente trabajo, pero se puede afirmar, sin entrar en detalles de corrientes y escuelas, que con los planteamientos de Jakobson, la lingüística tomó fuerza y rigurosidad para continuar en un empeño del que ya había varios ejemplos.

Interesa especialmente en esta presentación que la noción de Poética tiene un componente técnico o científico-técnico que la propuesta de Jakobson pone en relieve y que en esta investigación se toma en cuenta ya que cuando buscamos la representación que los poetas populares tienen de su quehacer, entendemos que poseen un conocimiento al respecto. Claro que no se trata de un conocimiento “científico” en un sentido, o “académico”. Sin embargo, es un tipo de saber y como tal puede ser puesto en evidencia por la Lingüística.

Eugenio Coseriu (1983, 1985 y 1986), desde una perspectiva muy diferente a las de Jakobson, propone que la Lingüística tiene como tarea poner en el plano de la ciencia, de la reflexión rigurosa, lo que es un saber natural del hablante. Los saberes del hablante se corresponden con los planos del lenguaje; así, hay

un saber elocucional (que corresponde al nivel más general), un saber idiomático (o relativo a una lengua histórica) y un saber expresivo (relacionado con el plano particular).

Tampoco se trata de dar cuenta aquí en forma cabal y completa aquí de todas las propuestas de este autor, sino de mostrar en qué sentido desde ese punto de vista el conocimiento de poetas populares sería parte de la disciplina.

La propuesta Coseriana de estudio lingüístico integral lo lleva tempranamente a proponer la existencia de tres lingüísticas, una de ellas, la llamada Lingüística del sentido es, efectivamente, una lingüística del texto. El objetivo de la ciencia del lenguaje para este autor es dar cuenta del saber del hablante y el hablante tienen saberes elocucionales, idiomáticos y expresivos.

Si un hablante pertenece a un grupo que tiene dentro de sus hábitos, la creación de versos siguiendo ciertas pautas, eso se constituye en un saber específico en el dominio expresivo. Se tratará de una práctica textual más o menos ritualizada según sea el caso.

Como se puede apreciar, siguiendo a dos autores más bien clásicos de la ciencia del lenguaje y con distintos puntos de vistas (incluso en otros aspectos, antagónicos), debe existir un lugar en la Lingüística para el estudio de la creación de textos poéticos.

Conviene presentar también una línea de investigación reciente en lo cronológico y relativamente novedosa, al menos en su denominación: La llamada "Lingüística literaria", de autores como Nigel Fabb (2005). Este autor propone esta aplicación de la Lingüística para tratar el fenómeno literario como parte del objeto lingüístico más general.

El planteamiento es ecléctico en varios sentidos: Por una parte concilia las posturas generativistas con la tradición más europea, no define una posición en torno a la distinción *etics/emics* (ver más adelante). Más bien, la intención es crear el campo de estudio y la definición de perspectivas será cuestión de cada investigador (en nuestra interpretación del texto de Fabb). El valor de la obra consiste en plantear una ciencia o una aplicación de la ciencia integrando justamente la conceptualización jakobsoniana y posturas generativas. Son

agudas las observaciones sobre el tratamiento de textos de otras culturas, desde el punto de vista ético (en el sentido más tradicional de esta palabra), por ejemplo, algunas cuestiones sobre las cuales llama la atención (pp. 32-35):

- La propiedad de los textos y el derecho de reproducción.
- El tratamiento con categorías foráneas de textos.
- El retorno de la información a los informantes
- Restricciones en el uso de los textos

El planteamiento de estos problemas resulta muy interesante vistos desde un punto de vista de la lingüística literaria y son especialmente útiles para nuestro trabajo pues muchos de los problemas de la investigación están relacionados con este tipo de problemas. De hecho, sobre la propiedad de los textos, los poetas populares han sentido usurpación por parte del mundo académico (recuérdese por ejemplo en el verso de Atahualpa Yupanqui, en que al describir el trabajo del investigador, dice: "[...] y el hombre se forra el saco / con lo que otros han pensao", de *El payador perseguido*). Un tratamiento analítico con categorías foráneas puede equivocar totalmente la interpretación. Los poetas populares están saturados de investigadores que pasan una vez por el lugar con una grabadora y nunca más vuelven para contarle al informante cómo le fue. Es decir, las categorías de problemas presentadas por Fabb son de mucha vigencia para esta investigación y justamente ponen una nota de cuidado en cuestiones de índole ética.

Cuando nos referimos, en esta investigación, a la poética de los poetas populares, aludimos al conocimiento que estos hablantes tienen acerca de lo que hacen. Por lo tanto incluye muchos aspectos: históricos, sociales, y por supuesto, los referidos específicamente al lenguaje.

## **2.2. Dos perspectivas: *etics* y *emics***

Una investigación sobre temas relacionados con poesía popular campesina se puede hacer desde las dos perspectivas ya señaladas por Kennett Pike (1967): *etics* o *emics*. La primera consiste en una aproximación de pretensión objetiva

y realizada “desde afuera”. La perspectiva *emics*, en cambio, es un intento por acercarse al fenómeno “desde dentro” intentando captar y dar cuenta de las categorías que las mismas personas tienen para referirse a estos objetos.

Lo interesante de la perspectiva *emics* es que las preguntas que uno se formula pueden ser distintas a las que se han formulado tradicionalmente los investigadores. Desde este punto de vista resulta interesante observar que frente a un tema como el estudio de la poesía, existen unas categorías académicas que tienen un respaldo y una tradición considerables. Pero por otra parte existen también, en el caso particular de los poetas campesinos, una serie de categorías que han pasado desapercibidas como categorías válidas por parte de los investigadores académicos.

Es más, cuando uno revisa las antologías publicadas de poesía chilena, es una constante que las creaciones de los poetas populares no están representadas. Uno puede establecer algunas hipótesis para explicar este fenómeno: o bien la poesía popular no se la considera de la calidad necesaria para estar en esas antologías; o es básicamente desconocida para quienes hacen esos libros; o se la considera como un objeto de otra clase, muy distinta a la poesía “letrada”. (De hecho, en muchos textos se observa todavía la distinción “culto” vs. “popular”, con la obvia implicancia despectiva que esta formulación conlleva.)

Para los efectos de esta discusión sobre el concepto de Poética, se debe reflexionar en estas dos posibilidades: una perspectiva *etics* o una perspectiva *emics*. Una poética desde fuera, externa al usuario de esa Poética o una poética desde las categorías de quien la usa.

En este trabajo, se pretende conseguir un acercamiento *emics*, o lo más *emics* que sea posible a la poética de los poetas populares chilenos.

Para ilustrar esta distinción, observemos dos textos escritos sobre el mismo fenómeno: el velorio de angelito (ceremonia propia de la religiosidad popular chilena con motivo de la muerte de un bebé). La primera cita corresponde a una mirada externa, del señor Ruiz Aldea y la segunda a una perspectiva mucho más comprensiva, de un poeta popular y cantor de velorios, el señor Francisco Astorga:

El señor Ruiz Aldea (1947: 204-207) en un artículo aparecido originalmente en el diario *El Correo del Sur*, se expresa así esta ceremonia (no es este el párrafo más fuerte):

[...] una de las costumbres más bárbaras y más impunemente establecidas en nuestras masas [...] La fiesta del angelito es una de las bacanales más inmorales que puedan darse; fiesta que con título de religiosa es la más profana e inmundada y donde más campo abierto tienen el vicio y la corrupción para mostrarse en todas sus fases [...] Todo lo bendice y autoriza el angelito, y en su nombre principian todos los cantos, no importa que ellos sean poco honestos y decentes, como los demás festejos que se permiten allí.

Interesante es notar que el libro está publicado en la colección Biblioteca de escritores chilenos dirigida por uno de los críticos literarios más importantes de ese tiempo y el prólogo y las notas son de Juan Uribe Echevarría, probablemente uno de los intelectuales que más cercanía tuvo con los poetas populares chilenos, al menos así se desprende de las entrevistas realizadas para la presente investigación. Sin embargo, en el prólogo no hay una sola nota que sirva para relativizar las afirmaciones realizadas por Ruiz Aldea.

Sobre el velorio de angelitos, Francisco Astorga (1984 :115), en su memoria dice:

El Velorio de Angelito es un verdadero rito religioso. Se coloca al angelito (guagua fallecida) menor de 3 años) encima de un altar improvisado, adornado con velas y flores y, en un clima de respetuoso silencio, comienza el canto de los “puestas” [...]

Para esta ocasionalidad no se sabe nunca el lugar ni el día con anticipación. Todo se produce espontáneamente y a ningún familiar del angelito se le ocurre dar aviso a la parroquia de que en su casa se va a velar al angelito; esto se hace a escondidas de la Iglesia Oficial, totalmente aparte, porque “esta es la fe de ellos”. (115)

Son dos casos que ilustran muy bien las perspectivas externa e interna de los acercamientos a los fenómenos culturales.

Un ejemplo de aproximación *emics* la proporciona el mismo señor Francisco Astorga (1984: 124), más adelante (los destacados son nuestros):

Conversando y observando tratamos de adentrarnos en su mundo [el de los poetas populares], para intentar mirar, no como los *investigadores intelectualizados* que observan con un microscopio, sino, para descubrir sus espíritus para comprender cabalmente y en toda su extensión, la profundidad de su expresión en sus cantos a lo poeta. Por lo demás con una honesta disposición de descubrir, creemos que se descubren más y mejor las cosas. Queremos decir que esta tarea se nos hizo fácil, pues ellos exteriorizaron sus sentimientos a nosotros, dejando de lado algunas barreras naturales que podrían haber surgido, permitiéndonos conocer la esencia de ellos como seres humanos y personas que, expresando sus ideas, emociones y sentimientos a través de las décimas principalmente, *se merecen tanto respeto, valoración y admiración* como el que se le dé al poeta más culto que la poesía universal señale, y el reconocimiento, aprecio y consideración que tienen como poetas chilenos, por los cuales debemos sentirnos orgullosos.

Existe una tradición, no en la Lingüística exactamente, de textos que constituyen normativas acerca de la construcción de textos poéticos. Esta es una línea tradicional que se remonta al menos a Aristóteles y que recorre el mundo clásico y el moderno. Desde esta perspectiva, la Poética se entiende como una preceptiva, o sea, un texto normativo, escrito, que dicta, lo que se puede y debe escribir, las formas que se deben seguir y las propiedades de cada una de ellas.

En principio, podría parecer una contradicción que existan normas en el arte, sin embargo, cuando se entiende que el arte es un oficio que requiere conocimientos técnicos muy precisos (que en otras artes —pintura, escultura— es más evidente) para ser desarrollado, resulta más o menos obvio que tiene que existir una preceptiva implícita o explícita.

Pues bien, en el trabajo que aquí se plantea, el aspecto preceptivo de la Poética de los poetas populares también ocupa un lugar. En efecto, por tratarse de una poesía que se desarrolla en formas estróficas fijas, de métrica regular, y que siguen ciertos principios e incluso rituales y ceremonias, es evidente que debe haber un componente normativo en el saber textual de estos poetas.

También parte de la tradición literaria que un artista, individualmente o en forma

colectiva, publique una declaración de principios sobre el arte literario. Estas declaraciones suelen llevar el título de "arte poética". Numerosísimos ejemplos de ellos tenemos en la literatura (desde los clásicos hasta los escritores contemporáneos). Algunos de estos son textos escritos en lenguaje poético y que tienen como referencia la misma poesía y han recibido el nombre de "Manifiestos".

En estas "artes poéticas", el artista del lenguaje escribe su concepción del arte de la palabra. En algunas ocasiones, esos textos contribuyeron a crear movimientos poéticos de ciertas dimensiones, como es el caso del surrealismo. Estas formulaciones constituyen un material interesantísimo pues es la exposición de los conceptos que sirven al creador como guía de su arte.

Una pregunta motivadora, para la presente investigación, entonces es: ¿habrá un componente "de manifiesto" en la poética que aquí se estudia? Si así fuera, sí, el concepto de poética popular resultaría ser un concepto bastante complejo y que se debiera abordar desde diferentes puntos de vista: lingüístico propiamente tal, artístico y normativo, por lo que hasta aquí se ha mencionado.

### **2.3. Estudios de la poesía popular en Chile**

Desde hace muchísimo tiempo que en Chile se tiene noción académica de la existencia del arte verbal campesino, en todas sus formas. Se conoce la existencia de narraciones y versos.

Ante esta existencia, los investigadores académicos han tenido una actitud de recopilación que se traduce, básicamente, en la actividad de grabar —cuando esto ha sido posible— a un informante y posteriormente editar y publicar esos registros y comentarios.

El primer aporte fue el de Rodolfo Lenz quien en 1894 presentó a la comunidad académica su estudio *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno*. Se trata de un comentario a su colección de liros populares y a los datos proporcionados por dos informantes poetas. El texto es un documento muy valioso que muestra también el asombro del



académico por el conocimiento del informante.

En la primera parte del trabajo se presenta el tema de los poetas y cantores, su instrumento y sus formas poéticas. De este capítulo es interesante el vocabulario referido al canto y a los instrumentos. Menciona el contrapunto, como forma poética, el guitarrón como instrumento de uso masculino. Otras palabras que están aquí comentadas son: "cantor" y "cantora", "cogollos", "contrarresto", "despedida", "entonaciones", "palabra", "pie" (todas ellas en una acepción referida al canto popular). En relación con el instrumento guitarrón, el lingüista destaca: "alambres", "bordones", "brazo", "caja", "cejezuela" (pronunciado "sijesuela", dice el autor), "clavijero", "pontezuelo" y "tiples" o "diablitos".

En general el autor da explicaciones de los términos aunque no precisa con exactitud cuáles son los términos de los campesinos y cuáles son de la teoría académica, aunque es fácil identificar algunos de estos casos.

Especialmente interesante resulta el párrafo siguiente, pues por tratarse de un trabajo publicado en 1894, da cuenta de términos que persisten hasta el día de hoy (pág.: 29, respetamos la ortografía original):

Según la métrica popular chilena, la forma normal de una poesía es la siguiente: comienza por una cuarteta que contiene el tema: siguen los cuatro "pies" (estrofas) que constituyen el desarrollo, la glosa, del tema, i se termina por el quinto pie, que contiene el "fin" o la "despedida". Cada "pie" consta de diez "palabras" (versos). Como la melodía i el acompañamiento exigen la décima completa, los cuatro versos del tema se completan con seis versos más que constituyen una especie de exordio improvisado por el cantor, i que no se agrega cuando se imprime la poesía. Cada vez el último verso de la décima debe repetir un verso de la cuarteta en el orden primitivo. La última décima muestra su carácter de despedida comenzando por una palabra típica, como al fin, últimamente, por último, o por un vocativo "señores" u otro.

Esta cita resulta muy interesante desde varios puntos de vista. En primer lugar porque es una de las primeras muestras del interés de los investigadores lingüistas por la poesía popular chilena y, en tanto registro y explicaciones de términos tiene muchísima vigencia.

Además muestra una actitud del investigador de expresar las equivalencias entre el lenguaje del poeta y el lenguaje académico. También da pistas para entender que Rodolfo Lenz se acerca a la poesía oral a partir de su manifestación escrita o, más exactamente, impresa.

Un poco más adelante (pág. 34) el mismo autor da esta explicación de un tipo particular de verso:

Una ampliación de la simple glosa es la “Poesía con contrarresto” o “Poesía contrarrestada”. En la impresión [la lira] de Guajardo parece que se trata simplemente de dos glosas seguidas de cinco estrofas cada una, que se distinguen solamente en que los cuatro versos de la cuarteta en la primera poesía se repiten al fin, en la segunda al comienzo de cada décima. Pero en la presentación cantada, el músico debe proceder alternando con las estrofas de las dos poesías. Según un ejemplo que oí a Aniceto Pozo [uno de los informantes] i que según me dijo el cantor, está conforme a la manera tradicional, la presentación de una poesía con contrarresto se hace de la manera siguiente: el cantor se dirige, después de un corto preludio en el guitarrón, a su público, o a la persona de mayor importancia entre los presentes, con un exordio de seis versos más o menos improvisados. La primera décima concluye con los cuatro versos del tema. En seguida canta la primera estrofa de la glosa [...] y concluye [con] el primer verso de la cuarteta. En seguida viene la primera estrofa del contrarresto [...] y terminando por el primer verso de la glosa [...] Pero los primeros ocho versos del contrarresto no se cantan sino que se recitan, “se dicen en prosa” según la denominación del cantor, solo los últimos versos de cada décima del contrarresto se deben cantar. Del mismo modo se sigue con la segunda décima de la glosa, continuando con la misma del contrarresto, hasta concluir con la última estrofa contrarrestada.

En este trabajo de Lenz hay efectivamente un acercamiento a la poesía y al vocabulario y expresiones de los poetas naturales, tal como se aprecia en frases como “según la denominación del cantor”; lo que manifiesta el respeto por las expresiones propias del cultor.

Una obra de mucho interés es también la de Desiderio Lizana (1912) *Cómo se canta la poesía popular*. Valiosa es la información que entrega sobre la organización de los torneos poéticos o contrapuntos y de cómo se producía el momento en que los cantores se decidían a “cantar componiendo” o “sacando

de su cabeza" (pág. 40). En esta modalidad, existía la forma de "cantar a dos razones" (pág. 46):

No se canta a dos razones sino después que los puetas se han medido en las otras especies de que ya me he ocupado. Para que se desafíen a dos razones, es menester que los cantores se hayan pulseado y hayan visto de qué son capaces. Han cantado de verso hecho a lo adivino y a lo humano, han hecho lucir sus dotes de improvisadores, y han regalado a sus oyentes componiendo pies forzados con la mayor soltura y rapidez. Ya es llegado el momento de que los puetas compongan y entonen sus estrofas alternando de dos en dos versos para formar el cuarteto, aconsonantando el primero con el tercero y el segundo con el cuarto verso de la estrofa.

También Lizana refiere las noticias que tiene del poeta que él considera el mejor de los "puetas" populares chilenos: el señor Juan Agustín Pizarro (nacido entre 1810 y 1820) gran improvisador, por lo que de él se nos cuenta. Explica Lizana que Pizarro llamaba "eco" (u "ovillejo") y ejemplifica con varios "ecos" improvisados por el poeta.

Otro relato testimonial muy bien documentado es el de Antonio Acevedo Hernández (1933) quien en la obra *Los cantores populares chilenos* cuenta las vivencias del cantor, los escenarios en que actuaban. Por ejemplo, son notables las descripciones de las fondas populares de alrededor del año 1879.

También explica la métrica, lo que es el canto a lo divino y el canto a lo humano, y tiene también unas páginas dedicadas al mítico duelo entre don Javier de la Rosa y el mulato Taguada, el primer contrapunto en cuartetos del cual se tienen algún reporte.

Otros investigadores han tenido mucha cercanía con los poetas, es el caso de don Juan Uribe Echevarría (1961, 1961a, 1963, 1964, 1965, 1967, 1969, 1970, 1974, 1974a 1979), quien hasta el día de hoy es recordado positivamente por los poetas populares. Sus trabajos incluyen recopilaciones interesantísimas de creaciones de temas variados. Él mismo organizó muchos encuentros de poetas populares con canto a lo divino y a lo humano, en los que incluía también la improvisación o paya.

Por ejemplo, en su trabajo "Manuel Garrido, cantor glorioso" (1965) hay una

descripción de los versos y hay algunas palabras propias de los poetas que tiene registradas: "canto a lo poeta", "despedimentos de angelitos", "fundado", "fundamento", "pie", "punto", "rueda", "verso", "verso autorizado a lo divino", "verso de travesura", "verso pisado", entre otros.

El texto contiene también unos relatos valiosos acerca de cómo son los velorios de angelitos.

Los trabajos de Dölz-Blackburn (1979 y 1984) son también muy relevantes y contienen abundante información y una rica descripción de lugares y contextos.

Investigadores más recientes han publicado varios trabajos sobre la poesía popular. Por ejemplo, Manuel Dannemann, Micaela Navarrete y Fidel Sepúlveda, entre los investigadores más recientes. Estos investigadores provienen de la antropología, la historia y la estética, respectivamente.

Entre los trabajos de Manuel Dannemann destacan su *Estudio preliminar para el atlas folklórico musical de Chile* (1969); su *Bibliografía del folklore chileno: 1952-1965* (1970) y la *Enciclopedia del folklore de Chile* (1998).

Micaela Navarrete (1993, 1998, 1999), por su parte, cumple una interesante labor en la Biblioteca Nacional y realiza encuentros con poetas populares. También ha realizado una tarea de edición (y de reediciones) de material relevante en esta área, como por ejemplo la misma obra de Lenz, mencionada antes y la llamada "lira popular".

Fidel Sepúlveda (1998, 1998a, 1999-2000, 2001-2002, 2006 y 2009), investigador del Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile tuvo una trayectoria larga como investigador en este campo. Su incorporación a la Academia Chilena de la lengua fue con una disertación precisamente sobre la estética de la cultura popular chilena, el texto referido de 1998.

Entre otros autores que han realizado aportes, se encuentra la antropóloga María Ester Grebe (1965, 1967, 1976 ) quien ha investigado especialmente los contextos en que se realiza el canto de los poetas chilenos.

El sacerdote catalán Miguel Jordá Sureda (1973, 1975, 1991, 1993, 1995, 1996, 1997) ha realizado muchísimas publicaciones especialmente recopilaciones de

canto a lo divino. En su *Historia Sagrada del tercer milenio* (1997), ilustra algunos pasajes de su texto con cuartetos que parecen ser de la tradición popular chilena.

El libro *El Mesías Verdadero* (1996) es "el catecismo del tercer milenio" que se inspira en nuestra tradición; es una recopilación de 366 versos (entre décimas y coplas). Los 70 primeros son:

una selección de los mejores Versos a Lo Divino que nos llegan de la antigüedad —entregados por nuestros poetas populares— [...]

(pág. 3) y los restantes 296 son, según el autor (pág. 3):

salvo algunas excepciones, son versos de mi propia cosecha, que he preparado con el objetivo de hacer de este libro un Catecismo actualizado e inculturado.

La actitud del sacerdote Jordá queda explícitamente dicha en este trabajo (pág. 3):

Este ha sido el sueño de toda mi vida: rellenar los vacíos teológicos de aquella antigua predicación misionera con una catequesis actualizada e inculturada a fin de tener un catecismo lo más completo posible. Le he pedido humildemente al Señor que me concediera un rayo de su sabiduría, y hoy tengo la dicha de ofrecerles el fruto de mi trabajo.

El sacerdote Jordá Sureda edita las composiciones con criterios que no siempre quedan claros. Reproducimos el siguiente pasaje de esta obra (pp. 5-6) porque da informaciones muy relevantes respecto de cómo trabaja (las cursivas son nuestras):

Un día que investigaba este asunto del Canto a lo Divino en el Museo de Indias de Sevilla, encontré un legajo antiguo que contenía la forma como los misioneros enseñaron la Doctrina Cristiana. Aquel día tuve una satisfacción muy grande porque tenía una prueba indesmentible de que éste fue el método que trajeron los misioneros al Nuevo Mundo. Eran dos versos completos y «encuartetados», y los dos son de antes del descubrimiento de América, y *se reproducen en este libro en un lenguaje actualizado [...]*"

Sorprende que una información tan importante no esté documentada como se debe hacer y también resulta curioso que se *actualice* el lenguaje de unas obras como aquellas sin anotar el texto. Es posible que por tener un propósito

de divulgación de doctrina no haya puesto cuidado en este aspecto. Hay que tomar en cuenta que los libros de los que hablamos son autoediciones.

Así, la obra del señor Jordá es principalmente de recopilación (y de creación, por lo que se ve) pero con criterios de edición que para propósitos lingüísticos resultan poco confiables.

Un trabajo que se comentará más adelante (Astorga 1984: 108 y 110), se refiere así a la obra del sacerdote:

[...] algunos investigadores le censuran los encuentros que organiza porque “manipula a los cantores” y, como consecuencia, hay una “pérdida de la espontaneidad”. También, en otro aspecto, se critica la alteración de las líneas de algunos versos que aparecen en sus libros.

[...] “una cuarteta que los puetas usan para glosar un verso hasta por el fundao más sagrado, es la siguiente:

Una mujer la tenía  
 todo cubierto de pelos  
 a la hora del mediodía  
 yo lo probé y era bueno

Esta cuarteta picaresca, sería difícil que la aceptaran en la Iglesia. El padre Jordá dice que es “el ají llevado a la religión” [...].

Otra interesante fuente de información sobre la terminología y los conocimientos poéticos de los poetas populares chilenos lo constituyen algunos documentos escritos por los mismos poetas, o con su participación.

Existe un trabajo de Violeta Parra (1979), publicado doce años después de su muerte, llamado *Cantos folklóricos chilenos*. La edición especifica que las transcripciones musicales son de Luis Gastón Soublette y no hay más indicaciones acerca del tratamiento del texto.

Se trata de una obra, a nuestro juicio, ejemplar; son las transcripciones de entrevistas hechas por Violeta Parra a muchos cantores y cantoras. Los entrevistados son: Guillermo Reyes, Antonio Suárez, Isaías Angulo, Gabriel Soto, Agustín Rebolledo, Rosa Lorca, Francisca Martínez, Mercedes Guzmán, Mercedes Rosas, Clarisa Sandoval (madre de Violeta Parra), Berta Gajardo,

Eduviges Candia, Lastenia Cortez y Elena Saavedra. En un caso se da 1952 (pág. 76) como año de la entrevista.

En este trabajo, Violeta Parra proporciona la descripción del ambiente en el que se realiza cada entrevista e intercala sus apreciaciones con los diálogos con sus entrevistados. El tenor de la obra es de respeto por el lenguaje campesino, lo que se aprecia en su forma de transcribir las palabras, especialmente en las transcripciones de las obras poéticas. También en la mayoría de los casos hay fotografías de los entrevistados.

Bajo el título de "Explicatorio", en cada entrevista hay un pequeño glosario con definiciones de términos. Reproducimos aquí algunos de los que resultan especialmente interesantes:

Toquí (escrito "toquí'o"): Acompañamiento de guitarra o guitarrón.

Tuntuneo: Punteo

Floreo: Punteos.

Alambres (escrito "alhambres"): Cuerdas.

Además, en el texto de Violeta Parra aparecen también los siguientes términos referidos a aspectos musicales (formas de cantar, o relacionadas con instrumentos): "Afinar por común", "charrangueo", "entonación", "guitarra chica", "la larga", o "por solfa", "ser arrogante para cantar", "tocar por acompañamiento", "tocar por entonación".

La lista siguiente incluye los términos referidos a conceptos más ligados a las formas poéticas y las técnicas de creación: "canto a lo divino", "canto a lo humano", "cogollo", "cuartionario", "décimas concertás", "despedida", "encuartetar", "verso encuartetado", "encuartetar de un improviso", "fundado", "parabién", "pie", "pie quebra'o", "referir un verso", "relauche", "trasmitir a lo pueta", "verso", "verso brúculo", "verso contrarrestado" o "de contrarresto", "verso mochito", "verso por ponderación", "vocablos". Algunos de estos términos, por cierto, pueden ser variantes locales de otros.

Resulta especialmente interesante que para esta autora, los poetas populares son personas que conocen versos y que además tienen un vocabulario referido

a los asuntos técnicos del verso. Es una obra que consiste en la búsqueda de información en el terreno de los poetas, desde su misma perspectiva.

Desde ya conviene aclarar que, en este contexto, la palabra "vocablo" se refiere a lo que en la tradición académica se llama "verso" y que la palabra "verso", a su vez, significa siempre "composición completa". Esta última aclaración sirve para mostrar que entre la terminología de los poetas populares y la del universo académico tradicional hay diferencias interesantes.

Algunos poetas han realizado trabajos de investigación y han publicado materiales sobre estos temas, sobre todo con el auspicio del Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes (Fondart). Hay también un poeta popular, entrevistado para esta investigación y mencionado anteriormente, que realizó su tesis para titularse de profesor de música sobre el tema de la poesía popular. El poeta Francisco Astorga (1984) revisa información sobre el origen del canto a lo divino y a lo humano.

Es una investigación de mucho valor por dos razones: la primera, por estar hecha con acuciosidad; la segunda, porque el autor es al mismo tiempo un gran poeta popular de origen campesino.

Palabras que interesan para nuestro trabajo y que están mencionadas por Astorga, son, entre otras: "brindis", "canto a dos razones", "canto a lo pueta", "canto autorizado", "cantor", "compaña", "contrapunto", "fundao", "pallas", "parabienes", "payador", "verso por ponderación", "pueta", "rueda" o "ruedecillas de cantores", "tocador", "toquío", "verso por despedimento", "verso autorizado", "verso heredado", "verso por literatura", "verso por salutación".

Como parte de su investigación, nos informa que

Los cantores y poetas en la actualidad usan términos que aparecen en los tratados de vihuela del siglo XVI [...]

y menciona, entre otros: "cayda" ("caída"), "quiebro" ("quiebre" o "requiebre"), "redoble" ("redoblada"), "destemplan".

El trabajo del señor Astorga incluye un abundante glosario de términos empleados en la poesía popular chilena.



También hay otros trabajos que mencionan a los poetas populares y que dan alguna información. Por ejemplo, Acevedo (1931, 1933 y 1935); más recientemente, Chaparro (2009). De la misma manera algunos poetas han publicado sus versos, tal es el caso de Domingo Pontigo (1990).

#### **2.4. Nociones de métrica**

Dada la naturaleza del objeto de esta investigación, se hace conveniente presentar algunas nociones básicas sobre métrica ya que la poesía popular usa métrica regular y en especial el metro de ocho sílabas. Se advierte que esta presentación solo tiene fines de complemento y en ningún caso se trata de una exposición en profundidad de estos temas. En lo que sigue, se hace un recorrido elemental desde las nociones de sílaba hasta llegar al concepto de estrofa. Estos conceptos serán vistos en este apartado desde el punto de vista académico tradicional, que es el más natural al investigador; no obstante, en el curso de la investigación se verá cómo algunos de estos aspectos son vistos desde la particular perspectiva de los poetas campesinos.

La información de este apartado tiene numerosas fuentes, siendo las principales, los trabajos de Navarro (1974, 1977).

##### **2.4.1. La sílaba**

Las unidades fónicas funcionales del idioma, o fonemas, se pronuncian respetando ciertos esquemas de combinación. Estos esquemas de combinación se denominan sílabas y tienen las siguientes características que son convenientes de presentar en esta ocasión, atendiendo a las nociones de métrica.

En primer lugar, la sílaba siempre se organiza en torno a una vocal que cumplirá la función nuclear (N). Los otros elementos fónicos que pueden acompañar a este núcleo serán márgenes (m) o semimárgenes (sm) anteriores (a) o posteriores (p), siguiendo la terminología que presenta Martínez Celdrán (1989).

Una secuencia consonante vocal, que se considera habitualmente el esquema silábico universal por su presencia en todas las lenguas se representa como *margen anterior - núcleo* (ma-N); en tanto, la secuencia vocal - consonante se representa como *núcleo - margen posterior* (N-mp). Siguiendo la lógica, la secuencia consonante - vocal - consonante, tiene la representación *margen anterior - núcleo - margen posterior* (ma-N-mp).

En los casos de diptongos o de agrupaciones consonánticas, la representación simbólica es un poco más compleja, pudiendo estar constituidas por secuencias como *margen anterior - semimargen anterior - núcleo* (ma-sma-N) por ejemplo, la secuencia "tra"; una sílaba como "traí" tendrá la representación de *margen anterior - semimargen anterior - núcleo - seminúcleo posterior* (ma-sma-N-sNp). Una secuencia como "tria" tendría la representación *margen anterior - semimargen anterior - seminúcleo anterior - núcleo* (sma-sNa-N), etc.

Hay, por cierto, jerarquía de los elementos: El núcleo es el elemento imprescindible, semimargen (anterior o posterior) solo puede existir en caso de que exista margen.

La posición de margen anterior es una posición de articulación normalmente creciente en varios aspectos. A esto muchos le han denominado "fase tensiva" (véase, por ejemplo, Quilis 1993: 364-365). En efecto, al observar desde el punto de vista físico la señal correspondiente a una sílaba, aquello con lo que habitualmente uno se encuentra es una señal creciente en amplitud desde el inicio hasta llegar al núcleo. El núcleo —siempre vocálico— presenta la mayor amplitud y además es sonoro, es decir, los períodos de la forma de la onda son regulares. La posición posnuclear es la "fase distensiva" de la sílaba. Finalizada la vocal nuclear, la sílaba comienza a decrecer en amplitud. Por esta razón, también en términos perceptivos resulta ser una zona débil.

No es sencillo determinar el correlato acústico de las sílabas; tal vez lo que resulta mejor indicador es la intensidad (medida en dB) de la señal pues esa curva presenta relieves coincidentes con las sílabas.

Con estas unidades, se construye el verso y su medida resulta relevante como ya se ha señalado en los casos en que hay función poética. En muchísimas de

las poéticas populares la medición de las sílabas en la composición es un elemento insoslayable y la métrica regular es en la práctica una cualidad recurrente.

#### 2.4.2. El verso octosílabo

Para efectos de la escanción, un verso es una secuencia verbal observada desde el punto de vista del número de sílabas que lo componen. En particular, el verso de ocho sílabas tiene las siguientes características:

El axis rítmico (último acento del verso) está en la sílaba séptima. Después del último acento (como en todos los versos de la lengua española por lo demás) puede no haber sílaba alguna (si la última palabra es aguda) o bien puede haber una o dos sílabas posteriores (dependiendo de si la palabra final es grave o esdrújula). Esta es la llamada "ley del acento final" y se origina en la propensión natural de la lengua española a la palabra grave.

El ritmo acentual es trocaico (Quilis 1972, Balbín 1961, 1975) lo que implica un dinamismo mayor en la fluidez del verso y una propensión a contenidos "dinámicos" como, por ejemplo, las narraciones, según el desarrollo que Ibarra (1982) propone; para profundizar en la discusión, el texto de Belic (1972) es el punto de partida.

La figura 1 muestra el esquema acentual del verso de ocho sílabas con el acento, representado por un asterisco, obligatorio en la séptima sílaba.

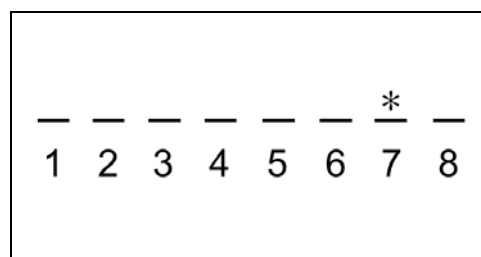


Figura 1. Esquema general del verso octosílabo

Es el rasgo impar del último acento lo que determina el ritmo trocaico del verso en general y en función de él los demás acentos serán rítmicos si caen en

sílaba impar, tal como se ejemplifica en la figura 2.

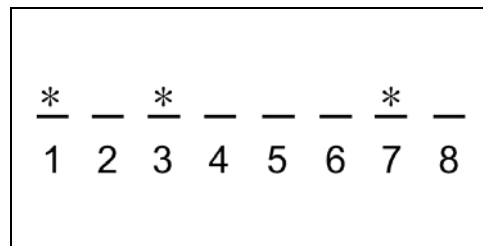


Figura 2. Esquema acentual de verso octosílabo con acentos rítmicos.

En un verso de ocho sílabas, los acentos anteriores al axis rítmico serán extrarrítmicos si caen en sílaba par, como el del esquema que sirve de ejemplo en la figura 3.

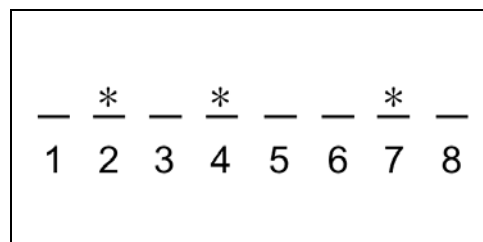


Figura 3. Esquema acentual de verso octosílabo con acentos extrarrítmicos.

En el octosílabo, el modelo métrico-acentual más frecuente es el que destaca las sílabas 3 y 7.

El verso octosílabo traza el límite entre el arte mayor y el arte menor; su extensión silábica coincide con los grupos fónicos más naturales de la lengua y por lo mismo se encuentra presente en dichos, refranes y muchas frases coloquiales espontáneas.

El porqué es este el verso preferido de la poesía popular en lengua española es una pregunta, en definitiva, abierta. Las respuesta que se suelen dar tienen que ver con la naturalidad con que se lo percibe, casi como si fuese habla normal. Pero es evidente que, además, tiene condiciones muy específicas que favorecen su recordabilidad. Es el tipo de verso además que tiene mucha flexibilidad a la hora de distribuir acentos anteriores al axis.

### 2.4.3. La rima

La identidad parcial o total de los fonemas a del axis rítmico, se conoce como rima asonante o consonante respectivamente (Quilis, 1975).

En el caso de la rima asonante, las vocales son idénticas y las consonantes son diferentes.

La rima tiene una interesante relación con la entonación ya que es justamente en este punto de una secuencia desde donde se inicia el tonema (1966, 1971: 6, 1974: 51); a partir de ese punto se consideran las variaciones de la frecuencia fundamental de la señal para efectos de identificar el correlato físico de la movimiento tonal que resulta significativo lingüísticamente.

La rima ha sido calificada en función de la relación de los versos que la actualizan, así, para una estrofa de cuatro versos, las posibilidades habituales son a-b-a-b; a-b-b-a

### 2.4.4. La estrofa

Es la agrupación de versos. En el caso que aquí interesa, se trata de versos de métrica fija, por lo tanto la estrofa será de medida regular y si tiene una distribución rímica fija también, la estrofa tendrá una forma muy precisa:

Las estrofas se agrupan por el número de versos. Las que aquí importan son: la cuarteta, la sextilla y la décima. Respectivamente, de cuatro, seis y diez versos.

Estas estrofas pueden tener versos de cualquier tipo acentual, por supuesto. En relación con las rimas puede haberlas de tipo consonante o asonante y en algunos casos la distribución puede ser de varios tipos.

La cuarteta permite los siguientes tipos principales: abba, abab, abba, -a-a

La sextilla puede ser de este tipo (como la que principalmente se usa en el *Martín Fierro*): - a a b b a

La décima usada en la poesía popular chilena suele tener la forma de la

llamada espinela: a b b a a c c d d c

En esta estrofa suele existir un límite al final del cuarto verso y otro, por supuesto, al final.

El estudio de los fenómenos poéticos desde el punto de vista lingüístico se ha denominado Poética, tal como se ha mencionado en la primera parte de este marco teórico. Esa disciplina ha sido cultivada de manera explícita por los intelectuales y académicos especialmente de las universidades. No obstante, el cultor natural debe tener información valiosa de la poética, lo que permite producir las obras que hace. En otras palabras, la poética no explícita de los cultores se podría hacer patente a partir de conversaciones profundas con ellos para examinar sus componentes. Será interesante entonces, por una parte, aproximarse al conocimiento de los poetas naturales sobre todos los temas que están relacionados con el quehacer poético; desde esa perspectiva será interesante también conocer el vocabulario específico que ellos usan, los significados de esos términos y las relaciones entre las unidades léxicas; también se podrá acceder a la normativa poética de estos cultores y saber cuándo para ellos un poema tiene "méritos" poéticos y cuándo no los tiene. En este sentido habrá que registrar también el conocimiento que estos poetas tienen respecto de la historia de la poesía popular, lo que incluye el registro de nombres de poetas de tiempos pasados.

#### **2.4.5. Modelos**

Tanto el verso como la estrofa se construyen a partir de modelos, es decir, esquemas internalizados que son tan generales como para que muchos ejemplares puedan ser considerados como integrantes de esa categoría.

Así, para el octosílabo, el principal rasgo del modelo es que el axis esté en la séptima sílaba. El prototipo o, si se quiere, el mejor ejemplar de esta categoría, es el de acentuación en las sílabas 3 y 7. Muchas mediciones muestran este esquema como el más recurrente (Saavedra 1945: ; Román 1991).

Ese es el modelo acentual o modelo silábico-acentual del verso más característico y también más frecuente. Hay otros que se distinguen del

prototipo por la posición del primer acento y por el número de acentos.

Por cierto, este modelo de verso con una propensión a la acentuación de la tercera sílaba y la obligatoriedad de acentuación en la sílaba séptima debe incidir —desde un punto de vista prosódico— en algún grado en la forma de la recitación. También hay un modelo de estrofa que, en el caso de la décima espinela, incluye el modelo de verso y superpone un tipo de rima (asonante o consonante) y una secuencia de rimas. Este es un modelo fijo, no variable, como el caso del modelo de verso. El modelo de la décima espinela presupone también una pausa en el verso cuarto.

A partir de estos modelos, de verso y de estrofa, el creador puede hacer infinitas composiciones pues los modelos se pueden completar con distintos contenidos.

### **Síntesis**

En esta exposición se han presentado varios elementos: en primer lugar una cierta perspectiva lingüística que permite estudiar los objetos verbales y también la conciencia que de ellos tiene el usuario de la lengua. Esa perspectiva, cuando se asume desde una perspectiva *emics* exige un grado de inmersión en el mundo estudiado. Nos hemos concentrado en la poética y en su versión natural, es decir, aquella teoría que los mismos poetas manejan.

La revisión que se ha hecho en esta parte de la investigación acerca de los estudios —lingüísticos y no lingüísticos— sobre la poesía popular chilena muestran justamente que han existido esos dos acercamientos: uno externo y otro más compenetrado con la realidad de los poetas populares chilenos. Es más o menos lógico y sintomático, que en la medida en que los investigadores están más alejados de la academia o de una perspectiva religiosa los resultados son muchísimo más realistas e interesantes.

Se presentó también una visión teórica de los aspectos métricos referidos tanto al verso como a la estrofa, y se consideró especialmente el metro octosílabo y aquellas formas estróficas que los poetas populares usan en su quehacer

poético.

De esta manera se tiene un panorama que permite replantear las afirmaciones ya hechas en torno a la poesía popular y sobre todo en cuanto a la teoría que los cultores naturalmente han desarrollado.

En cualquier circunstancia, esa poética será un contenido distribuido socialmente en el grupo de personas, es decir, la llamada memoria social (van Dijk 1992, 1993, 1993-1994 ).

Ahora bien, el objeto que nos interesa en esta investigación es la poesía popular y, en particular, el conocimiento que de ella tienen los mismo cultores. Así podemos definir que los poetas populares chilenos son un grupo cuyos miembros comparten un conocimiento sobre el tema que los une. Ese conocimiento es por lo tanto un conocimiento constituyente de su memoria social. Será muy importante llegar a comprender cuáles son los elementos que integran ese conocimiento, ya que, en general, no se ha tratado como un conocimiento, sino que se ha presentado esa poesía como un producto ya terminado.

Los contextos más genuinos en que la poesía popular tiene lugar son por lo general ajenos a los investigadores, o no son sus contextos naturales de interacción. Luego es posible que exista también una desinformación en este sentido. En otras palabras, también interesa saber cuál es el conocimiento que los poetas populares tienen acerca de cómo se realiza la poesía popular en sus contextos más genuinos y qué reglas se siguen en esas situaciones.

Desde este mismo punto de vista, también será interesante indagar acerca de cómo es que un poeta popular campesino aprende la técnica para construir octosílabos con rima consonantes en una estrofas de un número determinado de versos.

Sobre ese se tipo de conocimiento no hay información, o hay poca e incompleta, en la literatura académica revisada. Al leer las obras de referencias parece ser que el poeta es una persona que misteriosamente llega a ser poeta independientemente del contexto que le permite serlo



### 3. Objetivos

Se presentan a continuación los objetivos de este trabajo; en primer lugar se enuncia el objetivo general y, en seguida, se detallan los objetivos particulares.

En términos generales, lo que se propone es:

- Establecer la existencia de una poética de los cultores chilenos del arte popular en verso.
- Presentar los principales componentes de esta poética

Para conseguir el objetivo general planteado, se proponen los siguientes objetivos específicos:

- Recopilar la información que los cultores del arte popular en verso tienen acerca de la técnica usada en la creación de la poesía que ellos cultivan.
- Inventariar el léxico, usado por los cultores naturales actuales, referido a su arte verbal.
- Recopilar las definiciones que los cultores manejan cuando usan ese léxico.
- Identificar los criterios que los cultores usan para evaluar la creación en verso.
- Registrar otras informaciones referidas a prácticas discursivas relacionadas con la creación de estos poetas.
- Registrar otras informaciones relacionadas con el conocimiento poético.

Conseguir estos objetivos permitirá avanzar en el conocimiento de la cultura de mi país desde una perspectiva más empática con los cultores naturales pues se parte de la base de que su creación se realiza a partir de una teoría que es más bien desconocida o no es puesta lo suficientemente en relieve, como tal conocimiento, por los académicos dedicados al tema.

#### 4. Metodología

Como ya se ha expuesto en los capítulos anteriores, en este trabajo se pretende hacer una investigación sobre la conceptualización que un grupo de personas tiene sobre su quehacer poético. Por esta razón, la metodología es de tipo cualitativa, ya que está orientada a la consideración de las representaciones a partir de las expresiones de informantes que se los considera buenos representantes del grupo al que pertenecen.

La orientación principal consiste en buscar los elementos y sus significados que al interior del grupo se producen e interpretan. En este sentido, seguimos una perspectiva que, en términos de Jensen y Jankowski (1993: 58) consiste en:

[...] una comprensión del significado que la gente atribuye a sus actividades y su situación social.

Así se expresan los autores para explicar el concepto de *verstehen*, que más adelante caracterizan sintéticamente como "conocimiento empático" (pág. 66). Lo mismo que encontramos en la afortunada fórmula de Vidich y Lyman (referidas en Morse y Field 1995: 10) el "native's point of view".

Es justamente esta conceptualización la que resulta más ecológica para la consecución de los objetivos presentados en el apartado anterior.

Los instrumentos empleados se enmarcan en el gran ámbito de las metodologías cualitativas, así son deudores de los diversos aportes (interaccionismo simbólico, etnografía, etnometodología, etc.) que intentan trabajar con el significado que se genera y funciona que al interior de una comunidad.

Hemos preferido optar por una metodología bastante libre a la hora de formular los detalles de la toma de muestras y, consecuentemente, hemos desechado la idea de adoptar protocolos muy estrictos. Más bien hemos tratado de formular unos principios generales que nos animan y también un instrumento definido en términos generales y de naturaleza flexible.

Los autores Morse y Field (1995: 10-11) exponen así las principales cualidades de este tipo de investigación:

[...] the qualitative approach to understanding, explaining, and developing theory is inductive. This means that hypotheses and theories emerge from the data set while the data collection is in progress and after data analysis has commenced. The researcher examines the data for descriptions, patterns, and hypothesized relationship between phenomena, then returns to the setting to collect data to test the hypotheses. Thus, the research is a process that builds theory inductively over a period of time, step by step. The theory fits the research setting and is relevant for that point in time only. These data may largely consist of transcriptions of interviews and observations of the setting and the participants.

El siguiente es el orden de la exposición de la metodología.

1. Problemas metodológicos que esta investigación debe resolver y cómo se han superado
2. Etapas en la investigación
3. Procedimientos empleados para seleccionar a los entrevistados
4. El diseño de la entrevista
5. Formas de procesar y presentar la información.
6. Desarrollo de las entrevistas

#### **4.1. Problemas metodológicos**

Dado que el objeto de estudio es un conjunto de representaciones mentales compartidas en un grupo humano de características bien definidas, es posible encontrar cierta resistencia, como en todos los grupos, por lo demás, a establecer en una primera entrevista una comunicación totalmente natural. Este problema, muy frecuente en investigaciones de este tipo, se denomina técnicamente, *acceso al campo* (Rodríguez *et al.* 1996: 72-74; 101-118). En esta investigación el problema de acceso está planteado desde antes de comenzar la investigación.

Efectivamente, el autor de esta tesis, ha tenido contacto frecuente con varios poetas populares. Muchos de ellos, en conversaciones han manifestado, de manera consistente, el poco valor de las investigaciones académicas. La explicación que dan para fundamentar esta actitud es que el trabajo de los investigadores, al ser un trabajo “sobre” el trabajo de los poetas populares,

tiene, comparativamente, menos valor, o sea, es secundario. El trabajo de importancia real es el de ellos, los poetas. Los académicos solo actúan para “poner nombre” a algo que ya existe.

Además, algunos poetas populares chilenos tienen una reacción explícitamente negativa con ciertos investigadores académicos. Circula la información de que algunos profesores universitarios han "robado" información (incluso instrumentos) a cultores naturales y luego han publicado los trabajos sin dar referencias de la verdadera fuente. Muchos de los poetas han sido entrevistados por los más conocidos académicos del país que han estudiado el folclor; sin embargo, al parecer la experiencia, en general, no ha sido buena para los ninguno de los poetas. En algunas ocasiones se han quejado de que son vistos como objetos de estudio y no como personas; también han señalado que si un académico no sabe haber una décima, ¿cómo va a hablar después de las composiciones? En este sentido, el académico —según algunos poetas— no sabe realmente de qué está hablando cuando se refiere a estos temas ya que su competencia, por ejemplo, en métrica, deja mucho que desear. En otras palabras, el académico, muchas veces, no sabe de aquello de lo que escribe y publica y sin embargo recibe algo a cambio por ello: un reconocimiento, un prestigio o bien, simplemente su sueldo, en tanto, el poeta que entrega la información no recibe nada, muchas veces, ni siquiera el reconocimiento.

Lo planteado es un lugar común en materia de investigación cualitativa. La diferencia entre los mundos culturales del investigador y del objeto de la investigación requiere un planteamiento serio y honesto que permita una interacción que sea al mismo tiempo productiva en términos científicos y también sana para la persona que será informante. En palabras de Sandoval (2002: 133):

[...] este problema de lograr el acceso o entrada a los mundos cultural y personal de los investigados en un clima de confianza y de plena sinceridad unido al compromiso solidario de reconstruir esa realidad cultural o personal es común a todas las opciones de investigación cualitativa.

Lograr la creación de ese "clima" requiere de un esfuerzo sostenido por parte del investigador, que comienza en el momento mismo en que éste inicia su relación con las personas objeto de investigación, donde al igual que, en cualquier otra relación humana, requiere "alimentarse y cuidarse" de modo permanente para lograr que perdure a lo largo de todo el proceso investigativo.

Esta percepción, aunque sea de solo algunos poetas, es un interesante motivo para enfatizar la postura ética del siguiente estudio.

¿Cuáles son las soluciones para estos problemas? En primer lugar, no se pretende hacer una investigación a partir de cero, sino que se ha considerado la posibilidad de hacer esta investigación a partir del nexo que ya se había establecido con algunos de los poetas populares. Efectivamente, al momento del inicio de la tesis, existía un vínculo natural con algunos de ellos de más de siete años de desarrollo.

El contacto con los poetas había sido de tal naturaleza que había de parte de ellos una valoración del investigador en lo personal y en lo académico. El investigador era respetado también porque conocía la técnica del verso e incluso era capaz de improvisar décimas. Los había acompañado en muchas ocasiones en sus actuaciones y los había invitado a su lugar de trabajo a hacer algunas presentaciones.

Por otra parte, específicamente respecto de las críticas de los poetas al mundo de los académicos, el investigador en algún grado comparte también su postura.

Habiéndose establecido y cimentado en nexo con los poetas fue cuando surgió la posibilidad de hacer esta investigación. Incluso cuando surgió la idea, les fue comunicada a muchos poetas para conocer su opinión y expresaron que era interesante que se hiciera esta investigación. El planteamiento que ellos recibieron de parte del investigador, siempre fue de este tenor:

El mundo académico tradicional ha reconocido a los poetas populares como conocedores de versos y como creadores. Con esa perspectiva ha puesto de énfasis en el poeta como "depositario" de una tradición. Mi investigación pretende mostrar que el poeta popular no solo es una persona que conoce versos sino que

también tiene un conocimiento teórico —no necesariamente académico— al respecto.

De esta manera quedó siempre claro que ellos eran los que tenían el saber, además de los repertorios de versos, claro está. El trabajo que se les propuso fue participar en una investigación que quería mostrar que los poetas no solo sabían versos sino que también eran, como se ha dicho, sabios en técnicas y en conceptos, asunto que no se ha enfatizado lo suficiente en el llamado “mundo académico”.

En este contexto, el investigador desplegó sus habilidades poéticas para reconocer octosílabos, para identificar los versos mal hechos desde el punto de vista de la métrica e incluso para improvisar cuartetos y décimas de tal manera que el poeta entrevistado se diera cuenta de que uno sabía de qué estaba hablando, que no se trata de una conversación trivial con alguien que quiere informarse en términos superficiales, sino que, dado el conocimiento previo, desea o necesita profundizar en un saber.

En otras palabras, el investigador podía conversar de igual a igual con el entrevistado y se rompía así una barrera a la que los poetas estaban acostumbrados.

#### **4.2. Etapas de la investigación**

Por todo lo que se ha planteado, debe estar claro que la investigación se realizó en varias etapas. Estas se presentan de manera esquemática en la siguiente lista, y, en lo que sigue, este capítulo es la exposición del desarrollo de esos pasos.

- a) Contactos previos con poetas populares
- b) Conversaciones con poetas populares acerca de la posibilidad de hacer este estudio
- c) Diseño de las entrevistas
- d) Primeras entrevistas a los poetas más cercanos al investigador
- e) Entrevistas a los poetas populares más lejanos al investigador
- f) Transcripción de las entrevistas
- g) Análisis de la información

Como ya se ha mencionado en el planteamiento de las dificultades metodológicas, el contacto con los poetas había comenzado desde mucho tiempo atrás. Una vez que surgió la idea de hacer esta investigación, la posibilidad se discutió directamente con ellos para conocer su parecer, opiniones e indagar la actitud para obtener así una aproximación a la viabilidad de la tarea.

Luego se procedió al diseño de las entrevistas y se aprovechó alguna de las entrevistas primeras como instancia de prueba del instrumento.

Para hacer las grabaciones se usaron varios materiales. Al comienzo, se registró en una cinta de audio corriente. Luego se usó un sistema mixto de grabar tanto en una grabadora de casete y, al mismo tiempo, directamente a un ordenador portátil mediante el micrófono incorporado. De esta manera se aseguraba que si alguno de los mecanismos fallaba, había un registro de respaldo.

Las primeras entrevistas sirvieron para conocer la perspectiva del entrevistado sobre los temas de la conversación y también se aprovecharon para desarrollar las habilidades del entrevistador en lo que se refiere al contacto personal con los campesinos, en suma, la competencia pragmática del investigador. Además, los primeros entrevistados se les preguntó qué otros poetas convenía entrevistar. En ciertas ocasiones, en estas entrevistas primeras se obtuvieron, además, los datos para establecer el contacto con los otros poetas.

Las entrevistas a los poetas campesinos que estaban más alejados del investigador fue la parte crucial del trabajo. En su mayoría incluyeron desplazamientos a los lugares donde vive el poeta, tal como se muestra más adelante en la figura 4.

El proceso de transcripción ortográfica fue realizado con mucha rigurosidad (las transcripciones están en el anexo), respetando las vacilaciones típicas de todo discurso oral y algunos rasgos del dialecto del entrevistado, en la medida de lo posible, claro está. Las partes que resultaron difíciles de transcribir se marcaron debidamente con “[...]” y también se indican con “[xxx]” aquellos nombres o alusiones que pudiesen resultar problemáticos por razones

humanas.

Como material auxiliar para la transcripción se usó al comienzo del trabajo una reproductora de cintas de audio corriente. Posteriormente se trabajó con sonido digital y se emplearon, alternativamente, los software *SoundEdit*, *iTunes*, *Audacity* y finalmente, se trabajó con el analizador acústico *Praat* (todos ellos en su versión para Macintosh). Lo que se necesitaba era un procedimiento que permitiera reproducir fragmentos de la grabación fácilmente.

Luego se procedió a la tarea de identificar la información relevante que aparece en estas entrevistas, que constituye el tema central de esta investigación. Se buscó, en lo que a la poética de los cultores se refiere: el léxico especializado, las definiciones de términos técnicos, descripciones relevantes, opiniones sobre asuntos de poética popular, y, en general, todo aquello que fueran temas especializados.

#### **4.3. Criterios y procedimientos empleados para seleccionar a los entrevistados**

Todos los entrevistados debían cumplir con la condición de pertenecer al grupo de los poetas populares. El único criterio empírico que se puede presentar es que tanto él mismo sienta que pertenece a ese grupo y que otros, que también se sienten parte, lo reconozcan como tal.

Estas personas son parte del grupo porque se sienten parte de él y porque otros que también se sienten pertenecientes al mismo grupo lo reconocen como integrante. Es este el punto de partida. Se puede agregar también que en el caso de algunos entrevistados hay un reconocimiento social —más allá de su grupo— sobre su pertenencia a ese grupo.

Por otra parte, en el conjunto de personas que se definen como poetas populares se debe hacer una división entre aquellos que se definen (por sí mismos y por sus pares) como “profesionales”, es decir, intentan vivir de su arte (a través de espectáculos pagados) y se dedican casi exclusivamente a ello; tienen por lo tanto un ejercicio de mayor intensidad, tiempo y calidad. Otro grupo se califica como "no profesional" ya que realizan otra tarea como



actividad principal y el oficio de payador lo realizan más bien ocasionalmente. Por supuesto, entre ambos polos encontramos muchos grados intermedios, pero también encontramos casos más prototípicos.

Normalmente, el payador profesional está más cerca de la ciudad que el no profesional, que está más confinado a tareas agrarias y alejado de centros urbanos. El contacto más cercano del investigador con poetas se da con los payadores profesionales. No obstante el intento de esta tesis es dar cuenta de la poética del grupo de payadores en un nivel más o menos general, no solo del subgrupo de los profesionales. Por lo tanto, el desafío consiste en entrevistar a los profesionales y también a los no profesionales.

Para esta investigación son interesantes todos los poetas que tengan alguna significación o relevancia para los mismos poetas. Por ello se procedió de la siguiente manera. Se partió del dato de que había un grupo de estos poetas que eran ya conocidos del investigador. Ese conocimiento había generado grados de confianza en lo humano y en lo poético también, lo que permitía comenzar la investigación. Se tomó a ese grupo, o a una parte de ese grupo como punto de partida. Ellos cumplen con las siguientes condiciones:

- Son conocidos del investigador.
- Son reconocidos socialmente como poetas populares.
- Son reconocidos por su grupo como profesionales del canto.
- Son reflexivos respecto de su actividad.

En esta categoría están Pedro Yáñez, Francisco Astorga, Cecilia Astorga y Manuel Sánchez. Todos ellos tienen una amplia trayectoria en el cultivo del arte del canto popular. Uno de ellos, Pedro Yáñez tiene incluso un premio nacional como reconocimiento a la calidad de su trabajo; Francisco Astorga es profesor de música en una universidad e hizo su tesis de licenciatura sobre el tema del canto popular. Cecilia Astorga también tiene estudios musicales universitarios. Manuel Sánchez abandonó sus estudios universitarios para dedicarse profesionalmente al canto popular.

El autor de esta investigación conoce a estos informantes desde hace varios

años. Ha sostenido con ellos muchas conversaciones sobre estos temas; los ha acompañado a talleres, presentaciones y encuentros.

Ellos son el punto de partida y en las conversaciones con ellos se obtuvieron los nombres de otros poetas no tan conocidos por el investigador.

Por lo tanto, después de las conversaciones con estos poetas se tendrá la lista de otras personas a quienes habrá que entrevistar.

Los requisitos para cada uno de estos otros poetas son:

- Que sea reconocido como poeta popular por sus pares.
- Que sea respetado en su comunidad como un buen creador de versos.
- Que tenga habilidad para reflexionar acerca de su capacidad y técnicas creadoras.
- Que pueda tener una actitud positiva hacia el investigador.

Quienes se han referido más teóricamente a los criterios para la selección de informantes en este tipo de investigación señalan, por ejemplo lo importante de la pertinencia de los sujetos, sumado esto a la adecuada información que debe tener el investigador, sirva de muestra, lo que señala Sandoval (2002: 136):

La *pertinencia* tiene que ver con la identificación y logro del concurso de los participantes que pueden aportar la mayor y mejor información a la investigación, de acuerdo con los requerimientos teóricos de esta última. La *adecuación* significa contar con datos suficientes disponibles para desarrollar una completa y rica descripción del fenómeno, preferiblemente, cuando la etapa de la saturación se ha alcanzado. Esto es, cuando, por ejemplo, pese a realizar más entrevistas o revisar todos los casos negativos identificados, no aparecen datos nuevos o distintos a los ya disponibles.

En nuestro caso, siempre se procuró salvar ambas condiciones señaladas en la cita anterior.

#### **4.4. El diseño de la entrevista en profundidad**

Se trabajó con un instrumento de este tipo dada la naturaleza de la investigación y el carácter del objeto que se quiere abordar. Se trata de un buen recurso para obtener el material verbal que permita el análisis de representaciones compartidas referidas a una práctica discursiva.

Una característica de esta técnica de conversación guiada es que se pueden plantear y replantear preguntas sobre la marcha de la interacción. Por ello, se podrá profundizar en todos los términos que use el informante para referirse a los aspectos técnicos de la creación, las definiciones que dé de esos mismos términos, sus creencias, actitudes y opiniones referidas a ese tema.

Sandoval (2002:145) describe así un instrumento de estas características:

Se comienza con una primera entrevista de carácter muy abierto, la cual parte de una pregunta generadora, amplia, que busca no sesgar un primer relato, que será el que servirá de base para la profundización ulterior. Se considera, en tal sentido, que la propia estructura, con que la persona entrevistada presenta su relato, es portadora en ella misma de ciertos significados que no deben alterarse con una directividad muy alta, particularmente, lo repetimos, al comienzo del proceso.

Otra propiedad es que entre una entrevista y otra hay una evolución en el investigador. El sujeto investigador accede a contenidos que modifican su propia percepción y necesariamente sus preguntas o su actitud con un nuevo entrevistado.

La entrevista tiene la forma de una conversación en localizaciones que sean un ambiente natural para entrevistado, para esto, el lugar de la entrevista será elección del entrevistado.

Las entrevistas con el grupo de profesionales, o primer grupo, tienen como especificidad que incluyen la pregunta por los cultores que pueden resultar buenos informantes para este trabajo, en lo demás, será exactamente igual (prácticamente como un pilotaje) a la que se desarrollará con los informantes no profesionales.

La conversación tiene, en principio, dos partes, una de introducción y otra de desarrollo temático.

La parte introductoria es variable tanto en temas como en extensión, lo que dependerá de las condiciones de la entrevista. En principio, se plantean los siguientes temas para esta parte:

- Presentación del investigador
- Explicación de los propósitos del trabajo de investigación
- Identificación y caracterización del informante
- Características e historia de la localidad del informante
- Historia personal del informante

La parte de la entrevista centrada en el tema de la investigación tiene, en principio, los siguientes temas

- Memoria personal
  - Por qué le gustó el arte del canto popular
  - Cómo aprendió el arte del canto popular
- Memoria social
  - Recuerdos de cantores antiguos
  - Consejos de los cantores antiguos
  - Casos o anécdotas, relacionados con el arte del cantor, de los cantores antiguos
  - Historias de contrapuntos, o cantos
  - ¿Quiénes eran buenos cantores y por qué razón eran buenos?
  - ¿Cómo se desarrollaba el canto popular: dónde tenían lugar los encuentros o los contrapuntos o las ceremonias de canto a lo divino?
- Técnica creativa y poética
  - ¿Cómo inventa los versos?
  - ¿Cómo improvisa?
  - ¿Cuándo un verso es bueno y cuándo es malo; por qué?

- ¿Qué méritos y defectos puede tener un verso?

Estos contenidos son posibilidades para desarrollar con el entrevistado. No se entienden como partes fijas de un formulario o receta; más bien sirven como orientación general para el investigador. Ciertamente, por tratarse de una conversación, es imposible prefijar los contenidos de manera absoluta. Es más, en cualquier caso, se prefiere la naturalidad y la fluidez, de tal manera que si al desarrollar la entrevista un tema se omite o aparece otro que no estaba contemplado, o uno de los temas se desarrolla mucho más que otro, se precederá siempre en beneficio del ritmo natural de la conversación.

#### **4.5. Formas de procesar y presentar la información**

Una vez transcritas las entrevistas se procedió a su análisis de acuerdo con las pautas siguientes.

Se buscó, tal como se adelantó en el punto 2 de este capítulo, el léxico especializado, las definiciones de los términos que son técnicos desde el punto de vista de la creación, descripciones relevantes, opiniones sobre asuntos de poética popular, y, en general, todo aquello que fueran temas relacionados con su concepción del arte verbal.

De esta manera, lo que se pretende conseguir como resultado es una visión general del quehacer poético que incluya vocabulario, opiniones, historia, etc.

El presupuesto es que si hay una poética, o sea, un saber con sistematicidad y consistencia, entonces deberán existir estos elementos. Si, por el contrario, no hubiera un verdadero saber —sino solo capacidad nemotécnica, por ejemplo— estos contenidos podrían no estar presentes. En otras palabras, si el poeta popular hace sus versos es porque sabe hacerlos; si sabe hacerlos es porque tiene un saber. Ese saber es lo que aquí hemos llamado su “poética”. Esa poética se puede declarar en una conversación fluida y natural. Consecuentemente, en esta tesis se espera poder exponer parte de ese conocimiento.

Por lo anterior, el análisis es una búsqueda de información relevante. Procederemos con criterios más bien heurísticos ya que lo que puede ser

relevante se sabrá al hacer el análisis, no se puede preestablecer. Por cierto, lo relevante puede estar dado por información léxica, por el orden de las palabras empleadas, las definiciones y las ejemplificaciones serán sin duda muy relevantes, etc.

Se presentará la información en apartados temáticos en función de lo que aparezca en las entrevistas. Se informará también del grado de difusión de los contenidos ya que un determinado ítem de esta poética puede ser totalmente compartido o puede haber diferencias entre algunas de las personas entrevistadas.

En otras palabras, la poética puede ser más o menos homogénea y estática; y los grados de flexibilidad que exhiba se pueden presentar también sin que se entienda este como un estudio cuantitativo.

Algunos de estos resultados se presentarán en forma de listas (de palabras, por ejemplo); en otros casos, los datos se pueden tabular respetando la naturaleza cualitativa de la investigación. Otros serán más bien historias u opiniones categorizadas en función del tema del cual traten.

En síntesis, recurriremos en el procesamiento de la información con una metodología abierta, una fórmula más heurística que algorítmica. Dependiendo de lo que se presente en el material, se harán los análisis que se consideren pertinentes. En principio, ningún nivel de análisis se debe excluir ya que pueden aparecer elementos de teoría del verso, de narración, de semántica léxica, teoría de la metáfora, etc.

#### **4.6. Desarrollo de las entrevistas**

Los entrevistados fueron en total 13, todos ellos son cultores naturales de la poesía popular

En la tabla 1 aparecen sus nombres, el grado de cercanía con el investigador y el lugar donde se realizó la (o las) entrevista(s). El orden en aparecen es el mismo orden en que se realizaron las entrevistas. Los números 5, 6 y 7 se corresponden con una sola conversación (con los tres informantes).

Tabla 1. Lista de entrevistados

Nº	Nombre	Cercanía	Lugar de la entrevista	Duración (min)
1	Pedro Yáñez	3	Santiago	80
2	Francisco Astorga	3	El Rincón *	85
3	Manuel Sánchez	3	Lo Barnechea	226
4	Cecilia Astorga	3	Santiago	52
5	Santos Rubio	2	Pirque *	234
6	Alfonso Rubio	2	Pirque *	
7	Juan Pérez	1	Pirque *	
8	Sergio Cerpa (El Puma de Teno)	1	Teno *	73
9	Oswaldo "Chosto" Ulloa	1	Pirque *	70
10	Luis Ortúzar (El Chincol)	1	Santiago	60
11	Andrés Correa	1	Las Cabras *	87
12	Arnoldo Madariaga	1	Casablanca *	131
13	Domingo Pontigo	1	San Pedro de Melipilla *	80

Nota: Se indica el grado de cercanía, lugar y duración de la entrevista. El grado de cercanía con el investigador se debe interpretar de la siguiente manera: 1 = mínimo, 2 = intermedio y 3 = máximo). El asterisco señala que la entrevista fue realizada en una condición rural. Para la ubicación de los puntos en que se realizaron las entrevistas, véase la figura 5.

En la categoría 3 están aquellos con quienes había desde antes una cierta amistad y un conocimiento recíproco. En la categoría 2 están las personas que ubicaban al investigador, que en más de alguna ocasión se habían encontrado, pero no son personas de mucha confianza. En la categoría 1, están aquellas

personas que aunque hubieran visto al investigador en alguna ocasión, no lo recordaban, o lo recordaban muy vagamente y, por supuesto, quienes no lo conocían.

De todos los informantes, cuatro eran conocidos desde antes y más familiares; estos corresponden a la categoría tres en grado de cercanía y fueron los primeros entrevistados; con dos de ellos había algún conocimiento previo, esto es, categoría dos y con seis de ellos no había conocimiento previo. Solo se pudo acceder adecuadamente a partir del conocimiento con los otros.

Uno de los entrevistados, el número 3, es el más joven, alrededor de los 30 años al momento de las entrevistas. Los números 2, 4, 6 y 7 son de mediana edad, entre 40 y 50 años. Los demás son personas de más edad, algunas incluso bastante mayores, como los números 9 y 12, especialmente.

Entre el momento de las entrevistas y la redacción de este informe final, tres de los informantes fallecieron: don Sergio Cerpa, don Osvaldo Ulloa y don Santos Rubio.

Los encuentros se produjeron en distintos lugares. Esto también se señala en la tabla 1. Como se puede apreciar en esa tabla, la mayoría de las entrevistas se realizaron en localidades rurales, en el sitio elegido por el informante.

- El señor Pedro Yáñez fue entrevistado dos veces en la oficina del investigador y una vez en su casa (del entrevistado).
- El encuentro con los señores Santos Rubio, Alfonso Rubio y Juan Pérez se realiza en un restorán de la zona de los entrevistados.
- El señor Domingo Pontigo fue entrevistado en la plaza de San Pedro de Melipilla, un lugar relativamente cercano a su casa.
- El señor Arnoldo Madariaga fue entrevistado en la casa de su nieto, en Casablanca.
- Con los demás, en todos los casos, los encuentros se realizaron en las casas de los entrevistados.

Algunos de los informantes de la categoría “conocidos cercanos” fueron



entrevistados más de una vez. En particular, el primero fue entrevistado tres veces y el tercer entrevistado lo fue dos. En los demás casos se hizo una sola sesión.

Las entrevistas fueron conversaciones en profundidad, por lo que se trata de un tiempo considerable, algunas de ellas tomaron incluso varias horas, incluyeron pausas de alimentación o por otras razones. Todas las entrevistas se encuentran en el anexo.

Las entrevistas fueron hechas entre abril del 2003 y febrero del 2004. El tiempo aproximado de las grabaciones transcritas es, en total, de casi 20 horas.

El anexo con las transcripciones presenta el material con algún grado de edición, es decir, se han eliminado los nombres cuya mención pudiese producir problemas de relaciones humanas y algunas partes de la grabación que son, para efectos de esta tesis, irrelevantes.

Los mapas de las figuras 4 y 5 muestran, respectivamente, el país y los puntos en que se realizaron las entrevistas.

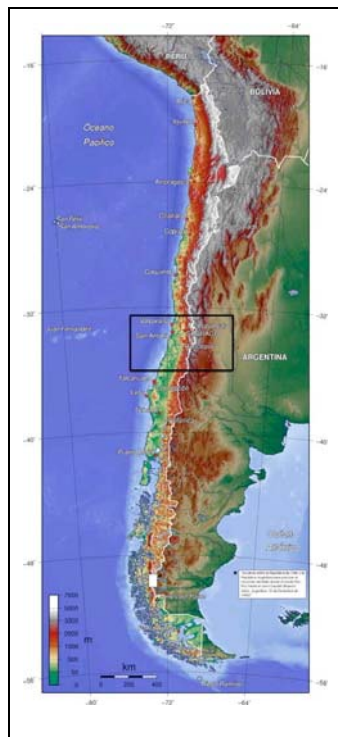


Figura 4. Mapa de Chile con la zona en que se realizaron las entrevistas.

Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Chile\\_topo\\_es.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Chile_topo_es.jpg) (el recuadro es nuestro).

En este primer mapa se presenta completo el país Chile entero y el recuadro delimita la zona cubierta por las trece entrevistas. Téngase presente que la poesía popular que nos ocupa, es un asunto de la zona central de Chile, es decir abarca un poco más hacia el norte y también algo más hacia el sur.

El segundo mapa que se presenta en la figura 5 muestra con más precisión los 9 puntos en que se realizaron entrevistas (en algunos de esos puntos se realizaron varias).

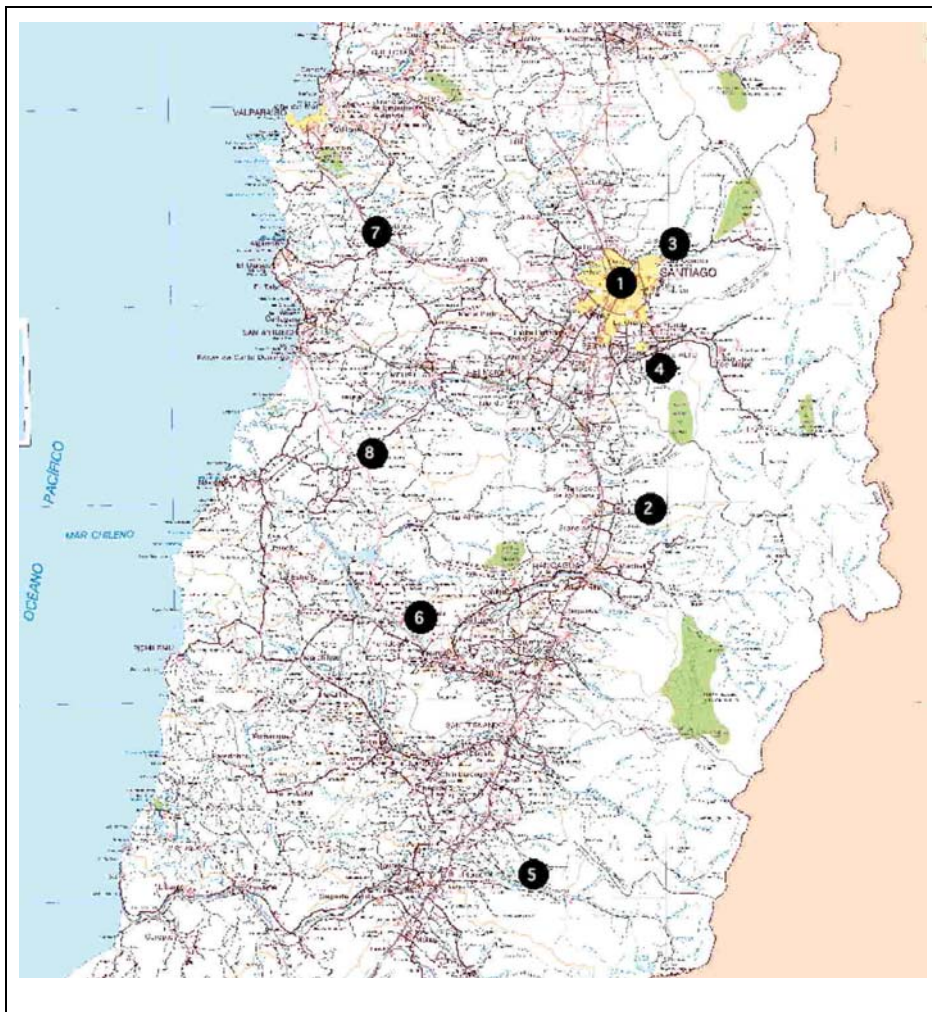


Figura 5. Puntos en los que se realizaron las entrevistas.

Fuente: <http://www.mapas.mop.cl/pdf/reg5-6-7.pdf>.

La numeración se estableció en orden cronológico de acuerdo con el orden de realización de las entrevistas. El punto 1 corresponde a la capital del país, Santiago de Chile. Ahí se realizaron las entrevistas a don Pedro Yáñez, a Cecilia Astorga y a don Luis Ortúzar, en sus respectivas casas. El punto 2

corresponde a El Rincón, lugar donde se entrevistó a don Francisco Astorga, a quien también se le visitó en su hogar. El punto 3 es Lo Barnechea, lugar donde fue entrevistado don Manuel Sánchez en varias oportunidades. El punto 4 corresponde a la localidad de Pirque, lugar donde se mantuvo la conversación con don Santos Rubio, don Alfonso Rubio y don Juan Pérez. En la misma zona fue entrevistado el señor Osvaldo Ulloa. En el punto 5 es Camino la Montaña, en Teno, lugar donde está la casa de don Sergio Cerpa. El punto 6 corresponde a La Llavería, en Las Cabras, donde se encuentra la parcela de don Andrés Correa. El punto 7 es el pueblo de Casablanca, donde fue entrevistado don Arnoldo Madariaga. En el punto 8 se realizó la última entrevista, a don Domingo Pontigo, en la plaza del pueblo San Pedro de Melipilla.

En síntesis, el material de estudio está compuesto por 13 personas entrevistadas. Una de estas es una entrevista colectiva y las demás son todas individuales. Las entrevistas se realizaron en el orden en que se mencionan en la tabla 1.

Es importante mencionar dos situaciones complejas que nos tocó vivir. Uno de los entrevistados fue contactado telefónicamente. La intención del investigador era solicitarle la entrevista. Su teléfono lo había obtenido por medio de otro poeta, de los primeros entrevistados. Pues bien. En esa conversación telefónica se mostró muy desconfiado y literalmente señaló que “muchos investigadores habían sido muy déspotas con los poetas populares”. Hizo además muchas preguntas sobre el tipo de investigación, y sobre qué perseguía yo con ella y también sobre cuánto yo sabía sobre el tema. Tuve que asegurarle que yo era una persona respetuosa y que admiraba genuinamente a las personas como él y que ni iba a usar mal la información. También tuve que presentarme como un conocedor, como alguien que es capaz de hacer versos, o sea, que conoce al menos la métrica de la décima. Además tuve que poner como garantes a mis amigos poetas, a los cuales él conocía. Finalmente accedió a la entrevista y en la misma se desarrolló con mucha tranquilidad y fue muy amistoso.

La ocasión en que se entrevistó a este poeta fue la misma en la que se habló con otros dos poetas. Uno de los propósitos era conseguir el contacto con otro poeta de la zona. Uno de los tres entrevistados de esa ocasión se ofreció para llevarnos donde el otro poeta. En esta entrevista estaba también una periodista que quería hacer un reportaje sobre el canto a lo divino. A la cita con el otro poeta iríamos la periodista, el poeta que nos haría el contacto y el autor de esta tesis.

Llegado el día de la cita, llegamos los tres a la casa del otro poeta. Algunos minutos después llegó el señor mayor cargado de leña en sus hombros. Cuando estábamos conversando sobre la posibilidad de hacerle las entrevistas, interviene la hija y se presenta muy molesta, en realidad, indignada por la posibilidad de entrevistar a su padre. El problema que ella veía es que siempre “se aprovechan de lo que él sabe y él no recibe nada a cambio” y que ya tenían bastantes experiencias de ese tipo. El poeta que nos acompañaba estaba tan sorprendido como nosotros. Fue un momento muy tenso. La hija lanza un discurso contra los periodistas porque poco tiempo atrás le habían hecho un reportaje en televisión y, a juicio de ella, solo habían mostrado la pobreza en que vivían y no el saber de su padre. También tuvo palabras para un académico que se había aprovechado del conocimiento de su padre y que después lo había “dejado botado”; a juicio de ella, el académico había ganado dinero con la edición de un disco y, de eso, nada había recibido el cantor. Fue difícil la situación porque los argumentos eran vivencias de las que la hija había sido testigo de esos hechos. La intervención del poeta que nos acompañaba y lo que cada uno dijo en ese momento fue lo que permitió que esta entrevista se pudiera realizar.

Se exponen estas dos situaciones aquí porque son decidoras respecto de la actitud de los poetas ante el mundo de la cultura oficial; a su vez, esto informa sobre el comportamiento de las personas de la cultura oficial con los poetas populares. Fue esta una cuestión que hubo que resolver en el momento y de la que ya se tenía noticia.

Todos los entrevistados permitieron ser fotografiados en el momento de la

entrevista y sus imágenes se presentan en las figuras siguientes. Las fotografías fueron tomadas en su totalidad por el investigador. Con excepción de la primera, que fue tomada al finalizar una actuación, las demás fueron tomadas en el momento y lugar de la entrevista.

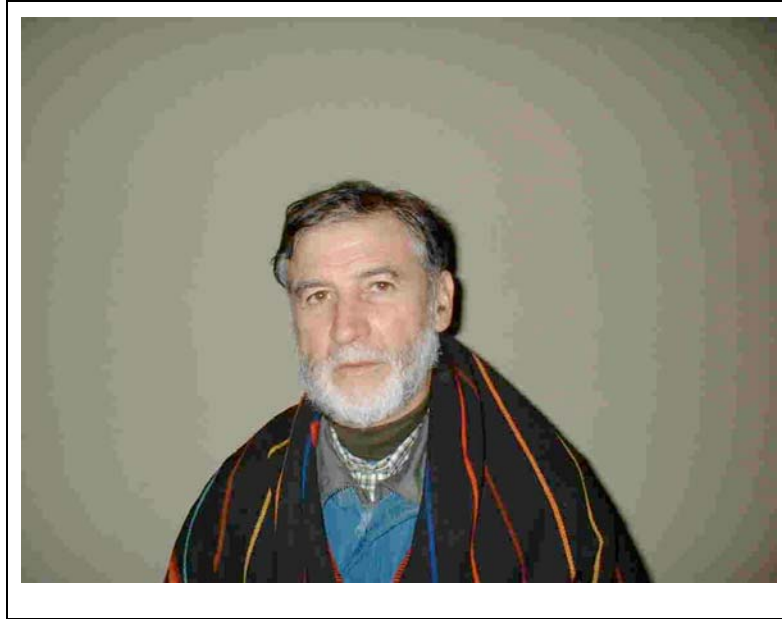


Figura 6. Fotografía de don Pedro Yáñez.



Figura 7. Fotografía de don Francisco Astorga

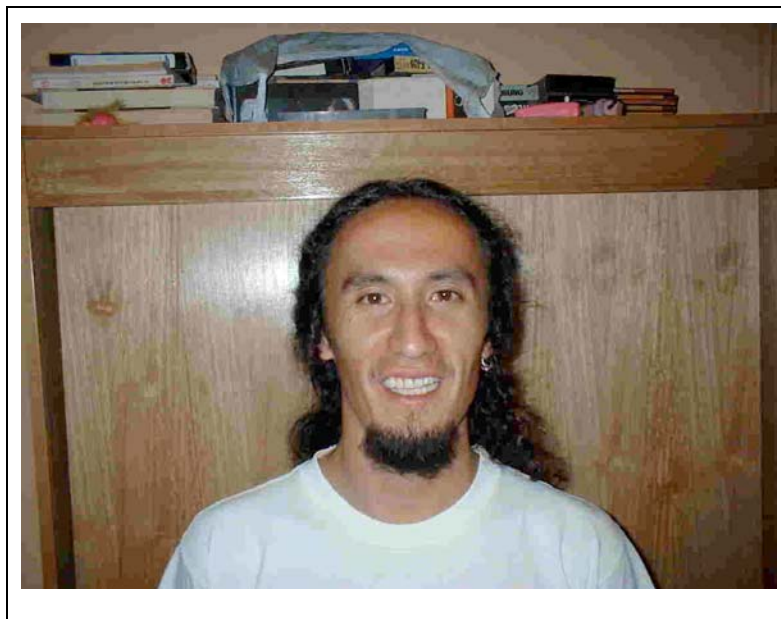


Figura 8. . Fotografía de don Manuel Sánchez



Figura 9. Fotografía de doña Cecilia Astorga.



Figura 10. Fotografía de don Santos Rubio, tocando guitarrón.



Figura 11. Fotografía de don Juan Pérez tocando guitarrón



Figura 12. Fotografía de don Alfonso Rubio.

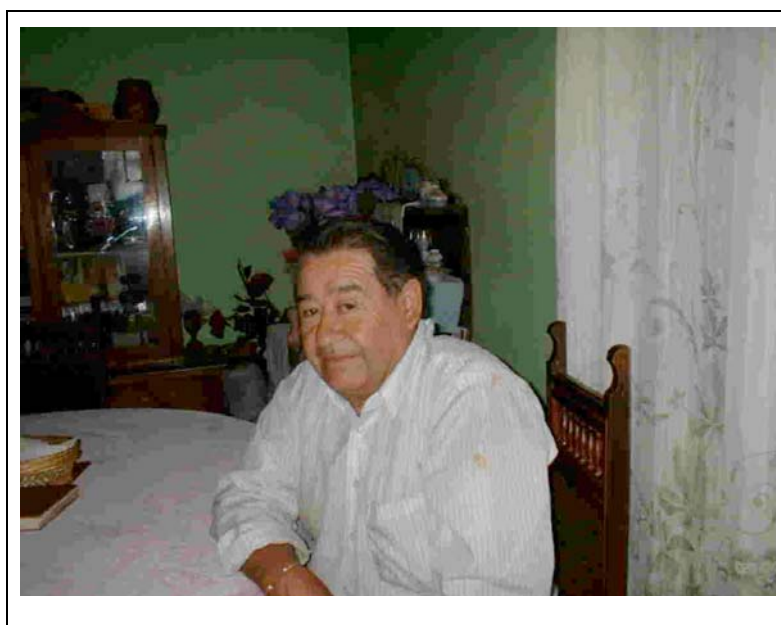


Figura 13. Fotografía de don Sergio Cerpa.



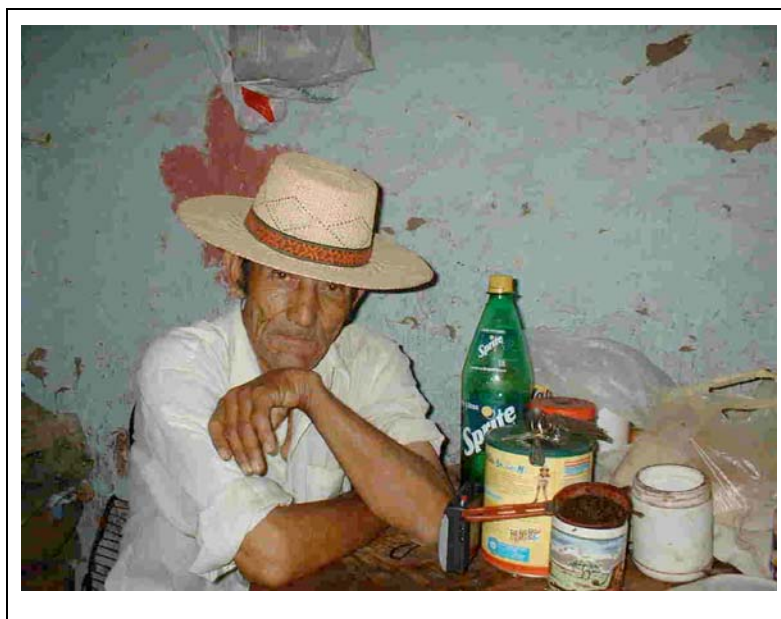


Figura 14. Fotografía de don Osvaldo Ulloa

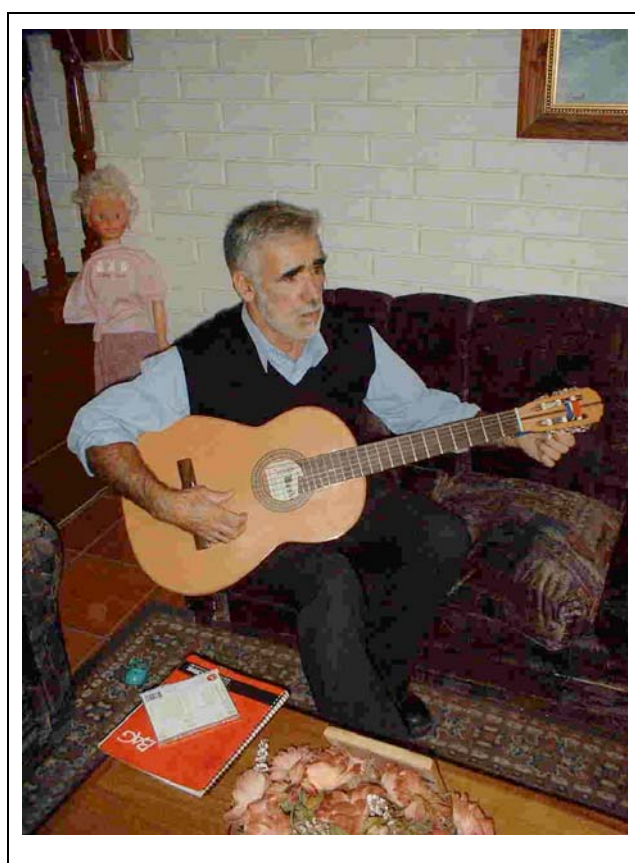


Figura 15. Fotografía de don Luis Ortúzar



Figura 16. Fotografía de don Andrés Correa



Figura 17. Fotografía de don Arnoldo Madariaga.

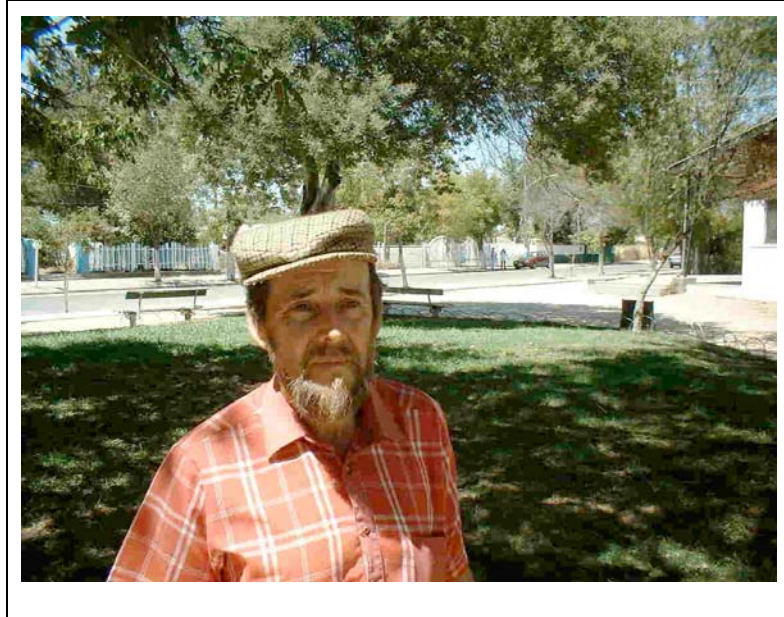


Figura 18. Fotografía de don Domingo Pontigo.

El corpus reunido es extenso, de más de 500 páginas que corresponden aproximadamente casi 20 horas de grabación. Sobre ese material se realizó el análisis buscando la información pertinente referida a la poética de estas personas, según se ha señalado anteriormente.

## 5. Resultados

En este capítulo de la tesis se presentan los resultados del análisis de las entrevistas de acuerdo con lo señalado en el capítulo de metodología. Estos resultados son el producto de la lectura de las entrevistas y la categorización que el analista ha realizado sobre la transcripción de las mismas. Cada vez que se considero necesario, se volvió a una realizar nueva audición del material.

Las secciones de este capítulo son el resultado de ese análisis y para su disposición se procuró dar un orden de lo general a lo particular y al mismo tiempo de lo más externo a lo interno. Estas categorizaciones no obedecen a una clasificación previa del investigador ni se trata de categorías muy evidentes; más bien constituyen un primer resultado del análisis de esas conversaciones. En muchos casos, se mantiene la razonable duda acerca del lugar exacto de algún concepto, no obstante, creemos que el orden elegido presta una buena utilidad para los fines de la exposición.

Las citas que se presentan en esta exposición de resultados han sido transcritas de un registro oral, con la máxima fidelidad al contenido expresado por el entrevistado. No han sido transcritos todos los detalles de la pronunciación que son naturales del habla porque podrían convertirse en distractores para de la lectura. Así, los fragmentos citados se presentan editados para facilitar una comprensión fluida. Con el mismo fin se han incluido algunas anotaciones cuando se estimó pertinente sobre todo para lectores no chilenos de este documento. La edición consiste básicamente en conectar enunciados separados por una intervención menor del entrevistador, por vacilaciones normales de los hablantes, etc. También en algunos casos se suprimieron nombres para evitar situaciones incómodas especialmente en los casos en que un entrevistado se refiere a otro con alguna valoración negativa. En todos los casos, se mantuvo la estructura lingüística principal registrada. En el texto de las entrevista anexo a esta tesis, se encuentra el mismo material con menos nivel de edición y en el anexo de los archivos de audio de las entrevistas (CD) se encuentra el registro original en formato de audio.

Cada uno de los apartados de este capítulo va seguido de una síntesis en la

que se destacan los principales aspectos encontrados en la indagación.

La primera categoría que emerge de la toma de las entrevistas, de su transcripción y de su lectura analítica posterior es la contraposición natural entre el contexto de la poesía popular y el mundo mismo, interno, de esa poesía. Al primer aspecto corresponden, por ejemplo, las relaciones con el mundo académico, con los medios de comunicación, etc. Como elementos intrínsecos se consideran aquí todo lo que podemos llamar "el mundo del verso": los temas, las técnicas de creación, los eventos en que los poetas se encuentran, etc. Por cierto, como en toda distinción de este tipo habrá algunos elementos cuya adscripción a uno de los sectores será discutible.

### **5.1. Aspectos externos**

La primera categorización que se expone es la del mundo exterior a la poesía popular por oposición al mundo interior a la misma. En el aspecto externo, se encuentran los temas relacionados con el poeta y la sociedad, principalmente, con el mundo académico y con los medios de comunicación. Estos temas resultaron relevantes en prácticamente la totalidad de los entrevistados y cada uno de los poetas consultados puso énfasis diferentes.

#### **5.1.1. Poetas y academia**

El primer tema que se examinará es la relación entre el poeta popular y el mundo académico, especialmente los investigadores y los profesores universitarios. En este sentido, en las entrevistas realizadas aparece muy claramente marcado un aspecto negativo en que el investigador cumple papeles de usurpador de versos, de mal transcriptor y de mal investigador. El aspecto positivo está dado por algunos ejemplos de investigadores que tuvieron buenas actitudes con los poetas, que actuaron "con respeto" por la poesía.

La primera representación del investigador académico es la del intelectual que roba los versos a los poetas. Sobre este asunto hay algunos consensos

interesantes entre los entrevistados. Lo que los poetas creen que todos los demás poetas piensan es que hay un cierto recelo contra los investigadores universitarios y académicos en general pues los investigadores escriben libros con las creaciones del poeta. Este sentimiento ha sido expresado también por poetas de otros países, por ejemplo, el argentino Atahualpa Yupanqui en *El payador perseguido*, dice “[...] y el hombre se forra el saco / con lo que otros han pensa’o”

Uno de nuestros entrevistados, señaló, a propósito del conocimiento de los versos que tienen los poetas campesinos:

“[...] el único tesoro que atesoran es tener eso [se refiere al conocimiento de los versos] y no prestárselo a nadie [...]” (Pedro Yáñez.)

A esto hay que agregar que el investigador recibe algún beneficio en cambio el poeta o al cantor no. En palabras de uno de los entrevistados:

Claro, lo que pasa, es que el investigador viene, hace un trabajo, y se va. Y le saca provecho a ese trabajo, porque para eso lo está haciendo; por ejemplo, tú mismo estás haciendo un trabajo; a lo mejor, no sacas ningún cinco, pero algún beneficio vas a tener tú ¿Y el informante? Ahí quedó esperando que llegue otro investigador y cuento de nunca acabar. (Alfonso Rubio.)

El poeta queda como el autor en la sombra o una fuente de conocimiento no reconocida, en tanto que el investigador saca provecho, hace un libro, recibe dinero a cambio. El problema planteado aquí es de quién es la obra ¿del poeta que no sabe escribir o del investigador que no sabe hacer versos? Este conflicto es especialmente interesante en el caso de las antologías de versos populares en que se suele mencionar al autor del verso (más adelante se entenderá porqué se habla de "verso" como totalidad del poema) pero este no recibe los beneficios del editor del libro.

El segundo elemento de esta representación negativa es que el investigador altera versos en sus publicaciones. Esto puede suceder por diferentes razones; ya sea porque el poeta da una autorización al investigador para modificar en el sentido de corregir sus versos, bien por razones ideológicas religiosas, bien por desconocimiento del universo verbal del poeta.

Uno de los entrevistados explica esto a partir del hecho de que el poeta es muy humilde y el investigador tiene más conocimientos formales, entonces el poeta le da autorización al académico para que corrija su obra:

[...] y ellos veían que la persona que estaba delante de él era tan educado entonces le decían: "Si le encuentra alguna cosita mala al verso, cámbiesela usted, poh". Entonces, el investigador tenía esa autoridad y con el tiempo se aprovechó de esa autoridad. No es el cien por ciento; esos son casos, son casos. Entonces, después hubieron recopiladores, investigadores que [decían] "oiga, quiero que me dé un versito". Le pasaban un cuaderno con versos. Yo, por ejemplo, a usted le escribo una décima y usted no entiende ni palote de la décima que yo le doy porque uno escribe así, machuca'o no más. Entonces, usted dice "él me dijo si yo no entendía algo, [que] lo arreglara". (Alfonso Rubio.)

Esta es una intervención en cierto sentido autorizada por el poeta, aunque a nuestro juicio improcedente. ¿Por qué razón puede el investigador no entender algo de lo que dice un texto poético recitado por un hablante campesino? La razón es el desconocimiento o bien de contenidos o de palabras. Si este es el caso, un investigador de texto puede volver a consultar a su informante, pero si opta por "corregir", lo que hará será reinterpretar el texto desde su propio universo de conocimientos.

Con todo, los poetas populares reconocen que en muchos casos son los mismo poetas quienes ha autorizado un cierto nivel de intervención textual.

Otra variante de la intervención es la modificación más radical del verso del poeta popular. Así lo expresa uno de nuestros entrevistados, quien se refiere a algunos casos de tergiversación:

Pero es que siempre los investigadores, de repente, cuando son respetuosos, sirven los investigadores; pero de repente hay investigadores que no lo hacen con el respeto que realmente la poesía, la tradición y el poeta se merecen. A veces, de repente, como que se arrancan un poquito con los tarros. Debido a esto, a veces también se han creado problemas, han habido problemas que han recogido todas sus recopilaciones y después no se han respetado como tal, los autores que corresponde; de repente, como que manipulan un poquito las cosas, no se transcriben bien... o sea, han habido problemas, digamos, en ese sentido... Quisiéramos que todo fuera pero perfecto; si aquí hubiera recopiladores que hicieran las cosas con el debido respeto, estaríamos en otro pie. (Luis Ortúzar.)

Un caso muy especial que se dio durante el curso de la investigación fue un libro publicado por el sacerdote Miguel Jordá que no solo cambió algunos versos, según lo cuentan los poetas, sino que hizo algunos y los atribuyó a prestigiados poetas populares. A este evento se refiere el mismo poeta en la siguiente intervención:

Entonces, no pueden haber personas, menos un sacerdote que se esté aprovechando de una, como le dijera, de la buena fe del cantor; que se esté aprovechando de la humildad del campesino, de esa gran humildad que tiene el campesino que le ha entregado a él sus versos, sus cuadernos. No puede ser porque él hace los versos, hace los libros, a veces le pone el autor que no es, que no corresponde al verso; a veces le coloca uno, dos o más; toma los versos, los escribe a su manera, les cambia las rimas, o sea, los hace pedazos. Eso, eso no puede ser; eso es una falta de respeto, es un atropello, es sentarse en la poesía del pueblo; la tradición de un pueblo no puede ser así; y para más, como digo y vuelvo a reiterar, un sacerdote, una persona que [está] obligado a hacer las cosas bien. (Luis Ortúzar.)

Una preocupación que expresan los cultores es que estas malas ediciones pueden desprestigiar la poesía que ellos hacen. A menudo, las alteraciones suelen empeorar los versos; al publicar versos de mala factura lo que se puede producir es que la poesía de ellos adquiriera una mala reputación.

[...] yo soy católico, soy cantor a lo divino y me siento atropellado en dos sentidos: una, por la autoría de los versos porque los autores son poetas chilenos. La otra, es la poesía popular chilena que está quedando por el suelo, porque los versos están siendo pero muy mal escritos demasiado mal escritos; entonces, esos versos que salen en esos libros para fuera de las fronteras, a otros países, un poeta de allá los lee: "Qué mal está la poesía popular en Chile, qué malos poetas hay en Chile", sin saber que el mal lo está haciendo la persona que transcribió los versos, la persona que manipuló los versos y el poeta a veces ni sabe no tiene idea que este caballero le ha hecho tira su verso; entonces, eso es lo que yo no permito, eso es lo que a mí me duele y nos estamos organizando pa' eso. (Luis Ortúzar.)

Otro testimonio lo presenta el respetado cantor Domingo Pontigo:

El padre Miguel, desgraciadamente se metió... a mí me hizo dos trabajos, yo tengo dos libros editados [...] con fondos de él, sí, poh, él se rebuscó los fondos, pero [...] le cambió mucho, so... sobre todo en lo... El paraíso de América, que es



[...] un canto a lo humano. [...] Se metió mucho, pucha, y el hombre le... en partes no lleva ni asonante [...] Entonces, pucha, lo echa a perder, poh. (Domingo Pontigo.)

La representación del conflicto que aquí se ha presentado tiene como actores a un poeta campesino que hace su obra con muchísimo cuidado y un investigador que no necesariamente sabe hacer versos; sin embargo, es el investigador el que recopila, corrige o modifica, publica y se beneficia con un trabajo mal hecho.

En el curso de las entrevistas se mencionó un caso muy interesante de exponer pues muestra muy bien que cuando el conocimiento del investigador no es muy profundo, se pueden producir problemas como el que nos explica uno de los entrevistados en una verdadera crítica de filología oral:

[...] En un libro [...] aparece por ejemplo, en un verso por Anunciación del Ángel Gabriel a María, fundamentos por Anunciación. La frase que está escrita en el libro, dice:

Consagra bien dirigido  
para ser buen bajador.

Entonces qué pasaba, que los poetas antiguos, en vez de decir “Gabriel”, o bueno, el... campesino antiguo en vez de decir “Gabriel” decía “Grabiél”. Entonces, claro, era “con San Grabiél dirigido” o sea,

Con San Grabiél dirigido  
para ser embajador”. (Francisco Astorga)

El poeta sabe un verso con una expresión que es habitual en el lenguaje popular pero el investigador decodifica mal el texto. Este análisis hecho por uno de los poetas populares entrevistados es especialmente interesante pues muestra que los investigadores pueden hacer reanálisis de pieza léxicas en expresiones complejas tergiversando incluso el sentido básico de los versos hasta convertirlos en frases sin sentido. Si se considera el valor que tienen para el poeta los versos, especialmente los de sentido religioso, se puede comprender cómo repercute esto en la representación que los poetas tienen acerca de los investigadores.

La figura 19 reproduce el fragmento de la publicación aludida, tomada de

Barros y Dannemann (1960: 27)

El guitarrón en el Departamento de Puente Alto / Revista Musical Chilena

VERSO A LO DIVINO  
*Por La Encarnación (M. U.)*

1

Yo para Dios fui nacido  
 y lo amo con eficacia,  
 sé que por la obra y gracia  
 el Señor fue concebido.  
 Consagra bien dirigido  
 para ser *buen bajador*  
 te lo digo con fervor,  
 y un Dios te salve, María,  
 que he soñado en aquel día  
 un pensamiento de amor.

Figura 19. Reproducción de la cita de Manuel Dannemann .

Las cursivas originales de "buen bajador" se explican en el glosario final del artículo como:

Loc. sust. Probablemente deformación fonética de embajador (p. 43).

Desde el punto de vista de los procesos fónicos implicados está bastante claro que el investigador desconoce la metátesis bastante frecuente en el español campesino de Chile que da resultado "Grabiel" a partir de "Gabriel". El reanálisis en "consagra" es ya una interpretación del investigador académico.

En algunas ocasiones se hicieron grabaciones fonográficas con cultores originales. En los registros hechos en discos, también se produjeron relaciones problemáticas. Por ejemplo, en la siguiente cita, un poeta explica su sorpresa al ver que su padre incluye un verso en una muestra donde evidentemente —para cualquier poeta popular— por el sentido del verso y el sentido de la muestra, no correspondía.

Hay un verso, que el papá siempre lo cantaba. [...] Ese verso lo grabó, que yo fui a esa grabación que hizo Manuel Danemán, que abusó mucho con el papá, se hicieron esa grabación y ahí estaba otro poeta que es muerto [...] Carlos Marambio, que yo fui a cargo de él porque era muy nervioso, y Danemán iba a cargo del papá. Y se hizo un verso [...] que lo encontré yo tan raro, cómo va a ser un verso, un verso de santidad con un verso de desafío a sabiduría, como desafiando a un poeta; y Carlos Marambio siempre tenía esa costumbre como pa'

desafiar los poetas. Y entonces y el papá tenía un verso como contestarle y yo le dije yo “¿Y porqué —le dije yo, después que nos vinimos de esa grabación— porqué [...] cantó ese verso? No; y don Manuel le metió [‘lo obligó o presionó para cantar’] ese verso, que tenía que cantar[lo]. (Osvaldo Ulloa.)

Los investigadores, ya se vislumbra la situación, no solo publican el texto del verso en papel sino que publican también el registro del sonido. En ambos tipos de publicaciones ostentan un poder con el que manipulan la información. En este último caso, las grabaciones de audio, lo hacen mediante la selección de los temas contradiciendo el conocimiento de los poetas populares.

Nuestro entrevistado Pedro Yáñez señala que la ceremonia llamada velorio de angelito ha sido totalmente excluida incluso de la iglesia. Al respecto menciona su encuentro con el sacerdote Miguel Jordá:

yo descubrí algo muy importante cuando un cura que se llama Miguel Jordá, que escribió varios libros, me estuvo hablando, un poco rechazando el velorio de angelito y diciendo que eso solo era un hecho folclórico, pero que el canto a lo divino está inspirado por Dios y, según él, Dios es católico (Pedro Yáñez)

Un último elemento de crítica a los investigadores es que cambian la información que debieran documentar. Por lo general, los poetas desconfían de las afirmaciones teóricas e incluso históricas acerca del canto popular hechas por los académicos.

Este diálogo entre una periodista (María José) y el poeta popular Alfonso Rubio sirve para ejemplificar la actitud de los poetas ante el conocimiento de los académicos. En la conversación estaba presente el investigador autor de esta tesis.

Alfonso-	Usted endenantes hizo una pregunta... eh... le respondió Santos, ah. [...] La pregunta era [...] ¿que del año sesenta había renacido el guitarrón?
María José-	Sí. Si algo cambia...
Alfonso-	Ya. Usted, ¿dónde aprende eso usted? ¿de dónde toma esa información? Porque lo está haciendo por una....
María José-	A ver, he entrevistado [...] a la Raquel Barros, a Manuel Danemann. Además, he leído varios libros.
Alfonso-	Ya. Y ahí usted saca la conclusión de esto. ¿Sabe? lo que

- pasa es una cosa, ah, que...
- María José- No, por eso se lo estoy preguntando a ustedes.
- Alfonso- Sí, sí, sí, por eso le quiero responder yo ahora. Lo que pasa es que los investigadores ven, desde su punto de vista, ¿cierto? pero, ¿sabe qué? acá, el paso ¿"transcurso" se puede decir, o no? es normal...
- María José- A eso yo me refería. Le quería preguntar si hay algún cambio o no hay ningún cambio.
- Alfonso- No. No hay, no hay ningún cambio de ['desde'] que existen los guitarroneros, que todo sigue normal.

Se nota la tensión de la conversación pues la disputa en ese momento es por quién tiene la autoridad del conocimiento, cuestión especialmente difícil si el conocimiento del investigador versa acerca del conocimiento que otro ser humano posee.

El otro poeta popular se refiere también al asunto de la calidad del conocimiento que los investigadores han construido y lo hace respecto de los estudios del guitarrón chileno.

[...] también hay una cuestión ahí que dice mucho. O sea, no es como lo que decían los primeros estudiosos que se dedicaron a investigar el guitarrón, como Danemann o la Raquel Barros y todos ellos, de que había como una pura plantilla de guitarrón también. O sea, uno puede ver que el guitarrón de Santa Cruz era distinto al guitarrón de Pirque y el guitarrón de Pirque era distinto al de Valparaíso y así, otros guitarrones que encontró por ahí la Violeta que eran totalmente distintos. (Manuel Sánchez.)

El poeta Arnoldo Madariaga es muy claro es este asunto:

Imposible que un investigador, no sé cómo llamarle, un personaje muy avezado en el asunto del folclor pueda saber más que nosotros. (Arnoldo Madariaga.)

Por contraposición, está el ejemplo de los buenos investigadores entre los cuales destacan las figuras de Violeta Parra y de don Juan Uribe. Se debe tener especialmente en cuenta que Violeta Parra no es una académica universitaria sino una cultora natural, creadora e hija de cantora popular. Ella tuvo el empuje para hacer una extensa recopilación de material valioso. Conoció a todos los cantores y cantoras, hizo registros, transcribió, y también interpretó en público y

grabó discos. Este es el caso de una investigadora que hace la tarea desde dentro del grupo y obtiene buen resultado y además tiene prestigio dentro de sus pares.

Así se refiere uno de los entrevistados a la tarea de Violeta Parra:

La Violeta investigaba, se sabe que ella nunca nadie le dio un cinco para que llegara, para que hiciera ese trabajo; pero ella igual llegaba con un engaño donde los cultores; es más, ella de repente se quedaba y ayudaba en los quehaceres. Yo creo que muchas veces hasta sembró con los con los poetas. Entonces, lo que le entregaban, ella lo pagaba a su manera, nunca lo recogió gratis. (Alfonso Rubio.)

Para Francisco Astorga, "el mejor investigador es don Juan Uribe Echavarría" porque "don Juan Uribe quería y deseaba que hubiera difusión, que se le respetara al cantor y cuando saliera a cantar a lo humano, cuando saliera a pagar, se le pagara, porque el cantor era un artista."

Los hermanos Santos y Alfonso Rubio admiran y respetan a Patricia Echeverría y a Gabriela Pizarro, las consideran buenas investigadoras.

Yo aprendí mucho con la Gabriela Pizarro, ah. Ella me dijo: "¿Sabes, Alfonso — me dijo— los investigadores tienen palabras que no llegan a los cultores, me dijo, inclusive me dijo, a mí me pasó muchos, pero muchos años, yo llegaba a los campos y entre todas las cosas que quería recopilar, yo quería recopilar villancicos, y le decía a la gente ¿y sabe algún villancico? —No, no tengo idea. Y pasé años, y dijo, y una vez, le dije a una señora "[...] ¿Usted sabe alguna tonadita pa'l niño Jesús?" (Alfonso Rubio.)

En síntesis, la relación con los investigadores tiene una doble faz: por una parte, existen, en la conciencia de los poetas populares los buenos investigadores y, por otra, hay otros con quienes los poetas tienen una mirada más crítica. Los que gozan del buen recuerdo, son personas consideradas como cercanas y, en el mejor de los casos, como una persona que pertenece al mismo grupo. En cambio, el que tiene mala reputación es el que no conoce aquello de lo que habla y escribe, pero, a pesar de su ignorancia y distancia, logra apropiarse de esa obra y además tergiversarla.

Específicamente, en relación con el canto a lo divino, la profundidad de la discrepancia se explica por el choque de ideologías, dogmas y creencias. En

ocasiones es un sacerdote el que evalúa el canto a lo divino y lo hace, obviamente, desde sus propias actitudes y valoraciones:

Hay un conflicto bien grande de algunos investigadores, especialmente en lo que es religioso, en que, de repente, como que miran como que lo religioso es algo, como que el cantor canta todo esto como por inercia, así no más, lo canta porque lo considera que es bonito, o como que considera que “Ah, sí, canto a lo divino... sí, es muy bonito” y punto. Entonces, como que, según ellos esto no es religioso. Para un cultor, el canto a lo divino es en primer lugar una expresión religiosa y no una mera expresión estética o cultural. (Francisco Astorga.)

Uno de los entrevistados señala a propósito de una crítica que recibió en una ocasión:

Me dio una rabia. Me dije yo, porque soy un huaso o un campesino creen que uno no sabe hablar, dije yo. Me quedé conversando con Pancho Astorga, le dije: Sabís que tengo que contarle algo. Le conté, poh. Y él, sabiamente, me dijo: “Mira, Juan —me dijo— cuando te critique un cantor a lo divino o un poeta popular, ahí éntrate a preocupar. Qué, si estas gallas no saben ni una cuestión, oh.” Y justamente lo que dices tú. Y muchas veces el campesino no habla porque ve la soberbia en la otra persona, entonces dice: ¿Aquí, pa’ qué voy a gastar balas en jotes? (Juan Pérez.)

La molestia del poeta cantor se produce porque una persona que no sabe critica su trabajo y la crítica recibida tiene una implicancia de discriminación al campesino.

### **5.1.2. Poetas y medios de comunicación**

La reiterada y consensual observación respecto de la relación entre poetas populares y medios de comunicación es que en la televisión siempre aparecen como payadores unas personas que lo que hacen no es exactamente lo que hace un payador legítimo. Básicamente las diferencias están en que el payador improvisa en décimas frente a otro y sus contenidos no son necesariamente livianos; en tanto que el que aparece en televisión improvisa en otro verso y solo con un sentido de entretención.

Así, uno de los entrevistados, refiriéndose al tema del uso de muletillas en la

improvisación, nos dice:

Harto reparable [es] porque [...] la muletilla se usa en la cueca y [...] la utilizan esos bribones que salen en la televisión [...] haciendo la siguedilla [...] ¡Qué siguedilla ni cuatro cuartos! [...] La verdadera siguedilla llega de España [...] eso se sabe; pero también, esa que utilizan estos bribones es una siguedilla nortina, que nadie sabe cómo se empezó; [...] empezó en las chinganas, en las cantinas, [...] en los minerales en el Norte; y eso nace porque un cura'o una vez quiso imitarle a uno que estaban en una chingana cantando una cueca y el cura'o quiso cantar, improvisar, y no tenía idea y le puso "la vida para qué" [...] y de ahí como que nace alguien y utiliza lo mismo que vío [sic] del cura'o y inventa (Sergio Cerpa.)

Lo interesante es que rebaja al improvisador de TV al papel de bribón y desprestigia el origen de la estrofa cultivada por estas personas.

Uno de los entrevistados para esta investigación relata así una entrevista que dio para una radio. En ella, don Arnoldo Madariaga se refirió a los "falsos payadores".

[...] Yo fui a un programa de televisión y me hablaron de los... estos, cómo se les puede llamar, seudos payadores [...] que existen en Chile. La palabra "paya"... Resulta que [...] me hicieron esa pregunta con nombres y apellidos en la televisión [...] yo hablé [...] y yo después no escuché el programa, sino que colegas míos allá en el canto de Lourdes me dijeron: "Tuvo muy buena la entrevista [...] que le dieron en [...] la Red Nacional [...] de acá de Valparaíso, porque dijo cosas que tenía que haber dicho." "Sí —le dije yo—, dije, porque..." [...] Yo no estoy en contra [...] de nadie, porque para mí, [...] lo legítimo es legítimo y lo que no es legítimo es ilegítimo. (Arnoldo Madariaga.)

El mismo entrevistado (en esta intervención aparece también la voz del hijo de él) se refiere a una ocasión en asistió a un encuentro de payadores al que por razones de política municipal asistió también uno de estos "falsos payadores".

Madariaga- Y resulta de que hace mucho tiempo atrás, varios años, fuimos a un encuentro de payadores que se organizó en la ciudad de Yumbel [...] y... y allí habíamos varios payadores de los más viejos ya, los cabros jóvenes todavía no surgían en la paya. [...] Entre ellos, yo; el Negro era uno de los más nuevos [...] Alfonso, Santos, qué sé yo, y apareció este niño, El

Monteaguilino, porque Monteáguila está muy cerquita de Yumbel, ya, o sea, cuando usted pasa de Chillán pa' allá, pasa Bulnes, pasa Cabrero, pasa Monteáguila y Yumbel [...] O sea, por nombrar los pueblos más... [...] y resulta que allí apareció este señor que se hace llamar El Monteaguilino. Y [...] el Monteaguilino no ha sido nunca payador y resulta que Santitos Rubio dijo algo en contra de El Monteaguili... ¿Te acordái, Negro?

- Hijo- Como que si fuera ayer.
- Madariaga- Y El Monteaguilino estaba ahí, pueh eñor [...] en la sala que los [=nos] dieron como... donde teníamos las pertenencias [...] y todo lo demás [...] y El Monteaguilino escuchó lo que dijo Santitos. Y Santitos dijo...
- Hijo- "Este hombre no tiene nada que ver aquí", dijo.
- Madariaga- "¿Qué viene a hacer este aquí —dijo— si este no tiene nada que ver con lo que hacemos nosotros". Santitos ya lo había escuchado parece, antes. [...]
- Madariaga- Yo [...] lo conocía por primera vez, entonces este hombre me llamó a mí y me dijo: "Oiga, don Arnoldo —me dijo— lo que hago yo es diferente a lo de ustedes." Le dije yo: "Bueno —y yo no sabía lo que hacía él, poh—, bueno —le dijo yo— ¿qué es lo que hacís tú?." Me dijo: "Yo hago esto y esto". Le dijo yo: "Mira, eso, dentro del folclor chileno, se llama "seguidilla" y la seguidilla es la segunda y tercera parte de la composición de una cueca. Más de eso, no le podís llamar nunca "paya" a eso, porque la palabra "paya" significa 'dos, un par'. Yo, si soy payador y estoy solo, estoy versificando, no estoy payando...
- Hijo- Aunque sea payador.
- Madariaga- ...aunque sea payador. Y tú lo hacís solo. Más de eso —le dije yo— la seguidilla es de siete y cinco golpes [...] o sea, siete y cinco sílabas. Lo que hacemos nosotros son décimas y cuartetas, y octosílabas. Es distinto, muy distinto." Y acató el cabro, dijo: "Yo no tengo nada que hacer aquí".

Según este relato, la persona invitada al encuentro se da cuenta, dada la contundencia de los argumentos del mismo Arnoldo Madariaga, de que no está en el lugar correcto.

Otro de los entrevistados, ratifica estas opiniones en el siguiente fragmento de



la conversación:

- |          |  |
|----------|--|
| Pontigo- | Ahora a... ellos llaman "payadores" los... Lalo Vilches, Pancho del Sur... |
| DRM.-    | Que no son payadores exactamente, son...                                   |
| Pontigo- | Bueno, son payadores por la televisión no más.                             |
| DRM.-    | Claro.   |
| Pontigo- | Claro. Por que ellos payan solos.  |

La televisión se representa de manera bastante opuesta a los intereses de los poetas: en general se considera que en ese medio no hay espacio para los verdaderos poetas populares y paralelamente da espacio a otras personas que no son payadores pero los etiqueta de esa manera creando una confusión en la opinión pública.

En cambio, todas las alusiones a la radio son por lo general, positivas. Es muy posible que se produzca una buena sintonía dado que el medio radial (tradicional) es un medio exclusivamente sonoro y la poesía popular es básicamente oral.

### **Síntesis de la relación entre poetas y sociedad**

Los poetas populares entrevistados muestran dos relaciones con los académicos: por una parte están aquellos que desde acciones y actitudes cercanas y empáticas han hecho investigación buscando el saber que está en los cultores naturales y, por otra parte, existen también investigadores que miran la poesía popular como con distancia y con un profundo desconocimiento. En cuanto a los medios de comunicación, se pone en relieve en las entrevistas la función negativa que juega la televisión al no darle espacio a los verdaderos payadores y al poner como tales a personas que en realidad no lo son.

Los poetas populares construyen así un discurso con una noción épica subyacente que considera como antagonistas a ciertos académicos, a la televisión y a unos que se autodenominan payadores y que, a juicio de los

entrevistados, no lo son. En esta visión, el poder que unos detentan se manifiesta en el acceso a los medios sociales de comunicación y en la contrapartida de las restricciones que tienen los otros para acceder al mismo medio de comunicación.

## **5.2. El mundo interno de la poesía popular**

### **5.2.1. Historia**

Un primer tema que se examina a partir de lo señalado por los entrevistados es el de la historia del canto popular en Chile.

Este es un tema sobre el cual hay divergencia de opiniones entre los poetas: por una parte, hay unos que señalan que fueron los jesuitas quienes trajeron el canto en décimas como técnica de evangelización y que luego aparece el canto a lo humano como una derivación del canto a lo divino. Esta es la visión que predomina también en textos que tratan el tema. El autor de esta tesis tuvo conocimiento de este planteamiento muchos años antes de hacer las entrevistas cuando en una ocasión escuchó a uno de los poetas —que tiempo después fue entrevistado para esta tesis—, señalar "según unos estudios que yo he realizado, el canto apareció por primera vez en un pueblo que se llama El Convento y lo trajeron los jesuitas a Chile..." (la cita es de memoria, no fue registrada) esa conversación fue una de las motivaciones para realizar esta investigación. El poeta (El Puma de Teno) con la expresión "unas investigaciones" se refería a indagaciones realizadas oralmente, en ningún caso a artículos publicados ni a algo parecido. Muchos de los entrevistados cuentan la misma historia.

Frente a esta visión, hay algunos que son críticos y sostienen que el canto popular tiene raíces más antiguas todavía, en el mundo árabe y fundamentan con interesantes razones musicales.

Pedro Yáñez es uno de los cultores que sostiene esta tesis:

no va a faltar también algún poeta que te diga efectivamente que el canto a lo divino lo trajeron los jesuitas y lo enseñaron en tiempo de la Colonia y te va a repetir la misma cuestión que a veces les han enseñado y han obedecido (porque también hay algunos que son muy muy jóvenes y han aprendido muy directamente, poco menos que desde lo que viene de un escenario) [...] pero los viejos viejos, cuando no existían los escenarios pa' esto, ellos saben cómo aprendieron. Y saben la relación que hay entre lo que ellos hacen y los curas, la actitud del cura. Muchos curas vieron eso y no se interesaron, otros lo repudiaron y otros lo quisieron corregir un poco... Esas historias te van a contar los viejos. (Pedro Yáñez.)

Para este entrevistado la participación de los curas en el desarrollo del canto popular es muy relativa y parcial, más bien sostiene una independencia entre ambos mundos.

Manuel Sánchez, es de parecida opinión:

[...] que muchos dicen que el guitarrón [...] que fue con los jesuitas y que la décima la trajeron los jesuitas y que..., pa' mí, eso no es verdad. Pa' mí eso no es verdad, porque lo que a mí, el tiempo que yo llevo en esto, con la gente que he conversado, los [...] libros, los folletos, las fotocopias que he leído y las cosas y el material que he acumulado, me lleva a la conclusión de que esto no es así poh'. Y que el guitarrón no fue inventado aquí en las mueblerías que [...] que armaron los jesuitas y que la décima no fue la fórmula que trajeron los jesuitas pa' [...] evangelizar, pa' nada; pa' nada. (Manuel Sánchez.)

El instrumento al que se refiere, el guitarrón chileno, es parte de la controversia ya que es un elemento clave del canto popular campesino y que se revisa con algo más de detenimiento en el apartado 5.11.

Estas visiones diferentes sobre el origen se puede añadir a lo señalado en la parte sobre la relación entre los poetas y el mundo exterior (academia y sociedad) dado que implica también una relación compleja con el poder verbal del mundo académico. Hay sí una diferencia y es que en este asunto la visión académica ha traspasado al mundo de los poetas y muchos suscriben, por repetición, la misma tesis.

Con todo, resulta muy interesante que los poetas mismos se hagan cargo de alguna de las tesis sobre el origen de su actividad. Al hacerlo, el poeta se sitúa

en el terreno de la reflexión sobre su quehacer poético.

Un momento intermedio entre los orígenes de la poesía popular chilena y su estado actual son las historias de encuentros poéticos, específicamente de duelos poéticos, ocurridos en una época anterior. Entre estas historias destacan la del mulato Taguada y don Javier de la Rosa y otras, que ponen a un payador contra otro que resulta ser el Diablo.

La historia del mulato Taguada y don Javier de la Rosa es un relato que ya es parte del acervo cultural chileno. En síntesis, el mulato Taguada es derrotado por el ciudadano don Javier de la Rosa, después de varios días de duelo ininterrumpido. El relato concluye con el suicidio del mulato. Hay varias coplas de este duelo que han sido expuestas en diversas publicaciones.

Don Arnoldo Madariaga hace las siguientes observaciones respecto del encuentro del mulato y el ciudadano:

Los payadores en Chile, la primer [sic] plantilla que tenemos es la [...] paya del mulato Taguada con don Javier de la Rosa que —según se dice— que fue en el [...] año mil ochocientos... como a mediados del mil ochocientos. Algunos dicen que esa paya no fue verídica [...] otros dicen que fue verídica, porque se mencionan algunos lugares... [...] y, allí hubieron preguntas [...] es como la plantilla del banquillo también [...] pero ellos eran dos no más [...] porque eran muy escasos los cantores en aquel tiempo o estaban muy distantes el uno con el otro, en fin... eh... Allí payaron a lo humano, ¿porqué razón? Si yo hubiera sido, amigo mío, el mulato Taguada, yo se lo digo a usted honestamente y humildemente a mí no me habría vencido [...] don Javier de la Rosa [...] tan fácil [...] No me habría podido vencer porque yo soy conocedor de las Sagradas Escrituras. El Mulato Taguada era un hombre rústico [...] se entiende que tiene que haber sido un hombre de origen indígena y [...] muy rústico pero muy sabio en el cantar, pero poco leído [...] a lo mejor nada. [...] Don Javier, un hombre, se supone, de origen español [...] porque era [...] don Javier [...] de la Rosa [...] se dio cuenta y dijo: “¿cómo puedo vencer este gallo...? [...] Lo llevo a la parte bíblica. [...] Y en la parte bíblica lo venció porque el mulato no conocía la parte bíblica. A lo mejor era cantor a lo divino; pero era cantor. [...] Pero no estudió; no leyó los pasajes bíblicos de los versos que él tenía para poder centrarse bien en la historia. Yo [...] tengo [...] la paya del mulato Taguada, la tengo grabada en casé, en aquellos tiempos, donde don Santos Rubio personifica al mulato Taguada y don Manuel Dannemann personifica a don Javier de la Rosa; y cuando llegan a la

parte donde el mulato Taguada hace una capicúa, digamos, así en el [...] lenguaje de [...] juegos de azahar [sic] por decirle [...] se cayó. ¿Me entiende? Porque le preguntó de Salomón. (Arnoldo Madariaga.)

La llamada paya entre el mulato Taguada y don Javier de la Rosa presenta de alguna manera una de las contradicciones del payador campesino en su relación con el hombre de la ciudad. La derrota del campesino ante el ilustrado don Javier de la Rosa muestra de modo figurado la relación con el mundo académico y con los medios de comunicación.

Las otras historias, menos conocidas para quienes no están muy implicados con el tema del canto popular, en particular resulta muy ilustrativo este relato del cantor Osvaldo Ulloa

Esa [refiriéndose a una postura en guitarra] se llama del Tarifeño porque cuentan de que antiguamente hay un hombre que [...] tenía que llevar ese nombre y [...] dicen los antiguos, pero gente muy antigua le estoy conversando yo, si yo estaba niño cuando la contaban los antiguos, los agüelitos míos y que ha sido contado por otra gente antes. Ese hombre, singún [sic] dicen, que sabía mucho; y tomando su guitarra al hombro, él se fue de la parte porque no había ningún cantor que se la ganase. Nadie, nadie, nadie. Y entonces, se fue, iba a travesando de una parte a otra cuando aparece otro personaje con guitarra al hombro en mano. Y ahí le preguntó, se saludaron y entonces El Tarifeño él dijo que iba en busca de un cantor porque en la parte donde él vivía no había naiden que se la ganara. El otro personaje le dijo: "Yo también voy en lo mismo. Y al ser así, aquí cantamos los dos, poh". Y se pusieron, poh. Creo que cantaron dos noches ahí sin parar los dos; y ahí el Tarifeño, el otro lo estaba ganando, cuando, de repente, se acuerda de la postura de cruz y ahí ya lo descubrió que era el demonio que estaba con él. Lo descubrió que era el demonio y entonces, el demonio le dijo:

—No, poh, el trato no es así.

—Y yo no tengo ningún trato, poh. Yo toco lo que sé y tú tocái lo que sabís, poh.

Le comenzó a cantar versos por María y lo hizo estallar por ahí, poh. Singún lo que hablaban los antiguos. [...] Este hombre era el único hombre que hubo [...] en la Tierra que sabía las cuarenta afinaciones. El único no ha habido ni un otro. Fue el único hombre, El Tarifeño, que sabía las cuarenta afinaciones. (Osvaldo Ulloa).

Las entrevistas muestran datos acerca de la historia reciente, o relativamente reciente.

En las décadas del 50 y del 60 destacan los encuentros organizados por don Juan Uribe Echevarría en pueblos de las provincias. Los poetas, especialmente Pedro Yáñez, mencionaron encuentros realizados en San Fernando, Santa Cruz, Puente Alto, Talagante y Alhué. El mismo Juan Uribe organizó el Primer Congreso de Poetas Populares que dio como resultado un libro que ha llegado a ser un objeto de culto para los poetas.

A mediados de la década del 60, se realizó un encuentro en Concepción que fue organizado, en palabras de Pedro Yáñez, "por los intelectuales de la Universidad de Concepción". En ese encuentro, participaron Lázaro Salgado, Crispulo Gándara, el Huaso Puente y —muy joven en ese momento— Domingo Pontigo (entrevistado para esta investigación).

[...] el jurado no entendía mucho las cosas y cuando Lázaro desafiaba [...] a Crispulo a cantar a dos razones, Crispulo contesta si acaso se volvió loco, porque Crispulo no era payador, no sabía lo que era el canto a dos razones y tampoco sabía improvisar en décimas. De modo que el jurado determinó que el contrapunto fuera una décima contra dos cuartetos. Y así es el contrapunto. (Pedro Yáñez.)

En ese duelo, el triunfo fue para Crispulo "porque hizo reír más a la gente", así lo señaló don Pedro Yáñez.

Según el entrevistado Pedro Yáñez, los encuentros organizados por don Juan Uribe Echevarría tenían muy poca paya propiamente tal. Más bien tenía verso hecho (a lo divino y a lo humano). Se debe tener en cuenta que el informante es un payador de excepción, por lo que para él esta es una crítica a los encuentros tal como estaban organizados.

La paya propiamente tal, que es una de las facetas más interesantes del canto popular chileno, tiene un renacer en los años 80. En ese momento se hacen los primeros encuentros profesionales de payadores: Jorge Yáñez, Benedicto 'Piojo' Salinas, Santos Rubio y Pedro Yáñez más "dos aprendices": Alfonso Rubio y Roberto Peralta (de esta lista de iniciadores proporcionada por Pedro Yáñez, además de él, los hermanos Rubio también fueron entrevistados para esta investigación).

El mismo entrevistado, complementa la información al señalar que en los

primeros encuentros de los años 80, "a mí se me ocurrió que improvisáramos seguidillas recitadas. Y después, eso resultó muy atractivo, entonces había una condición que ponía el público. Por ejemplo, en cada estrofa había que nombrar una fruta [...] y no se podía repetir la fruta y había que hacerla bien, entonces cuando tú llevavai... o sea, cuando llevábamos treinta estrofas, entonces la gente se acordaba y participaba [...] todos pensaban "no han dicho esta, no han dicho esta otra" y [...] entonces, el que nombraba una que ya estaba dicha, salía.

Pedro Yáñez pone un ejemplo de un par de seguidillas que fueron improvisada en ese tiempo, que tenían como condición las calles de Santiago (se alude a las calles Compañía y Estado):

cada vez que yo canto  
 mi poesía  
 nunca me siento solo  
 en *compañía*.  
 En compañía, ay sí;  
 yo lo he notado  
 como que ahora te veo  
 en mal *estado*.

El mismo entrevistado nos cuenta lo que pasó con la seguidilla, como estrofa de los encuentros:

Después pasó que ya empezamos a ser más diestros en la décima; sin embargo, a la gente le gustaba demasiado la seguidilla y habían unos payadores que [...] querían hacer puras seguidillas, lo que le gustaba a la gente. A mí me tocó hacer la campaña para terminar con la seguidilla, puesto que yo conocía ya cómo se payaba en otros países de América. Y la estrategia era que Chile, algún día, se insertara en el patrimonio de la lengua castellana, que [es] la improvisación de las payas, que se hacen en décimas; [...] hasta que por ahí, por el año ochenta y siete, se acabaron las seguidillas en los encuentros de payadores. (Pedro Yáñez)

Se desprende de esta intervención de don Pedro Yáñez una reflexión muy importante respecto de la iniciativa poética de los payadores chilenos. Y en particular, referida a la presencia de una forma poética. Los poetas deciden

dejar de usar una determinada estrofa por una razón, siguiendo las palabras de este entrevistado, relacionada con la historia y con la proyección del arte de un pueblo. Lo que en muchos casos se menciona como un *leit motif* para los grupos acerca de "ser gestores del propio destino" en este caso es particularmente cierto. El poeta entrevistado tiene conciencia de que hay que privilegiar una forma sobre otra.

La eliminación de una forma del repertorio en los encuentros tiene una contraparte en la incorporación de formas nuevas. Podemos así complementar el cuadro que se configura en cuanto a la conciencia de los poetas. Conciencia que se muestra en el poder que pueden ejercer sobre las formas. Así como la seguidilla fue suprimida de los encuentros en favor de la décima, en el año 1980 Jorge Yáñez inventa una nueva forma que fue llamada *BANQUILLO* que alude a la persona que está sentada esperando el fusilamiento. De la misma manera, un poeta se dispone a recibir las preguntas que otros poetas le harán. Esta información aparece compartida por varios poetas que recuerdan los encuentros de esos años.

Se debe notar que la seguidilla es una estrofa, en cambio el banquillo es una forma de expresión que se realiza en décimas o cuartetos. No se debe confundir el concepto de forma que en algunos casos es sinónimo de estrofa y en otros de un género que se realiza en determinada forma estrófica.

En el año 1980 se realiza un encuentro de poetas en el Teatro Caupolicán (actual Monumental) al que asisten intelectuales académicos chilenos como Gastón Soublette y Diego Muñoz y poetas populares como Rodemil Jerez y Manuel Gallardo.

Es en esa época cuando Pedro Yáñez inventa el contrapunto en décimas a dos razones entre cuatro payadores, dos contra dos. Es decir dos payadores forman un equipo de improvisadores que se enfrentan a otro equipo compuesto por otros dos poetas. Como en toda décima "a dos razones" cada poeta construye dos versos contiguos hasta que arman la décima completa. Esta es otra manifestación de ese dominio o poder sobre las formas. Se debe explicar que la décima a dos razones tiene una dificultad obvia por el hecho de lograr la



coherencia de contenido y la coherencia formal pero entre dos personas diferentes. El nombre "a dos razones" es muy decidor al respecto. Ahora bien, si dos poetas se despiden del público después de un contrapunto y lo hacen a dos razones, tienen la doble dificultad de contenido y de forma; pero si, además, tienen que argumentar contra otro par de poetas, la tarea realmente es de una dificultad mayor y requiere un conocimiento recíproco muy grande en cada par de poetas.

En los años 80 se realizaron también los encuentros de Teno, organizados por un poeta llamado Sergio Cerpa, a quien llamaban también el Puma de Teno. Estos encuentros son recordados con mucho aprecio por todos los poetas entrevistados. El Puma de Teno fue entrevistado para esta tesis y falleció en el curso de su desarrollo. Se trataba de un hombre que mantuvo siempre su esencia campesina, hombre de tradición y de vastísima experiencia en el mundo del canto a lo divino y en el del canto a lo humano.

Manuel Sánchez cuenta, a propósito de los encuentros de Teno:

[...] tenían deficiencias organizativas, pero [...] igual eran buenos. Y con El Chincolito de Rauco [...] hicimos [...] la mejor improvisación de la noche, hicimos un contrapunto además. Hicimos un contrapunto, tema que no se tocaba dentro de los payadores en Chile hacía mucho tiempo. O sea, eso de irse de décima en décima con el otro: no. Era la personificación no más y nada más y si es que había un contrapunto, se hacía en cuartetos y esas cuartetos tenían mucha relación con lo del mulato Taguada y don Javier de la Rosa, [...] con el canto a lo divino; entonces, [...] no había mucha improvisación cien por ciento no. (Manuel Sánchez.)

En esta intervención aparecen elementos muy interesantes para una historia más fina del canto popular. Según este entrevistado, la improvisación en décimas no era frecuente y en uno de esos encuentros de Teno él realiza uno con otro gran poeta.

La alusión al mulato Taguada y a don Javier de la Rosa remite a un elemento de la historia poética de Chile. Se trata de un enfrentamiento en cuartetos octosílabos entre un hombre de la ciudad y otro campesino. Otros entrevistados se refirieron también a este encuentro y a los protagonistas como

un hecho de la historia (verídica).

Otro de los entrevistados, Francisco Astorga, se refiere a un momento de la historia en que el canto a lo divino tuvo más relieve e importancia que la paya (parte del canto a lo humano)

[...] hubo una época en que se valoraba más [...] el canto a lo divino [...] y la paya como que se empezó a despreciar porque se generó una rivalidad muy grande, una excesiva [...] competencia, entonces, eso como que fue matando la esencia [...]. (Francisco Astorga.)

Explica que se desarrolló una manera de pagar que resultaba en competencias muy arduas en los torneos. Los problemas de las competencias muy arduas son varios, entre otros que el ambiente que se genera no es de colaboración sino más bien todo lo contrario. A juicio de Francisco Astorga, antes de los años ochenta, "era una competencia tremenda"

Dada esta situación, los poetas toman la decisión de cambiar el carácter de los eventos y transformarlos en *ENCUENTROS*, hacerlos menos competitivos y más colaborativos y participativos.

se empezó a ver que lo importante era hacer encuentros de payadores, no competencias, no torneos de payadores, para que así, cada uno pueda ir entregando lo mejor de sí. (Francisco Astorga.)

De acuerdo con esto, tenemos un nuevo elemento respecto de la capacidad de los poetas para hacer su propia historia. Cambian el carácter de las presentaciones en público del torneo al encuentro, lo que viene a significar: de la competencia a la colaboración.

Fue el tiempo también en que los cantores se preocuparon también de que tenían que agruparse, de que tenían que estar más unidos, de que tenían que hacer fuerza pa' reivindicar este movimiento, porque [...] el Pedro ya no estaba en un trabajo tan intenso con la paya [...] como lo hicieron durante la década de los ochenta, como que estaba mermando eso un poco y lo que más se hacía era el trabajo que él hacía con Eduardo Peralta y que también eso ya era como me... era distinto, siendo una misma cosa, [...] tenía otro sabor. Entonces los cantores se estaban agrupando, estaban armando asambleas en distintos lugares, tanto los cantores a lo divino como los payadores; y se comenzaron a reunir de nuevo, a

reagrupar y comenzaron a aparecer payadores que hacía mucho tiempo que no estaban vigentes... (Manuel Sánchez.)

El relato del poeta Manuel Sánchez continúa en el diálogo con el investigador:

- DRM.- Volvieron.
- Manuel- Y se comenzaron a sacudir y empezó a aparecer El Puma de Teno y...
- DRM.- Oye, qué buena es esta historia, ¡ah!
- Manuel- ...y empezaron a aparecer todos los demás. Y... y gente joven también con mucha fuerza, el Moisés Chaparro, me acuerdo yo [...] que estaba [...] con mucha fuerza. El Pumita. Y ahí, en una asamblea que se hizo acá en Santiago, eh... que era [...] pa' organizar [...] el Encuentro de Payadores de Teno del año noventa y tres, que lo estaban como reorganizando porque [...] hubo un [...] como de cinco o seis años que no se hizo, que fue como entre el ochenta y cinco y el noventa, y ahí lo comenzaron a armar de nuevo desde el año noventa y ahora organizado por... por el payador dueño de casa, que era El Puma de Teno, porque antes lo organizaba la municipalidad [...] con gente como, no sé poh, como El Huaso González... una cuestión muy manejada políticamente [...] con los alcaldes designados por la dictadura y todo ese cuento, entonces, eran encuentros abiertos en donde aparecía cualquier fulano diciendo ser payador y se ponía a hacer cualquier lesera y después no había cómo bajarlo del escenario. (Manuel Sánchez.)

La historia mezcla el desarrollo social del grupo con el desarrollo y mejoramiento del desempeño de los poetas:

[...] la décima se empezó a retomar en los noventa también. Se hacía décima, pero eran dos payadores que hacían décimas en la noche. Casi todos se presentaban en décimas y caso todos ya tenían una décima de presentación que la tenían como preparada. Los pies forzados se hacía mucho en cuartetos, o sea, eran pocos los que hacían décimas y contrapuntos no se hacían prácticamente. (Manuel Sánchez.)

En los años noventa, se producen encuentros entre poetas que alcanzan cierta notoriedad, como uno que sostienen Manuel Sánchez y el Pumita de Teno (hijo

de Sergio Cerpa, El Puma, entrevistado para esta investigación). En la misma época la visita de algunos payadores rioplatenses tiene impacto en la comunidad de poetas chilenos. De esa época data también el encuentro "La paya del cono sur" organizado por Pedro Yáñez y que contó con la presencia de varios poetas extranjero. todo ello ha servido para dinamizar la poesía chilena y darle una experiencia que le sirvió para elevar el nivel poético.

Sirve también en este análisis, revisar la lista de poetas y cantores mencionados por nuestros entrevistados, pues sus nombres son parte del conocimiento acerca de la historia de la poesía popular. Se dan algunas indicaciones en los casos en que pareció útil o interesante. La lista incluye desde poetas "antiguos" hasta contemporáneos. Algunos fueron mencionados por el apodo o solo por el nombre. Por razones obvias, no hemos incluido a los mismos entrevistados aunque muchos fueron mencionados por sus colegas. La letra "(c)" indica que la mención que se hizo fue de tipo crítica, o sea, que según alguno(s) de ellos se trataba de un poeta que no tenía buen oficio o algo por el estilo. La tabla está ordenada alfabéticamente por el apellido del poeta mencionado.

Tabla 2. Lista de poetas mencionados por los entrevistados

Ángel Glorioso (apodo)	Carmen López, cantora en Aculeo
Amador (tío de Osvaldo Ulloa)	Pedro Madariaga
Salvita	Pedro Madariaga Valladares
Pablo Acevedo (maestro del Puma)	Adán Madariaga
Atalicio Aguilar, de Loica	Juan Madariaga
"El Zurdo Allende"	Carlos Marambio
Juan Angulo	Ponciano Meléndez "el Tigre colchagüino"
Isaías Angulo "el Profeta" de Pirque	Fernando Montenegro "Caballito Blanco" (c)
Ventura Arredondo	"Chago" Morales (c)
Francisco Astorga	Daniel Morales
Carlos Bernal	Faustino Morales
Emilio Bravo Contreras	Ángela Orellana
Miguel Carrera	Juan Orellana (Abuelo de Andrés Correa)
Emilio [¿Emiliano?] Bravo Contreras, de Chiquenlemu (Curicó)	Zurdo Ortega
	Segundo Peralta (se dice que cantó con el diablo)
Sergio Cabezas, de Vultro	Juan Domingo Pérez, de Santa Rita
Joaquín Cantillana	"Talo" Pinto
Luis Cantillana	Pizarro
César Castillo	Honorio Quila, de Loica
Leo Castro	Maximiliano Retamales Encina
Pablo Cerda	Aurelio Ríos
Alejandro Cerpa "el Pumita"	Manolito Rodríguez
Jorge Céspedes	Camilo Rojas -padre-
Moisés Chaparro	Camilo Rojas
Pedro Nolasco Correa (Padre de Andrés Correa)	Manuel Saavedra, de Pirque
Esmerildo Correa (Tío de Andrés Correa)	Vicente Salazar
Solano Correa (Tío de Andrés Correa)	Lázaro Salgado
[¿Eloi?] Cuevas	Liborio Salgado
Juan de Dios	Juan Sánchez
"Pela'o" Durán (c)	Gabriel Soto
Luis Durán	Manuel Ulloa, de Pirque (padre de Osvaldo "Chosto" Ulloa)
Hermógenes Escobar, de Puente Alto	Teófilo Valladares
Manuel Farías	Armando Valladares
Francisco Flores	Narciso Valladares Encina
Abel Fuenzalida, de Melipilla	Juan Valladares Encina
Manuel Gallardo	Santiago Varas
Miguel Ángel Galleguillos, de Loica	Arturo Vera
Ricardo Gárate	José Yáñez
Dángelo Guerra	Jorge Yáñez
Rodemil Jerez	Fernando Yáñez
Tomás Lavado	Águeda Zamorano
Emilio Lobos	

En algunos casos se deja constancia de la localización, de la relación con otro poeta o bien de algún motivo por el cual resulta relevante.

## Síntesis

El planteamiento de los poetas chilenos, en síntesis es una historia en la que se distinguen grandes momentos en el canto a lo humano: a) un origen — incierto para unos, más claro para otros—; b) un pasado colonial del cual se sabe algo por algunas referencias; c) un pasado más reciente del cual fueron testigos los que actualmente son considerados maestros; y d) el momento actual. En este último período, se distingue por todos los poetas un momento de decadencia y un resurgimiento de la calidad en el canto. El período de decadencia estuvo marcado por la ausencia de la improvisación y del contrapunto en décimas; por la presencia de la cuarteta como forma fundamental y de la sextina en eventos públicos. En ese período los poetas son "poco profesionales" (es decir, poco dedicados). El intercambio con poetas de países vecinos, sumado a la participación de algunos poetas chilenos que actúan como líderes en un movimiento principalmente de recuperación de formas poéticas y, al mismo tiempo, de creación de maneras de usar esas formas, hace que los chilenos tomen conciencia de la responsabilidad del quehacer poético. En todo este tiempo, el canto a lo divino se ha mantenido mucho más estático y conservador, sin cambios muy evidentes.

### 5.2.2. Especificidades regionales

Cada país tiene su forma de hacer el canto, su historia, sus sustratos culturales. Los poetas chilenos son conscientes de que en Chile hay una especificidad. El contacto con poetas de otros países ha permitido comprender esas diferencias, calibrarlas y apreciarlas.

Los encuentros, antiguamente, se producían cuando un poeta viajaba a otra parte y eso se producía de manera más o menos frecuente dentro del país. Es conocida la figura del *POETA ANDARIEGO*, o *ERRANTE*. En cambio, el encuentro entre poetas de países diferentes es un fenómeno reciente que se ha visto favorecido por las posibilidades de viajar y últimamente por el acceso a las posibilidades de la edición de música y al intercambio de archivos por internet.

Gracias a estos factores, los poetas chilenos tienen una visión de cómo es el canto en otras partes y de cuáles son las características del nuestro.

Las variedades interpaíses son muchísimas. Hay lugares en que el poeta es acompañado por una orquesta de músicos. En otros lugares, el poeta le dice los versos en voz baja a un recitador que los va declamando ante el público. En Chile es normalmente el mismo poeta el que canta sus versos, pero también se distingue entre el poeta y el cantor. El poeta puede ser a la vez el cantor de sus propios versos pero el cantor no es necesariamente poeta (autor de versos).

Comparativamente, los poetas argentinos son considerados de muy buen nivel, son veloces en la improvisación y con muchísimo sentido poético. Los poetas cubanos son considerados magistrales por sus técnicas de improvisación. Los músicos de Puerto Rico son casi una leyenda de la música popular.

Los poetas chilenos que han tenido contacto con poetas extranjeros, destacan la variedad de fórmulas, de entonaciones, de afinaciones de la guitarra y destacan también la presencia de un instrumento totalmente particular: el guitarrón chileno.

Acá es mucho más variado, o sea, hay distintas entonaciones, distintas fórmulas; hay zonas que tienen sus entonaciones determinadas. (Manuel Sánchez.)

Se produce así una variedad notoria que se convierte en una propiedad del canto a lo poeta de los campesinos chilenos. Otra característica señalada por este mismo poeta en una entrevista a un medio impreso es que el canto campesino chileno tiene "el ritmo de la carreta", es más lento que el de otros países.

La riqueza de afinaciones, de melodías y de formas se desarrollará en el apartado 5.12 de esta misma tesis, por ello, aquí solo se consigna el hecho de que los poetas están conscientes de que el canto popular chileno tiene sus marcas específicas en muchos sentidos: formas, instrumento típico, ritmos, melodías, etc.

### 5.2.3. El aprendizaje del arte del verso.

#### Aprender a ser cantor

En las entrevistas interesaba conocer cómo se había formado el poeta y saber si hay una forma más o menos recurrente para incorporarse al canto. Se deseaba conocer cuáles son las prácticas de esa pedagogía campesina que ha dado resultados tan interesantes. Por esa razón, a muchos de los poetas entrevistados se les hizo la consulta acerca de su propia historia en esto del canto popular y del aprendizaje del verso.

Una de las historias más recurrentes es que el poeta siendo niño muy pequeño acompañaba regularmente a los adultos a las reuniones de canto a lo divino, ya sean vigilias o velorios de angelito. Con ello obtiene una experiencia religiosa y musical que queda grabada en la mente del futuro poeta. Luego, cuando ya es un poco más grande, aprende versos de memoria y se incorpora a la rueda de cantores. Muchas veces hay un cantor de experiencia que le enseña melodías y que le enseña también a hacer versos. También existe el poeta que le da un verso para que lo cante en otros lugares. Esta es la historia más típica que escuchamos de los propios poetas, con algunas diferencias en algunos casos, pues también hay poetas que llegan al canto siendo ya mayores.

En la tradición, los pasos que se pueden dar son los siguientes: en primer lugar se puede ser cantor, esto es, cantar versos de la tradición, por ejemplo, versos a lo divino. el paso siguiente que se ese cantor se convierta en poeta cuando desarrolle la capacidad para hacer versos. En el canto a lo humano, el último de los pasos es ser payador, es decir, ser capaz de improvisar en un contrapunto en décimas.

Francisco Astorga relata la experiencia con su maestro, lo que a su juicio es una buena muestra de lo que él llama la “pedagogía campesina”:

Se destacan en este aprendizaje lo que los poetas llaman la “naturalidad” de la experiencia. No siempre es necesario explicitar lo que se va a aprender:

[...] él siempre cuando nos encontrábamos, especialmente en el camino, él me decía: “Mire, dijo, [...] venía de allá de La Punta y me encontré dos palabras. Me



faltan dos.” O sea, “dos palabras” [...] eran [...] “dos vocablos”, dos frases octosílabas. “Me encontré dos palabras, me faltan dos”. Entonces yo, llegaba y se la completaba. Y así, él iba como jugando. En realidad, nunca me dijo: “Te voy a enseñar y esto consiste...”. No, nada, sino que así: “Me encontré dos palabras, me faltan dos”. (Francisco Astorga.)

Desde el punto de vista de lo que es conocimiento académico sobre el aprendizaje, se observa que se trata de enfatizar el aprendizaje de procedimientos mucho más que aprender declarativamente. Lógicamente, lo que el campesino enseña es un arte, un saber hacer algo más que un saber de memoria ciertos conceptos. Enseñar a partir de un problema, como por ejemplo, terminar un verso, crea un conocimiento mucho más enraizado.

El mismo entrevistado cuenta cómo aprendió (sin que se lo enseñaran explícitamente) algo sobre las afinaciones de la guitarra:

Yo siempre me acuerdo cuando estaba aprendiendo con don Lucho y él me dijo: “Le voy a enseñar una afinación en la guitarra.” Le dije: “Oiga, don Lucho, ¿y qué hago con la sexta [cuerda]?” “Bueno, si quiere se la saca o le pone un doble curso”, o sea, que, en el fondo, que se afinaran las dos cuerdas iguales; las dos, la quinta y la sexta, por ejemplo, sol-sol. Entonces, de repente me quedé pensando, dije: “O sea, don Lucho, que existen afinaciones pa’ cinco cuerdas y pa’ seis cuerdas?” “Claro, poh”, me dijo, pero él nunca me dijo “Mira, toma asiento, vamos a estudiar la guitarra traspuesta. La guitarra traspuesta significa esto...” No. Porque no es así, no; la forma, la pedagogía campesina no es así. Y eso como que uno lo lleva incorporado. (Francisco Astorga.)

El futuro poeta aprende en la medida en que infiere un conocimiento a partir de un problema que le plantea su maestro. Evidentemente que, desde una perspectiva académica, todo esto se relaciona con la llamada “nueva pedagogía”. Nombre al que habría que poner una serie de observaciones a pie de página pues según nuestros entrevistados es el método más tradicional y antiguo para conseguir aprendizaje poético en el campo de Chile.

Francisco también se refiere a los pasos que se deben dar:

[...] la enseñanza de los mayores que nos han dicho aquí: “Mire, por aquí va la cosa: primero, ser cantor; después, ser poeta; después, ser payador”. (Francisco Astorga.)

Es decir, en este aprendizaje hay pasos iniciales y hay también metas posibles. Una persona se puede quedar en un estadio de desarrollo y puede ser por ejemplo, un muy buen cantor (y nada más). También nos encontramos con que existen quienes hacen versos, pero no los interpretan.

El aprendizaje implica la imitación y la memoria para aprender esquemas que permitirán finalmente poder improvisar:

[...] la mayoría de los cantores antiguos aprendimos cantando versos de otros. Después, componiendo nuestros propios versos y después improvisamos y, dentro de eso, improvisando saludos y despedidas de los versos. (Francisco Astorga.)

Francisco se muestra contrario a tratar de aprenderlo todo muy rápidamente:

Yo trato un poco de inculcar esa parte, que no se trata de “vamos cantando y bailando, vamos todos al tiro”. No. Sino que ir aprendiendo, o sea, tener cultura, aprender versos de los demás cantores, cantarlos y después cantar los propios versos, que no es lo mismo que llegar y cantar uno con un instrumento, con su verso y todo. (Francisco Astorga.)

La misma opinión expresa Manuel Sánchez, otro de nuestros entrevistados, quien también se muestra conocedor de esta forma de aprender a partir de los maestros:

[...] los maestros del guitarrón pircano enseñaban así; enseñaban así, paso por paso. Paso por paso y los cantores a lo divino también paso por paso. Si hay cantores nuevos, le dicen: “Mira, apréndete este verso primero y *no otro, este verso primero* [con énfasis lo que está en cursivas]; y después apréndete este otro y después este otro” y es una cuestión paso por paso. Muy, muy, muy gradual. Muy gradual. Igual con el guitarrón: esta entonación primero. “¿Por qué no otra?” “No, porque esta primero”. (Manuel Sánchez.)

Quien aprende tiene que estar dispuesto a recorrer el camino del discípulo, sin impaciencia y aceptando que se tratará de un aprendizaje gradual. Lógicamente tendrá en su maestro un apoyo constante pero que reaccionará a partir de los avances que vaya dando el aprendiz.

no es una cosa así de enseñar así a todo el mundo: “Mire, la forma de pagar es esta.” No. Sino que, a medida que el cantor joven pregunta, el cantor viejo le va a ir contestando. (Francisco Astorga.)

¿Por qué este camino largo en la pedagogía campesina del canto popular? Probablemente sean dos razones relacionadas: por una parte, se aprende un hacer, una técnica y eso necesariamente requiere de un tiempo para que los aprendizajes que componen el gran aprendizaje vayan asentándose bien en la mente de quien aprende. Por otro lado, el valor que se le da a la poesía es muy alto y, por lo mismo, no se puede aprender mal ni "a la rápida". Ser poeta requiere de una consagración a la poesía.

Lo mismo queda refrendado por el poeta Luis Ortúzar, el Chincol, quien tuvo su primera experiencia a los seis años de edad.

[...] los primeros, digamos versos a lo divino que escuché, fueron del que fue mi primer maestro y que fue don Emilio Bravo Contreras, por allá en un sector que se llama Chiquenlemu, de Curicó hacia la cordillera; allá vivían mis abuelitos con los cuales yo me crié y vecino de ellos vivía don Emilio Bravo Contreras que era el yerno de mi abuelito y él era cantor a lo divino y poeta; era poeta campesino; y en un velorio, un velatorio de angelito, una vez, de una niñita que se le falleció a un tío mío también, mi tío Narciso, fue mi tío Emilio a cantar y eso fue lo primero que escuché y se me grabó a mí la melodía, en mi mente. Entonces, mi abuelo tenía cabras, y yo era el cabrero allá, era el que sabía rodear las cabras así, y donde andaba, andaba tarareando esta melodía, porque no me sabía ni siquiera ni un vocablo de un verso; pero se me quedó grabada la melodía y andaba siempre todo el día, y este tío se fijó en eso. Y con el tiempo, él me empezó a conversar del verso a lo divino, qué sé yo, y me empezó a aconsejar primero; a enseñarme, digamos, cómo tenía que respetar yo el canto, me gustaba o no me gustaba —“¿o lo querís pa’ jugar con él, chiquillo?”, porque esa era su palabra. —“No, le decía, me gustaría cantar como usted” —Mira, —me dijo— pa’ que cantís como yo —me dijo— tenís que hacer esto —me dijo—; tenís que tener mucho respeto; tenís que aprenderte estos versos...” Me empezó a decir. Ya. “Cuando tú aprendas a leer —me dijo— te voy a dar versos escritos”. Le dije: “Pero así de memoria también puedo aprender, poh —le dije—. Y me enseñó unas décimas por ver si me las aprendía, me las empezó a recitar, me las aprendí ligerito. Entonces, antes de aprender a leer yo ya sabía versos. (Luis Ortúzar.)

Caso semejante es el de don Andrés Correa,

De ocho años, creo, comencé a cantar yo, el canto a lo divino y a lo humano. [...] Y yo... yo, oiga, [...] habían velorios de niñitos chicos [...] de guagüitas [...] y ahí en mi casa eran todos cantores [...] Cuando yo tenía ocho años y morían tantos

niñitos, oiga, yo ya sabía algunos versitos. Y entonces me convidaron a un velorio y fui al velorio. Y de ahí hasta hoy día no hay para'o nunca más el canto porque tengo muy largas raíces de canto. (Andrés Correa.)

Es también el caso de la iniciación de don Domingo Pontigo:

A los ocho años empecé a cantar yo; porque resulta que en mi casa hacían un canto a lo divino. Entonces, yo, ahí me fue gustando de muy pequeño, [...] yo me imagino que a los cuatro años yo cantaba por los cerros (Domingo Pontigo)

Don Arnoldo Madariaga explica que siendo niño, al menos en su lugar, estaba cercano al ambiente del canto pero que había que esperar hasta que se le considerara como una persona grande para poder incorporarse al ruedo del canto.

Para ser poeta y cantor —yo le estoy hablando en aquellas épocas cuando... cuando yo nací— tenía que ser entrar al canto ya pero cuando fuera hombre razonable. Un niño no podía estar cantando ahí porque ese niño no sabía; lo contaban como que no sabía nada. (Arnoldo Madariaga.)

Por lo mismo, él se incorporó al canto y tuvo que aprender de sus mayores

[...] yo fui recibiendo, por algo se dice que esta es una tradición oral, que se va transmitiendo de generación en generación, entonces yo recibí... Todo lo pregunté a mis antepasados; cualquier duda que tuviera, yo la preguntaba y fui aprendiendo a conocer toda esta trayectoria de esta tradición tan antigua, la fui aprendiendo a través de la vía oral, no de libros, ni cosas por el estilo porque en ese tiempo no habían libros que hablaran de esas... de esas [cosas]. (Arnoldo Madariaga).

Por todo lo que señalan los entrevistados, se observa que el aprendizaje toma gran cantidad de tiempo y una vez que el aprendiz ya se ha convertido en cantor entonces tiene que asumir ciertos deberes, muy evidentes en el canto a lo divino. Si lo llaman a cantar por un velorio, entonces siente que su tiene que cumplir con su misión. Una de las tantas experiencias recogidas en esta investigación es la del poeta Sergio Cerpa, el Puma de Teno:

[...] por ahí por el cincuenta y ocho, cincuenta y nueve, pero grandota, poh oiga, [hubo] una mortandad de niños y yo canté en diecisiete velorios en un mes y canté cuatro noches seguidas sin dormir y al otro día había que salir a trabajar al fundo, porque yo pagaba las obligaciones, era obligado por la casa. ¡Cuatro noches

seguidas! Entonces, fue algo terrible, pero uno era cantor y tenía que hacerlo (Sergio Cerpa.)

### **Aprender a ser poeta**

Cuando el cantor comienza el aprendizaje para ser creador de versos, en primer lugar tiene que aprender a hacer décimas en métrica octosílaba, pues esa es la forma por excelencia del canto popular. ¿Cómo se resuelve un aprendizaje lingüístico tan sofisticado en medios de poca cultura letrada?

Un primer apoyo son los versos ya conocidos. Recuérdese que estamos hablando de personas que conocen muchos versos, pues han cumplido a cabalidad la etapa primera. El segundo elemento es el repertorio de melodías musicales que el cantor tiene almacenadas. En esas melodías, la métrica octosílaba calza perfectamente.

Luis Ortúzar, refiriéndose a su maestro, cuenta que

...él me habló de la métrica, en ese tiempo yo no entendía qué es lo que era la métrica y él me decía: "Mira, esto tiene una medida" me decía. ¿Ya? Y tomaba la guitarra me cantaba un verso y de repente él hacía un vocablo más largo y no le cuadraba. Entonces, esa era la medida que él tenía. La melodía poética ¿ya? Entonces eso es lo que me enseñó a mí; y me decía: "Los versos te van a enseñar". Y por ahí me fui corrigiendo. (Luis Ortúzar.)

En el relato de su experiencia como aprendiz, el poeta Domingo Pontigo se refiere así a la experiencia con su maestro, el poeta Abel Fuenzalida:

[...] yo tuve un profesor, también [...] alguien me tendió una mano, que... que es Abel Fuenzalida [...] Era un hombre muy... muy exigente con la métrica el hombre. [...] él era muy... eh... estricto con el consonante. Decía que el asonante ya no era tan propio de la décima [...] según a su parecer lo que él había aprendido. [...] Me prestó unos libros de literatura que tenían varias formas [...] de rima también [...] y él los había estudiado, entonces eso me sirvió mucho a mí. (Domingo Pontigo.)

Ante la pregunta de si don Abel Fuenzalida usaba la expresión "el consonante", Domingo Pontigo confirma que "del consonante hablaba".

Abel Fuenzalida fue, a juicio de Domingo Pontigo un hombre muy preocupado de la parte formal de la construcción del verso.

la métrica tiene que ser octosílaba [...] se mide por sílabas [...] no se puede [...] salir [de la métrica] porque una palabra muy larga no se puede cantar [...] es que uno [...] siente la métrica, cuando uno aprende a cantar [...] uno empieza a escribir [...] y le queda justa la métrica. (Domingo Pontigo.)

El poeta y cantor Santos Rubio también contó su experiencia y se refirió a un consejo que le dieron para aprender a hacer versos: el de *ENCUARTETAR* en un sentido que se aclarará en el apartado 5.10.

Cuando yo empecé a salir a los velorios, mi obligación fue, o sea, me dijeron a mí, que tenía que aprender a encuartetar. Y yo le dije: “¿Cómo es eso?” Me dijo: “Tenís que aprenderte las cuartetas”. “No, si las cuartetas las sé”. “Ya, entonces — me dijo, un amigo— tenís que componer seis vocablos — me dijo—, y en el sexto — me dijo— tenís que caer con la cuarteta, que te rime con el primer vocablo de la cuarteta.” “Ya”, le dije. Y hice una y no me gustó, hice la otra: tampoco. A la tercera la hice y me gustó y la canté. (Santos Rubio.)

En cuestiones de contenido, hemos obtenido el siguiente recuerdo de parte de Luis Ortúzar respecto de su maestro:

Él me decía: “Mira, tú [...] si algún día sos poeta — me dijo— no te encierres en una pieza — me dijo—; siempre zanca la vista más afuera de la pieza”. ¿Qué me quiso decir con esto? [...] que no me encerrara solamente, por decirle, dentro de Chile, por dar un ejemplo, hacer versos de Chile, qué sé yo, sino que el poeta — me decía— es universal. [...] El poeta va más allá de las fronteras; [...] el sentimiento humano llega mucho más allá. Tú, para dar un mensaje, lo puedes dar aquí o lo puedes dar en el fin del mundo. [...] ‘tonces, y el hombre tenía razón. Porque yo a veces he leído versos, he conocido poetas que solamente hacen... son muy nacionalista pa’ hacer [...] su trabajo. (Luis Ortúzar.)

Este recuerdo es especialmente interesante pues alguno han querido ver en la poesía popular una poesía esencialmente local, por oposición a la poesía letrada que sería más universal.

### **Memoria**

Sobre el valor de la memoria en todo este proceso, se destacan un par de intervenciones que se refieren al hecho de que el cantor adulto suele ser una persona analfabeta o semianalfabeta o, en el caso del niño, una persona que

todavía no sabe leer.

Entonces, a mí me costó un mundo; trabajé mucho, la mente, sobre todo las noches, batallando sin saber leer, sin saber escribir; entonces, la señora mía me enseñaba. Un pie lo aprendía de una patá en la noche y así iba aprendiendo el verso, [...] hasta que lo aprendía todo. (Luis Ortúzar.)

Luis Ortúzar, el Chincol, relata que su maestro le anunció que le enseñaría versos cuando supiera leer:

Me empezó a decir. Ya. “Cuando tú aprendas a leer —me dijo— te voy a dar versos escritos”. Le dije: “Pero así de memoria también puedo aprender, poh —le dije—. Y me enseñó unas décimas por ver si me las aprendía; me las empezó a recitar; me las aprendí ligerito. Entonces, antes de aprender a leer yo ya sabía versos. (Luis Ortúzar.)

Se observa, entonces un valor evidente de la memoria como espacio en el que se produce el aprendizaje. Efectivamente, una de las características que llama la atención de los poetas populares es la cantidad de versos que tienen almacenados en su mente. En algunos casos, los poetas se han confeccionado un cuaderno con versos transcritos por alguien que sepa escribir o por ellos mismos en los casos en que hay algún conocimiento de escritura. Esta memoria externa implementada en un cuaderno de poemas es una práctica bastante generalizada y de la cual hay muchas noticias, prácticamente todos los poetas campesinos entrevistados habían oído hablar del cuaderno de algún poeta o sabían de la existencia del cuaderno de otro poeta. Por ejemplo, el poeta Ortúzar nos mostró personalmente el cuaderno propio y sabemos que el poeta Domingo Pontigo donó su cuaderno a la Biblioteca Nacional de Chile.

El poeta Francisco Astorga, nos contó del conocimiento que tiene sobre sus parientes que le enseñaron el mundo de la poesía popular. En ese contexto, él destaca el valor de la memoria como espacio de trabajo del verso.

[...] una particularidad que tiene el tío Jaime, que tienen otros antiguos poetas y que no lo tienen los jóvenes, y que ellos eh... él memoriza, o, mejor dicho, trabaja el verso en su mente, no lo escribe. [...] Lo trabaja en su mente, lo va armando [...] y después va haciendo todas las correcciones necesarias mentalmente y después lo va cantando y, después que lo canta, [...] lo escribe o lo manda a escribir. (Francisco Astorga.)

## Valor asignado a la poesía popular

Junto con todo lo anterior, es evidente en todas las conversaciones sostenidas que el poeta tiene un aprecio enorme por la poesía

Y con el tiempo, él me empezó a conversar del verso a lo divino, qué sé yo, y me empezó a aconsejar primero; a enseñarme, digamos, cómo tenía que respetar yo el canto, me gustaba o no me gustaba —“¿o lo querís pa’ jugar con él, chiquillo?”, porque esa era su palabra. —“No, le decía, me gustaría cantar como usted” — Mira, —me dijo— pa’ que cantís como yo —me dijo— tenís que hacer esto —me dijo—; tenís que tener mucho respeto; tenís que aprenderte estos versos...” (Luis Ortúzar.)

Para don Andrés Correa, el rasgo principal del cantor es su saber y esta es una buena síntesis de la función del poeta en su grupo:

el cantor [...] sabe mucho, por eso es un poeta (Andrés Correa.)

## Síntesis

La mayoría de los poetas entrevistados tienen una iniciación muy temprana, antes de los diez años, en el contexto del canto a lo divino, con la melodía, con la métrica y, por supuesto, con el texto de lo que se canta, es decir con el verso.

Respecto de la formación posterior, aparece un maestro que es capaz de dar instrucciones más formales, en particular, sobre métrica. El maestro suele usar una pedagogía natural, no impone un conocimiento de definiciones sino que más bien produce una situación en la que el que aprende debe ser capaz de resolver un problema.

Se destaca el valor de la memoria como habilidad fundamental y también el uso de un cuaderno que puede llegar a ser un tesoro familiar y traspasable de padre a hijo. Junto con todo esto, el poeta aprende el valor de la poesía popular.



#### 5.2.4. Cantores, poeta y payadores

Los entrevistados distinguen con toda claridad y consistencia quién es el que interpreta versos, quién los hace y quién es capaz de improvisar décimas en un contrapunto, eso es, respectivamente, *CANTOR*, *POETA* y *PAYADOR*.

Por ejemplo, Francisco Astorga, señala que "el cantor es el que canta los versos". Por su parte, Manuel Sánchez, complementa afirmando que

[...] el cantor no necesariamente tiene que componer versos, sino que se los aprende y los canta no más. (Manuel Sánchez.)

El payador, en cambio, es que es capaz de improvisar los versos propios del contrapunto, esto es, la décima. Hay una gradación entre el que no interpreta sino que solo compone versos y el que no los compone para ser interpretados más adelante, sino que los crea en el momento mismo de la interpretación. De alguna manera, el payador funde interpretación y composición en el momento en que participa en un contrapunto. En este sentido, el payador tiene que ser un muy buen poeta y agregar a eso cualidades de intérprete.

El cantor se desarrolla lógicamente en la interpretación y ahí tendrá que mostrar sus virtudes y su estilo. El poeta, en la medida en que compone versos, tiene que cumplir con exigencias formales y de contenido. De hecho, cuando se hacen críticas a los poetas (entre los mismos poetas) se señala como un defecto que no conozcan todos los fundamentos

[...] ahí es donde se caen un poquito los poetas que no conocen mucho los fundamentos; porque ellos no... nunca se han preocupado; aprenden los versos y nunca se preocupan de abrir un libro; ver por la Biblia si acaso, compara ese verso [...] a lo que está escrito correctamente. Y hay otros poetas que son inteligentes, buscan y hacen versos por las Escrituras (Osvaldo Ulloa.)

Esta es la visión de un cantor a lo divino, él no compone los versos, sino que se los compone un conocido suyo y es además reconocido como un gran cantor y guitarronero. Manuel Sánchez, por ejemplo, lo señala como

[...] la esencia del guitarrón. Su papá fue uno de los más respetados verseadores y guitarroneros [...don] Manuel Ulloa. (Manuel Sánchez.)

Desde el punto de vista de las formas, también se critica cuando un poeta no respeta la métrica o bien se le critica que por respetar la métrica no se ajustaban al contenido. En un momento de la historia del canto en Chile, pasó algo así con algunos poetas:

[...] habían cantores que no respetaban el octosílabo, [...] que rimaban con mucha asonancia que no le daban ningún sentido a lo que decían, o sea rimaban por rimar y que hacían casi todos lo mismo; y se improvisaba mucho en cuarteta y casi no se improvisaba en décima. (Manuel Sánchez.)

En el mismo tenor de la crítica, se menciona el uso de la frase cliché, la muletilla, la frase repetida muchas veces para resolver problemas de rima

Desde el punto de vista histórico, todos coinciden en que el canto a lo humano es una derivación del canto a lo divino

Los primeros payadores y cantores a lo humano fueron cantores a lo divino. ¡Los primeros! Todo cantor a lo divino [sic] después pasó a ser payador y pasó a ser poeta popular. (Sergio Cerpa.)

Esto es porque las formas estróficas del canto a lo divino fueron usadas para hacer el canto a lo humano.

Por otra parte, en lo que respecta al payador, se resalta que "lo primero y lo último es la dignidad de ser payador, la dignidad de un escenario" (CA). Esta característica del payador tiene que ver con que algunos entrevistados piensan que en cierto momento de la paya en Chile, muchos poetas populares no tenían un comportamiento digno, de calidad en la forma y el contenido, tal como se refirió en el apartado de historia de la poesía popular en Chile.

Dado que, en opinión de nuestros entrevistados los medios distorsionan lo que los poetas hacen (tal como se mencionó en el apartado sobre la poesía popular y las relaciones externas) es conveniente recordar aquí que los poetas cualifican al "seudopayador" o "payador de la tele" como uno que no forma parte del conjunto de poetas populares. El seudopayador no hace contrapunto en décimas, usa principalmente la seguidilla

[...] inventaron una [seguidilla] que era muy simpática de hacerla, pero que de eso también se agarraron los seudopayadores y es lo único que aprendieron a hacer, o que no aprendieron a hacer, es lo único que tratan de hacer. (Manuel Sánchez.)

### **La palabra *pueta***

Sobre la denominación *POETA* hay varias cuestiones interesantes. En primer lugar sobre la pronunciación de este término.

Para todos los entrevistados es muy claro que prefieren hacer la distinción entre el *POETA* y el *PUETA* [po'eta] vs ['pweta]

Claramente lo señala el señor Sergio Cerpa, refiriéndose estrictamente a la palabra: "[...] porque no era “poeta” [po'eta] la palabra; era “pueta” ['pweta] (Sergio Cerpa) y en este fragmento de conversación con el señor Andrés Correa:

- |             |   |
|-------------|---|
| Don Andrés- | [...] yo nunca hey dicho ni hey quería ser “poeta” ¿me entiende usted? porque no lo soy; soy “pueta” no más...                              |
| DRM.-       | Sí.   |
| Don Andrés- | Usted [...] entiende mucho eso... [risas] O sea... así que siempre [...] “Yo no soy poeta porque no... porque no soy [...] pero “pueta” sí. |
| DRM.-       | Puerta sí.  |
| Don Andrés- | Claro.  |
| DRM.-       | “Pueta” sí; pero “poeta” no.  |

Don Andrés Correa, hace la diferencia entre "poetas" letrados, como Neruda, Mistral, etc. y los "puetas" populares, como él. Hay en sus palabras una manera de decirlo que trasunta una intención de delimitar con humildad, como para situar a cada uno en lo suyo y de mucho respeto al mismo tiempo por lo que hacen los "poetas".

Esta distinción fónica es interesantísima pues muestra una conciencia lingüística muy sutil en función de hacer una precisión léxica. Las dos palabras se diferencian entre sí por la realización más cerrada de /o/ lo que la convierte en [w], en el caso de la voz campesina y por el número de sílabas: tres en la voz urbana y solo dos en expresión más popular.

Es el caso que el "pueta" ['pweta] tiene plena conciencia de que esa es su manera campesina de decir "poeta" (manera urbana) y no solo la prefiere si no que la usa para establecer diferencia de significado.

Lo anterior es una opinión totalmente consensual entre los entrevistados y hay además numerosos casos de versos ya publicados en que por razones de métrica y de rima es evidente que la manera regular de la denominación campesina es esa.

En las entrevistas recogimos también esta particular opinión acerca del origen de la palabra "poeta" y de la costumbre de no cortarse el pelo de los antiguos poetas. La opinión de Sergio Cerpa no fue recogida en ninguna otra entrevista y tampoco aparece muy fundamentada; no obstante, la consignamos.

Se cuidaban los poetas, los grandes poetas populares, que no se cortaban el pelo. Tenía un sentido eso. Según ellos —eso me lo dijeron a mí—, para que no se le enfriara el cerebro. Cosas que a ellos se les ponía y era así para ellos. Hay que respetárselo, si era válido para ellos. (Sergio Cerpa.)

Esto respecto de la costumbre de no cortarse el pelo. La siguiente intervención es acerca del origen de la palabra "poeta" y termina complementando la información sobre la costumbre de no cortarse el pelo.

¿Y sabe usted de dónde nace esa palabra ["poeta"]? ¿Quién era el poeta? No era un cantor. El poeta es el gallo. Ese era el poeta. ¿Por qué le pusieron "poeta", utilizaron la palabra "poeta"? Porque en la mañana al venir el día se cantan las despedidas en los despedimientos en los velorios de angelitos; cantaban los grandes poetas populares, por la mañana. Muchos no iban en la noche al velorio y, dos horas antes que aclarara, llegaban [los poetas] al velorio para cantar los despedimientos. ¿Y por qué? ¿A quién se llamaba "poeta"? Era el gallo. Los gallos cantan al amanecer. Es algo que muchos dirán "¿Y qué tiene que ver esto?" Tiene mucho que ver. Si el gallo es el que anuncia la claridad. En el campo está aclarando y ¡Ta! Y allá en el velorio están los poetas populares cantando. Del gallo le pusieron "poeta" al cantor, porque el gallo canta en la mañana. Y el gallo cuando canta, el copete, aquí esto [muestra parte de su cabeza] como que le endereza el plumaje aquí, entonces, por eso no se cortaban el pelo; pa' no perder que les entrara aire [...]. (Sergio Cerpa.)

El tema del contraste entre el valor de la tradición y los nuevos aportes, está

presente entre los poetas. De hecho ha sido motivo de diferencias entre algunos de los poetas.

Por ejemplo, Manuel Sánchez describe así la polémica:

Por ahí hay algunos que se niegan a aceptar las cosas, las cosas nuevas, porque dicen que uno está deformando y que hay que hacer lo que se hacía antes y... claro que hay que hacer lo que se hacía antes... (Manuel Sánchez.)

### **El poeta autorizado**

El que construye versos a lo divino, el poeta, en su trayectoria como creador, puede alcanzar un alto grado de elaboración. En ese caso, será reconocido por sus pares como un *CANTOR AUTORIZADO* y sus versos tendrán ese carácter.

Pedro Yáñez se refirió así al asunto:

Un cantor autorizado [...] se refiere a un nivel de sabiduría muy alto. Existe también el término que habla del “verso autorizado” [...] Y el *VERSO AUTORIZADO* es el verso por filosofía en el cual se plantean las inquietudes grandes, profundas. Entonces, se dice, por ejemplo, “¿Qué animal pastó primero / en los jardines de Adán?” y se hacen puras preguntas que el ser humano no está en condiciones de alcanzar [...] a responderse. Se habla de los misterios, de los secretos y de aquello que nadie sabe. Eso es el verso autorizado. [...] Se habla de un “poeta autorizado”, a un poeta que es considerado un gran filósofo y también tiene alguna relación, fíjate, el hecho de “autorizado” con el concepto de “autoría”, un “autor”. Se habla de lo autorizado como la gran creación, también (Pedro Yáñez.)

El tema apareció también en la conversación sostenida con los hermanos Rubio.

Alfonso-	¿Esos tenían un nombre, no? Eran “poetas autorizados”.
DRM.-	¿Qué significa eso?
Santos-	Que tenían autoridad.
Alfonso-	Yo más o menos he sacado conclusiones “poeta autorizado” a lo mejor hoy día sería un poeta culto.
Santos-	Pero también se le llamaba “poeta autorizado”, Alfonso, al que sabía mucho de historia.
Alfonso-	Claro.
Santos-	Claro, al que sabía hartas historias, por ejemplo, si uno cantó un verso por Salomón, a uno le va a decir al tiro un poeta

antiguo: “ese es un *verso autorizado*”. Y “autorizado” no quiere decir 'de autoridad' sino que 'de altura'.

DRM.- Como se dice, eso del “verso alto”.

Santos- Claro. Por ejemplo, hay un verso que dice:

Deseo [¿a?] un punto saber  
me rodea la fortuna  
cuántas vueltas da la luna  
cuánto se tarda en nacer.  
En un pliego de papel  
cuántos reglones cabrán  
qué años que murió Adán  
qué fin tuvo Salomón  
contésteme el más autor  
qué [...] tendrá la mar.

Ese ya es un verso de... de altura.

Los poetas reflexionan en este diálogo acerca del origen de la palabra "autorizado" al menos el señor Santos Rubio relaciona el término "autorizado" con "alto". Existen también las expresiones, como se verá después, "verso alto" y "cantar por lo alto". En todo caso, para la mayoría de los entrevistados, la relación es con "autor". Tómese en cuenta que la derivación *alto* > *auto* es perfectamente posible, por vocalización de la lateral.

La versión de Sergio Cerpa sobre el verso autorizado es que es un verso de preguntas muy difíciles de responder por un poeta o cantor.

“Autorizado” no son versos a lo divino, pero anteriormente los metían, a lo divino; uno corría el riesgo y pa’ demostrar que era capaz, lo hacía. Son de preguntas y respuestas, preguntas que no van a dar nadie contestación de la cuestión. (Sergio Cerpa.)

Esta visión, la del verso con preguntas muy difíciles de contestar, apareció también en otros poetas entrevistados. El ejemplo de Santos Rubio (que apareció también en la voz de otro poeta entrevistado) obedece a esa caracterización.

Ejemplifica, Sergio Cerpa, con el siguiente verso, que representa una variante del que dijo Santos Rubio:

Quisiera un punto saber  
 lo desea mi fortuna  
 ¿Cuántas vueltas da la luna?  
 ¿a qué hora tardará en nacer?  
 En un globo de papel  
 ¿Cuántos reglones cabrán?  
 ¿Qué años que murió Adán?  
 ¿Qué fin tuvo Salomón?  
 pregunto al más sabio autor  
 ¿Qué hondura tiene la mar.?

¿Cuál fue el primer ermitaño  
 que tocó arpa y vigüela?  
 ¿Qué grueso tiene la Tierra?  
 ¿Cuántos minutos, el año?  
 Quiero ver mi desengaño  
 tan solo así me refiero  
 ¿Cuántos serán los dineros  
 de oro y plata sellados?  
 ¿Entre los montes y prados  
 qué animal pastó primero?

Por su parte, Cecilia Astorga se refiere así al verso autorizado:

Es que autorizarse... pero él lo sabe, yo creo que lo sabe, porque es como darse licencia uno mismo de hacer el verso que se le antoje. Y dejarse llevar, oye, por la poesía más elevada; porque, por ejemplo, cuando uno es muy jovencito y aprende, aprende primero de memoria, después va haciendo sus propios versos, más o menos siguiendo la línea de los versos antiguos. Y ya cuando se autoriza es cuando ya no responde a las formas más antiguas, digamos. O ya hace lo que se le antoja. Si yo escribiera ahora, por ejemplo, un verso por lo que significa lo que es una payadora en el mundo globalizado de hoy, ese sería un verso autorizado, porque sería mi visión y estaría fuera de todo lo que... Ahora es más fácil autorizarse, pues, antes era tremendo, porque se notaba mucho cuando una persona hacía un verso diferente, eran temáticas más sencillas; pero no por eso menos profundas. (Cecilia Astorga.)

La misma entrevistada, complementa esta información relativa al llamado "verso alto"

El “verso alto” es [...] como usar un lenguaje más refinado en el verso. Y [...] hay fundamentos —esto es del canto a lo divino y en el humano también— pero en el canto a lo divino por ejemplo hay Nacimiento y Nacimiento Alto. [...] Esto es antiguo ¿ah? esto a lo mejor algunos no lo saben ahora, [...] “Nacimiento” es el Nacimiento, contar la historia [...] de la Biblia. Y el “Nacimiento Alto” es ya dejar volar tu imaginación para cualquier lado. O sea, [...] por ejemplo, hay unos versos [...] que son del nacimiento de las cosas, por ejemplo, “nació esto, nació...” eso es “Nacimiento Alto”. Ya es la elevación máxima de la [...] de la poesía. [...] Y [...] los viejitos antiguos, [...] hacían la diferencia, si el fundamento, por ejemplo, empezaban a cantar por Nacimiento era “Nacimiento” o “Nacimiento Alto”. Si empezaban primero por Nacimiento Alto, seguían [...] por Nacimiento Alto porque es [...] otra cosa. Y [...] “cantar [...] alto” también se relaciona con lo “autorizado” que le [llaman]. (Cecilia Astorga.)

El cantor Osvaldo Ulloa, habla del desafío a sabiduría y lo hace con estas palabras:

Es un desafío a ponderación. Esos son los versos autorizados, porque el verso autorizado es de puro desafío, de preguntas. Yo lo desafío a sabiduría a usted y le improviso autorizado, me autorizo pa’ cantar un verso de él. Entonces, esos versos van de preguntas. Y son bien difíciles las preguntas pa’ contestar. Porque es malaso desafiar a otro a que cantemos improvisado [...] a improvisar versos, entonces esos fundamentos son muy fuertes. Entonces, un cantor tiene que tener mucho conocimiento pa’ que haga esas cosas. Improvisar no es na’. Desafío es otra cosa; porque improvisar es una cosa simple. Pero un desafío a sabiduría es una cosa peligrosa porque ya se habla de los astros, preguntas por los astros, preguntas por muchas cosas; preguntas tan [...] fuertes, que se hacen [...]. Porque y si no la sabe contestar, entonces, es medio jodido desafiar a un poeta a sabiduría... No es na’ travesura desafiarlo. Yo me sé de hartos versos de esos pa’ desafiar a un poeta...

¿A qué altura está corriendo  
la Luna, el Lucero y el sol?  
pregunto al mejor autor  
¿qué años tiene el Paire Eterno?  
¿Qué tiempo que está existiendo  
la Santa Nación Divina?  
¿y la estrella matutina  
a que altura correrá  
y si un buen sabio dirá



cuáles son las cinco esquinas?  
¿Qué tiempo hace que nació  
Jesús hijo de María  
¿Y cuántas almas por día  
mueren en gracia de Dios?  
a dónde [...] llega el [¿Dios?]  
cuando Dios me llame a cuenta  
y dígame cuántas vueltas  
ha dado este mundo entero  
y cuáles son los llaveros  
que señalan quince puertas.  
Qué principio tuvo el mundo  
y qué fin poirá tener  
si han visto el tiempo correr  
quién hizo el mar tan profundo  
digan sabios, les pregunto  
deme alguno esta respuesta  
si hay uno que se convierta  
a Cristo en la comunión  
las puertas de salvación  
a qué hora estarán abiertas? (Osvaldo Ulloa.)

### El poeta Manuel Sánchez se refiere así a este tema

[...] cuando se eleva el fundamento, cuando se canta por alto fundamento. Eso se utiliza bastante en el canto a lo divino. El canto a lo divino comienza bien suavemente, canto por... por la Cruz, un saludo a la Virgen, después por Nacimiento, por Padecimiento, por Genoveva, se va variando, entonces, ya, cuando llega la madrugada, ya como a las cuatro o cinco de la mañana, se cantan los versos más elevados, le llaman "los versos más elevados", "cantar por alto fundamento", que son por Sabiduría a lo divino o al Apocalipsis, o por "Pocalí", que le llaman los viejos. Además, no todos dominan esos temas; por eso se van dejando pa'l final y no cantan todos, cantan algunos no más, por alto fundamento. (Manuel Sánchez.)

Por su parte, otro de nuestros entrevistados, don Andrés Correa, en un fragmento de la entrevista en que se refiere a la posibilidad de juntarse los cantores a cantar versos, "buenos versos" que muchas veces no hay donde cantarlos, menciona también el verso de sabiduría:

[...] yo sé verso por todos los fundamentos: Salomón [...] Sansón[...] lo que no cantamos nunca con los amigos, cantores [...] es por esos fundamentos [...] esos ya... ya son muy altos [...] Se dice: "de mucha sabiduría". (Andrés Correa.)

Explica que cuando conversa con sus amigos cantores, especialmente los Madariaga, él les dice:

Cantemos, eñor, cantemos versos güenos que sabemos, poh, eñor, ¿ah? [...] versos de sabiduría; que... 'tamos cantando puro... puro por eh... por Nacimiento ¿mm?, la Criación [...] eh... por Pasión... No tiene [...] ni un sentido 'tar casi puro cantando por eso toda la vida, poh. (Andrés Correa.)

En cuanto al tema del verso autorizado, encontramos una serie de expresiones relacionadas y algunas explicaciones interesantes de consignar: poeta autorizado, verso alto, verso por sabiduría, versos más elevados, cantar por alto fundamento, cantar alto, etc. En todos los casos, se trata de la metáfora que distribuye en un el eje vertical valores tal que arriba está algo mejor. Incluso la palabra "autorizado", para uno de los entrevistados, está más relacionada con la calidad de "alto" que con el concepto de 'creador'.

Para los entrevistados, esta cualidad del verso y del cantor no está relacionada exclusivamente con el canto a lo divino, sino con la calidad del verso o con el tipo de tema que se desarrolla.

Otro tema muy relacionado con este es el de la calidad del verso. Algunos entrevistados fueron consultados directamente sobre este asunto en la medida en que la conversación fue derivando hacia ese contenido. Así por ejemplo, el cantor don Osvaldo Ulloa opina que:

[...] los versos mejores tienen que ser los versos por Nacimiento de Jesús. Esos tienen que ser los mejores, porque eso fue una salvación que vino a la Tierra pa' todos los seres humanos; tienen que ser los mejores. Y enseguida viene, yo creo que viene la Rencarnación y después viene el Padecimiento. Y ahí viene ya la vida de los profetas [...] (Osvaldo Ulloa.)

La versión que en esta entrevista proporciona el cantor Ulloa está exclusivamente guiada por el tema religioso, él es cantor a lo divino y la calidad del verso está ligada a la profundidad del fundamento. La inquietud del investigador, más bien, estaba dirigida a la cuestión de las propiedades

formales del verso.

Otras respuestas que fueron recogidas en esta investigación se refieren a la calidad del contrapunto, esto es, la controversia en verso improvisado; por ejemplo, las expresiones del poeta Sergio Cerpa son interesantes al respecto y, además, ligadas con lo anterior:

Se conoce, oiga, cuando el contrapunto de poetas es bueno. Se conoce, tiene altura, se le da altura; culturalmente, se le da altura. El contrapunto malo es cuando habla pura chabacanería el bribón, no más, poh, oiga (Sergio Cerpa.)

Esto es lo que opina el Puma de Teno. Como se puede observar, la altura como término metafórico aparece también en esta descripción y la calidad está regida por la calidad del contenido.

Sobre este mismo aspecto, la calidad del contrapunto, también el poeta Ortúzar tiene una opinión:

Mire, para mí el contrapunto es bueno cuando se enlaza un fundamento, por decirle, cuando se enlaza un funda'o y si empezamos a hablar aquí, por decirle, de la agricultura, por ponerle un funda'o y vamos, yo hago un verso y usted me contesta y ta ta ta y y enrequecimos la agricultura y estamos dando un mensaje, cómo se siembra desde el poroto hasta la remolacha, por decirle; pero décimas bien rimadas, bien estructuradas, una esencia de poesía popular ¿ya? Ese es un ejemplo; después el fundamento puede ser otro; puede ser eclesial, puede ser de lo que sea; pero eso es. El contrapunto bueno no es aquel donde yo lo ataco, donde usted me ataca y en el fondo no estamos diciéndonos ninguna cosa. (Luis Ortúzar.)

En esta intervención nos encontramos con un nexo entre el plano del contenido y el plano más formal de los versos y, además, el plano de relación con el público. El señor Ortúzar relaciona el *FUNDAMENTO* o *FUNDAO*, la calidad de estructura de los versos y la capacidad para entregar un mensaje. El concepto aludido será revisado con más detalle más adelante.

Ciertamente una de las funciones del poeta popular es dar un mensaje que él percibe como relevante. Para don Luis Ortúzar, el hecho de atacarse el uno al otro es una forma de contrapunto pero está lejos de ser el ideal. Es más, ese no es el buen contrapunto porque atacándose los contrincantes "no se dicen

nada". ¿Qué es este "decir algo"? Es, sin duda, entregar un mensaje al público.

En esta otra intervención don Luis Ortúzar queda bastante clara la opinión que él tiene de este asunto:

[...] cuando los dos, enhebramos, como le digo, este hilo poético y estamos entregando décima a décima un mensaje al público, lo va a entender igual. Esa es la forma, ese es el buen contrapunto. (Luis Ortúzar.)

El buen poeta es aquel que es capaz de dar su mensaje, de la misma manera que el buen contrapunto es ese en el que dos poetas entregan un mensaje.

[...] Pero el que es capaz de aconsejar en décimas, de dar un mensaje en décimas, se puede considerar payador; y el poeta que no es capaz de eso yo creo que nunca va a llegar a ser más allá de lo que quisiera ser. (Luis Ortúzar.)

Manuel Sánchez formula una crítica a la improvisación mal hecha y cuenta que en algún momento de la historia, la poesía popular en Chile pasó por un mal momento en que no todo se hacía con prolijidad:

[...] y a veces se quedaban callados... en el ocho y en el nueve y en el nueve se quedaban ahí. De repente repetían cualquier ri[ma] porque tampoco había una ilación de la décima, o sea, una décima con contenido no. Era ir sorteando rimas no más. Ir saliendo rápido [...] llegar al final. (Manuel Sánchez.)

Se refiere al número del verso, la décima, que tiene diez versos por definición, no se completaba correctamente desde el punto de vista del contenido sino desde un punto de vista puramente formal, los poetas llegaban al verso diez pero de una manera semánticamente pobre.

Él nos cuenta que al improvisar en ocasiones logra anticipar varios versos al comenzar la improvisación:

[...] cuando estoy empezando mi décima, ya pensé el [verso] diez. A veces el nueve también. Es una cuestión de rapidez mental y a veces pensé ya el [verso] nueve y el diez lo tengo, pero además tengo el tres y el cuatro. (Manuel Sánchez.)

En la formación del poeta, el estudio es algo crucial. No nos referimos al estudio "letrado", sino a la búsqueda de información en general. Todos nuestros entrevistados pasaron por un período de intenso estudio:

Habían muchos, muchos improvisadores grandes, pero lo importante era dominar todo [...] el esquema de fundamentos. Entonces, qué es lo que hacía uno; yo la Biblia; la leí mucho; después, de las noticias diarias del círculo diario que se está viviendo; ojalá estar al compás de todo, porque hay cosas interesantes; hay cosas que le pueden preguntar y uno no tiene idea y si no da la respuesta precisa, por lo menos da una respuesta donde todo el mundo entienda de qué se tratan las cosas; entonces, por eso la persona tiene que dedicarse; tiene que aprender; tiene que estudiar mucho. Para mí no es llegar y meterse así no más. (Sergio Cerpa.)

¿Cuándo un verso es bueno, bueno, bueno? Esta pregunta le fue formulada al señor Andrés Correa y su respuesta fue la siguiente:

Es según, [...] le voy a... a decir yo [...] el verso harto güeno así [...] por el fundamento [...] hay versos muy güenos del Viejo Testamento [...] que tenemos nosotros... [...] ...eh... muy güenos; pero muy güenos. Esos... esos son muy güenos, [...] versos del Viejo Testamento, pues, [...] y el fundamento, como dice, el funda'ó, como le quiera... nómbrese como quiera... [...] Yo tengo un verso muy güeno, oiga, pero me gusta mucho que es por Caín, fíjese:

Caín convidó a cazar  
al campo a su hermano Abel  
para darle muerte cruel  
en ese oculto lugar  
donde nuestro paire Adán  
no lo pudiera saber  
pero él sospechaba en él  
por la pérdida de su hijo  
pasó Moisés y le dijo:

"el que obra mal no espere bien" (A. Correa.)

En materia de contenido, una opinión muy interesante es la del cantor a lo divino, el poeta Juan Pérez, quien se refiere por una parte a lo malo de "salir del paso" y a la necesaria sencillez del verso:

Una de las cosas importantes es que la palabra no sea rebuscada y a la vez que esa profundidad a los demás los haga pensar. Eso yo pienso como poeta popular que es una de las cosas vitales. (Juan Pérez.)

Siempre tratar de ponerle esa sustancia que debe tener; yo pienso que lo más feo que puede hacer uno es salir del paso, como se dice, eso es lo peor que puede hacer. (Juan Pérez.)

Ambas citas son complementarias pues nos dicen que el verso debe tener contenido relevante, o, lo que es lo mismo, se deben evitar esos versos que solo completan las estrofas, como lo señaló Manuel Sánchez, cuando decía que algunos se dedicaban a "sortear rimas".

Otras informaciones sobre la calidad del verso se refieren a cuestiones más específicamente formales, tales como el uso de muletillas, y la forma de encuartetar.

Por ejemplo, Sergio Cerpa, *El Puma de Teno*, critica, con furia, el uso del diminutivo:

[...] y los disminutivos. El disminutivo llueve en esa huevía. Y eso no puede ser, el disminutivo no debe tocarse en eso. (Sergio Cerpa.)

Lo mismo referido al uso de muletillas:

[...] harto reparable es [uso de muletillas]. La muletilla nada más que se usa en la cueca y la utilizan esos bribones que salen en la televisión haciendo la siguedilla (Sergio Cerpa.)

Una opinión bastante global nos la da Arnoldo Madariaga quien señala:

El verso que esté muy [...] concentrado al tema, al fundamento que está hecho y esté muy bien glosada la cuarteta, el verso bien hecho, con palabras con sentimiento, que [...] sea poético, por ejemplo, el verso queda bien hecho. (Arnoldo Madariaga.)

Cuando un poeta se refiere al *VERSO ENCUARTETADO*, se refiere a que esté construido a partir de una cuarteta (original o de la tradición). El poeta toma cada uno de los cuatro versos de la cuarteta y lo conserva como el verso final de cada décima. Así se construyen las cuatro décimas de una composición o verso, en la terminología de los poetas. La quinta estrofa, o despedida, no está formalmente vinculada a la cuarteta. (Otra acepción del término *ENCUARTETADO* significa que el poeta hace seis líneas y las une a una cuarteta, que se pone al final del pie o estrofa.)

Entramos así en el tema de la composición del verso.

Recogemos también la opinión de don Luis Ortúzar, tal como la refiere Manuel

### Sánchez en cuanto a una técnica para crear décimas:

...con remate marcadísimo, con el punto aparte en el cuarto vocablo... Y ahí dijo [el Chincol]: “Lo primero que ustedes tienen que saber —dijo— cuando vayan a improvisar décimas, es el remate, cómo van a terminar. Si ustedes no saben [...] cómo van a terminar, están perdidos, no van a hacer nada. Tengan grabado —dijo— el último verso, el diez y ojalá el nueve. Si tienen el nueve y el diez, están listos. O sea, pueden empezar como quieran —dijo—, pero tienen que tener pensado antes de empezar sus décimas, cómo van a terminar”. (Manuel Sánchez.)

### Confrontamos después al mismo autor de esta información y nos señaló:

El remate de la décima, eso es lo que tiene que ponerle la esencia, usted. El remate ojalá que sea pero lo mejor; ese es el golpe fuerte de la décima el noveno y el décimo vocablo. La caída. Antiguamente se le decía “ca’encia”. (Luis Ortúzar.)

### Es don Andrés Correa quien se refiere a la necesidad de encuartetar el verso como una condición para la calidad del mismo.

[...] El tío Esmerildo me decía a mí: “oiga [...], sobrino, cuando usted quiera hacer un verso, ponga la quarteta primero [...], hágalos encuartetado [...] Claro. “Hágalos encuartetado el verso.” [...] ¿Mm? Y un verso encuartetado... no hay cosa más bonita que el verso encuartetado. Así, que [...] usted cuando está haciendo la décima sabe dónde va a caer la décima [...] La sabe. Hay [...] una palabra que usted va a caer ahí (Andrés Correa.)

En otras palabras, dado que la quarteta proporciona los últimos versos de cada estrofa funciona como una guía en la construcción de cada una de las estrofas de la décima. Proporciona la caída, de tal manera que el poeta debe orientarse no solo en cuestión de rima, sino también desde el punto de vista del contenido hacia los versos nueve y diez.

### Por estas razones es que agrega:

me decían los tíos a mí [...] que rimara bien [...] Por eso siempre [...] yo me baso en la rima y en la [...] quarteta adónde lo voy a guiar. (Andrés Correa.)

La rima de los versos nueve y diez se relacionan directamente con los versos seis y siete (que riman con el décimo). A su vez, el verso seis es el segundo verso después del "segundo inicio", que es el verso cinco, y con el cual forma

una unidad de contenido. El quinto, a su vez, rima con el cuarto y con el primero. Como se puede observar, la intensa coherencia formal de la estrofa explica la posición de los poetas que le asignan una gran importancia a los dos versos finales, uno de los cuales está dado por la cuarteta en el caso del verso encuartetado.

El mismo poeta, don Andrés Correa, habla de las cuartetas como un objeto del que se dispone para hacer algo, "[...] y le puse esta... esta cuarteta [...] nos dijo en alguna ocasión.

Otras condiciones formales del verso, relacionadas con la textura fonética de la composición también aparecen en las entrevistas. Fue Pedro Yáñez quien mencionó al poeta popular Arturo Vera, ya fallecido, por su extraordinario cuidado en la composición:

[...] cuando componía una unos versos en décima, tú te dabas cuenta del trabajo lingüístico, porque él cuidaba el tema de la fonética, que tú a veces enseñas, pero él cuidaba que sonara, que fuera una belleza sonora, digamos; lo cuidaba él por una herencia invisible que los poetas tienen. (Pedro Yáñez.)

Una particularidad especial de la décima, que algunos entrevistados mencionaron, es su reversibilidad, la posibilidad de que se pueda entender coherentemente si leen los versos en el orden inverso: 10, 9, 8, etc.

Francisco Astorga se refiere a un poeta señalando que

[...] él por ejemplo, con una facilidad muy asombrosa, dice una décima y después la da vuelta, dice otra décima y la da vuelta. [...] Sé que muchos cantores antiguos así trabajaban...] la décima. (Francisco Astorga.)

Complementó esta información refiriendo que:

[...] la recomendación de mi tío Jaime, primero, él siempre me dice que el verso, pa' que esté bueno, hay que revisarlo al derecho y al revés. (Francisco Astorga.)

Esta propiedad de las estrofas fue también mencionada por Alfonso Rubio, entrevistado para esta investigación pero en un momento en que no se hizo registro sonoro.

En contacto con decimistas cubanos, ha dejado lecciones en los poetas



chilenos. A juicio de Manuel Sánchez, los cubanos enseñan que se debe hacer una pausa en el cuarto verso y una pausa en el octavo. De esa manera se prepara o anuncia la caída o el remate de los dos versos finales.

La experiencia poética de haber conocido a los decimistas cubanos, tuvo un gran impacto en la formación de Manuel Sánchez.

O sea, lo que yo ya sabía que se podía hacer se me ampliaba muchísimo más leyendo décimas de decimistas cubanos. Como cambia, como se enganchan, como no terminan una frase y la enganchan con la otra, o como dentro de una misma frase hay dos ideas metidas: una que está enlazada con la de arriba y otra que está enlazada con la de abajo. (Manuel Sánchez.)

El relato de Manuel Sánchez muestra cómo la creación en décimas se puede entender de una manera más o menos limitada o bien de una manera que resulta creativa y flexible. Después de todo, la creación en un metro y en una estrofa determinados puede resultar en una estructura totalmente encasilladora de la creatividad. Esto fue lo que Manuel Sánchez logró revertir al darse cuenta con el ejemplo de sus colegas poetas de Cuba que era posible hacer de otra manera.

### **Síntesis**

A partir de la expresión *POETA AUTORIZADO* se revisan las respuestas dadas por los entrevistados en atención a caracterizar la calidad de la creación poética. Resalta la metáfora de la altura que se relaciona muy nítidamente con el canto a lo divino pero que se extiende al verso a lo humano. El poeta tiene una misión y en función de esa misión es que también se evalúa su trabajo: en la medida en que es capaz de transmitir su mensaje, el poeta hace bien las cosas. También aparecen las cualidades más formales del verso, como evitar muletillas y encuadrar bien el verso en su métrica. En relación con la composición misma del verso, se destaca el hecho de que idealmente debe ser *ENCUARTETADO* y tener un remate interesante, una buena *CAÍDA* o *CA'ENCIA*.

Se presenta la calidad del verso desde un punto de vista muy integral y completo: la misión social del poeta, la estructura global del texto y la

microestructura de las relaciones línea a línea, o verso a verso.

### 5.2.5. Métrica y rima

Uno de los asuntos más interesantes de esta investigación es el del conocimiento que tienen los poetas acerca de los aspectos más técnicos de la construcción del verso, como los que se relacionan con la métrica y la rima.

Uno de los poetas entrevistados contó en una ocasión al investigador que un campesino le dijo a otro, que estaba interesado en aprender a hacer décimas, mientras hacía unas líneas en el suelo con una rama: "mira: una décima son cuatro mellizas", refiriéndose así a las rimas del verso. Cuenta Francisco Astorga que las líneas dibujadas eran 10, cada una correspondiente a uno de los versos o líneas de la composición, y las líneas cortas rimaban entre sí al igual que las líneas más largas, más o menos como lo muestra la figura 20:

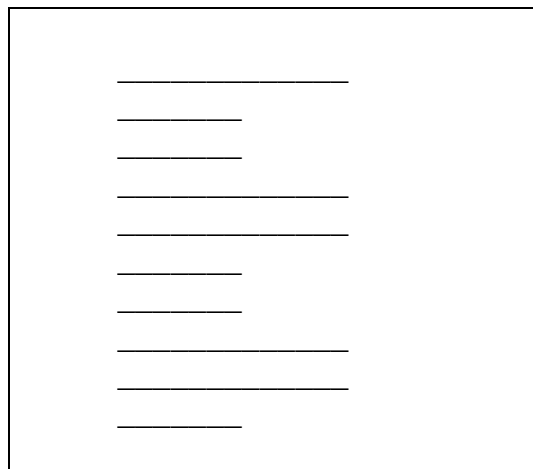


Figura 20. Representación de un capesino de la estructura de la rima de la décima

La representación académica de esto sería algo así como "abbaaccddc". el código abstracto de las letras sustituye al más concreto de las líneas, pero ambas representaciones son totalmente coherentes y congruentes entre sí.

Este relato se encuentra en las motivaciones para hacer esta investigación pues muestra con gran consistencia que el poeta popular tiene un conocimiento y es a ese conocimiento al que se apunta en esta tesis.

Por un probable prejuicio del investigador, pareciera sorprendente que el campesino tuviese un conocimiento formal del verso y de todas las implicancias de una teoría o de una técnica relacionada con su quehacer. Por otra parte, parece inconsistente que no la tenga.

En este capítulo se observará lo que se refiere a la métrica y a la rima desde el punto de vista del conocimiento de los poetas entrevistados. En primer lugar se revisarán algunas de las informaciones recogidas en torno a la noción de sílaba como componente de la métrica. Luego se proseguirá con la información recopilada acerca de la composición completa y de la rima. En este punto se revisará también el vocabulario técnico que manejan los poetas y los aspectos centrales de la composición.

Actualmente, muchos poetas hablan del octosílabo como una etiqueta que permite mencionar una experiencia ligada a cuestiones melódicas y rítmicas que se aprenden de manera más bien intuitivas. El poeta Francisco Astorga, cuenta que antiguamente no se hablaba del octosílabo:

[...] aquí en la zona [de Rancagua...] no se hablaba del “octosílabo”, se hablaba “del ocho” [...] [El juez del torneo] decía: “Ah, este perdió porque a este se le fue el ocho”. Siempre hablaba “del ocho”, no del “octosílabo”. (Francisco Astorga.)

Evidentemente, por muy conocido que hoy resulte, el término *octosílabo* es de origen académico. La voz campesina que Francisco Astorga recuerda haber escuchado es simplemente *EL OCHO*, que corresponde al número de sílabas.

Alfonso Rubio prefiere hablar de golpes en vez de sílabas ya que “sílaba” es un término, según él, reservado para la escritura y no es muy adecuado para referirse a realidades de la oralidad.

[...] hay un... un cantor que dice: “En la escuela me enseñaron”. Si usted la analiza, si usted dice, “en la escuela me enseñaron” tiene ocho golpes... pero si usted le ve las sílabas, tiene diez. Mire, saque la cuenta: “en les cue la men se ña ron”. Claro, entonces cuando uno habla de ocho sílabas, está mal hablando; no son ocho sílabas, son ocho golpes. (Alfonso Rubio.)

Los poetas populares son verdaderos maestros de la métrica, al menos la métrica octosílabo la conocen vivencialmente de una manera que sorprende

positivamente. No obstante, a veces cometen errores, lo que en un contrapunto puede ser causa de la derrota por falta de oficio.

En su aprendizaje, tienen el apoyo de la melodía, lo que les facilita adquirir modelos métricos de verso a partir de acentos y tiempo musicales. Es decir, si un poeta aprende primero una melodía y luego compone un texto para esa melodía, seguramente el esquema métrico ha sido aprendido de manera implícita.

Respecto de la rima, aquí nos encontramos con un asunto que incluye una potencial polémica pues en muchos de los poetas actuales hay una valoración muy grande de la rima consonante, especialmente en los más cercanos al mundo académico. No obstante, en algunos cantores y poetas se entiende la rima de una manera más flexible y para estos últimos tiene tanto valor la rima consonante como la asonante.

Los poetas más alejados del mundo académico hablan del "líneas pegadas" para referirse a los versos rimados.

Por ejemplo, el entrevistado Francisco Astorga, comenta que los poetas que él conoció decían que:

[...] que el verso fuera —como él decía— siempre “bien pegado”, o sea, “consonante”. [...] “Bien pegado”. Dijo [uno de sus conocidos antiguos], “porque algunos —dijo— [...] le ponen palabras parecidas, no más —dijo—, pero no —dijo— un verso mal rimado [...] no se puede aprender”. [...] “Bien pegado”; [...] o sea, bien rimado (Francisco Astorga.)

El poeta y cantor Alfonso Rubio se refiere al verso tal como él lo ha observado en su experiencia y comenta que no todo verso tiene rima consonante. Esta posición tiene un punto a su favor en muchísimas de las recopilaciones que Violeta Parra, en su papel de investigadora obtuvo y también en sus composiciones. Él comenta que ha visto un verso que no es del tipo de la llamada décima espinela

Después se ha sabido de que él la perfeccionó y muy buen aporte le hizo a la décima, pero acá en Chile [...] está el [...] verso y todavía es primitivo; no ha llegado la décima espinela acá y usted lo puede comprobar leyendo versos antiguos. [...]

[...] pienso de que el setenta por ciento [...] está mezclado la consonancia con la asonancia. [...] Y el Santos me contaba que él se encontró en Las Islas Canarias [...] con el Indio Naborí [...] y el Santos le dice que “Pucha, sabe que, el verso que nosotros hacemos es asonante —como diciendo, pucha, discúlpelos [= discúlpenos] y...”; porque ellos son ['usan'] una [...] consonante perfecta...[...] y él le dijo... eh... “pero no se preocupe, Santito, —le dijo— si ustedes vienen del romancero español.” (Alfonso Rubio.)

Muestra este poeta una valoración positiva por la décima de rima asonante, la encuentra tan válida como la consonante. Es más, había manifestado en algún momento previo a esta entrevista, un cierto malestar porque ahora se le daba tanta importancia a la décima espinela de rima consonante; sobre todo en el momento de un contrapunto, la rima consonante resulta ser un verdadero problema a la hora de improvisar.

En el pensamiento de este poeta, está la idea de que la décima en su origen fue una estrofa asonante y que una de las acciones de Espinel fue hacerla consonante. El mismo poeta manifestó que él llama "primitiva" a la décima original, por llamarla de alguna manera.

La razón de porqué también existe la otra décima, la consonante, es porque luego los poetas trabajaron la décima espinela y la dominaron bien.

En este sentido, resultó muy interesante la conversación con don Andrés Correa. Don Andrés recitó una décima de presentación propia:

Yo me llamo Juan Andrés  
soy Correa Orellana  
de la Comuna 'e Las Cabras  
adonde yo me crié.  
Tanto que yo trabajé  
en lo malo y en lo bueno  
labrando mi terreno  
pa salir con mi porfía  
llevo en mi sangre por vida  
orgullo de ser chileno (Andrés Correa.)

Don Andrés Correa es un experimentado versificador y cantor a lo divino con mucha experiencia en materia de versos. Sorprende por lo tanto la asonancia

de algunos de sus versos.

La asonancia de los versos 8 y 9 es solo aparente, pues la pronunciación de "vida" es con elisión o debilitamiento de la consonante intervocálica que participa de la rima, con lo que el final de la palabra se realiza más o menos de la misma manera que en "porfía". El caso de interés es la rima entre los versos 2 y 3: "...Orellana" y "...Las Cabras". Ante la pregunta por esa rima, el poeta contestó:

Don Andrés.-	Por eso [...] va siguiendo la rima, porque si no, no...
DRM.-	¿Esa es la misma rima?
Don Andrés-	Claro. [...] Claro que sí.

Lo resolvió con una seguridad que evitó cualquier pregunta posterior. Para este poeta, las palabras mencionadas están en una rima que es totalmente legítima en la composición. De hecho, una décima de presentación personal es una décima que se luce en ocasiones más o menos importantes. De esto se puede colegir que la postura de Alfonso Rubio es consistente con la práctica poética de don Andrés Correa.

El poeta Santos Rubio, en una de las entrevistas, recitó una cuarteta que se refiere a la poesía misma e incluye un comentario hecho en medio de la recitación:

Sea violín o guitarra  
que siempre han de estar tocando  
ahí lo pasan bailando  
empleados en la chingana  
[...]  
y alguna cosa que alegra  
y si en algún punto yerra  
y el vocablo anda ausente —quiere decir que no rimó—  
qué laya ['tipo', 'clase', 'calidad'] de cantor es este  
‘tan diciendo los de ajuera. (Santos Rubio.)

Hay un verso que falta, pero su ausencia no impide apreciar el contenido, que se refiere exactamente al fenómeno de la rima y a la calidad de las creaciones. El poeta nos cuenta que la expresión "si el vocablo anda ausente" se interpreta como que falta o falla la rima y en ese caso el cantor será criticado por el

público.

Lo interesante de este texto, que habla justamente de la calidad de los versos y de la calidad de la rima, es que la mayoría de las rimas son asonantes, salvo las con gerundio; aparte de esos dos versos, toda la estrofa está con rima asonante. Otro testimonio es el del poeta Domingo Pontigo, quien asegura que hay mucho verso antiguo que es asonante.

Una opinión muy particular es la de don Sergio Cerpa quien atribuye diferentes funciones a las rimas

Quando es picardía, que no es religioso, formal, un verso, se puede usar la asonante para que dé el sentido pícaro que quieren darle al asunto y cuando pone la consonante, como que no le da el sentido, porque va muy bien pronunciada la palabra y la asonante le deja otra variación que le da el sentido que realmente quiere decirlo. (Sergio Cerpa.)

Voy a hacer una buena décima ¿cómo? Consonante cien por ciento. Cien por ciento consonancia y una métrica perfecta. Porque yo no puedo hacer una décima, que yo la considere buena, con un veinte por ciento, treinta por ciento de asonancia que empobrece rímicamente a la décima, la empobrece. Y una décima, bien rimada, consonante pero perfecta, le da esencia; y le da esencia al canto y el público lo va a entender. Ese es un... ese... ese es la gran tarea (Luis Ortúzar.)

En el verso improvisado, se produce además otro problema y es el que tiene que ver con la calidad de la relación de las palabras de la rima. Muchas palabras pueden rimar pero solo algunas rimas le darán calidad al verso que se está haciendo. Lógicamente este problema también se produce en el verso hecho, el que se prepara con anticipación; pero es más notorio en el improvisado. En un extremo se encuentran aquellas palabras que prácticamente no tienen rima (consonante) y que por lo mismo son palabras que no es conveniente disponerlas al fin de un verso. Téngase presente que en la décima todas las palabras tienen rima y la que menos tiene, tiene dos rimas y la que más rimas tiene debe tener tres. Las palabras para las cuales se tiene solo dos rimas se pueden poner en los versos 3 y 4 o en los versos 7 y 8; en las otras posiciones hay que tener palabras con a lo menos tres rimas.

En la práctica de la improvisación se pueden producir varias situaciones que

conviene distinguir: una es la del verso improvisado sin más y otra es la del verso improvisado de pie forzado. Las condiciones normales de la improvisación implican una premura de tiempo: el poeta no se puede demorar mucho tiempo en comenzar su estrofa. En el verso en que el poeta está libremente improvisando, por ejemplo, en un contrapunto, tiene que comenzar rápidamente su intervención. Pueden suceder varias situaciones. El caso ideal es ese en el que el poeta cuando comienza a improvisar ya tiene en mente los elementos de la rima del último verso, es decir, la de la rima de los versos 6-7-10, idealmente, ya tiene el décimo verso. Al tener el décimo verso en mente, su tarea de improvisador incluye disponer de rimas para ese verso y crear buenos versos (líneas) que precedan al décimo, que actúa, a su vez, como remate, es decir como broche final de su estrofa.

Al observar una improvisación, entonces, el público va anticipando las posibilidades de rimas y también las posibilidades semánticas para el verso final. Esta función anticipatoria es interesante pues tiene que ver muchísimo con la actividad del espectador del contrapunto. La llegada a buen término, le dará calidad a la participación de un poeta.

Manuel Sánchez cuenta respecto de su aprendizaje, cómo otro poeta, El Chincol, cuando observaba un contrapunto les comentaba a él y a otro poeta joven los defectos de los poetas que estaban improvisando:

“Hay que decir cosas. “Mira —decía— estos no dicen nada”. [Nombra a un poeta] era de los considerados buenos en ese tiempo. Se pasaba como media cuadra en cada vocablo y mucha asonancia y poco sentido, entonces me decía: “Mira, ahí, ahí, por eso —me decía—, porque no sabe cómo terminar —decía El Chincolito—. No supo cómo terminar y terminó rimando cualquier cosa cuando [= 'en circunstancias de que'] el último verso casi no se improvisa. (Manuel Sánchez.)

El poeta cuando improvisa tiene que manejar las siguientes situaciones: decir lo que tiene que decir y al mismo tiempo resolver la rima, todo esto dentro de un plazo muy breve de tiempo. Luego una solución es partir de la idea de lo que se va a decir y tener pronto el verso final; a partir de esto, buscará al menos las palabras para rimar con el verso final. Los versos 6 y 7 pueden ser considerados de relleno, de enlace, etc. pero jamás se debe partir una estrofa



sin saber al menos cuál es la palabra del verso final e, idealmente, tener el verso completo.

El poeta Pedro Yáñez introduce un término muy interesante en la poética popular chilena: "caída", que algunos llaman también "caencia" o "cadencia". El concepto, tal como lo señala Pedro Yáñez hace un nexo entre la rima y el contenido del verso. En el caso mencionado del verso a lo divino, el poeta tiene cuatro versos y tiene que darle coherencia en la rima y además la coherencia temática. Por ser los versos de la cuarteta los versos finales de cada estrofa, constituyen el cierre de cada estrofa y por lo mismo tienen una importancia muy grande en la construcción de la composición. Así los poetas hablan de "buena o mala caída" para indicar si el verso rima pero el sentido no calza muy bien con lo que se quiere decir. En otras palabras, el verso con mala caída es un verso que rima pero que no logra construir bien el sentido.

[...] la buena caída se refiere a la fluidez poética en la cual se enlaza con el pie forzado. Y la buena caída en el canto a lo divino es muy importante porque muchas veces el tema que se trata en la poesía es uno y el pie forzado habla de otro tema. (Pedro Yáñez.)

El poeta Luis Ortúzar, El Chincol, lo expresa de la siguiente manera:

El remate de la décima, eso es lo que tiene que ponerle la esencia, usted. El remate ojalá que sea pero lo mejor; ese es el golpe fuerte de la décima el noveno y el décimo vocablo. La caída. Antiguamente se le decía "ca'encia" (Luis Ortúzar.)

Y también tenemos recogida la opinión de su, en cierta medida, discípulo Manuel Sánchez, quien también fue entrevistado para esta investigación. el poeta Manuel relata de esta manera la experiencia de aprender con el Chincol. Según Manuel Sánchez, esto es lo que les decía don Luis Ortúzar sobre cómo hacer décimas:

[...] con remate marcadísimo, con el punto aparte en el cuarto vocablo... Y ahí dijo: "Lo primero que ustedes tienen que saber —dijo— cuando vayan a improvisar décimas, es el remate, cómo van a terminar. Si ustedes no saben [...] cómo van a terminar, están perdidos, no van a hacer nada. Tengan grabado —dijo— el último verso, el diez y ojalá el nueve. Si tienen el nueve y el diez, están listos. O sea,

pueden empezar como quieran —dijo—, pero tienen que tener pensado, antes de empezar sus décimas, cómo van a terminar”. (Manuel Sánchez.)

Sergio Cerpa, El Puma, explica que la composición del verso tiene que tener en cuenta estos tres aspectos: rema, rima y caencia. él fue el único entrevistados que nos habló del primero de estos conceptos.

[...] rema, rima y caencia. La rima es muy conocida; la rima no cambió nunca la palabra, pero “rema”, viene de “remar”. El verso es un barco, donde va una persona con sus remos y lo lleva al punto que quiere llegar. Son conocimientos poéticos. La esencia de poesía. Y la caencia. La caencia es la terminación del verso, el remate de la décima. Por eso uno dice, si yo estoy improvisando una décima, y la caída, la terminación se la dejó mala, más [= 'aunque'] que la décima sea una joya que haya hecho pa' atrás, no sirve pero absolutamente nada [...]; pero si es como la mona lo que yo haya hecho y la caencia, dijo el poeta, es linda, puta, que le da un valor grande. Ahí está todo. Esas eran las partes fundamentales. (Sergio Cerpa.)

Es Francisco Astorga quien entrega una información complementaria muy interesante. Estaba hablando de las enseñanzas que don Heriberto Ibarra y nos cuenta que ese poeta antiguo:

[...] hablaba [...] de la décima, que tenía que tener buena “caída” [pronunciado bisílabo grave, con diptongo en la sílaba inicial] [...] y también hablaba de una semicaída que sería como entre el tercero y el cuarto, también. [...] Si quería ser más perfecto, hacerle una semicaída ahí en el tercero y el cuarto. (Francisco Astorga.)

Sobre el mismo asunto, la poeta Cecilia Astorga afirmó respecto de la caída, que:

La caída, eso del final, es súper importante entenderlo. [...] Y ojalá hacer dos caídas, [...] en [...] la cuarta línea y en la décima. [...] Eso es lo ideal. [Eso es]. Un buen pie [...] de verso. (Cecilia Astorga.)

Ya se observa por los textos de los entrevistados, que en el vocabulario de los poetas, la composición completa se denomina “verso”, que la estrofa se suele llamar “PIE” o “PIE DE VERSO” y que las “LÍNEAS”, que en el mundo letrado se suele llamar “verso” en este universo se llaman “VOCABLOS”, o “PALABRAS” (esta expresión también puede usarse para las unidades léxicas), con alguna

variante fonética, como "*VOCABLE*", por ejemplo. Sobre este asunto, volveremos al final de este apartado.

Para todos los poetas, *VERSO* significa una composición poética en décimas. (Pedro Yáñez.)

Cecilia Astorga, cuando se refiere a esta nomenclatura, nos dice que:

[...] el pie es la décima, el pie se refiere al... [...] un verso, primer, segundo, tercer, cuarto pie y despedida. [...] es chistoso porque entonces, un pie tiene diez palabras. (Cecilia Astorga.)

De esta manera se tiene que el verso consta de pies y que cada pie consta de palabras o líneas o vocablos.

Uno de los problemas que puede tener un poeta es el de repetir la palabra de la rima, a esto se le llama "pisar(se) la rima". Don Andrés Correa lo explica con estas palabras:

Que usted [...] en cualquier décima que cante, si [...] cantan la primera y [...] y en la segunda nombra una misma palabra [...] la pisa la rima, esa; [...] Eso se llama "pisar la rima" [...] Canta la primer [sic] décima [...] y por decir [sic], dice... "Digo en el nombre de Dios" [...] y en [...] en la otra décima también [pone "Dios"]. (Andrés Correa.)

La repetición léxica se considera un defecto de la creación ya sea improvisada o no. La falta de rimas no permite crear el verso asignándole un nuevo sentido a los versos décimos de cada estrofa. Por lo mismo un verso bien construido implica no repetir palabra y además disponer las palabras adecuadas para el sentido. "Pisarse" la rima probablemente está tomado de "pisarse alguna prenda de vestir", tal como "pisarse el poncho" por ejemplo. "Pisar" es en este contexto obstaculizar la actividad de caminar, es un 'traspié'.

Otros de los problemas que se pueden producir, téngase en cuenta sobre todo para lo que es la improvisación, es el uso de frases hechas o muletillas, de tal manera que son útiles para hacer la rima pero hacen que el texto pierda en calidad poética. El uso de estos recursos, a juicio del investigador, es muy difícil de eliminar totalmente, son apoyos para los momentos de vacilación, de duda, de busca de palabras adecuadas, etc. Manuel Sánchez se refirió así a

este asunto:

[...] hay muchos que ocupan mucho ciertas palabras pa' rimar; pero hay vicios que son muy notorios, por ejemplo, el "lo digo", "se lo digo", "te lo digo" o "yo lo digo". Eso de "lo digo", habían algunos que lo utilizaban frase por medio, o sea, vocablo por medio, le metían el "te lo digo" pa' salir del paso. Algunos, incluso, me... le metían "si ayayay" o el "caramba ay sí". "Yo canto caramba ay sí", cuestiones sin ningún sentido; y esos vicios los hemos ido desechando o se han ido desechando más que nada o han caído por su propio peso; o los que los ocupaban mucho, ya no aparecen, o ya los dejaron de ocupar, porque también hemos sido muy autocríticos en ese sentido últimamente; pero todavía quedan algunos vicios. (Manuel Sánchez.)

También caen en esta categoría de problemas la repetición de frases. Es el mismo Manuel Sánchez quien nos comenta que frases como, por ejemplo, "Con guitarra y guitarrón" era una frase que en algunas ocasiones aparecía con demasiada recurrencia.

El mismo entrevistado nos cuenta de unos verso típicos de algunos cantores:

[...] hay uno que decía "Soy mortífero veneno"; y siempre le ponía hasta que un día lo empezamos a lesear: "Hola, " 'Mortífero Veneno' ". Entonces, ahí, ya como que lo dejó de hacer. Otro era el que siempre decía: "Con sentimiento galano", y siempre le metía "el sentimiento galano"; hasta que yo también le empecé a...: "Hola, poh, " 'Sentimiento galano' ". (Manuel Sánchez.)

Las palabras también se pueden convertir en recurso fácil:

Por ejemplo, hubo un tiempo en que todos pa' rimar con "Chile" utilizaban "perfiles", todos, todos, todos. Todos, o de repente aparecen palabras que alguien las dice y a los demás se les quedan en la memoria porque son palabras que no han sido ocupadas y se empiezan a ocupar. (Manuel Sánchez.)

Sobre este mismo aspecto, Sergio Cerpa nos señaló que

[...El uso de las muletillas es] harto reparable. La muletilla nada más que se usa en la cueca y la utilizan esos bribones que salen en la televisión haciendo la siguedilla (Sergio Cerpa.)

Alfonso Rubio, uno de los expertos improvisadores entrevistados, reconoce:

[...] yo, por ejemplo, cuando yo improviso, yo tengo palabras que son como comodines, eso, más que muletillas, muletilla tal vez no exista de los poetas, como un comodín. Y yo las tengo; trato de no hacerlas. (Alfonso Rubio.)

Un problema más sutil y más polémico, también señalado por Manuel Sánchez, es el uso de recursos del canto a lo divino en la paya. Manuel lo plantea en enumeración de los vicios del canto a lo humano:

[...] traen cosas del canto a lo divino pa'l canto a lo humano, pa' la paya. Entonces, eso pa' mí también es un vicio. Porque en Chile, la gran mayoría de los payadores también son cantores a lo divino; entonces, no se despojan, no se quitan totalmente el canto a lo divino pa' improvisar, pa' cantar a lo humano, pa' pagar. Entonces, se nota mucho eso, de que recurren mucho a cosas del canto a lo divino. Vocablos casi completos, claro. O habían otros que tenían, por ejemplo, coplas que siempre las ponían, o sea, improvisaban seis versos, no más, seis vocablos. O que algunos tenían sus décimas o frases... (Manuel Sánchez.)

En el curso de las conversaciones con el poeta Manuel Sánchez, apareció una elucubración suya sobre el origen de los refranes. Según él, muchos pueden provenir de versos que se fueron truncando en la memoria.

[...] en la memoria colectiva del pueblo quedaron versos que se fueron deformando, quedaron refranes que tienen de repente como que tienen pie quebrado, como que les falta una rima o como que les falta una frase o un vocablo. (Manuel Sánchez.)

## **Síntesis**

Respecto del lenguaje empleado por los poetas, tenemos algunas observaciones interesantes respecto de lo tratado en este apartado. En primer lugar, la palabra "verso" se refiere a la composición completa. Las estrofas son "pie de verso" o simplemente "pie". Así, el poeta dice que sabe un verso o que conoce un verso, etc. y se refiere a la composición completa. Las palabras "vocablo", "palabra" y "línea" se refieren a los componentes de las estrofas, lo que en la tradición académica es "verso".

Respecto de la rima, el término empleado es, además de "rima", "pegar" para indicar que dos "vocablos" están en rima. Así se dice que "van pegados", etc.

El papel que juega el último verso es fundamental para la construcción del sentido y muchas veces el arte del poeta se demuestra cuando es capaz de usar una cuarteta y crear un verso (una composición) a partir de las cuatro líneas de la cuarteta que se toman como "pie forzado", es decir, como último verso de cada una de las cuatro estrofas.

Al ser el verso final un verso obligado, este determina la rima de los versos 6 y 7 (la misma del décimo), con lo que el poeta tiene la tarea de lograr una buena "caída" con entre los versos 9 y 10, es decir, el final de la estrofa. La buena caída significa que tenga un sentido bien logrado.

Los poetas son conscientes de los problemas técnicos en la creación del verso, tanto en su aspecto métrico, como de rima y de sentido. Especial atención ponen en la repetición de estructuras ya hechas o muy repetidas: palabras o líneas completas e incluso cuartetos.

#### **5.2.6. La composición. Función de la cuarteta en la creación**

Una forma muy importante de composición es la que se llama *DÉCIMA GLOSADA*. Esta consiste en una cuarteta y cuatro estrofas —décimas— y opcionalmente una —décima— de despedida. Se trata de construir la poesía con la restricción siguiente: cada uno de los cuatro versos de la cuarteta es el verso final de cada una de las cuatro estrofas centrales de la composición.

En el canto a lo divino, se utilizan cuartetos del canto a lo humano tomadas de la tradición. Con esta modalidad, el poeta se ve en la obligación de terminar cada una de las estrofas de la composición con un verso de la cuarteta. La figura 21 muestra esquemáticamente esta forma de componer.

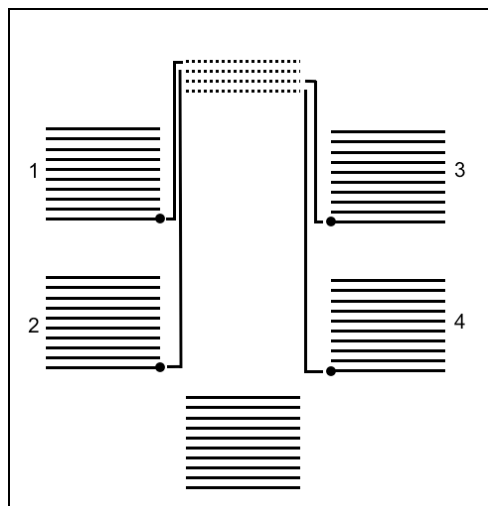


Figura 21. Esquema de la décima encuartetada o glosada.

Arriba la cuarteta, al final la despedida (opcional) y numeradas las cuatro estrofas de la composición.

De esta manera, los versos de la cuarteta se convierten en el décimo verso de cada estrofa y con ello determina la rima de los versos 6 y 7 (la misma del décimo). Además de este ajuste formal, el poeta se ve en la obligación de reorientar el contenido de cada verso de la cuarteta para que calce con el tema religioso. Se debe considerar que la mayor parte de las veces el tema de la cuarteta es picaresco. El poeta tiene que ser capaz de reutilizar un verso para que el contenido sea de un tema sagrado.

Sobre este asunto, la conversación con el poeta Andrés Correa es muy instructiva:

[...] es que las cuartetitas todas son picarescas, oiga. [...] Todas son picarescas, del verso a lo humano o del verso a lo divino, [...] son todas picarescas; y con todas las cuartetitas usted puede hacer versos [...] a lo humano y a lo divino. [...] El verso a lo humano tiene [...] una cuartetita bonita, usted [...] la pone a un verso a lo divino, poh, hace un verso a lo divino y... y se la coloca a él, poh. [...] La rima, poh. [...] si usted no tiene rima [...] no la va a poder cambiar nunca. [...] Usted [...] tiene que [...] buscar la palabra [...] que caiga a la cuartetita [...] Eso es lo que le digo yo ¿ah? que le rime [...] con la cuartetita, y con una palabra de la cuartetita; [...] la primera décima o el primer pie —nómbrese como quiera— usted le buscan la palabra que le va a rimar [...] con la primera palabra de la cuartetita; y a la otra, la segunda, igual, poh, le va a buscar la palabra que le va a rimar con la... y, si no, [...] no es un buen poeta. (Andrés Correa.)

La rima aparece entonces como un elemento del lenguaje que posibilita la creación del nuevo sentido que se le debe dar a un verso. Y, por lo mismo, la cuarteta tiene una función crucial como guía de la composición:

[...] me decían los tíos a mí [...] que rimara bien [...] Por eso siempre [...] me baso en la rima y en la [...] cuarteta adónde lo voy a guiar. (Andrés Correa.)

Esta composición recibe el nombre de verso encuartetado, verso glosado, verso concertado o también se habla de décimas concertadas:

[...] El verso encuartetado, bueno, “glosado” también se le dice; pero “verso encuartetado” se dice mucho. O [...] cantores más antiguos hablaban también de las “décimas concertadas”, “Este verso está bien concertado”. [...] Se refiere al verso] encuartetado. “Verso concertado” o “décimas concertadas”; también ese es un término muy especial, muy bonito. (Francisco Astorga.)

Don Andrés Correa recuerda que

[...] el tío Esmerildo me decía a mí: “oiga... oiga, sobrino, cuando usted quiera hacer un verso, ponga la cuarteta primero [...] hágalos encuartetados [...] No hay cosa más bonita que el verso encuartetado [...] porque usted [...] cuando está haciendo la décima, sabe dónde va a caer la décima. [...] La sabe. [...] Hay una palabra que usted va a caer ahí... (Andrés Correa.)

Pedro Yáñez, otro de nuestros entrevistados, pone el siguiente ejemplo, de una cuarteta que tiene que ser acomodada en la décima; se trata de una cuyo contenido no tiene nada de divino.

[...] la cuarteta es a lo humano, muchas veces. La cuarteta puede decir

El buey trabaja con l’asta  
la mula con la costilla  
la mujer con la cadera  
y el hombre con la rodilla.

Esa es la cuarteta. Y, luego, las décimas hablan del nacimiento del niño. De modo que la caída consiste en que cobre un nuevo sentido el octosílabo que corresponde a la cuarteta. Una mala caída significa que está metido a la fuerza. (Pedro Yáñez.)

Entre los versos 3 y 4 se produce lo que algunos llaman el primer final de la décima, o *SEMICAÍDA*. Entre el verso 9 y 10 se produce la marca del final de la



segunda parte o caída propiamente tal. En este punto es fundamental que el poeta haya sido capaz de reinterpretar el verso de la cuarteta para que calce bien con el sentido del verso que está construyendo.

Así, el verso está constituido por pies y vocablos y unas exigencias en relación con los versos finales. El primer punto de quiebre se produce en el verso cuarto. Si tomamos la décima como una estructura compuesta de dos partes, obtenemos, formalmente, una cuarteta y una sextina. La cuarteta, como forma, está ampliamente difundida en Chile, no así la sextina, al menos como forma independiente. Sin embargo, los poetas usan esa estructura en la improvisación pues muchas veces componen usando una cuarteta de base, e improvisan las seis líneas para completar la décima.

La composición del verso, su estructura en términos de la creación, se pueden entender muy bien a partir de algunos relatos sobre el canto a o divino.

Por ejemplo, don Arnoldo Madariaga narra una experiencia que sirve para comprender cómo se hace el verso, en particular se refiere a la forma tradicional llamada *CANTO INTRODUCIONADO*:

[...] fuimos nosotros con el Negro, Santos Rubio, el Puma de Teno y Manuel Gallardo a dar una demostración [de] cómo se cantaba antiguamente, qué era el canto introducciona'ó. Entonces, nosotros por supuesto, hicimos unos versos introducciona'ó, pero, pa' cantar introducciona'ó se parte con el primer verso introducciona'ó, no más, [...] porque es como el saludo. [...] El segundo verso ya no es introducciona'ó porque es como saludar; cuando yo llego a su casa, yo tengo que saludar a usted y a toda su gente y después, si vuelvo a entrar de nuevo ya no... ya saludé, no me voy a llevar saludando todo el día. [...] Y resulta de que me acuerdo que a ese canto, parece que lo publicitaron y fueron varios cantores que están en Santiago a presenciar aquello. [...] Y un cantor, que según él venía de zona donde se cantaba mucho y era muy sabedor del asunto del cantar. [...] Y resulta de que cuando estábamos cantando los [=nos] dieron un pequeño recreo y fuimos a tomar una... una bebida, nos dieron unas galletitas y enseguida volvimos de nuevo... ah, y cuando vamos saliendo pa' fuera, en la pieza donde estábamos se acercó uno de los cantores, ya un hombre ya, poco menor que yo, y me dice:

— Oiga, don Arnoldo, ¿y porqué ustedes cantaron un verso de seis décimas? [...]

— Amigo mío —le dije yo— este canto fue introducciona’o [...] porque es el verso como se comienza a cantar.

Y me dijo:

— Bueno, [...] pero le salieron seis décimas.

— Correcto —le dije— tienen que salir seis décimas si —le dije yo— [...] se improvisan, [...] las seis líneas comenzales y la cuarteta pal verso que viene posterior. (Arnoldo Madariaga.)

En el momento aclaró que la cuarteta no se improvisa:

El canto introduccionado significa que sale de seis décimas; por decirle, se improvisan seis líneas y se agrega la cuarteta ahí, del verso que viene a posterior. (Arnoldo Madariaga.)

Esto en el ámbito del canto a lo divino y en particular en su forma más tradicional que es el canto introduccionado, con cuarteta y líneas comenzales. Lo mismo ocurre en el velorio de angelito, en palabras de Chosto Ulloa, los cantores...

[...] tenían que preparar seis palabras que pegaran a cuatro palabras de la cuarteta del verso. Tenían que componerlas en ese rato; nombrar el angelito [bebé fallecido] y componer las seis palabras pa’ que pegaran a la cuarteta de las cuatro palabras que iban en la cuarteta del verso pa’ que hicieran las diez y hiciera la décima. [...]

por ejemplo, dan una cuarteta de un verso y entonces esa cuarteta tenía que pegar con seis palabras que ellos tenían que componerlas en el momento. En el momento había que componer las seis palabras. (Osvaldo Ulloa.)

Don Domingo Pontigo también explica esta forma de cantar y a lo que se le llama introduccionar:

[...] antes de empezar el verso; se hace la introducción, puede decir de donde viene, el nombre, si quiere, y ahí pone la cuarteta [...] (Domingo Pontigo.)

Manuel Sánchez, complementa esta información con una explicación muy clara:

Los cantores a lo divino, cuando empiezan a cantar, encuartetan el verso. O sea, improvisan seis líneas, y después, en esas últimas cuatro, dicen la cuarteta del

verso que van a cantar. Hacen seis y meten la cuarteta en la primera décima. Ahí encuartetan. O sea, por ejemplo, si ocupan una cuarteta:

Debajo de un limón verde  
 donde el agua no corría  
 entregué mi corazón  
 a quien no lo merecía.

Eso dicen al final, pero antes dijeron seis líneas. Y después trabajan con esa cuarteta. Esa la van glosando hasta la despedida. Pero eso es en el canto a lo divino, no más. (Manuel Sánchez.)

Don Osvaldo Ulloa cuenta cuál es la forma que se usa en el canto a lo divino se para cambiar el fundamento:

En la introducción que se hacía, por ejemplo, iban a cantar por Moisés, no cierto, y ahí, si hacían una introducción pa' [¿saltarse?] a Moisés, tenían que ocupar el verso que iban a cantar las mismas [sic] cuatro palabras y componer seis palabras pa' caer a la cuarteta pa'l verso por Moisés. Entonces, era una cosa rara; en cambio de verso tenían que hacer su cuarteta; componerse esas seis palabras pa' la cuarteta del verso y así, de los angelitos era igual; pero en los angelitos era más fácil porque miraba al ángel uno y ya tenía chance, como estaba ahí, y qué ropa tenía, qué flores tenía, y todas esas cosas. Con cuántas velas estaba alumbrado era fácil pa' componer las seis palabras. (Osvaldo Ulloa.)

En este momento podemos hacer un esquema, para ilustrar esta forma de hacer la composición, lo que se muestra en la figura 22.

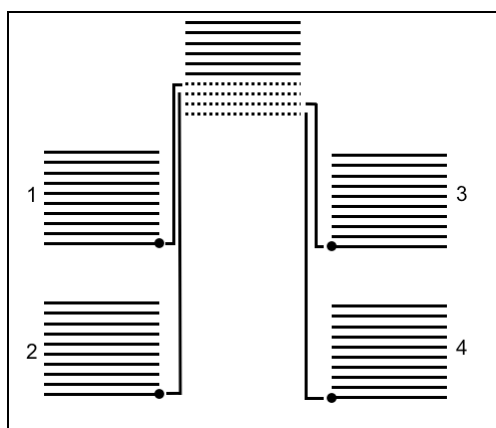


Figura 22. Esquema del canto introduccionado en el canto a lo divino.

Los versos de la cuarteta aparecen con líneas punteadas.

En el esquema precedente, la décima de inicio se construye con seis líneas

improvisadas que *PEGAN* con la cuarteta que ya está previamente aprendida. En el esquema, los versos de la cuarteta aparecen con líneas punteadas. Esa cuarteta es la que se glosa. Si a esta creación se le agrega la despedida, entonces se entiende el comentario recibido por don Arnoldo Madariaga.

Para la comprensión del verso introduccionado hay que tener en cuenta que el poeta hace su décima en que pega la cuarteta en una rueda de cantores. Así, en la primera vuelta, el cantor presenta una décima que termina con la cuarteta, en la segunda ronda hace la segunda décima que termina con el primer verso de la cuarteta. Así, hasta completar la glosa de la cuarteta. Se cuenta entonces la de presentación de la cuarteta y luego las cuatro estrofas en que se glosan los cuatro versos de la cuarteta. A esto se suma la estrofa de despedida.

Se tiene entonces, como punto de apoyo, además de la estructura formal de pies y vocablos, una cuarteta hecha desde antes o bien tomada de la tradición que sirve como apoyo a la composición de la décima, es decir, del pie.

Resulta interesante entender los elementos de apoyo que tienen los poetas para crear sus composiciones: estos van desde cuestiones estructurales (principalmente, forma de la estrofa y métrica del verso) hasta elementos más plenos como líneas o estrofas completas que sirven para crear la nueva composición.

Se debe dejar en claro que también existe, sobre todo en el canto a lo humano, la improvisación total, pero esta alterna con la creación de composiciones que se hacen tomando cuartetas ya conocidas.

Así, el verso puede estar *ENCUARTETADO*, es decir, se hace una décima glosada; o bien, se hace el pie de cada verso a partir de cuartetas a las cuales se les agregan las líneas o vocablos. Una vez más se muestra el valor de la repetición en este tipo de creaciones. De ahí la importancia de la capacidad del poeta para reinterpretar los versos o las cuartetas, tal como se mencionó antes (ver 2.5).

Lo anterior es especialmente notorio en el canto a lo divino, cuya descripción se presenta ahora. Una primera aproximación es la del cantor Osvaldo Ulloa quien se refiere al respeto de los cantores a lo divino de los tiempos antiguos:

[...] la tradición de los antiguos tiempos de cuando los jesuitas trajeron esta tradición acá. Y ellos lo predicaban y el poeta se interesó y lo cantó. Y ahí, como le iba conversando, era bien respetuosa la vida de aquella gente y ellos se respetaban porque cantaban encuartetado y con una introducción que ellos hacían. (Osvaldo Ulloa.)

Es interesante ver que el respeto se manifiesta en la forma que el canto se realizaba. En el resto de la entrevista él mismo hace presente que el canto a lo divino tal como se hace en el momento actual no tiene la seriedad de los tiempos antiguos.

[...] en esos tiempos se cantaba [...] el que sabía un verso, por ejemplo, por Moisés y usted no sabía un verso por Moisés, usted pasaba porque no sabía. Seguía el otro. El que sabía. Era bien respetuoso este canto. Y ahora no, canta un verso por Moisés, otro canta por Salomón, otro canta por la vida, otro canta por la Pasión, etcétera, etcétera. No hay un control ahora entre los poetas. Y antes eran delicados, porque ellos nunca miraron el verso como una traversura [sic]. Siempre lo respetaron como una cosa sagrada. Y es una cosa sagrada porque todo es bíblicamente (Osvaldo Ulloa.)

Don Domingo Pontigo coincide con lo que señala el cantor Ulloa:

los viejos antes, por ejemplo, [...] decían el tema del Nacimiento y [...] por ejemplo, si tú estabai cantando ahí y no sabíai por Nacimiento, no podíai cantar, poh [...]. (Domingo Pontigo.)

Resalta la cuestión temática, es decir, conocer el *FUNDAMENTO*. El cantor solo puede participar si conoce versos por el tema mencionado; de otra manera, tiene que callar en el momento. Esto implica una forma de valoración del cantor el cantor que sabe versos por más fundamentos

Domingo Pontigo agrega además que existía el verso improvisado en el canto a lo divino

[...] entonces, pero ahí hay gente que [...] improvisaba, entonces, improvisaban verso a lo divino y cantaba[n] igual a... pero eso no no hacían todos [...] tuve otro maestro acá que... era un cantor de El Convento, que es acá donde nació esta cosa; dicen que improvisaban el verso a lo divino. Claro; por ejemplo, porque eran muy exigentes [...] (Domingo Pontigo.)

De estas opiniones reproducidas aquí, se tiene que el respeto al canto a lo

divino tiene que ver con el respeto a la estructura formal del mismo y también una adecuación al contenido o fundamento del canto. Es respetuoso con el canto quien solo canta si conoce el fundamento y sigue las reglas que este canto tiene.

Hasta aquí, se ha señalado la función de la cuarteta en la creación del verso. No obstante, todavía queda una posibilidad más por mencionar, que es el *VERSO CON DOBLE CUARTETA*. Francisco Astorga menciona y explica cómo se hace este tipo de verso.

[...] también, [...] se usan versos [...] con doble cuarteta, que va por arriba y por abajo también. [...] Una cuarteta [...] va iniciando cada décima [...] y la otra los va terminando. (Francisco Astorga.)

El esquema que se presenta en la figura 23 muestra este tipo de composición:

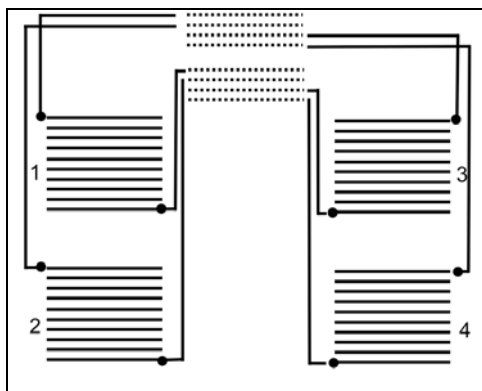


Figura 23. Esquema del verso con doble cuarteta.

Se trata de una composición con la doble exigencia de comenzar con un verso que proviene de una cuarteta y finalizar con otro que tiene su origen en otra cuarteta.

En contraposición, existe lo que algunos llaman *VERSO MOCHO*, *MOCHITO* o bien, *VERSO LIBRE*, es decir, no glosado.

*Verso libre* se llama el que es sin cuarteta. (Domingo Pontigo.)

### Síntesis

Se observa en las entrevistas unas características formales muy interesantes respecto del papel que juega la cuarteta en la composición. Tanto en el canto a lo divino como en el canto a lo humano, la cuarteta puede desempeñar un

papel fundamental para la creación del verso, es el caso de la décima glosada en que de la cuarteta se obtienen los versos finales de cada estrofa. Además, existe la posibilidad de insertar una cuarteta completa en una décima, por ejemplo, en el canto introduccionado del canto a lo divino, la primera estrofa que se hace se construye de esa manera: una cuarteta inserta al final de la estrofa, con lo que el poeta tiene que crear las seis líneas precedentes. También existen versos glosados con doble cuarteta, uno de las cuales proporciona los versos de inicio y la otra los versos de término de cada estrofa.

### **5.2.7. La composición. La línea, el vocablo o la palabra**

Titular este apartado resulta problemático. Nos referimos a la función de lo que en la tradición académica se denomina verso, que es lo que los poetas entrevistados denominan línea, vocablo o palabra. En este apartado, nos referiremos específicamente al uso que se hace de este elemento. Dada la condición del investigador, será inevitable que en algún momento se refiera como verso a la misma unidad. Desde ya resulta interesante que el término verso se refiera a la composición completa en el grupo de poetas, en tanto que para los académicos el verso sea una unidad menor, incluida en el texto. De la misma manera, lo que los académicos llamamos verso, para los poetas es palabra o vocablo o línea. Si se consideran los términos palabra y vocablo, que en términos académicos aluden a unidades léxicas incluidas en una oración, se observa una especie de corrimiento de las dimensiones, como si el lenguaje del poeta popular abarcara unidades mayores con los mismos términos usados por la academia: palabra (de los poetas) será un conjunto de palabras (de la academia) y el verso (de los poetas) será un conjunto de versos (de la academia).

Cómo se usa la palabra o vocablo o línea, ese es el asunto de este apartado.

En primer lugar, se debe considerar todo lo señalado respecto de la métrica como la cuestión más formal y las condiciones del vocablo final para el remate de la décima, lo que ya se ha mencionado con el nombre de *CAÍDA* o *CADENCIA*.

Lo central de este asunto es que la línea compone la cuarteta y por supuesto la estrofa que lo contiene. Los poetas tratan de ser lo más rigurosos posibles con la cualidad de duración de cada vocablo.

Además de estas cualidades generales, la línea se puede usar de las maneras como se indica a continuación, lo que define ciertas formas que serán repetidas en el inventario de formas que se verá en el apartado pertinente a las variadas formas del canto popular chileno.

- La línea final tiene tres elementos que se mencionan previamente, u *OVILLEJO*.
- El verso con elementos invertidos o *REDOBLE O VERSO REDOBLADO*.
- Repetir la línea en la estrofa siguiente, o *DE COLEO*.

La forma *OVILLEJO* consiste en una estrofa de pie forzado que menciona tres elementos que a su vez tienen que mencionarse en la parte inicial de la décima.

Manuel Sánchez se refiere así a esta forma:

El ovillejo es muy divertido, es muy entretenido; el ovillejo abarca mucho, el ovillejo es como una filosofía; encierra como toda la filosofía de la poesía popular en cuanto al contenido, en cuanto a desarmar una cosa y a armar otra distinta. A ver, pa' llegar a hacer el ovillejo hay que dominar todos los conceptos de la poesía popular: qué es un pie forzado, los elementos, las cosas, bueno, "elementos" me refiero a cómo se ocupa el término "elemento" en la poesía popular. Y pa'l ovillejo, se pide siempre, o se da siempre, un pie forzado, que es un octosílabo, que tenga, contenga, ese mismo octosílabo, tres elementos, o tres personajes o tres situaciones por separado, que tú las puedas sacar de ahí. Y en base a ese pie forzado se va construyendo el ovillejo; entonces, se produce un eco también: un eco en donde los demás repiten eso. Entonces, por ejemplo, un pie forzado con tres elementos puede ser "Noche de estrellas y luna" [el entrevistado alude al contexto, improvisando ese verso]. ¿Te fijas? "Noche de estrellas y luna"; entonces, tiene "noche", "estrellas" y "luna". Entonces yo saco la primera palabra, que es "noche" y tengo que decir otro octosílabo que rime con "noche"; por ejemplo, decir:

Siempre canto sin reproche

Noche.



Eso. Ahora el otro:

Ellas me indican la huella  
 Estrellas  
 Alumbra como ninguna  
 La luna.

Ahí están los tres elementos. Y ahora tú tienes que hacer una cuarteta redonda con ese pie forzado: “Noche de estrellas y luna”. Entonces digo:

La ocasión es oportuna  
 y esos astros son testigos  
 compartir con un amigo  
 noche de estrellas y luna.

Eso. Ese juego, ese juego maravilloso es el ovillejo. (Manuel Sánchez.)

También don Sergio Cerpa explica qué es esta forma y además la localiza más en unas regiones distintas a la suya:

Se usó, pero muy poco. Se usó dentro de algunos [...] de algunos sectores. Como ser, en este sector, de La Montaña [...] en la Séptima Región se usó muy poco el ovillejo, muy demasiado poco. Donde se [...] usó más fue en la Quinta y la Sexta Región.

Ahí se usó el ovillejo: son tres elementos que salen a traslucir al final; se hace una cuarteta con los tres elementos [...] termina con los tres elementos. (Sergio Cerpa.)

Algunos de los poetas entrevistados, conocen la forma que llaman *REDOBLE* o *VERSO REDOBLADO*, que consiste en invertir los elementos de cada línea: Así si la primera línea tiene los elementos a y b; el segundo los tendrá en el orden b-a; lógicamente con un problema complejo para estructurar la rima de la estrofa. Piénsese especialmente en la improvisación. Todas las líneas tienen que tener este mismo esquema y además respetar la rima de la estrofa. El esquema es el que se muestra en la tabla 2:

Tabla 3. Esquema de la estructura del verso redoblado

Verso	Orden de los elementos	Rima
1	a-b	a
2	b-a	b
3	c-d	b
4	d-c	a
5	e-f	a
6	f-e	c
7	g-h	c
8	h-g	d
9	i-j	d
10	j-i	c

### Don Luis Ortúzar ejemplifica el verso redoblado

[...] voy a decirle dos vocablos:

Cuando yo empiezo a cantar  
cuando yo a cantar empiezo

O sea, lo da vuelta. Lo dice y después lo da vuelta al revés. Eso se llama redoblado. Y ahí sigue.

Yo quisiera ser cantor  
yo cantor quisiera ser. (Luis Ortúzar)

No obstante, la inversión de los elementos puede causar algún desajuste en la métrica: Por ejemplo, al invertir: "con camisa y pantalón" el resultado es "con pantalón y camisa", ambos octosílabos. En cambio si se tiene como punto de inicio: "con corazón y audición" (la calidad poética del ejemplo no es lo relevante en este momento) la inversión literal dará un resultado como "con audición y corazón" que tendrá nueve sílabas y no ocho. A este respecto, Sergio Cerpa señala:

El redoble también es algo que no lo puede obligar que tiene que tener una métrica tan contundente del octosílabo; no pueden; incluso el que sabe hacer redobles, en la vuelta atrás —porque es un... una octosílaba [...] esa misma la vuelve— en la vuelta elimina una palabra cuando ve que no le va va a calzar bien. Es medio complicado, es muy complicado Entonces, esas partes el redoble, como

digo, aunque sea serio tiene que eliminarle o aumentarle alguna palabra en algún momento para que le cuadre. (Sergio Cerpa.)

El mismo poeta Sergio Cerpa, da un ejemplo propio de verso de este tipo:

Nacen las flores del campo  
 del campo nacen las flores  
 del canto nacen amores  
 amores nacen del canto.  
 Del hombre ha nacido el llanto  
 del llanto ha nacido el hombre  
 de la tierra nace el cobre  
 nace el cobre de la tierra  
 del hombre nacen las guerras  
 las guerras nacen del hombre. (Sergio Cerpa.)

El ejemplo de Sergio Cerpa es especialmente perfecto ya que los elementos léxicos fundamentales de cada línea son todos graves. Pero hace algunas adaptaciones para adecuar el sentido, por ejemplo:

Del hombre ha nacido el llanto  
 del llanto ha nacido el hombre (Sergio Cerpa.)

A esos aspectos se refería el poeta cuando explicaba las adecuaciones que el poeta tiene que hacer y lógicamente también a esas que serán imprescindibles para mantener la métrica del vocablo.

La otra forma que conviene mencionar en este punto es la forma llamada *DE COLEO*, que algunos de los entrevistados la restringen más bien a las tonadas y otras formas exclusivamente cantadas.

El entrevistado Francisco Astorga se refiere así a este tipo de composición:

[...] "canto de coleo", también las "décimas de coleo", o sea, solamente tomar el final no más de la décima del otro cantor y después termino con otra frase. Eso, se le llama "coleo" también. Tomar "la cola", el final. (Francisco Astorga.)

Manuel Sánchez complementa esta información:

El "canto de coleo", bueno, puede ser en décimas o en cuartetos también, cuarteta o copla, en la coplas se utiliza mucho. Hay muchas tonadas de coleo. Se hace una primera cuarteta y la segunda cuarteta empieza con el último verso de esa, o sea, le va agarrando la colita y la siguiente también, le agarra la colita, y le agarra la

colita, y le agarra la colita, ese es el canto de coleo. En las décimas también se pueden hacer décimas de coleo, que ya no es como el contrarresto en que se repite el último y el primero, en este caso es el último no más. Yo empiezo con el último verso. ¿Te fijas? Y el otro lo termino no más; pero la siguiente, la empiezo con el último. (Manuel Sánchez.)

El *CONTRARRESTO*, que menciona Manuel Sánchez será explicado con más detención en el capítulo dedicado especialmente a las formas.

### **Síntesis**

En este apartado se ha tratado de poner en relieve la importancia de la línea o vocablo poético, lo que en la academia se denomina "verso". En capítulos anteriores se ha puesto de manifiesto que tiene una estructura formal en cuanto a sílabas y que hay posiciones en que juega un papel fundamental, por la llamada caída de la estrofa. El vocablo puede funcionar entonces como un requisito para el final de la estrofa y puede ser susceptible de varias modificaciones en el juego poético: aquí se muestran el ovillejo, el redoble y el canto de coleo. No obstante hay otras posibilidades. Dado que estas posibilidades determinan formas poéticas, esas otras formas se mencionaran en el apartado correspondiente a las formas. En este punto, la intención ha sido mostrar el "vocablo" como un constituyente de la composición.

#### **5.2.8. Composición. Las formas estróficas**

La poesía popular chilena tiene una notable riqueza de formas, que se desprenden del uso de los elementos de la composición. Hay algunas que son evidentemente principales, como la *DÉCIMA GLOSADA*, que es lo que se denomina propiamente "verso" en la terminología de la poesía popular; asimismo hay otras que tienen un relieve menor o que ya no se usan con la misma frecuencia que antes, tales como la *SEGUIDILLA*. En primer lugar, se presentarán las formas estróficas y de composición y luego presentaremos los usos de esas formas en los diferentes eventos. Por ejemplo, la estrofa *DÉCIMA*

puede ser usada para el *CONTRAPUNTO* improvisado y también para el *PARABIÉN*.

Las formas principales que se usan en la poesía popular chilena son dos: la décima y la cuarteta. Con estas dos formas se construyen la mayor parte de las composiciones e incluso se observan importantes e interesantes interacciones entre ellas, según lo que se ha mostrado a propósito de la décima glosada y del *CANTO INTRODUCIONADO* en el capítulo 5.8 a propósito de la importancia de la cuarteta en la composición.

En este capítulo se presentarán los datos más relevantes sobre esas dos formas principales y sobre algunas otras también. En el siguiente se mostrarán los usos que se hacen de esas formas; es decir, qué tipos o clases de composiciones se construyen con cada una de ellas. En el capítulo inmediatamente posterior se expondrá sobre los procedimientos para hacer los versos (por ejemplo, la improvisación y sus variantes).

### **Cuarteta**

El conjunto de cuatro líneas se llama cuarteta. Así se habla del verso *ENCUARTETADO*, de *ENCUARTETAR* el verso, etc.

Cecilia Astorga nos explica que

La cuarteta son cuatro líneas, cuatro versos rimados. A mí me gusta la copla que rima la primera con la tercera y la segunda con la cuarta. [...] Porque la encuentro que queda súper linda, súper [...] redondita y [...] al oído suena súper bien. (Cecilia Astorga.)

En general, sobre este punto no hay variedad de opiniones ni de información y en todas las entrevistas nos hemos dado cuenta de que este es un conocimiento compartido por todos los informantes.

Hay variedades de estrofas según la rima; así lo explica Manuel Sánchez refiriéndose a la copla, que es un uso de la cuarteta:

La *COPLA* son cuatro versos, cuatro vocablos, en que uno tiene que decir algo, porque [...] eso es lo importante de la copla, o sea, decir algo, y que se caracterice, o sea, qué tipo de copla es. Si es una copla simple, si es trabada, si

es cruzada, que tenga rima; pa' mí lo esencial es que tenga rima consonante (de cualquiera de los tres tipos de copla). O sea, pa' mí está mala si es asonante; salvo excepciones, por ejemplo, hay coplas que son de la tradición, que tienen asonancia pero que dicen mucho [...] (Manuel Sánchez.)

Sobre los tipos de cuartetos, Manuel Sánchez explica que, en su experiencia,

[...] la *REDONDA*, por ejemplo, y la *SIMPLE*, las deseché desde hace mucho tiempo; o sea, no hago copla simple; y pa' escribir, tampoco; pero pa' improvisar, yo utilizo mucho la *CRUZADA*, porque marca una diferencia, o sea, la cruzada es [...] primero-tercero, segundo-cuarto; y la redonda, como que es el inicio de una décima. (Manuel Sánchez.)

Respecto de la ductilidad de alguna cuarteta en particular, Manuel Sánchez cuenta la información que le dio don Luis Ortúzar:

Me dijo que pa' improvisar en cuartetos lo mejor era utilizar la *CUARTETA TRABADA*, porque la redonda como que se quedaba coja, o sea, es como la continuación de la décima y se queda ahí como esperando. Entonces, pa' improvisar en cuartetos, ocupen la copla cruzada [- a - a y no a - - a]. (Manuel Sánchez.)

Cecilia Astorga informa sobre sus preferencias de las cuartetos:

A mí me gusta la copla que rima la primera con la tercera y la segunda con la cuarta [...] Porque la encuentro que queda súper linda, súper [...] redondita y [...] [...] al oído suena súper bien. [...] Y queda súper linda también en esa copla usar [consonante] la uno y la tres y la dos y la cuatro. [...] Eso también son cosas que uno va descubriendo que suenan lindas y además queda como abierta, no tan rígida, aunque [...] la rima, cuando se hace bien, [...] no queda así rígida [...] porque ahí uno trata de usar palabras que sean diferente [...] para que no sature. [...] Eh... sabe qué [...] antes, antes antes antes, hace como treinta años atrás, cuando empezaron los payadores, los contrapuntos eran en cuartetos. (Cecilia Astorga.)

La flexibilidad de la estrofa queda demostrada por el uso que se le da. El hecho de permitir el contrapunto es muestra de ello.

Es Alfonso Rubio quien informa de las *RIMAS PEGADAS* en un tipo de cuarteta.

Hay unas que se usan muy poco [...], por ejemplo, la que se rima la primera con la segunda y la tercera con la cuarta. Y hay un ejemplo que, casi el único que se conoce que se conoce, que dice:

El rabel para ser fino  
 ha de ser de verde pino  
 la vigüela de culebra  
 y el sedal de mula negra.

Esa son rimas pegadas. (Alfonso Rubio.)

## Décima

Esta estrofa es por así decirlo, la estrofa que marca la diferencia entre un poeta maduro y un aprendiz. Al menos en este grupo quedó muy claro que el poeta se prueba en la creación de décimas y en particular, de las llamadas décimas glosadas. La estructura de la estrofa ya se mencionó en el capítulo 2.6 para explicar composiciones más complejas; ahora se presentará nuevamente para exponer la estructura de una estrofa.

En términos de los poetas, una décima son diez líneas, lo que en la academia se diría diez versos. La décima que se usa en el campo chileno es la que muchos llaman *DÉCIMA ESPINELA* y que tiene la estructura de rima tal como se muestra en el siguiente de la figura 24:

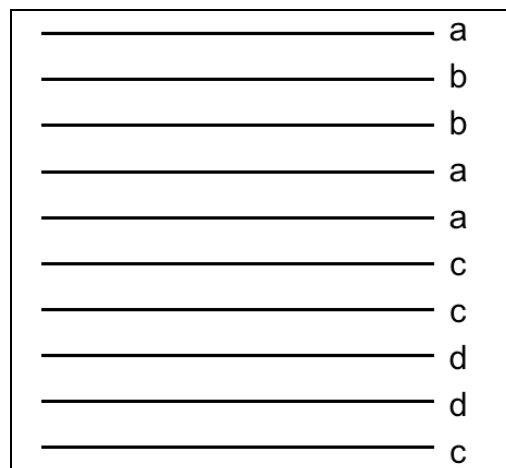


Figura 24. Esquema de la rima de la décima

Esto es a lo que el campesino mencionado al comienzo del capítulo 2.5 aludía cuando decía "una décima son cuatro mellizas", es decir, cuatro pares de rimas.

También ya ha sido señalado que esta décima en el cuarto verso finaliza una parte de la estrofa y la relación entre los dos últimos versos, o *CAÍDA*.

La composición de una estrofa es la llamada *DÉCIMA SUELTA*. Al respecto, don Francisco Astorga nos informa que esta composición tiene un estatus especial; es de menor relieve que el *VERSO ENCUARTETADO*.

[...] para [don Heriberto Ibarra], bueno, para muchos cantores, la décima suelta era solamente como pa' recitarla no más, como pa' tipo romances, cosas así, como pa' verso largo, pero no tenía la calidad de canto a lo poeta. [...] Según muchos cantores antiguos [...] la décima suelta era [...] menos valorable. ¿Porqué? Por que era como más fácil, entonces, según ellos, eso era [...] más del contrapunto, digamos, improvisado, o más, digamos, si uno quería contar una larga historia y recitarla [...] pero, para cantar un verso, tenía que ser encuartetado, especialmente si era a lo divino. (Francisco Astorga.)

Esta composición es menos valorada y es lo opuesto del *VERSO ENCUARTETADO*, ya que este último tiene relación formal con la cuarteta.

Uno de los entrevistados, nos habló de la *DÉCIMA ROMANCERA*, asumiendo que era un nombre que él personalmente le daba a una composición. Se trata de don Pedro Yáñez y el ejemplo de esta décima es la composición "Arriba en la cordillera" de Patricio Manns, conocido compositor chileno.

¿Qué sabes de cordillera?  
 si tú naciste tan lejos,  
 hay que conocer la piedra  
 que corona el ventisquero,  
 hay que recorrer callando  
 los atajos del silencio  
 y cortar por las orillas  
 de los lagos cumbreños.  
 Mi padre anduvo su vida  
 por entre piedras y cerros<sup>1</sup>.

Cada estrofa tiene diez líneas y la composición completa tiene cuatro estrofas. La estructura de la rima es la misma del romance, rima alternada, los versos pares, y asonante.

<sup>1</sup> Fuente: <http://www.publicaciones.scd.cl/cordillera.htm>



Entonces, cuando aparecen esas décimas romanceras, y cuando aparecen cualquier otro tipo de décimas, entonces entra a aparecer la necesidad de hablar de “décimas populares”. Y las décimas populares son las que usamos nosotros. (Pedro Yáñez.)

Para Pedro Yáñez, en la categoría de *DÉCIMAS POPULARES* entran estos tipos de composiciones en diez versos o líneas y que no son exactamente la espinela típica. En su concepción, la función de Espinel está sobrevalorada en la historia de la literatura.

La *DÉCIMA GLOSADA* es lo que también se llama propiamente *VERSO* en esta tradición poética y ya fue explicada en detalle en el capítulo 2.6. Se trata de la composición por excelencia de los poetas populares; en la que se prueba todo el arte del poeta.

La *DÉCIMA ESDRÚJULA* es una décima cuyo último elemento es una palabra esdrújula. Lógicamente, en un idioma de propensión acentual grave, el final esdrújulo propone unos problemas que el creador debe resolver. El primero de ellos es la medida. Se debe considerar que el verso esdrújulo tiene nueve sílabas pero para efectos métricos, solo tiene ocho; por lo tanto, el poeta tiene que conocer muy bien la métrica y sus recursos. Además, las palabras esdrújulas son pocas en la lengua, esto lo reconoce el poeta Luis Ortúzar, quien lo dice de esta manera, pensando en la improvisación:

La esdrújula. Es difícil. Es que en palabra esdrújula no es mucho lo que se puede hacer. Pa' estar, digamos, unos veinte minutos haciendo décimas entre dos, yo creo que nunca va a existir [...] tanta palabra esdrújula. (Luis Ortúzar.)

Por lo mismo, el uso de esta forma es algo así como la manifestación del virtuosismo del creador.

Por su carácter tan especial, el *OVILLEJO* ya fue mencionado en el capítulo 2.7 ya que presenta un uso especial de las líneas y una distribución de rimas también particular.

El *CONTRARRESTO* es una forma interesantísima y además polémica en la poética popular. Un término relacionado es *CONTRAVERSO*. En este punto

podremos observar discrepancias entre poetas respecto del significado de los términos. Manuel Sánchez da las dos acepciones que él ha escuchado respecto de los significados

[...] “contraverso” se le llama mucho, así, en el canto a lo divino; en el canto a lo divino yo he escuchado más lo del “contraverso”. Que casi siempre es en un mismo tema de otro verso y contrarrestado, o sea, que le hace el contraverso. O, a veces, le llaman también “contraverso” a... a un verso distinto [...] por ejemplo, un cantor a lo divino canta un verso por nacimiento, entonces, de repente aparece otro y dice: “Yo me sé el contraverso”, que es como la respuesta a ese verso; es como el complemento de ese otro verso. (Manuel Sánchez.)

Cuando conversamos sobre este tema con don Santos Rubio, nos explicó lo siguiente:

[...] el contraverso siempre es cantado entre dos. [...] empiezan [...] con lo que termina el otro. [...] El mismo tema, el mismo tema y hablan de lo mismo pero va terminando con lo que el otro empezó... y empieza con lo que el otro había terminado. (Santos Rubio.)

Es esta una visión más formal del concepto. Esta representación la podemos esquematizar, tal como se presenta en el esquema de la figura 25:

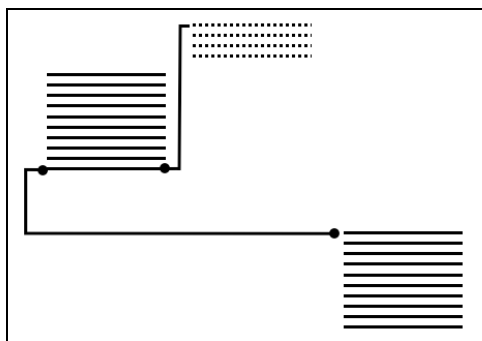


Figura 25. Esquema de del contraverso, en una de sus acepciones.

La composición de la izquierda es el *VERSO* y la de la derecha, el *CONTRAVERSO*

Don Sergio Cerpa también coincide con la visión de Santos Rubio, respecto del contraverso:

[...] Lo hacían los poetas, sacaban un verso —supongamos— [...] por los derechos humanos, ya. Un verso por los derechos humanos, encuarteta'o [...] cómo se le puede poner una cuarteta:

Preso en la cárcel estoy  
 yo no me enojo por ello  
 ni aunque fuera el primer preso  
 no dejo de ser quien soy.

Entonces, hace el verso por esa cuarteta, por los derechos humanos. Hace un contraverso de atrás pa' adelante. Ese es el contraverso. [...] Entonces [...] el primer pie, digamos, termina [...] con esa palabra [y el contraverso] lo empiezo con esa palabra. Ahí no va terminar encuartetado. (Sergio Cerpa.)

La otra visión del contraverso es sostenida también por don Luis Ortúzar, quien nos señaló que

El contraverso es decir casi lo contrario del verso que ha hecho, no más, es como ver el verso al revés. Se da más a lo humano el contraverso. A lo divino no, porque no se puede atacar, digamos entre canto bíblico. Es discutir lo que dijo el otro. Como ser, si yo hago un verso por nacimiento, el otro no me puede hacer un contraverso negando el nacimiento. Por eso se da más a lo humano el contraverso. (Luis Ortúzar.)

A pesar de coincidir con la perspectiva de Manuel Sánchez, hay una diferencia pues uno de ellos dice que este término se usa más en el canto a lo divino y el otro, el último de los citados, señala que es en el canto a lo humano.

Para Manuel Sánchez, lo que algunos llaman *CONTRAVERSO* es más bien lo que él denomina *CONTRARRESTO*. Este término es también usado por Francisco Astorga y otros.

[...] empieza un payador, hace una décima y la idea es que el otro payador tiene que empezar su décima con el último vocablo de la décima anterior, empezarla con ese y terminarla con el primero. Eso es. [...] Y ahora hay varios requisitos en esto; casi siempre se hace así libremente no más, o sea, se respeta el empezar con el último verso del otro y terminar con el primero, pero también, pa' mí, es primordial no repetir las rimas; o sea, las rimas que utilizó el primero; para yo hacer el contrarresto, no tengo que repetirle las rimas que él usó. O sea, si él empieza diciendo "Me nace del corazón" y termina diciendo "con esta vieja guitarra", las rimas que utilizó para "corazón" y para "guitarra", yo tengo que utilizar otras; o sea, pa' mí, es esencial eso. Ahí un contrarresto, pa' mí, está bien hecho. (Manuel Sánchez.)

En esta perspectiva, el contrarresto, tal como lo entiende este poeta es parte

también de la preparación poética semejante en parte a lo que algunos llaman *CONCESIÓN* (explicada más adelante), aunque con una forma muchísimo más complicada.

Cecilia Astorga, en cambio, entiende el contrarresto como una composición entre dos poetas con doble cuarteta, una para la línea final y otra para la final, más o menos como se explicó en 2.6. Esta visión es complementaria de la que ya se ha dado antes, pero la forma descrita es algo más compleja:

[...] el contrarresto [...] se hace entre dos poetas, hasta tres he visto yo [...] por ejemplo, la primera décima [...] tiene una línea al comenzar y otra al terminar y el que sigue comienza con la línea que terminó el anterior y termina con la línea que empezó. En el canto a lo divino es donde se usaba esto [...] con dos cuartetas: una para arriba y otra pa' bajo. [...]Y después hay unos payadores [...] que improvisan eso, pero no es muy atractivo, aparte de la gente [...] que le encuentra sentido ay como dicen: "Ay, no empieza con otro", pero [...] no es fácil, digamos, porque empezar y terminar... pero lo bonito es en el canto a lo divino. Habían cantores que, en Aculeo, por ejemplo, dos cantores siempre cantaban contrarresto; era lindo porque cantaban uno toda la noche cantando uno... [...] súper lindo. Y ahí yo vi tres [cantores en un contrarresto]. (Cecilia Astorga.)

Don Sergio Cerpa también habla del contrarresto en este mismo sentido y nos cuenta de las dificultades de este tipo de composición

El contrarresto también es complicado por el solo motivo que tiene el contrarresto que le complica la situación, es porque tiene que grabarse muy bien en la memoria con qué palabra empezó y con cuál termina; pero la terminación no afecta en ningún sentido porque si va a empezar, va a empezar con la que termina, así que la pesca altiro. Pesca, como quien dice, de acoleo, se cuelga. Es el principio el que no lo puede olvidar porque tiene que terminar con ese. (Sergio Cerpa.)

En este tipo de composiciones en que el cantor tiene que terminar con una línea dada por el otro cantor, pueden ocurrir situaciones divertidas, sobre todo en el canto improvisado. Así nos lo explican en sendos fragmentos Manuel Sánchez y Luis Ortúzar:

[...] hay una custión bien, bien divertida. De repente, de dejarle trampitas al que te va a hacer el contrarresto; por ejemplo, decirle "A Manuel no hay quien lo iguale", por ejemplo. Entonces, él tiene que empezar, o terminar, diciendo eso. Entonces, ahí va también la suspicacia del otro, de [decir] que lo igualan en qué, por ejemplo.

Entonces, esa es la idea también, de dejar una trampita o decir “mi contrincante es muy malo”, una cosa así, cosa que él después se sienta obligado a utilizar esa frase; y ahí se ve también el ingenio del otro, la inspiración, a ver si repite lo que uno dijo no más o le agrega algo, como pa’ salirse de esa trampita y dejarlo a uno en la trampa; cambiarle el sentido, invertir toda la situación. (Manuel Sánchez.)

[...] de repente puedo dejarle yo pa’ que me tiren flores. Puedo empezar: “El mejor es Chincolito” [risas], entonces usted tiene que terminar diciendo “El mejor es Chincolito”. Claro, entonces el otro me puede dejar una trampa. Esa es la gran picardía que tiene:

Todavía hay unos que creen  
que el mejor es Chincolito

Una cosa así. Porque el otro puede dejarme una caída que diga: “aunque el Chincol no lo crea”.

Mas, entonces, yo estoy obligado a decírmelo porque ese es el verdadero contrarresto y en el fondo es creativo, es hermoso el contrarresto [...] (Luis Ortúzar).

Respecto de la cuestión terminológica, es evidente que en este aspecto hay vacilación y que nos encontramos con formas relacionadas y en algún grado parecidas. Es normal que encontremos vacilación de términos sobre todo en una comunidad como esta en que no hay encuentros específicos como para discutir este tipo de asuntos. Sobre la diferencia de términos, don Andrés Correa señaló en su momento:

[...] los menos eiducados [sic] le decíamos “contraverso” y los más eiducados, “el contrarresto”. (Andrés Correa.)

Para él, el contrarresto es

[...] yo canto [...] un verso por el Nacimiento, por decir así, y [...] el compañero [...] me lo contrarresta y [...] sigue de ahí, de ahí sigue el otro verso, de esa palabra que terminó usted [...]. De ahí sigue el otro... [...] el contraverso [...] y viene [...] a caer atrás [...] a la palabra que comenzó usted [...] se lo colea [de "cola"] de ahí [...] y viene [...] a caer atrás, a la otra palabra; la otra la pones de cuarteta pa'l contrarresto [...]. (Andrés Correa.)

## El canto de coleo

El término canto de coleo se usa para designar genéricamente el inicio de una estrofa con la línea o palabra final de la estrofa anterior, habitualmente emitida por otro poeta. Francisco Astorga lo explica de esta manera:

[...] "canto de coleo", también las "décimas de coleo", o sea, solamente tomar el final, no más de la décima del otro cantor y después termino con otra frase. Eso, se le llama "coleo" también. Tomar "la cola", el final. (Francisco Astorga.)

Manuel Sánchez lo explica de la siguiente manera:

El "canto de coleo", bueno, puede ser en décimas o en cuartetas también, cuarteta o copla, en la coplas se utiliza mucho. Hay muchas tonadas de coleo. Se hace una primera cuarteta y la segunda cuarteta empieza con el último verso de esa, o sea, le va agarrando la colita y la siguiente también, le agarra la colita, y le agarra la colita, y le agarra la colita, ese es el canto de coleo. En las décimas también se pueden hacer décimas de coleo, que ya no es como el contrarresto en que se repite el último y el primero, en este caso es el último no más. Yo empiezo con el último verso. ¿Te fijas? Y el otro lo termino no más; pero la siguiente, la empiezo con el último. (Manuel Sánchez.)

El verso redoblado fue expuesto en el apartado 5.9. Se trata de una inversión de elementos de cada línea en la línea siguiente ("Del campo nacen las flores/nacen las flores del campo", etc.). No obstante, en esto también hay cuestiones interesantes desde el punto de vista de la terminología. Por ejemplo, para don Domingo Pontigo, las *PALABRAS REDOBLADAS* son:

Bueno, el redoblado... eh... ese es el verso que van por ejemplo:

"Digo a la una que es una [...]

nombre de Jerusalén

la Virgen 'tuvo en Belén

y siempre ha quedado pura.

Dice la Santa escritura

según el profeta Elías

—esta es la cuarteta redoblada, no más— ...

[...] [¿hay?] que a todos los convertía

predicando su doctrina

dijo Santa Eduvina:

“Cuatro son las tres Marías  
cinco los cuatro elementos  
ocho las siete que brillan  
once los Diez Mandamientos”

Esa es una cuarteta redoblada. [...] Pero es porque [...] la última línea es la verdadera. [...] No ve que dice [...] “cuatro son las tres Marías” y son [...] tres [...] “...y cinco los cuatro elementos / ocho las siete que brillan”, y son siete. “Y once los Diez Mandamientos” [...] Eso se llama “Redoblado”, sí. Singún [sic] las viejas tradiciones, acá dicen que esos versos era pa’ cantar con el diablo. (Domingo Pontigo.)

Esta es una versión del concepto mucho más ligado a la tradición hispana, que también se encuentra en el campo de Chile, por ejemplo, bajo el nombre de "Las doce palabras redobladas", al respecto se puede ver información y ejemplificación en Panizo (1988).

## Síntesis

La cuarteta es la estrofa más sencilla de la poesía popular. Se distinguen varios tipos por la rima que usan. El llamado propiamente *VERSO* es el conjunto de cuatro estrofas de diez versos, décima, *ENCUARTETADOS* más una estrofa de despedida. La estrofa llamada "décima" es susceptible de variaciones en función de cómo se encadena una con otra y de cómo se ordenan los elementos entre un verso y otro; así se tiene, entre otras formas, el *CONTRARRESTO* y el *OVILLEJO*.

### 5.2.9. Uso de las formas

Hay dos tipos de estrofas que son las más usadas por los poetas populares chilenos: la cuarteta y la décima. Con estas estrofas se pueden construir muchas clases (naturales) de textos, con uno o varios nombres por los que se las identifica y reconoce. En este capítulo se presentan las principales clases que los mismos poetas identifican y al mismo tiempo se presentan los nombres, y las discrepancias que existen para los entrevistados.

## Usos de la cuarteta

La cuarteta como estrofa se usa en varias composiciones, algunas son de repertorio y otras son más bien improvisadas. Dentro de las de repertorio, se tiene el relance y en las improvisadas, la cuarteta por pregunta y respuesta y la *CONCESIÓN* (o *HASTA AGOTAR RIMA*).

El *RELANCE*, *RELAUCHE*, *REFRÁN* o *COPLA* es la forma básica de la cuarteta y es por lo general recitado de memoria. Todos los entrevistados que se refirieron al tema explican que se trata de una forma que ameniza los encuentros de poetas y cantores.

Para don Andrés Correa, los relances

[...] son las mismas cuartetitas [...] Las mismas cuartetitas [...] que [...] uno puede usar [...] ... por decir, [...] oiga:

Llorando te lo pedí  
no me lo quisiste dar  
dame siquiera a probar  
por ver qué tal lo tenía

[...] entonces, [...] uno cuando dicen las cosas así y [...] hay harta gente y hay mujeres [...] las mujeres se van [...] a la picardía. [...]

Una mujer se enojó  
porque yo se lo pedí  
y ella me lo pidió a mí  
cuáles que me enojé yo

[...] eso ya pasan a ser un "relance"... (Andrés Correa.)

Según don Luis Ortúzar, el término "relauche" o "*RELAUCHO*" es transandino

[...] "Relauche" [...] es una palabra gaucha" (Luis Ortúzar.)

Cecilia Astorga cuenta la percepción que tiene de sus propias coplas, y de paso nos cuenta algunas características formales de las mismas:

[...] me han dicho, me han dicho [...] que mis coplas son súper buenas y yo [...] he trabajado la copla porque hubo un tiempo, o sea, las payas chilenas eran casi puras coplas antes. Se hacían contrapuntos en coplas. [...] "Copla" [...] es un



concepto [...] que tiene diferentes formas, en diferentes partes. Pero aquí en Chile le llamamos “copla” a la cuarteta. (Cecilia Astorga.)

Y agrega en otro momento de la entrevista:

La copla se puede cantar sola, tiene autonomía. (Cecilia Astorga.)

Lo anterior implica una de las cualidades del contenido de la copla: la necesidad de síntesis:

Incluso a los argentinos, ellos se dan más cuenta de eso porque ellos están acostumbrados a la décima, y una copla, como que les queda corto, sienten que no dijeron nada, entonces hay que ser directo, conciso, tratar [...] de hacerlo más bonito, lo más bonito posible, y bien. Así que en eso yo he trabajado [...] para subir el nivel de las coplas. (Cecilia Astorga.)

Respecto del nombre de esta estructura de cuatro versos, Santos Rubio señala que:

Nosotros no le llamamos así, yo al menos. Yo le llamo “relances” o “REFRANES”. (Santos Rubio.)

El mismo poeta enseña las funciones y cualidades de la copla. Se refiere a la cualidad estética de la composición y también al lugar que ocupa en la vida.

Que sea bonita. Y hay coplas que a usted le dicen la verdad. Por ejemplo, hay una que dice que... a veces es hasta ofensiva también, que dice:

Deje al ignorante hablar  
hasta que críe experiencia  
porque la mucha inocencia  
siempre [...].

Y hay otras que enseñan. Por ejemplo, ayer ‘tábamos en la mesa donde Juan Pérez y sirvieron una sopita de fideos. ‘Taba muy rica. Y yo con la desconfianza no termino de soplar y no estaba ni muy caliente. Pero me acordé de esa copla que dice:

El que se quema con sopa  
sea hombre o sea mujer  
cuando la vuelve a comer  
aunque esté fría la sopa. (Santos Rubio.)

El mismo Santos Rubio complementa con una anécdota:

A mí una vez un amigo me enseñó una “y esa le va a servir mucho, amigo”. —“Ya no más” —le dije yo—. Cuando a uno lo invitan a almorzar o a tomar once, a comer, a veces hay gente tan rogada. —“Pase, pues, pase.” —“Ya, ya no más.” —“Ya, pues, pase.” —“Ya, sí, enseguida.” Entonces, el amigo me dijo:

En las cosas del amor  
no hay que hacerse de rogar  
comer de vicio es pecar  
y quedar con hambre es peor.  
Y es la pura verdad. (Santos Rubio.)

Se observa en estos casos mencionados por Santos Rubio la función de síntesis de experiencias, tal como la que le asignamos hoy a los refranes. Recuérdese lo señalado por Manuel Sánchez, otro de nuestros entrevistados, en el final del capítulo 5.7. Aquí aparece un posible origen de los actuales refranes si se toman como fragmentos de coplas que conservan su función original.

Esta forma se usa principalmente en verso hecho, es decir, de repertorio, de memoria, pero también se puede usar en la improvisación. Al respecto, Manuel Sánchez se refiere a la cualidad del contenido:

[...] eso es esencial: que rime, que tenga sentido lo que uno está diciendo en la copla y que haya un mensaje, o sea, son cuatro vocablos en que hay que decir algo. Y si uno está ocupando la copla, sobre todo en la improvisación, hay que ocuparla súper bien; hay que tener mucho cuidado porque a veces uno por ahí, por salir con coplas, no dice nada. (Manuel Sánchez.)

En estos encuentros, la copla o relance aparece regularmente en algún momento:

[...] hay una etapa en la ceremonia de la paya en Chile, que se hace bastante, que es el relance o relauche y eso son coplas, es decir coplas, sin acompañamiento de guitarras, recitar las coplas y eso es una mezcla de coplas de la tradición con coplas que uno puede improvisar en el momento. Entonces, esas que improviso en el momento tienen que ser muy precisas. Tienen que estar muy bien hechitas, porque si no la gente tampoco la entiende. Entonces, pa' mí, una copla bien hecha tiene que estar bien rimadita, consonante, y que cumpla la función de decir algo. Y el octosílabo, por supuesto, eso es esencial. (Manuel Sánchez.)

## Banquillo

Una forma usada en la actualidad es el llamado *BANQUILLO*. Se trata de una forma que permite probar al poeta en su habilidad. El término está tomado de la situación del fusilamiento en que el sentenciado se ubica en un banquillo y luego recibe los disparos.

Sergio Cerpa se refiere a esta forma

[...] El banquillo es para probarle el ingenio y la sabiduría al poeta popular; es una rueda de cantores, de cinco, siete cantores donde el público elige quién va a ir al banquillo, a quién van a fusilar; o parte de una punta hasta que da vuelta la corrida, como quiera hacerlo; pero es el banquillo tradicional; es donde tiene que probarse ingenio y sabiduría, entonces uno hace una pregunta, si quiere la hace por sabiduría, la hace por ingenio y ese que cae al banquillo tiene que dar respuesta a todos porque todos le van a preguntar, todos le pregunta a uno y uno contra todos (Sergio Cerpa.)

Esta forma tiene una particularidad muy interesante, destacada por Pedro Yáñez, uno de nuestros entrevistados:

[...] el banquillo es [...] un término exclusivo de los escenarios no más [...] y que incluso se puede dar en la naturaleza pero si tú lo buscas en la tradición, no está esa palabra. El primer banquillo que se hizo en Chile entre payadores, fue el año ochenta [1980], entonces, ahora se pueden hacer banquillos debajo de los parrones pero el banquillo nació en los escenarios [...] y va a existir siempre en los escenarios. (Pedro Yáñez.)

Esta característica pone en relieve una cuestión muy especial que tiene que ver con el concepto de tradición de los poetas populares actuales. Para ellos, o para algunos de ellos, la tradición es algo dinámico y que está en constante cambio y que además ellos pueden modificar. Así, esta forma fue creada por uno de ellos en un contexto específico.

Existe también la forma que los poetas llaman *BANQUILLO INVERSO* en la que uno de los poetas hace una pregunta y los demás responden cada uno a su turno.

La *CUARTETA POR PREGUNTA Y RESPUESTA* es una forma antigua y consiste en un contrapunto en cuarteta, cada poeta improvisa a su turno una cuarteta en que

formula una pregunta y el otro debe responder hasta que en algún momento quien respondía toma la iniciativa y formula una pregunta. En esta forma se recuerda el contrapunto entre el mulato Taguada y don Javier de la Rosa.

La *PERSONIFICACIÓN* es otra forma que se realiza fundamentalmente en cuartetos. En estos casos, cada poeta asume un papel para representar ante el público. Lo que se pide es que sean elementos contrarios, opuestos; pueden ser personas reales o imaginarias o bien elementos naturales o de cualquier clase. Un caso más o menos recurrente en los encuentros es el contrapunto entre el campo y la ciudad; también se suelen usar personajes de la actualidad política.

Las *CONCESIONES*, o *HASTA AGOTAR RIMA* son un juego poético que consiste en improvisar cuartetos teniendo una línea en la que los poetas están obligados a terminar la cuarteta y la habilidad se demuestra en que no pueden repetir la palabra (unidad léxica) usada en la rima.

Manuel Sánchez nos contó en su entrevista lo siguiente:

El año noventa y tres, en noviembre, estábamos en Chillán, y ahí, en la tertulia en la noche, después del encuentro, que fue un fiasco, porque fue en una medialuna, donde nadie entendía nada, como a cien metros del público, conversando y conversando, sentados ahí todos, con un vino, con lo que fuera, estábamos en un hotel en un gran comedor, entonces [...] estaba el Fernando Yáñez, estaba el Jorge Yáñez, me acuerdo, El Pichilemino, el Moisés, el Santos, el Torito, el Manguera, el Pumita, el Puma, [...] habíamos como veinticinco, más o menos, y de repente el Puma, acordándose de muchas cosas, dijo que antiguamente, él se acordaba de que hacían una forma que se llamaba la concesión. Y todos se rieron: “¡Ah! ¡La concesión! ¡Qué está inventando, la concesión!” Todos empezaron ahí a sacar conclusiones: “No; cómo, la concesión”. “¿De qué se trataba la concesión?” Y ahí nos explicó que la concesión se hacía en cuartetos hasta agotar la rima, con un pie forzado. Y que también hacían un juego, cuando estaban más íntimamente, porque ya no era tan de escenario la cosa; era como en las fondas, como en ese tipo de carretes más que nada, que la hacían arremangándose o la camisa o el pantalón. Entonces llegaba un momento en que cada vez que se equivocaba en la rima, se podían equivocar, pero el que se equivocaba, se arremangaba; se equivocaba de nuevo, se arremangaba. Llegaba un momento en que tenían que rajarse los pantalones. Antes se hacía [...] y por eso salió el tema, porque se hacía

con una seguidilla, con versos de siete y cinco, con ritmo de tonada, recitando la seguidilla y que se hacía hasta agotar la rima. (Manuel Sánchez.)

El aludido, Sergio Cerpa, nos contó por su parte:

Yo inventé un tipo de paya y la inventé aquí a dos cuadras de distancia en una cantina tomando con un poeta. Los [= nos] amanecimos en un velorio, después de ahí, del velorio, los fuimos a tomarlos unas pilsener en la mañana. Yo en esos años tomaba. Y era mi maestro [Pablo Acevedo]. Y ahí, en verso, en verso, verseando ahí [...] inventamos ahí de que cómo podíamos descubrir más rimas. Esa fue la conversa. Entonces, inventemos algo. Ya hay de pie forzado, dijeron y de repente se me ocurre a mí: —Un pie forzado. —No, pero si eso está ya, poh, en la décima. —No no no no no, poh, —le dije yo—. Hasta agotar rimas... un pie forzado pero a ese pie forzado se le va a dar [...] —Ya está poh. ¿Y qué vamos a poner? ¿Cuál va a ser el pie forzado? ¿Quién pi...? Eh... ¿Cómo fue? “¿Quién... quién compra el segundo jarro?” [...]

La tuve varios años guardada dentro de los poetas populares y en Chillán, me acuerdo yo que ahí la propuse yo, después, en la noche, que habíamos comido y estábamos en la mesa, estábamos leseando, verseando y ahí, me acuerdo yo. Y de ahí empieza esto, pero, empezó dentro de todos los poetas populares, ahora, pero, anteriormente, yo se la presenté a don Juan Uribe Echavarría, y me dijo: “Oye, pero por la puta, [...] que es bonito esto —me dijo— esto se llama “concesión” —me dijo— va concesionando palabras —me dijo— oye, bonito esto”. Todavía, yo nunca me hai metido en el significado y quedó por “concesión”. (Sergio Cerpa.)

De acuerdo con la versión de Sergio Cerpa, el nombre mismo habría sido un aporte de don Juan Uribe, quien era investigador de la Universidad de Chile y organizaba encuentros de poetas, tal como se señaló en y de quién se han dado informaciones en el apartado 5.1 de esta exposición de resultados.

### Usos de la décima

Existen algunas formas que usan la décima suelta, aunque también se pueden desarrollar en otras estrofas: principalmente el *BRINDIS* y los *PARABIENES*. De estas dos formas, la primera cuando aparece en los encuentros de payadores resulta muy alegre y divertida aunque también los hay de naturaleza más seria.

Los parabienes se recitan especialmente para la celebración de un matrimonio y es una forma de expresar deseos de felicidades.

Manuel Sánchez lo explica de la siguiente manera:

Los parabienes casi siempre son saludos, son buenos deseos para los novios casi siempre, o para las buenas ondas, en este caso, para cuando, por ejemplo, una familia se cambia de casa, o cuando vienen llegando algunos se les cantan los parabienes. Los parabienes pueden ser en décimas o en cuartetos o en romance también. Ahí se van agrupando las estrofas. Hay... hay parabienes de varios tipos: para los bautizos [...]; se pueden crear los parabienes. Es como tradición, los parabienes de los novios; pero, no, o sea, va más allá también. También hay parabienes como para desear bien en cualquier situación. (Manuel Sánchez.)

Don Sergio Cerpa también nos dio información al respecto y sitúa un poco más la situación de los parabienes y a quienes lo decían:

Los parabienes los utilizaban mucho también las cantoras populares anteriormente, en los casamientos. El parabién era pa' los casamientos. Se le cantaban los parabienes a los novios. Llegaban los novios de la iglesia, del civil, de donde fuera, llegaban ya a la casa a celebrarse, entonces, inmediatamente, los parabienes, los cantores a los parabienes y siempre eran mujeres las cantoras. Llegaban con la guitarra y eran para el parabién. (Sergio Cerpa.)

Agrega don Sergio Cerpa, algunas cuestiones formales y de la situación en que se decían y también sobre el papel de las cantoras (nótese que el ejemplo que cita es en cuarteta):

No eran versos encuartetados. Los poetas populares improvisaban los parabienes; pero las cantoras tenían sus parabienes propios. Yo no trabajé el parabién. Sé cómo se hace, todo; incluso decía uno:

Cásate que gozarís  
los nueve meses primeros  
y después desearís  
las ganas de ser soltero

Entonces, así, en ese estilo, diciéndole picardías a la novia, al novio, ese era el parabién. Ese era el parabién. Habían parabienes de tantas cosas, de, a veces, que lo echaban a lavar la ropa al marido y a ella la echaban a trabajar pa' mantenerlo a él. Era el hecho que el parabién encerraba pura picardía. (Sergio Cerpa.)

Don Luis Ortúzar también explica el sentido de los parabienes.

El parabién también es en décima y es pa' los casamientos: "Viva los novios", o sea, tirándole flores, digamos, siempre a los novios; "y que sean felices", "que Dios los acompañe", "que por toda la eternidad", en fin. Es un verso hecho tirándole flores al matrimonio, a sus hijos, a los padrinos, todo lo que se trata del matrimonio mismo. (Luis Ortúzar.)

En los parabienes, don Andrés Correa distinguía entre la estrofa (cuerteta) y el *PIE* (décima).

El parabién son...[...] varias estrofas [...] como se nombre. [...] Si es de diez *VOCABLES* [sic], [...] es un pie [...] y si es de cuatro [...] son estrofas. (Andrés Correa.)

## Brindis

Un género bastante muy especial es el brindis en verso. El poeta o cantor alza la copa y lanza su verso. Esto es lo que se llama *BRINDIS* y normalmente es, como se ha señalado, una *DÉCIMA SUELTA*.

El carácter del tema suele ser divertido, pero puede ser también muy serio. Junto con los relances, ocupa un lugar en los encuentros de poetas y cumple más o menos con la misma función.

La mayoría de los brindis son muy divertidos, por lo que sea, por oficio, por lo que sea el tema del brindis, pero casi siempre los temas muy divertidos, que causan risa, muy jocosos; pero hay otros brindis que son muy profundos, que tienen mucha filosofía, que encierran todo un mundo de poesía, de metáfora, una cuestión preciosa. (Manuel Sánchez.)

Cecilia Astorga da también información acerca de este tipo de composiciones:

El brindis, como es una sola décima, tiene que ser así, redondito. Y ahí es importante la caída. [...] El final [...] del brindis es súper importante, porque [...] la décima en un brindis tiene que ser redondita, entonces [...] ojalá [...] que todo tenga sentido; porque si tiene sentido la pura caída no más, es [...] como que se pierde toda [...] la posibilidad; pero es súper lindo un brindis porque uno pone un tema o un oficio y lo desarrolla, cuenta una historia y tiene un final interesante. [...] El brindis no necesita [...] otra décima. O sea, en las otras décimas uno tiene [...] más tiempo para desarrollar un tema, pero [...] el brindis es súper lindo por eso,

porque tú cuentas una historia, desarrollas un tema, pones características, te vas para un lado o pa otro y... es súper bonita [...] es bien bonita. [...] Es súper lindo porque [...] es una forma chilena. (Cecilia Astorga.)

El señor Alfonso Rubio también reafirma lo ya señalado:

[...] el brindis, es un pie de verso o una décima. Cuando uno quiere dedicarle la décima a una persona, dice: “Brindo por tal persona”, “por tal ocasión”, ese es el brindis. O ya también después se ha usado el brindis para *TRAVESURA*. (Alfonso Rubio.)

Los temas posibles en los brindis son muy variados. Hay brindis por oficio: por el carpintero, el albañil, el profesor, etc.; también hay brindis para personas en particular o por tipos de personas, como el cicatero y otros.

### **Contrapunto improvisado**

El *CONTRAPUNTO IMPROVISADO*, o simplemente, *CONTRAPUNTO*, o *PAYA* es probablemente la forma fundamental para el poeta popular que se siente *PAYADOR*. Es más, esto es lo que define justamente el ser payador: ser capaz de improvisar y específicamente, ser capaz de hacerlo en décimas sueltas, o sea, cada payador, a su turno, dice una décima que es contestada por el otro. El contrapunto forma serie con la cuarteta por pregunta y respuesta, pero por tratarse de una estrofa más compleja, tiene evidentemente más estatus dentro de los poetas improvisadores. La forma típica es una alternancia de estrofas; suele iniciarse con una presentación de cada uno y luego comienza el debate propiamente tal.

Hay contrapuntos que son muy colaborativos en los que los poetas comentan y complementan lo que van diciendo y también nos encontramos con contrapuntos verdaderamente beligerantes y agresivos. Como se trata de un encuentro poético, esto dependerá de innumerables factores. Uno de los más importantes payadores de Chile, don Pedro Yáñez explica de esta manera lo que sucede cuando el tono poético se eleva:

[...] cuando un payador te hace un planteamiento poético profundo, tú ese planteamiento poético profundo lo aprovechas [...] y haces tu otro planteamiento



que a veces discrepa pero haces tu aporte. [...] La paya tiene que tener de ambas cosas [desafío al otro y desarrollo de poesía] y puede ser de más o de menos, pero no puede estar ausente del objetivo que es hacer poesía. (Pedro Yáñez.)

Lo anterior está ligado con la calidad del contrapunto, asunto del cual también conversamos explícitamente con nuestros entrevistados. Las opiniones en este ámbito se relacionan, como es lógico, con cuestiones formales y con otras de contenido. Así, don Sergio Cerpa explica lo siguiente:

Se conoce, oiga, cuando el contrapunto de poetas es bueno. Se conoce, tiene altura, se le da altura; culturalmente, se le da altura. El contrapunto malo es cuando habla pura chabacanería el bribón, no más, poh, oiga. (Sergio Cerpa.)

Y respecto de cuestiones formales, menciona el mismo entrevistado el siguiente rasgo formal:

[...] y los diminutivos [sic]. El diminutivo llueve en esa huevía. Y eso no puede ser, el diminutivo no debe tocarse en eso. (Sergio Cerpa.)

Don Luis Ortúzar, enfatiza que no es el carácter de duelo o desafío exactamente lo que le da la calidad al contrapunto sino más bien el hecho de que lo que se diga esté enlazado temáticamente y que esté ajustado al molde métrico y estrófico:

Mire, para mí el contrapunto es bueno cuando se enlaza un fundamento, por decirle, cuando se enlaza un funda'o y si empezamos a hablar aquí, por decirle, de la agricultura, por ponerle un funda'o y vamos, yo hago un verso y usted me contesta y ta ta ta ta y y enriquecimos la agricultura y estamos dando un mensaje, cómo se siembra desde el poroto hasta la remolacha, por decirle; pero décimas bien rimadas, bien estructuradas, una esencia de poesía popular ¿ya? Ese es un ejemplo; después el fundamento puede ser otro; puede ser eclesial, puede ser de lo que sea; pero eso es. El contrapunto bueno no es aquel donde yo lo ataco, donde usted me ataca y en el fondo no estamos diciéndonos ninguna cosa. (Luis Ortúzar.)

En una expresión metafóricamente muy interesante, pues se refiere a la textualidad de la composición que resulta, el mismo Luis Ortúzar nos menciona las condiciones para que se produzca un buen contrapunto:

[...] cuando los dos, enhebramos, como le digo, este hilo poético y estamos entregando décima a décima un mensaje al público, [el público] lo va a entender igual. Esa es la forma; ese es el buen contrapunto. (Luis Ortúzar.)

El contrapunto tiene sus reglas, o al menos algunos de nuestros entrevistados así lo reconocen. En particular, don Francisco Astorga nos cuenta una de esas reglas:

[...] en la paya, el que es desafiado propone; si yo, por ejemplo, te dasafío a ti, tú me dices: “Conforme, vamos a pagar en verso esdrújulo” [...] El que es desafiado puede decir: “Vamos a cantar por este fundamento y vamos a tocar por esta entonación”. Y listo. Así que es mejor ser desafiado que desafiar [...]. (Francisco Astorga.)

El contrapunto, en tanto diálogo o debate poético, a cada contendiente le corresponde una intervención que es una décima suelta. Esto produce que en un momento dado hay uno que tiene la iniciativa de preguntar y el otro está obligado a responder, no obstante puede haber cambio de papeles:

Muchas veces, el que lleva la delantera lleva una cosa a favor, porque puede preguntar, pero, si el otro también quiere, da respuesta, dentro dando respuesta y termina haciendo preguntas. (Sergio Cerpa.)

En algún momento de la historia del canto popular existió el contrapunto natural entre dos campesinos en un contexto rural. Esta forma, al parecer, actualmente solo se da en los escenarios. Sobre los antiguos encuentros —algunos ya tienen estructura de leyendas— encontramos este relato de Sergio Cerpa, quien cuenta un encuentro natural con un *POETA RODANTE*, o *TORRANTE* en la terminología de don Sergio.

[...] igual que los hombres guapos pa' peliar. En el campo se utilizó mucho eso. Gente que se tenía por buena pa' peliar y que, supongamos, por allá en Santiago había otro gallo en el campo, en Lampa, ya, muy bueno pa' peliar, partían, se buscaban hasta que se encontraban.

—Yo supe que usted era bueno pa' peliar.

—Yo también supe que usted era bueno.

Y después que peliaban, ganara el que ganara, en el suelo no se le pegaba a nadie. Y ganara el que ganara, después quedaban de amigos. Y eso yo lo vi.

Y los cantores eran igual; a mí me llegaron a buscar. Un atorrante, un atorrante, Durán era el apellido. Me acuerdo que había un acacio grande ahí. Y ahí lo vi yo que se paseaba ese hombre; llegó, se paseaba. Y después se atrevió y cruzó la calle y vino a hablar conmigo. Yo vivía ahí, había una casa vieja, no estaban los vecinos y ahí me pregunta de un cantor que había: “¿Quién será?”, le dije “Yo”. Entonces, le dije: “Yo soy, con él habla”. Y así, poh, amigazo, estuvimos cantando con el hombre; era bueno sí, era bueno, pero lo que le fallaba al hombre, que no tenía idea, él improvisaba también, pero no mucho, pero no tenía idea que se improvisaba encuartetado. (Sergio Cerpa.)

El origen de esta forma, según don Sergio Cerpa (en coincidencia con don Pedro Yáñez) está en el término de algún evento de canto a lo divino. Estos cantos duran toda la noche y se terminan al amanecer; en ese momento, aquellos cantores que también tenían la capacidad para improvisar, con las mismas formas del canto a lo divino, hacían versos de temas a lo humano.

Por ponerle un ejemplo; hoy día eran Las Cármenes, hoy día en la noche se cantaba a lo divino; se le cantaba a la Virgen. Al otro día, vamos tomando y comiendo [...] Entonces, de dos por tres, que de tanto copete, dale que dale, alguien se enojaba, poh, y ahí a ponerle no más. Hasta que al final salían los guitarrazos. Una vez me llegó un guitarrazo a mí. [...] Y lo bonito era que después, [...] se olvidaba, oiga, entre los cantores. [...] Podían haber discrepancias un rato, pero fuertes, pero se arreglaban, claro. (Sergio Cerpa.)

Esta opinión —compartida por los poetas consultados— explica muy bien porqué las formas del canto a lo humano son tan parecidas a las del canto a lo divino: eran los mismos cantores, con los mismos recursos poéticos que pasaban del tema religioso a los temas mundanos, después de la vigilia del canto a lo divino, o sea, al amanecer.

Otro contexto que está en el origen del contrapunto, según los poetas entrevistados, es en momentos de ayuda entre vecinos. Esto lo relató don Arnoldo Madariaga:

[...] cuando llegaba la época de cosecha se hacían los mingacos: el vecino me ayudaba a mí y yo le ayudaba al vecino y así generalmente y cuando se terminaba la faena, por supuesto que ahí había que tener un asadito, una cazuela, el charquicán, el mote [...] y se verseaba. (Arnoldo Madariaga.)

El acto de *VERSEAR* es propiamente recitar versos pero evidentemente esto daba lugar a posibles contrapuntos. Una situación parecida es la trilla. Así lo recuerda el cantor Osvaldo Ulloa:

En esos tiempos se hacían trillas antiguamente; trillas a yegua, que se hacía. Entonces, esas trillas eran celebradas en la noche, con versos y versos y versos; ahí el que tenía más cantaba más; a veces se amanecían noches enteras ahí. Estaban sus dos tres días celebrando una trilla. (Osvaldo Ulloa.)

Estas últimas citas se relacionan con el posible origen del contrapunto. Al final de la fiestas o del canto a lo divino, aparecían los versos a lo humano usando las formas del canto a lo divino. En estos encuentros, se usaba el verso que ya estaba creado de antes, o *VERSO HECHO*, y también aparecían los improvisadores o payadores. En particular, la décima suelta es la forma que se usa para la expresión más apreciada de los poetas populares: el contrapunto en décima.

## **Síntesis**

La cuarteta (en varias de sus formas) y la décima son las estrofas que más productividad de clases de textos producen. Las formas presentadas en este capítulo tanto en cuartetas como en décimas abarcan diferentes tipos de composiciones. Los parabienes se recitan para celebrar, en particular, a los novios; los brindis tienen diferentes motivos y algunos son divertidos en tanto que otros son totalmente solemnes. El contrapunto se realiza en cuartetas y se llama cuartetas por pregunta y respuesta pero también se realiza en décimas sueltas y es el manejo de esta modalidad lo que para todos los entrevistados define la esencia del payador.

### **5.2.10. Formas de hacer el verso**

Los versos de los poetas populares se pueden realizar de dos maneras: aprendidas en la memoria o bien improvisados. Cada una de estas modalidades tiene sus cualidades específicas. Lógicamente, la improvisación

requiere de ser capaz de aplicar todo el conocimiento poético en un determinado momento.

### **Verso hecho**

Por regla general, en el canto a lo divino, el verso que se muestra es el *VERSO HECHO*, es decir, aquel que está creado en un momento anterior y en la ceremonia el verso se canta. El creador del verso no es necesariamente quien lo canta; el verso puede haber sido hecho para alguien o bien alguien puede haber dado el verso a un cantor. Esto de *DAR UN VERSO* se expondrá más adelante.

Esta característica implica una tipología de personas en torno al verso. El *POETA* es el creador. El *CANTOR* es quien canta en la ceremonia; se debe tener en cuenta que muchas veces, poeta y cantor coinciden en la misma persona, pero no siempre.

El verso hecho se almacena en la memoria del cantor y en algunas ocasiones, cada vez más frecuentes, en un *CUADERNO*. Este objeto se ha convertido en una tradición de los cantores y de los poetas. Algunos de los poetas han donado sus cuadernos a una biblioteca o a algún investigador. Ya se ha convertido en un tema de conversación de los poetas cuando se refieren a la creación o a la relación con los investigadores. El poeta Alfonso Rubio, alude a ese objeto en la siguiente cita cuando se refiere a la relación con los investigadores:

[...] entonces, después hubieron [...] recopiladores, investigadores que, [...] “oiga, quiero que me dé un versito”. Le pasaban un cuaderno con versos. [...] yo, por ejemplo, a usted le escribo una décima... (Alfonso Rubio.)

El señor Luis Ortúzar, al hablar de su maestro en versos, explica que en ese cuaderno:

[...] a veces las rimas no están bien hechas en sus cuadernos que él tiene escritos, pero a lo mejor no es culpa de él, a lo mejor el que le escribió [...] no lo escribió bien [...] ¿ya? entonces, hay rimas que a veces no cuadran (Luis Ortúzar.)

Es de Francisco Astorga este relato familiar sobre la composición de los versos:

[...] una particularidad que tiene el tío Jaime, que tienen otros antiguos poetas y que no lo tienen los jóvenes, [...] él memoriza, o, mejor dicho, [...] trabaja el verso en [...] en su mente, no lo escribe. Lo trabaja en su mente, lo va armando [...] y después va haciendo todas las correcciones necesarias mentalmente y después lo va cantando y, después que lo canta, [...] lo escribe o lo manda a escribir. (Francisco Astorga.)

En el canto a lo divino a veces aparecen cantores jóvenes con un libro con versos. La opinión frente a esto de parte de un cantor como don Arnoldo Madariaga es decididamente negativa:

[...] porque nunca nosotros, yo, el Negro ni mi nieto están con un [cuaderno] porque la gracia del cantor es cantar de memoria. (Arnoldo Madariaga.)

### **Verso improvisado**

Por oposición al verso hecho, existe la práctica de la *IMPROVISACIÓN*, sobre todo en el canto a lo humano y en particular en el contrapunto en décimas.

La forma típica y habitual de improvisar consiste en que cada payador haga una estrofa, una décima suelta, desarrollando su pensamiento, tal como se presentó en el apartado anterior.

La improvisación tiene sus reglas y sus convenciones que ya se han explicitado, sobre todo en lo que se refiere al uso de líneas y de cuartetos para componer una estrofa de diez líneas.

Una forma muy especial (que existe también en otros países americanos) es la composición de una décima entre dos poetas. Cada uno avanza de dos líneas. En Chile, esta forma de componer el canto se llama *A DOS RAZONES*. Es normal como forma de cierre de un contrapunto en décimas. La figura 26 muestra en letras cursivas y mayúsculas las que representan a los dos poetas A y B (las minúsculas muestran las rimas tal como se hizo en el apartado 2.8).

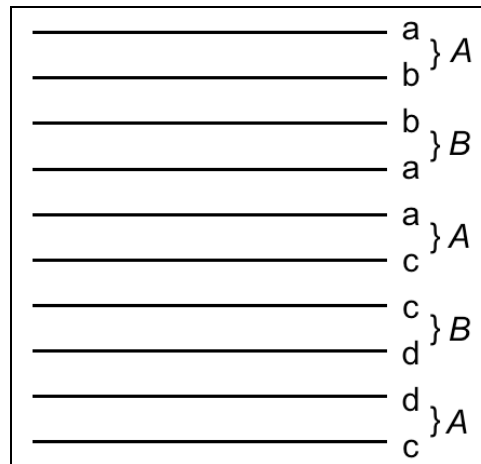


Figura 26. Esquema de la décima a dos razones

Don Luis Ortúzar lo explica con estas sencillas palabras:

[...] es el construir una [...] décima entre dos: dos vocablos cada uno. (Luis Ortúzar.)

Obsérvese que el poeta que abre es también el que cierra la estrofa, señalado con A mayúscula en el esquema anterior; por lo mismo, el segundo actúa como un apoyo que debe respetar el tema y las rimas de quien comenzó. Las rimas que afectan a más líneas (la *a* y la *c*) son introducidas por el primer poeta. El segundo poeta no introduce ninguna rima. Una de las dificultades de esta forma de construcción es que el primer poeta tendrá en mente el último verso al comenzar, tal como se ha presentado en 2.6, en el sexto verso introduce la rima que servirá para la línea final. Pues bien; la gentileza del poeta del segundo turno implica no usar la palabra que él cree que el otro poeta usará para terminar la estrofa.

Una expresión más antigua para referir lo mismo es *CANTAR DE DOS EN DOS*. Don Osvaldo Ulloa cuenta como se hace esta forma en el canto a lo divino:

[...] usted sabe un verso y yo le sé ese verso a usted, entonces, yo canto dos palabras; usted canta otras dos. Y ahí nos vamos de dos en dos. Mire, el que canta de dos en dos se alivia harto, porque ya, si está en una vigilia, cantamos de dos en dos se va ahorrando un verso uno, poh. Porque un verso lo están cantando entre dos, poh. (Osvaldo Ulloa.)

Una versión relacionada con la cuarteta más que con la décima es la que nos entrega Manuel Sánchez:

El canto de dos en dos le llamaban también, que era una forma de canto a dos razones y se hacía en cuartetas y era por pregunta y respuesta, y se trataba de que un payador comenzaba improvisando o cantando dos vocablos de esa cuarteta, pero formulando una pregunta; y el otro payador tenía que inmediatamente meterse en la melodía y cantar y responder esa pregunta en los otros dos versos siguientes. No sé en realidad hasta cuando se ocupó. Yo una vez le hice ese comentario al Puma, y el Puma me dijo: “Ah —me dijo— si a eso le llamaban “el canto de dos en dos”; pero que con el tiempo, se dejó de hacer. Era una cusión muy bonita y muy difícil. A más que los dos que lo hagan tienen que tener mucha comunión entre ellos, tienen que conocerse muy bien en la forma de cantar. (Manuel Sánchez.)

Esta descripción se puede mostrar en el esquema de la figura 27:

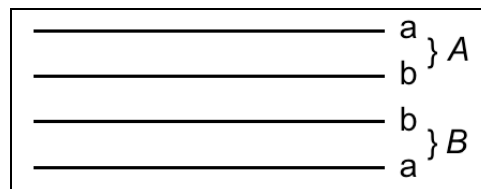


Figura 27. Esquema de la creación a dos razones.

El canto a dos razones se usa normalmente para cerrar un contrapunto y es un recurso más o menos frecuente que los poetas se mencionen en las últimas dos líneas de la composición. La habilidad de ambos poetas y el conocimiento que tienen entre sí es lo único que permite que el resultado sea satisfactorio para el público.

En otros países la denominación cambia, por ejemplo, en argentina, en la poesía gaucha, a esta práctica se la llama *CANTAR A MEDIA LETRA*.

### **Dar un verso**

Una costumbre muy interesante es la *DE DAR UN VERSO*, tal como lo entienden los poetas populares. Un poeta me explicaba en una ocasión que es diferente ser el autor de un verso a ser el dueño. El ejemplo favorito para explicar esto, es la siguiente situación: un chaleco hecho por una persona y regalado por esa misma persona a otra ¿de quién es? ¿del autor del verso?. La explicación presentada es del poeta Francisco Astorga y según él, el desconocimiento de



esto puede producir algún grado de inexactitud entre los investigadores cuando preguntan a un cantor "¿De quién es ese verso?".

El cantor Osvaldo Ulloa explica qué ocurre cuando a uno le dan un verso:

Si yo le doy un verso a usted, yo no lo canto más ya porque se lo di a usted; es suyo. [...] Usted lo puede cantar en otros lados, "este verso me lo refirió julano de tal". (Osvaldo Ulloa.)

El verso se puede *DAR CON REGLAMENTO O DAR SIN REGLAMENTO*, al decir de don Andrés Correa:

[...] me dice usted: "Puchas el verso bonito, amigo Andrés; regálemelo, [¿eñor?]". [...] Pero yo le pongo una condición a usted. [...] Yo se lo regalo a usted. [...] Usted cuando ande por allá por otros la'os, es suyo el verso. [...] Pero cuando estemos cantando juntos, es mío el verso. [...] Claro. Yo le di [...] un verso [...] por nuestro paire Adán a un amigo de Codegua. (Andrés Correa.)

El caso se completa cuando don Andrés cuenta que

Yo le dije al hombre: "yo le voy a dar el verso —le dije yo— pero cuando estemos juntos, el verso es mío, poh eñor, usted [...] no lo puede cantar; pero cuando uste ande por otro lado, el verso es suyo. [...] cuente con seguro que el verso lo puede cantar las veces que usted quiera [...] pero si está conmigo, respéteme a mí siquiera [...] Yo soy el autor del verso [...] y déjemelo ahí pa' [...] Yo le tengo un verso a un amigo de Loica, a un amigo de Loica; un verso muy bonito, porque él es muy poeta [...]: Honorio Quila. [...] Y el verso me fascina mucho a mí porque es harto bonito el verso, es muy bien hecho; pero cuando estoy [...] con el hombre, más que no lo cante él, yo no lo canto na'. [...] Le tengo un respeto al hombre yo porque el verso es de él ¿Qué le parece? (Andrés Correa.)

Arnoldo Madariaga también se refirió a la costumbre de dar un verso aunque con la diferencia de que según el poeta Madariaga el verso sigue siendo del que lo recibió aún cuando se encuentre el autor del verso y el dueño juntos:

[...] el verso, mientras que él esté en un canto, yo no lo puedo cantar porque el verso yo se lo regalé a él y él lo va a cantar. Si él no está, yo lo puedo cantar ¿me entiende? [...] pero si él está presente en la rueda de canto y está cantando, y aunque no esté cantando, si él está ahí, yo lo regalé [...] el verso es de él... (Arnoldo Madariaga.)

## Síntesis

El verso puede ser de repertorio, es decir ya hecho con anticipación o bien puede ser improvisado. El llamado verso hecho se usa fundamentalmente en el canto a lo divino y suele ser almacenado en el cuaderno del poeta o simplemente en la memoria. El verso improvisado es algo mucho más frecuente en el canto a lo humano, aunque en esta modalidad también se usa el verso hecho; no obstante en el contrapunto en décimas es una exigencia que las estrofas sean improvisadas. El autor de un verso puede darlo a otro poeta. Esta costumbre reconocida por todos los cantores y poetas tiene sus reglas que obligan a no cantar el verso en ciertas circunstancias.

### 5.2.11. El fundamento

*FUNDAMENTO* es el término de uso más general que se emplea para referirse al tema o asunto del verso y también se lo conoce con el nombre de *FUNDAO* (< fundado) o también *PUNTO*.

Veamos algunas de las aproximaciones a este término. En primer lugar, don Arnoldo Madariaga explica que:

Nosotros, pa' distinguir un verso con otro, aunque los dos son sacados de las Sagradas Escrituras, pero uno es por un fundamento y el otro es por otro fundamento. Claro, [el tema] ese es el funda'o. El verso se funda en ese tema. (Arnoldo Madariaga.)

En la misma línea de pensamiento, el señor Luis Ortúzar, el Chincol, cuenta que en su proceso de aprender a cantar, su maestro le dio una instrucción:

Y así empecé [...] a aprender; [...] porque me dio una tarea, antes de cantar: "Cuando tú sepas dos versos por cada fundamento —me dijo— (cada "funda'o" se decía en ese tiempo), por cada funda'o —me dijo—, vay a ir a cantar conmigo." (Luis Ortúzar.)

Don Osvaldo Ulloa explica también los fundamentos en el canto a lo divino y también se refiere a los fundamentos con el nombre de *PUNTOS*:

[...] Elías tenía ese poder en el manto que tenía y etcétera, etcétera. Salomón tenía el don de sabiduría. Otros tenían el don de adivinar, como Daniel adivinaba; José también era adivino, adivinaba las cosas y cada uno tenían su poder y entonces, el poeta tiene que hacer los versos conforme a lo que ellos sabían y a lo que ellos habían hecho. Porque escrito está todo lo que cada uno de aquellos hombres hicieron; entonces esos son “los puntos”. Dice vusté [sic]: “¿Por qué punto cantamos: por Moisés o por Josué o por David o por Salomón, por qué punto cantamos?” (Osvaldo Ulloa.)

Francisco Astorga nos da la definición del término:

El fundamento, en el fondo, es el tema. También se le dice “fundado” o “fundao”. [...] Hay fundamentos a lo divino y fundamentos a lo humano. Por lo menos eso es lo que yo he aprendido (Francisco Astorga)

Para un conocedor del tema, como es el caso de don Francisco Astorga, los fundamentos son de ambas ramas del canto: a lo divino y también a lo humano. Frente a algunos investigadores que aseguran que existe un número reducido de fundamentos, (seis o siete), el poeta Francisco Astorga no duda en afirmar algo muy distinto:

[...] en el canto a lo divino hay tantos fundamentos [...] como pasajes bíblicos hay, o personajes, en realidad... son muchísimos, muchísimos fundamentos. En el canto a lo divino, a ver, los más cantados son “La Creación”, “El nacimiento de Cristo”, “La Virgen María”, “El Padecimiento”, “El hijo pródigo”, “El Apocalipsis”. (Francisco Astorga.)

Más todavía, los fundamentos no son un número cerrado; se trata de una categoría abierta y que se incrementa con nuevos temas. Aparecen nuevos fundamentos:

Actualmente también al Padre Hurtado, también se le han hecho versos a lo divino. O sea, igual van naciendo nuevos fundamentos a lo divino.

Cuando vino el Papa, por ejemplo, también se crearon versos sobre la venida del Papa, entonces también se considera a lo divino

En los dos mil años del nacimiento de Cristo, también [...] muchos poetas crearon versos sobre el Jubileo, o sea, a pesar de que el verso por Nacimiento existe desde tiempo, pero también un verso especial... (Francisco Astorga.)

En el aprendizaje del cantor se observa también la importancia de conocer versos por los fundamentos:

Y así empecé yo a... a aprender; después que su... porque me dio una tarea, antes de cantar: “Cuando tú sepas dos versos por cada fundamento —me dijo— (cada “funda’o” se decía en ese tiempo), por cada funda’o —me dijo—, vay a ir a cantar conmigo.” (Luis Ortúzar.)

Y la cita recién mencionada muestra también que la expresión *FUNDAO* es más antigua que *FUNDAMENTO*, al menos en la experiencia del poeta y cantor Luis Ortúzar.

La denominación de *PUNTO* para significar también fundamento ha producido alguna cuestión polémica en la denominación de ciertas formas. Por ejemplo, la expresión *PUNTO FIJO*:

La *REDONDILLA DE PUNTO FIJO* es cuando se hace una rueda de cantores. Ya, usted es cantor, yo soy cantor, aquí hay otro y aquí hay otro, esa es una redondilla de punto fijo; punto fijo se llama que van a cantar por un solo punto. Si es por Nacimiento, es por Nacimiento; por el lado que sea. Ese es un punto fijo. (Osvaldo Ulloa.)

Sergio Cerpa también nos comentó sobre esta forma, que para él es redondilla y punto fijo.

Pero la *REDONDILLA Y PUNTO FIJO* —esto que le quede muy claro— la redondilla y punto fijo es de que el primer cantor que parte tiene que hacer una introducción primero, improvisar una introducción. En la introducción introduce seis palabras y las últimas cuatro es una cuarteta del verso que va a cantar. Si yo voy a cantar por el amor, por decirle, por el amor, voy a improvisar seis palabras y al final voy a poner la cuarteta. Entonces, ¿qué es lo que tienen que hacer los demás? Todos tienen que hacer una introducción y encuartetarla con el mismo verso encuartetado que van a cantar. Ese es el punto fijo. Fuera de todo eso, cuando termina de cantar todo el verso completo, con la despedida, que serían seis décimas con la introducción que hicieron; cuando canta la despedida, el último que canta la despedida encuarteta al final la despedida; encuarteta igual como las encuartetó el primero y en esa cuarteta está poniendo el fundamento del verso que viene. Entonces, no es tan fácil, no es tan fácil para decir “aquí me meto” porque cuartetas pueden haber muchas cuartetas iguales, pero los fundamentos son distintos, muy diferentes; claro, entonces a lo mejor, yo encuarteté para cantar por

el amor, el que va a cantar por el amor también, o sea, todos tienen que cantar por el amor, y encuartetado, si no es encuartetado no puede porque ahí cualquiera le va a decir: “Oiga, amigazo, pero usted no tiene na’ que ver en [...] este queso, oiga” y lo van a sacar no más y esa era la realidad y lo es. Entonces, como digo, cualquiera no puede meterse a eso; tiene que saber mucho la persona para poder meterse a ese tipo de cosa. (Sergio Cerpa.)

En cambio, para don Luis Ortúzar, la expresión *PUNTO FIJO* está asociada a la décima y son décimas con una misma línea final:

Son *DÉCIMAS DE PUNTO FIJO*, que se llaman. Yo lo aprendí así: “de punto fijo”. Me lo enseñó mi maestro también. Las décimas terminan todas iguales, el noveno y décimo vocablo. Y, qué sé yo, de esto hacen hartos añitos ya que lo aprendí y él, por supuesto que lo aprendió de mucho más. Y ahora después, algunos le llaman *CANTO POR REDONDILLA*. Bueno, a lo mejor en esta otra zona se llamaba así; Pero yo lo aprendí como *CANTO DEL PUNTO FIJO*. (Luis Ortúzar.)

El mismo poeta nos recita un verso de su autoría como ejemplo de este tipo de décima:

[...] creo yo que están bien hechas porque son décimas realmente con su consonancia que se merece y le da esencia al verso. Por ahí empiezo hablando de los dones:

Hay dones más elevados  
y hay dones más poderosos  
hay dones que son grandiosos  
y hay dones falsificados.  
Pero hay dones consagrados  
con respeto transitando  
riqueza fertilizando  
en cristalina faceta  
así nació este poeta  
sobre décimas volando.

Las raíces culturales  
son de un pueblo identidad  
cristalina claridad  
como el sol en los trigales.  
Con sus trinos vegetales  
sobre la espiga bailando

riqueza fertilizando  
centellos de este planeta  
así nació este poeta  
sobre décimas volando.

El hombre tiene derecho  
a defender lo que es suyo  
sus cantares con orgullo  
aferrarlos a su pecho.  
Las semillas en barbecho  
se debe seguir sembrando  
pa' que siga [¿macollando?]  
sobre llanos y placetas  
así nació este poeta  
sobre décimas volando.

El canto alegra las penas  
con los más finos matices  
pa' que no aten sus raíces  
el canto rompe cadenas.  
Ninguna tierra es ajena  
donde el cantor va narrando  
brisas de canto soplando  
de la tradición silueta  
así nació este poeta  
sobre décimas volando.

Hoy mi guitarra camina  
en tradición empapada  
nunca va a ser superada  
la cultura campesina.  
Es la que nunca se inclina  
será la antorcha alumbrando  
es la bandera flameando  
será la antorcha alumbrando  
hasta llegar a la meta  
así nació este poeta  
sobre décimas volando.

Personajes populares  
hay en todas las naciones  
los que siembran tradiciones  
por diferentes lugares.  
Son riqueza, son juglares  
son diamante relombrando  
rayos de sol centellando  
desde allá del infinito  
así nació el Chincolito  
sobre décimas volando. (Luis Ortúzar.)

El poeta y cantor Santos Rubio, se refiere a la décima de punto fijo con el término *DE REDONDILLA*.

*DE REDONDILLA* es cuando las cinco décimas a veces terminan en la misma línea...

“[¿Cuándo?] habrá como la madre  
aunque digan lo que digan  
siempre a sus hijos nos digan  
por un amor agradable.  
Sufren dolores muy grandes  
cuando están agonizando  
a nuestro Señor clamando  
de que la saquen con bien  
tan enfermas que se ven  
y tan mal que le pagamos.

La madre no tiene sueño  
cuando un hijo está en la cama  
a ninguna hora se enfada  
haciéndole mil remedios.  
Si lo encuentra muy enfermo  
ella lo pasa llorando  
y como loca buscando  
remedio para su alivio  
y sufre tantos martirios  
y tan mal que le pagamos. (Santos Rubio.)

Como ya se ha mencionado, siguiendo la voz de los poetas entrevistados, los fundamentos son muchísimos y muy variados; los hay tanto de naturaleza a lo humano como a lo divino.

El *VERSO POR LITERATURA* es el verso que habla de la naturaleza:

Dentro de los fundamentos así antiguos del canto a lo humano, tenemos el verso de literatura, El poeta le dice “literatura” a los versos que hablan de la naturaleza. Por ejemplo, si uno dice:

Corre la brisa ligera  
por el espacio azulado  
perfumando el bello prado  
atada la tierra entera.

Esos versos no son estrictamente de la naturaleza, porque, en el fondo, pueden hablar del amor, de algún desengaño o de la felicidad del amor, en fin, pero como están relacionados a la naturaleza, se llaman “por literatura”. (Francisco Astorga.)

Otro fundamento es el *VERSO POR PONDERACIÓN*:

“Ponderación” es también un fundamento. El poeta le llama [así] a los versos que son como fantásticos, que cuentan, en el fondo son... eh... son ideas de... como “La tierra de Jauja”, por ejemplo [...] en el fondo, “ponderar” sería sinónimo de “exagerar”. (Francisco Astorga.)

La poeta Cecilia Astorga también se refirió a los fundamentos:

Verso por travesura son versos jocosos, pa’ la risa. generalmente, esos versos por travesura son como pa’ contar una historia chistosa o reírse de una... de, no sé, poh, una viejita gorda [risas] son chistes. [...] Ese es el *CANTO POR TRAVESURA* o *VERSO POR TRAVESURA*. El disco de Víctor Jara se llamó así [...] porque, claro, son puras cosas chistosas. Es lindo sí, porque no es [...] un chiste así fácil es como siempre contar una historia porque el verso tiene que contar una historia porque ahí [...] está [...] la forma [...] más bonita [...] para ir desarrollando un tema, entonces se cuenta la historia, por ejemplo, de [...] la vieja que se tragó un pito [...]o del viejo que se tragó [...] el ojo de vidrio (Cecilia Astorga.)

Respecto del mismo verso por travesura, don Sergio Cerpa

El verso por travesura es a lo humano, eso es cantar [...] a lo humano, que se llama. Donde pueden haber cuatro o cinco cantores, o los dos los [=nos] ponimos a cantar, sea *POR PONDERACIÓN*, *POR EL MUNDO AL REVÉS*, sea [...] *POR EL AMOR*, sea por lo que se sea, que sea pícaro, travesura, que no es formal. Donde el verso sea pícaro, que tenga chispa[...] ese es el *VERSO POR TRAVESURA*. (Sergio Cerpa.)



Cecilia Astorga también nos informa sobre otros fundamentos:

*EL MUNDO AL REVÉS* es [un fundamento] aparte; pero también tiene bastante relación [con el *VERSO POR PONDERACIÓN*] (Cecilia Astorga.)

Su hermano, el poeta Francisco Astorga, nos informó también de otros fundamentos, incluso algunos muy poco convencionales para quienes miran el canto popular desde la distancia:

[...] hay versos de ciencia, hasta de matemáticas, versos de ortografía. Por ejemplo, hay uno que dice:

Sin cinco letras vocales  
no habrá sabio que comprenda  
sin la coma ni los puntos  
no hay sentido en la leyenda.

“Por ortografía”

El alfabeto comienza  
por la a la e y la i  
se comprende que es así  
espero una recompensa.  
La o y la u es decencia  
en las obras corporales  
los papas y cardenales  
el obispado y el clero  
no tendrán estudio entero  
sin cinco letras vocales”. (Francisco Astorga.)

También Francisco Astorga nos explica que el asunto tratado en un verso puede ser susceptible de cambio en su adscripción a lo divino o a lo humano:

Acá en la zona [consciente de que no es algo general] *Genoveva* es tomado como parte del repertorio del canto a lo divino. Y qué pasa, se da una cosa bien curiosa, porque el romance español habla todo lo trágico, algo bien triste; entonces, el poeta popular chileno, toma el romance, lo hace décima y después le va agregando algo y como que el romance lo abuena y empieza a fijarse en otros detalles que yo no sé si serán o no de la historia, pero le da un carácter como de una historia ejemplar, le ve todo el carácter cristiano que pudiera tener y lo mete

dentro de un contexto religioso. Entonces, ya no es la condesa Genoveva, sino que habla de Santa Genoveva; le dice “Santa Genoveva” [...] dice, por ejemplo — bueno, yo creo que eso no sale en la historia oficial—, que a su hijo, como no tenía quien lo bautizara, ella misma lo bautizó, y así, en fin, ella como ejemplo de madre. Entonces, ahí, es la exaltación de Genoveva, como madre y aparece dentro del — no sé si será a lo divino, tal vez no— repertorio del canto a lo divino; o sea, que no es, digamos, la historia del romance, sino que es una variación. Una interpretación así como que la acristianaron.

En los velorios de angelito, cuando muere un niño, una guaguüita, cantamos verso por Genoveva porque es como lindo, y como habla del niño, es como tierno. Cantar algo así, como que alivia el dolor, digamos, el momento, digamos, de tristeza. (Francisco Astorga.)

El concepto de *FUNDAMENTO* es crucial en esta poética pues en torno a él giran algunas cuestiones críticas, como por algunos tipos de versos, la categoría del canto autorizado, tal como se vio en 2.4.1, la formación del cantor, etc. Probablemente en un esquema conceptual, del tipo mapa de contenido, este será uno de los puntos con más conexiones.

### Síntesis

El *FUNDAO*, *PUNTO* o *FUNDAMENTO* es el tema del verso y se clasifica en fundamento a lo humano o fundamento a lo divino. Son ejemplos de fundamento a lo divino: verso *POR APOCALIPSIS*, *POR EL HIJO PRÓDIGO*, *POR NACIMIENTO*, etc. Ejemplos de fundamentos a lo humano son el *VERSO POR PONDERACIÓN*, *VERSO POR TRAVESURA*, *VERSO POR LITERATURA*. Hay una amplia variedad de fundamentos y, por tratarse de una tradición viva, en el momento actual siguen apareciendo fundamentos nuevos, por ejemplo, en el canto a lo divino. Además de los nuevos fundamentos, también se producen desplazamientos de historias que nos son de tema religioso pero que son reinterpretadas religiosamente.

### 5.2.12. Poética del canto

En lo que hasta aquí se ha presentado sobre la poética del arte de los creadores campesinos chilenos, se ha puesto énfasis en su poética verbal y no solo tangencialmente se ha hablado de la parte musical de esa poética. Una descripción de este arte no queda completa sin este otro aspecto que en ningún sentido se puede considerar como meramente complementario o secundario. De hecho, las expresiones *CANTO A LO HUMANO*, *CANTO A LO DIVINO*, *CANTO A LO POETA*, etc. contienen un término que se refiere explícitamente a lo musical. Es más, algunos poetas ha habido que son incapaces de recitar un verso sin cantarlo.

El conocimiento que los poetas populares tienen acerca del canto y de cómo se relacionan la música y el lenguaje ha producido y mantenido un léxico riquísimo y unas denominaciones muy interesantes.

En este apartado, expondremos en primer lugar lo que se obtuvo respecto de los instrumentos: cuáles son y las formas de afinar la guitarra. En relación con las melodías, mostraremos lo que los poetas señalaron respecto de los tipos de ellas, para qué sirven y cómo se llaman. Luego algún léxico especializado que se relaciona con la forma de tocar el instrumento y de cantar.

#### Instrumentos

En el canto campesino chileno se usa principalmente la guitarra y poco a poco se ha ido recuperando un instrumento muy particular llamado *GITARRÓN CHILENO*, de 25 cuerdas cuya descripción ha tomado muchísimo trabajo a los investigadores (véase al respecto, el trabajo ya citado a propósito de otro asunto, de Dannemann y Barros 1960; y también Lenz 1894; Lizana 1912, Bustamante y Astorga 1996, Chaparro 2005). Ya se ha documentado la presencia de este instrumento desde tiempos antiguos. Hay versos que hablan del "sonoro instrumento" como formas de referirse a este guitarrón.

Hay partes de la zona central de Chile en las que quedan más cultores naturales y que tienen una historia muy intensa respecto del guitarrón. El caso

más ejemplar es Pirque, cuyos habitantes suponen que ahí se encuentra el origen de este particular instrumento (así lo señalaron Alfonso Rubio y Santos Rubio entre otros, en las entrevistas para esta investigación). No obstante, otros poetas también tienen relatos de tiempos antiguos y reclaman para su zona. Este es el caso de don Arnoldo Madariaga, de Casablanca:

En la zona mía existió el guitarrón. Por algo [...] incluso hay cuartetos referidos al guitarrón que eran de mi tío Pedro Madariaga viejo, porque hubieron dos Pedro Madariaga [...] un Pedro Madariaga que era hermano de mi abuelo y un Pedro Madariaga que era primo de mi papá. [...] Y el abuelo tuvo el guitarrón. Y don Armando Valladares Encina, al otro lado de El Cajón de la Magdalena, también tuvo guitarrón. Yo puedo mencionar tres personas que tuvieron guitarrón acá. El rodante, que no era de la zona específicamente, pero siempre estaba aquí cerca [...] y dos guitarrones lugareños, dos personas lugareñas que tenían guitarrón. Claro. Hubieron antiguamente. (Arnoldo Madariaga.)

La expresión "con guitarra y guitarrón" es prácticamente un lugar común en los versos de la poesía popular chilena, tanto en el verso hecho como en la improvisación; se han hecho contrapuntos del tipo de la personificación entre estos dos elementos.

De la página de la Fundación Joaquín Díaz se tomaron las imágenes de la figura 28 para presentar detalles del instrumento.

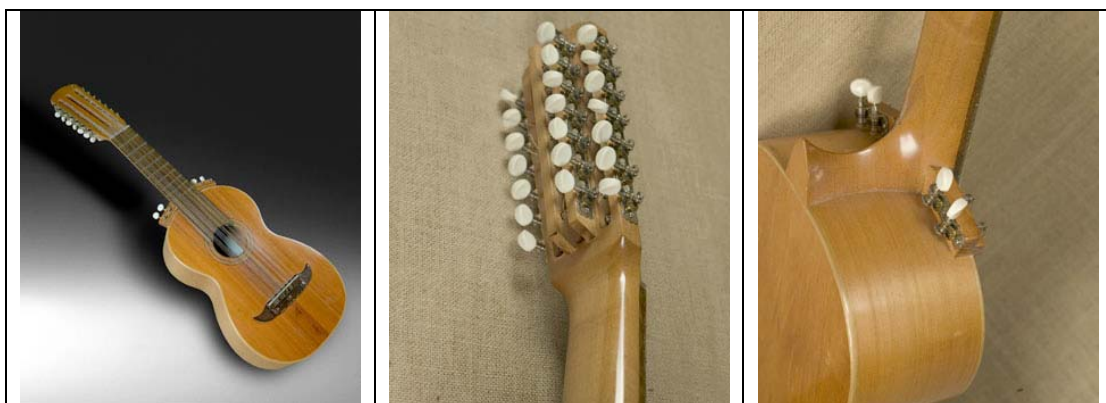


Figura 28. imágenes del guitarrón chileno.

Se aprecian las 25 cuerdas, el clavijero y las clavijas de los "diablitos" Las imágenes fueron tomadas de la Fundación Joaquín Díaz <http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.cfm?id=117>.

Los detalles sobre este instrumento, sobre su historia y todo el léxico asociado

a él es asunto que excede el marco de esta investigación. Citaremos una estrofa, una décima suelta, recitada muchas veces por don Pedro Yáñez en encuentros de payadores:

En el setecientos once  
a la España llegó el moro  
embistiendo como un toro  
empuñaduras de bronce.  
Lo que sucedía entonces  
dejó profundos perfiles  
entraron miles de miles  
con distinta religión  
así pasó el guitarrón  
para llegar hasta Chile  
(Tomado de <http://www.myspace.com/pedroyanez/blog>)

Este instrumento ha generado una gran cantidad de discusiones y de teorías. muchos poetas y cultores han reaccionado a la información que oficialmente se da sobre el guitarrón. Así, por ejemplo, Manuel Sánchez critica lo señalado por Dannemann y Barros:

[...] también hay una cuestión ahí que dice mucho. O sea, no es como lo que decían los primeros estudiosos que se dedicaron a investigar el guitarrón, como Dannemann o la Raquel Barros y todos ellos, de que había como una pura plantilla de guitarrón también. O sea, uno puede ver que el guitarrón de Santa Cruz era distinto al guitarrón de Pirque y el guitarrón de Pirque era distinto al de Valparaíso y así, otros guitarrones que encontró por ahí la Violeta que eran totalmente distintos. (Manuel Sánchez.)

El guitarrón chileno es en la práctica un emblema del llamado canto a lo poeta y aunque su uso no está totalmente extendido, sí se califica como un elemento histórico y de identificación.

Respecto de la guitarra se debe tener en cuenta que se usa con dos afinaciones posibles: *POR MÚSICA* o *TRASPUESTA*. con la expresión *AFINAR POR MÚSICA* se refieren a afinar de manera convencional en que las cuerdas se consideran como mi-si-sol-re-la-mi. La *GUIARRA TRASPUESTA*, en cambio es una

o varias de las afinaciones alternativas.

Don Arnoldo Madariaga explica su posición respecto del origen de la guitarra traspuesta:

[...] la guitarra traspuesta, amigo mío, viene de la vihuela; la vihuela fue uno de los primeros instrumentos musicales que se, digamos, se trajo a Chile, y la vihuela tenía cinco cuerdas, y las afinaciones traspuestas, casi todas, se les ocupa cinco cuerdas y queda una cuerda sobrante [...] y el gallo que canta la afina por simpatía con otra, la hermana con otra cuerda para que no se sienta diferente porque [...] las afinaciones traspuestas es una riqueza, poh; que son muchísimas (Arnoldo Madariaga.)

Las afinaciones de la guitarra traspuesta tienen nombre: Domingo Pontigo proporcionó los siguientes, que sirven de ejemplo:

“Traspuesta por una”, “Traspuesta por dos” [...] “Doble Común”, “La Común”... [...] “Tercera alta”, “La Española” [...] o “Traspuesta por una” también la llaman, la misma “Españolita”. (Domingo Pontigo.)

En otros lugares algunas de estas cambian de nombre, así la llamada "tercera alta" en otras partes se llama "tocar por una".

[...] pero sí que en algunas partes tienen otro nombre [...] como La tercera alta que le llaman por allá en el Sur [...] acá en mi zona era La tocar por una. [...] Porque una cuerda era la que llevaba todo [...] el asunto de la melodía. (Arnoldo Madariaga.)

Para las afinaciones, existe también un vocabulario bien específico que consta de expresiones como *AFINAR POR SIMPATÍA* que se refiere a una cualidad impresionista o auditiva de afinación por igualdad de sonido entre dos cuerdas. La expresión *DOBLE CURSO* se refiere también a afinar dos cuerdas en la misma nota.

### **Melodía**

La *MELODÍA* o *ENTONACIÓN* con las que cantan los versos también es un asunto que tiene léxico especializado, historia, e incluso, polémicas.

La creación de una entonación es una marca de excelencia para un cantor. Probablemente de todos los entrevistados para esta investigación, el más

respetado en estos términos era dos Sergio Cerpa.

El término que se usa más frecuentemente es el de *ENTONACIÓN*, aún cuando en ciertos contextos se hable de *MELODÍA*. Por ejemplo, así lo señaló don Francisco Astorga:

[...] acá [...] generalmente no hablamos de melodías, sino que de entonación.  
(Francisco Astorga.)

Y él mismo nos dio una definición del concepto:

la entonación, en realidad, [...] acompaña al verso, acompaña a la poesía.  
(Francisco Astorga.)

Manuel Sánchez también hizo una descripción de qué es la melodía:

[...] la melodía es la unión del toquío y el canto. La melodía es como la línea melódica del verso, del... de la letra. (Manuel Sánchez.)

En la apreciación de Manuel Sánchez se incluye el término específico *TOQUÍO*, que se revisará más adelante.

Acerca del origen de las entonaciones, puede resultar ilustrativa la tesis de don Pedro Yáñez insinuada en el momento en que se refiere al poeta Rodemil Jerez, uno de sus admirados poetas por él conocido:

[Don Rodemil Jerez] era un gran poeta popular y que, además, había aprendido melodías extraordinarias y melodías absolutamente modales y “modales” significa que no son de la cultura occidental. Vienen de los árabes, de los moros, del oriente; entonces, cantaba unas entonaciones maravillosas y el noventa por ciento de lo que sabía Rodemil lo había aprendido de Honorio Quila. (Pedro Yáñez.)

Esta cita está en un contexto en que el entrevistado se refiere al origen de las melodías y del canto popular de Chile y lo remonta hacia antes de la llegada de los españoles a Chile (lo que concuerda con la visión presentada en su décima suelta mostrada antes y que comienza "En el setecientos once..." etc.

Algunas de las melodías existentes reciben la clasificación de *APOETADAS*, *APOETIZADAS* o *A LO POETA* por oposición a otras que resultan más *ATONADADAS* o *COSTINAS*, en alusión a la zona donde se usan. Francisco Astorga lo explica muy bien y además con la salvedad regional de que en algunos lugares esto

puede ser diferente:

Ahora, hay unas entonaciones, sí, que son... que son como variantes de tonadas [...] que se usan también en el canto de la décima [...] pero no son apropiadas; [...] de repente nosotros usamos el “Se ordena la despedida”. Se refiere al cantar “Se ordená la despedida” [cantando y marcando en acento en la tercera sílaba], pero [...] lo correcto, digamos, por lo menos aquí en la zona... [...] se dice que las entonaciones, para cantar tanto a lo divino como a lo humano, son “a lo poeta”, “apoetizadas”, o sea, que permitan que uno respete el acento natural de cada palabra. [...] Y no que la distorsione [...] y eso era muy criticado por los poetas antiguos. [...] Incluso no les gustaban entonaciones así como “La rosa y romero” [...] sino que las encontraban como que eran variantes de tonadas y, de hecho, les decían: “Ah, esos toquíos atonadados”, pero en forma, así, como [...] despectiva. [...] Claro, estoy hablando de aquí no más, [...] de esta zona [...] porque, al otro lado de Colchagua es otra historia, y allá los colchagüinos [...] tienen otro pensamiento. (Francisco Astorga.)

La opinión de Cecilia Astorga es también coincidente y complementaria, pues nos informa del uso de las entonaciones en el canto a lo humano:

Las *MELODÍAS A LO POETA* son [aquellas en las que] uno les cambia los acentos [...]. La común, por ejemplo, tú le cambias el acento y le puedes alargar una parte o acortar, o hacer más rítmica [...] En la melodía de los payadores, tienen que ser así [...] porque uno al improvisar, tiene que decir la palabra tal como va acentuada [...] y las otras llevan acentos justos. Por ejemplo, La Rosa y romero es una *MELODÍA COSTINA*, porque lleva el acento marcado. Hay hartas así. (Cecilia Astorga.)

Lo que caracteriza las entonaciones a lo poeta es que respetan el acento natural de las palabras. Es decir, es una melodía flexible que se acomoda y no modifica la acentuación de cada palabra. En otros términos, permite la integración entre palabra y melodía. En las otras, en cambio, la melodía afecta la pronunciación. Esto se entiende mejor con un ejemplo: si una melodía a lo poeta lleva el tercer tiempo marcado y la frase lleva el acento en la tercera sílaba, la melodía se transforma para que se pronuncie el acento en el tercer tiempo. En cambio, en una melodía costina el poeta tiene que cambiar la pronunciación para respetar la melodía.

El mismo ya citado poeta Francisco Astorga da un ejemplo:



[...] la entonación va respetando el acento natural de las palabras, o sea, tú no dices, por ejemplo, no dices: “Como páyador chileno”, sino que dices “Como payador chileno” y al cantarlo también vai respetando el acento natural de la palabra. Esa es la gran característica que tienen las entonaciones a lo poeta. (Francisco Astorga.)

La poeta y cantora Cecilia Astorga nos explicó también una característica de la entonación costina:

[decía don Hermógenes Escobar]: “Canten a dos voces, que es muy bonito, ustedes cantan bonito, canten a dos voces” y eso era nuevo para nosotros porque nosotros todavía no conocíamos que se pudiera cantar a dos voces, no habíamos escuchado, y él era de la costa, de la Sexta Región para la costa. Bueno, y después fuimos para allá con el Pancho [Francisco Astorga, también entrevistado para esta investigación], y claro, cantaban a dúo, a dos voces, a tres, a todos en grupo; empezaba uno y seguía el otro, o sea y le acoplaba; si se sabía el versos, le seguía, porque las melodías siempre están para cantar a dos voces, son más rítmicas; no son así tan apoetadas como las de acá. (Cecilia Astorga.)

Otra reflexión de Francisco Astorga se refiere al nombre *ENTONACIÓN*, y cuando se refiere a las entonaciones a lo poeta, señala su principal característica:

[...] que no se distorsione la palabra, que acompañe; entonces, yo creo que está muy bien puesto eso de “entonación”. (Francisco Astorga.)

Las entonaciones tienen nombre. Y los nombres son una lista bastante larga y también inestable entre un lugar y otro.

Don Domingo Pontigo menciona la llamada *LA COMÚN* y nos da el nombre antiguo que tenía, que puede ser un genérico de acuerdo a la característica que tienen las entonaciones a lo poeta:

[...] cuando hay una sola melodía que viene siendo La Común, que llaman ahora, la única melodía que se metía de vez en cuando en la ruedecilla y la llamaban “a lo poeta” (Domingo Pontigo.)

Francisco Astorga explica por qué recibe ese nombre:

[...] porque la cantan todos los poetas y es apropiado para cantar tanto a lo divino como a lo humano y, por supuesto, para improvisar. [...] *LA COMÚN* también tiene muchas formas de interpretarse, [...] que, con el tiempo, ha dado origen a otra entonación que se llama *LA DOBLE COMÚN*. (Francisco Astorga.)

Sobre La Doble Común, el mismo poeta señala sus características:

[...] tiene la misma armonía [que La Común], el *TOQUÍO* es igual, pero la entonación es distinta. Es como una Común, pero sacada más alta, y también da un tono muy especial. (Francisco Astorga.)

Otra entonación es la llamada *LA TARIFEÑA* que algunos denominan *LA TARISBEÑA* y otros *LA SEGUNDINA*. Es el poeta Manuel Sánchez quien da información bastante completa sobre las denominaciones que esta entonación recibe en distintos lugares:

*LA TARISBEÑA* que le llaman [...] en Puente Alto, o en Pirque, y que en otros lugares le llaman *LA TARIFEÑA* o *LA DEL TARIFEÑO*, y que incluso el Pancho Astorga, en un caset que hizo, le puso *LA SEGUNDINA*, porque la canta Segundo Correa, y, que según Segundo Correa, está convencido de que la hizo él ¿Porqué “Tarifeña”? Y “Tarisbeña”. “Tarifeña” es de Tarifa; y Málaga se llamaba Tarifa en los ochocientos años de invasión mora. Así de simple. (Manuel Sánchez.)

Su intervención está en clara sintonía con la hipótesis del origen árabe de las melodías, tal como lo señaló don Pedro Yáñez (ver antes) a propósito de la mención del cantor y porta Rodemil Jerez.

El cantor Osvaldo Ulloa nos da también un extraordinario relato acerca del personaje llamado El Tarifeño, a quien se le atribuye esta melodía.

Esa se llama del Tarifeño porque cuentan de que antiguamente hay un hombre que le [...] tenía que llevar ese nombre [...] y dicen los antiguos, pero gente muy antigua le estoy conversando yo, si yo estaba niñito cuando la contaban los antiguos, los agüelitos míos y que ha sido contado por otra gente antes. Ese hombre, singún [sic] dicen, que sabía mucho; y tomando su guitarra al hombro, él se fue de la parte porque no había ningún cantor que se la ganase. Nadie, nadie, nadie. Y entonces, se fue, iba a travesando de una parte a otra cuando aparece otro personaje con guitarra al hombro en mano. Y ahí le preguntó, se saludaron y entonces El Tarifeño él dijo que iba en busca de un cantor porque en la parte donde él vivía no había naiden que se la ganara. El otro personaje le dijo:

— Yo también voy en lo mismo.

— Y al ser así, aquí cantamos los dos, poh.

Y se pusieron, poh. Creo que cantaron dos noches ahí sin parar los dos; y ahí el Tarifeño, el otro lo estaba ganando, cuando, de repente, se acuerda de *LA POSTURA DE CRUZ* y ahí ya lo descubrió que era el demonio que estaba con él. Lo descubrió que era el demonio y entonces, el demonio le dijo:

—No, poh, el trato no es así.

—Y yo no tengo ningún trato, poh. Yo toco lo que sé y tú tocái lo que sabís, poh.

Le comenzó a cantar versos por María y lo hizo estallar por ahí, poh. Singún lo que hablaban los antiguos.

[...] Este hombre era el único hombre que hubo [...] en la Tierra que sabía las cuarenta afinaciones. El único no ha habido ni un otro. Fue el único hombre, El Tarifeño, que sabía las cuarenta afinaciones. (Osvaldo Ulloa.)

En este relato se observa la función de *La Postura de Cruz*, dicho sea de paso, las posturas, o formas de hacer las notas en la guitarra, también han tenido nombre en algún momento de la historia. En la siguiente cita, don Osvaldo Ulloa menciona el nombre de otra postura que es la misma que otros llaman *DEL TARIFEÑO*.

[...] hay otro que se llama [...] *LA POSTURA DEL ZURDO* que dicen, mentira también esa [risas], la postura no es del zurdo, la postura es *DEL TARIFEÑO*.

La tabla 4 presenta la lista de nombres de entonaciones mencionadas por nuestros entrevistados; algunas son equivalentes musicalmente hablando, pero esa descripción no se incluye en esta investigación. Este es más bien el registro de los nombres recopilados en estas entrevistas, ordenados alfabéticamente. Para una visión más detallada, puede consultarse el trabajo de Sauvalle (1994).

Tabla 4. entonaciones mencionadas por los poetas

La Aculegüana	La Ladiá
La Aplastada	La Larga
La Aplastada alta	La Pajarera
La Aplastada baja	La Principalina
La Atonadada	La Principalina, con estribillo
La Codeguana	La Repetida
La Común	La Repetida
La de Picarquín	La Rosa Romero
La de Pilaicito	La Rosa y azahar
La (de) tres vocablos / La tres vocables (*)	La Tarifeña, Tarisbeña, del Tarifeño
La del Medio	La Trasnochada, (autor: Sergio Cerpa)
La Derecha	La Tres Fulminante
La Entradora, La Dentradora	La Tres Puentes (de Aculeo)

\* (esta última, solo es usada por los mayores)

Sobre los nombres, incluso sobre algunos de los expuestos inmediatamente antes, hay opinión controvertida por parte de don Pedro Yáñez pues para él algunos de esos no son nombres naturales, sino más bien puestos por observadores externos:

[...] hay unas que no tienen nombre en su lugar de origen, entonces, los que vienen de otras partes, la bautizan con el nombre de donde la escucharon, pero no son los propios cultores que le pongan ese nombre. Entonces, está *LA TENINA*, *LA PRINCIPALINA*, *LA CORNECHANA*. (Pedro Yáñez.)

Otra opinión que en parte resta importancia a los nombres mencionados es la de don Osvaldo Ulloa:

Antes tenían muy pocos nombres. Pero esos nombres que tenían antiguamente los han estado cambiando. Ahí tiene una entonación que la llaman *LA TRES JUMINANTE* [= La tres fulminante]. Es muy antigua; y [...] esa antes se llamaba: *LA CUAIRA Y MEDIA* [*LA CUADRA Y MEDIA*]. *LA CUAIRA Y MEDIA* y después de esa cuaira y media se bajó a *LA MEDIA CUAIRA*, y ahora está llamada *LA TRES FUMMINANTE* [= Fulminante]. Si usted quiere cambiarle el nombre, en vez de *LAS TRES FUMMINANTE* le puede poner otra cosa, otro nombre. La de tres en tres, le puede poner, qué se yo, de siete en siete, [...] el nombre que le quiera poner, poh. Y eso siempre ha ocupado a los poetas: estarle poniendo nombre a los cantos. Siempre, siempre, se han preocupado de las entonaciones de estarle poniendo nombres. (Osvaldo Ulloa.)

Lo anterior fue mencionado en un contexto más bien despectivo de la actividad de denominación, como algo de poca importancia al lado de la realidad musical

de la entonación.

Sobre el número de entonaciones, hubo entre los entrevistados quien nos señaló una pista para saber cuántas pudiere haber:

Yo en un momento llegué a contar como ochenta entonaciones que yo, en algún momento, me las supe. (Manuel Sánchez.)

### **El toquío**

La expresión *TOQUÍO* es recurrente en casi la totalidad de nuestros entrevistados. Cuando el cantor tañe el instrumento y lo hace con entonación a lo poeta, cuya característica, como ya se ha señalado, permite respetar el acento natural de las palabras, además se caracteriza por no ser rasgueada sino más bien que produce una línea melódica. Justamente, al hecho de pulsar la cuerda produciendo una melodía, se le denomina *TOQUÍO*.

El señor Pedro Yáñez se refiere así a este concepto:

*TOQUÍOS* se refiere al modo de pulsar el instrumento, el modo de acompañar. Se habla de que la guitarra se puede acompañar rasgueada, pulsada, trínada, en fin, y en el carácter del acompañamiento para el canto a lo poeta existe un modo de tocar que cuando es pulsado, [...] se le llama *TOQUÍO*. (Pedro Yáñez.)

La palabra es propia de los cultores:

[...] se dice “toquío” normalmente; se dice “toquío” y esa palabra no se usa musicalmente, o sea, no la usan los musicólogos, pero entre los poetas usamos ese término, “el toquío”. Uno dice “¿te sabes el toquío de La Derecha?” y “¿te sabes el toquío de La Tres Fulminantes o de La Rosa Romero?” y el que se lo sabe dice “yo me lo sé”. (Pedro Yáñez.)

Don Francisco Astorga señala que

[...] el toquío es la forma de tocar el instrumento, en este caso, especialmente la guitarra traspuesta o el guitarrón chileno, el toquío que generalmente es punteado; lo otro sería como rasgueado (Francisco Astorga.)

Manuel Sánchez confirma lo ya señalado:

[...] el toquío es cómo tú atacái el instrumento [tararea para ejemplificar] ¿Ah? Un toquío más lento, un toquío más rápido... “Ah, el toquío bonito que hizo”. Por las

introducciones de repente que le hacen los viejos a las... antes de empezar a cantar. Ese es el toquíó. [Se refiere más bien] a la pulsación. (Manuel Sánchez.)

El llamado canto a lo poeta se caracteriza entonces por la presencia del *TOQUÍO*, como forma particular de pulsar el instrumento de una manera que se opone al rasgueo, pues señala una melodía y no solo un ritmo.

En el canto a lo divino lógicamente ha habido evolución, además de las variaciones regionales naturales y que ya han aparecido por ejemplo en los estilos del canto. Sobre asunto, y muy relacionado con el tema del toquíó, la siguiente cita de don Domingo Pontigo muestra un posible cambio al menos en su zona desde el rasgueo o *CANTAR TRINAO* [ > *CANTAR TRINADO*] hacia el uso del toquíó o entonaciones apoetizadas.

Pero lo que ha cambiado mucho es [...] la manera de cantar a lo divino, antes se cantaba solamente *TRINAO*, [...] que es el rasgueo. (Domingo Pontigo.)

### **Formas de cantar**

En los recuerdos que don Domingo Pontigo tiene del canto a lo divino, aparece la imagen de la rueda de cantores en que solo uno de ellos tocaba la guitarra. Los demás cantaban pero eran acompañados por el *TOCADOR*. Al hecho de cantar sin tocar, o sea, acompañado por otro, se le llama *CANTAR DE APUNTE*.

Bueno, esos son los funda'os que llamamos nosotros acá.[...] Ya, poh, [...] el tocador, por ejemplo, porque antes, también se tocaba una sola guitarra. Él ponía el tema. [...] Claro, ponía el tema, por ejemplo, o un saludo, qué sé yo, primero a la imagen, y en seguida sigue con el verso, y [...] todo lo que hacía el *TOCADOR*, tenían que seguir el funda'o y [...] la melodía, por supuesto. [...] Esos eran *CANTORES DE APUNTE* [...] el resto. (Domingo Pontigo.)

Don Francisco Astorga cuenta que en sus inicios de cantor a lo divino solo podía ser cantor de apunte:

[...] llevaba [...] más o menos, unos cinco o seis años tocando guitarra y guitarrón, pero cantaba de apunte; o sea no tenía autoridad para tocar en *LA RUEDA*. (Francisco Astorga.)

Esto produce tipos entre los que participan en el canto a lo divino, pues además de los cantores y poetas,

[...] hay otros que son solo “tocadores”. En el canto a lo divino hay algunos que no cantan, que solo tocan, que solo acompañan. (Manuel Sánchez.)

La expresión se usa en general hoy día para indicar el hecho de cantar sin tocar el instrumento ya sea en el canto a lo divino o en el canto a lo humano. Don Luis Ortúzar en el relato de un encuentro natural con otro cantor campesino, en el que estuvieron mucho tiempo cantando versos,

[...] y los [= nos] tramábamos —como decíamos nosotros— a versos, en un aroma grande —me acuerdo— en la casa, y ahí, a las dos guitarras y yo cantaba de apunte —como se dice— (Luis Ortúzar.)

Al existir el *TOCADOR* y el *CANTOR DE APUNTE*, puede aparecer, como sucedió en algún momento antiguo, el *CANTOR ESTRELLERO*, quien ponía en aprietos a los cantores de apunte:

Antes se llamaba que eran muy estrelleros. [Risas.] [...] Por ejemplo, si había uno que tuviera la voz bien aguda, que pudiera cantar bien alto [...] el tocador por ejemplo, ponía una melodía pero bien alta y entonces habían unos de voz muy grave, muy ronca, que no podían cantar, poh [...] y [...] hacían el esfuerzo que podían y era pa’ la risa la cuestión, poh, oiga. (Domingo Pontigo.)

Algunos cantores a lo divino tienen una forma particular de terminar su estrofa, que se denomina *ARROGANCIA*. Tal como lo señala Violeta Parra en una de sus composiciones cuando dice (el destacado es nuestro):

Y pa’ cantar a porfía  
 habrá que ser toca’ora,  
*ARROGANTE* la cantora  
 para seguir melodía,  
 galantizar alegría  
 mientras dure’l contrapunto,  
 formar un bello conjunto  
 responder con gran destreza.  
 Yo veo que mi cabeza  
 no es capaz par’ este asunto.  
 (tomado de <http://www.violetaparra.cl/sitio/obra-literaria>)

Doña Cecilia Astorga se refiere a este término y nos lo explica:

[Se refiere] a la arrogancia, o sea, lo mismo que significa la palabra “arrogancia”, pero más como una postura, como quien dice: “Esta soy yo; voy a dominar esta...así lo hago mejor, de esta manera”. Uno agarra después arrogancia, un poco. Sin que signifique eso aplastar al otro (Cecilia Astorga.)

Y la misma poeta aclara una cuestión muy interesante respecto de la relación entre la arrogancia del cantor y las entonaciones a lo poeta:

[...] y en la costa [...] se presta para cantar a voces, a dos voces. [...] Las otras, melodías a lo poeta, que son más de esta zona, uno [...] puede hacer la [...] frase larga [...] ahí [es] donde se nota la arrogancia. Por que ahí, tú le pones ahí más énfasis a una parte, el final, la guitarra, se prestan más para desplegar todas las posibilidades que uno tiene de cantor o de poeta también para destacar. La otra es más más planita, se podía decir. (Cecilia Astorga.)

## Síntesis

Desde el punto de vista de la música tal como se desarrolla el canto popular chileno, se observa claramente que la guitarra es un elemento común a muchos otros países y el guitarrón es el elemento diferenciador, el más propio o sentido como más propio de Chile. Las afinaciones de la guitarra traspuesta y tienen denominaciones y las entonaciones tiene nombres y funciones específicas. En las entonaciones se distingue un grupo que está constituido por las del estilo a lo poeta, que se caracterizan por el toquío y porque tienen la flexibilidad de respetar el acento natural de las palabras. En las ruedas de canto a lo divino han existido los tocadores, los cantores de apunte y en algún tiempo los cantores estrelleros. En el estilo del cantor, existe la llamada arrogancia como forma especial de concluir la interpretación de una estrofa.



## **6. Conclusiones**

Se presentan en este capítulo las conclusiones de esta investigación. Como se ha visto, el trabajo consistió en entrevistas en profundidad a varios buenos representantes del canto campesino chileno y en esas conversaciones se trataron los temas referidos al conocimiento que los poetas tienen sobre su propio quehacer poético.

A partir de los temas abordados en el capítulo de resultados se elaboraron las respuestas y se ordenaron temáticamente. Ello permitió observar las semejanzas, las diferencias y algunas cuestiones que resultan novedosas para el mundo académico dada la distancia con que se mira la poesía popular.

A diferencia de otros estudios, este acercamiento ha procurado ser comprensivo, empático, "émico" —usando el término de Pike— y sobre todo, ha tratado de mostrar la palabra y el pensamiento del artista campesino. Un mundo es diferente cuando se observa desde adentro. El intento ha sido declaradamente tratar de mostrar la visión que se tiene desde dentro de ese mundo.

Nos referiremos entonces a las características de la poética, es decir del saber poético, registrado. Incluiremos aquí algunas reflexiones sobre la polémica relación con el mundo académico pues el autor de esta investigación es también un académico y este tema no es ajeno a la poética. Finalmente señalaremos cuáles son los temas que quedan pendientes para seguir avanzando en la comprensión del canto campesino y también algunas reflexiones metodológicas que pueden servir a quienes se interesen por estudiar este mismo tema o alguno relacionado.

### **6.1. Características de la poética**

En esta investigación hemos conseguido datos que van desde el papel del poeta popular y su relación con la sociedad hasta las minucias de la creación. Más que hacer una mera síntesis de los datos obtenidos, aquí se propone una reflexión más general sobre los resultados encontrados. En ese sentido, se

trata de dar las características del conocimiento que los poetas tienen sobre su propio quehacer.

### **6.1.1. Una poética integral**

1. La poética se puede caracterizar como una poética integral o completa o compleja en el sentido siguiente: no es solo técnica de composición ni tampoco solo indicaciones temáticas. El conocimiento que los poetas tienen incluye A) componentes externos: su función en la sociedad (funciones diferentes en el canto a lo humano y en el canto a lo divino); su problemática relación con los académicos humanistas y con los medios de comunicación. B) Componentes internos: historia (incluso, una épica y unas leyendas), vocabulario, géneros, técnicas, modelos de creación, técnicas de enseñanza.

Se trata de un conocimiento que abarca muchos tópicos y cada uno con muchas subdivisiones.

Resulta interesante hacer una lista de los elementos que a nuestro juicio están presentes en esta poética y que parecen ser muy relevantes:

- Visión de las relaciones externas
- Noción de la historia
- Vocabulario específico y conceptos asociados
- Lista de formas, su descripción y su función
- Procedimientos para la enseñanza
- Procedimientos de creación
- Otros procedimientos y hábitos de los poetas

1. Desde el punto de vista de las relaciones externas, se destaca la claridad que los poetas tienen acerca de su misión en la sociedad. Un cantor a lo humano, diría o suscribiría la opinión de que el poeta tiene que entregar un buen mensaje con un buen verso a las personas adecuadas. Un cantor a lo divino sabe que su misión es estar en los velorios de angelito y en las vigili

que el canto a lo divino exige esencialmente calidad poética.

En este mismo ámbito, el de las relaciones externas, si bien los poetas son acogedores con los investigadores, también piensan que el papel del poeta es fundamental y que el papel del investigador es secundario. Todo poeta popular piensa que el investigador trabaja en descripciones y denominaciones de algo que existe previamente y en cuya creación y mantenimiento el investigador académico tiene una función totalmente secundaria y prescindible. Al revés de cómo se presenta en la academia, para la cual según los poetas al cultor natural le asignan la función de ilustrar el conocimiento que el académico tiene. En este sentido es interesante interpretar imágenes como la de la figura 29 desde la perspectiva de un cultor natural.

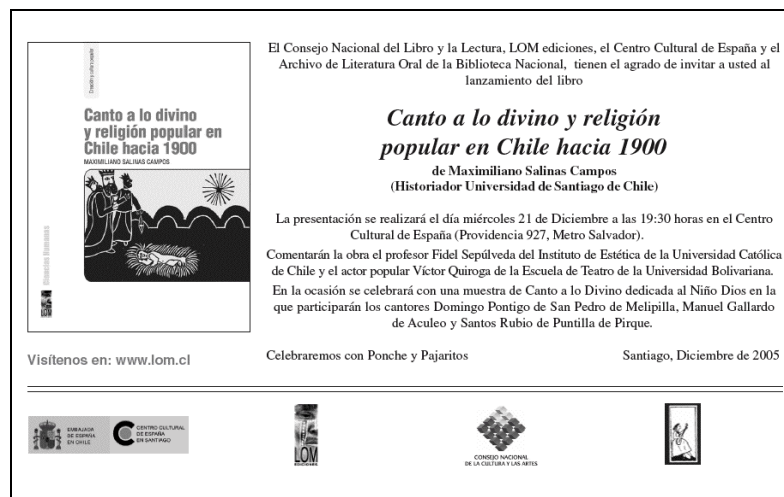


Figura 29. Invitación a una presentación de un libro sobre canto a lo divino.

En esta invitación se presenta, como es lógico, en máximo relieve el nombre del libro que se presenta y el autor del mismo. El comentario queda a cargo de un académico y de un actor. En último lugar se presentan a tres cantores (dos de ellos entrevistados para esta investigación) quienes harán "la muestra" de canto a lo divino.

En otra invitación, en la figura 30, la Academia Chilena presenta la conferencia de un académico sobre la poética del canto a lo divino. El texto siguiente es ilustrador respecto de la función que se le asigna al cultor natural: "Ilustrará el tema el señor Manuel Gallardo, cantor a lo divino, de Aculeo",

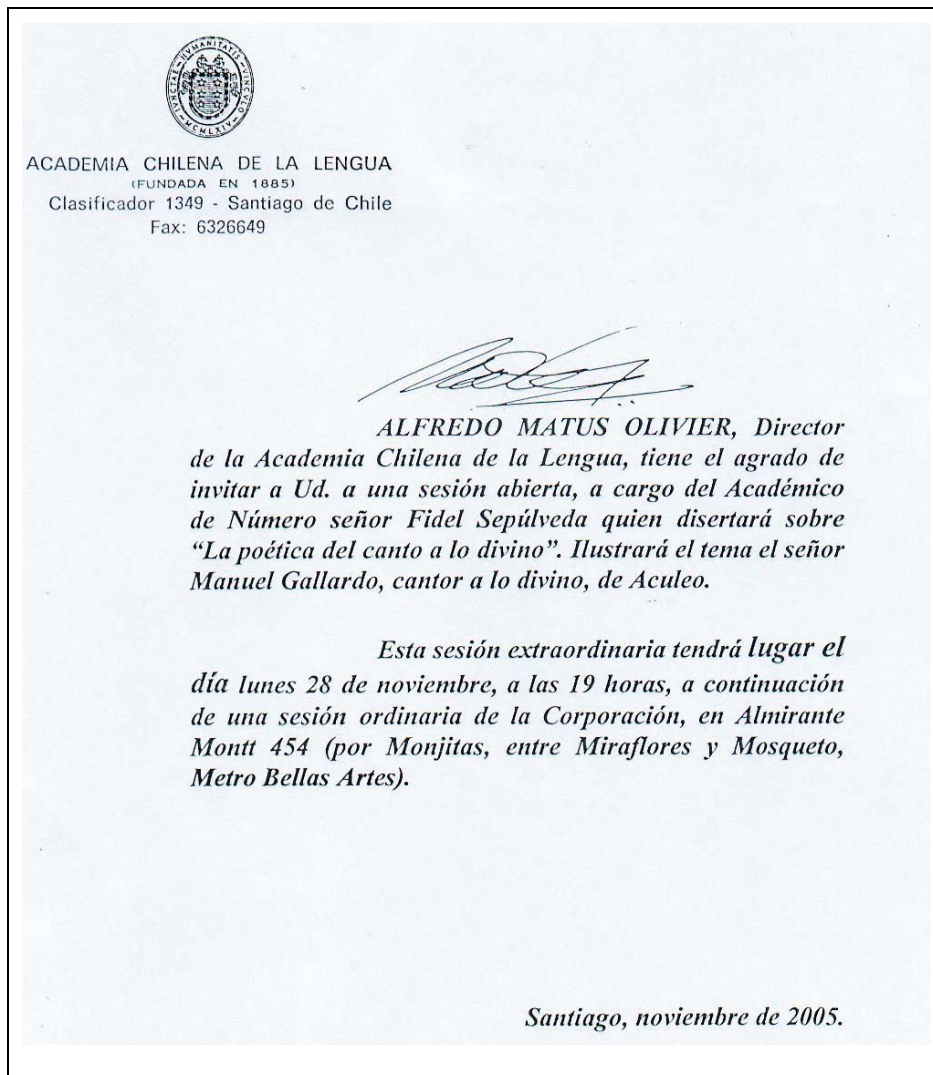


Figura 30. Invitación de la Academia Chilena de la Lengua a una conferencia sobre canto a lo divino.

La asignación de estos papeles es lo que a los poetas molesta, pues se implica que el conocimiento está en las academias y que el objeto de ese conocimiento está en el poeta.

En esta tesis, justamente lo que se observa fehacientemente es lo contrario: que el conocimiento está, a lo menos, distribuido de otra manera: el poeta y el cantor también saben sobre el tema; no solo son ejecutores del canto sino que también tienen conocimiento que se plasma, en primer lugar, en actitudes hacia el entorno, vocabulario y conceptos asociados que son específicos; conocimiento de los géneros y las reglas de los eventos, etc.

2. En cuanto a la noción de la historia del arte, prácticamente todos los poetas tienen una narración respecto del origen del canto a lo divino en Chile, en qué fecha se produjo, quiénes lo hicieron, en qué lugares se realizó por primera vez, etc. y conocen también las historias que se cuentan acerca de los tiempos pasados, en el período colonial de la historia de Chile, acerca de los encuentros por pregunta y respuesta ya legendarios entre personajes cuya historicidad desde el punto de vista de la academia nunca ha sido confirmada. También conocen de historias de payadores míticos como aquel que tuvo su duelo con el Diablo.

En otro sentido, prácticamente todos los entrevistados tienen también una versión de la historia reciente del canto a lo humano y cómo fue que resurgió la figura del payador y cómo finalmente pudo hacerse un espacio, desde el campo hasta los escenarios públicos. Respecto de este tema, muchos de ellos, especialmente los más relacionados con el espectáculo, se sienten partícipes de haber desarrollado este fragmento de la historia. En ese recuento aparecen también aquellos que quedaron el camino y que no llegaron a ver el desarrollo actual.

3. Todo poeta popular o cantor conoce un vocabulario técnico muy completo asociado a una conceptualización compleja. Algunos de estos nombres tienen cierta relación con el vocabulario académico, probablemente en un origen común, y otros nombres tienen una motivación diferente. Las denominaciones y conceptualizaciones abarcan prácticamente todos los ámbitos: populares versus literarios (equivalentes a poetas de cultura oral versus poetas de cultura escrita); verso, pie, palabra (equivalentes a composición o poema, estrofa, verso); denominaciones de tipos de composición o géneros; nombres de afinaciones, nombres de entonaciones o melodías, nombres de fundamentos, y un largo etcétera. Todo eso evidentemente constituye un saber acumulado que podríamos calificar de denso en el sentido de estar constituido por mucha y variada información.

El poeta o el cantor conoce estos nombres y los utiliza en las interacciones correspondientes. Ese lenguaje evidentemente funciona también como marca

de identidad del grupo.

En este sentido, la Poética de los cultores naturales también tiene un elemento normativo, una manera correcta o canónica de hacer los versos.

4. El oficio de cantor y de poeta incluye una lista de formas poéticas, su descripción, su historia y su función. Cada uno de los cultores sabe de qué se trata, cómo se hace, etc. También sabe la relación que hay entre algunas formas. En el conocimiento referido a formas a veces nos encontramos con diferencias entre personas. A esto nos referiremos más adelante.

5. De modo muy interesante, todos las personas entrevistadas para esta investigación mencionaron que tuvieron un aprendizaje de modo natural, todo se fue dando sin esfuerzo especial. El más natural de los modos es el niño que acompaña a los mayores en una ceremonia de canto a lo divino, por ejemplo, en un velorio de angelito. De esa manera el niño aprende el la melodía del canto y comienza su aprendizaje de versos. En otros casos, un campesino se encuentra con un maestro quien lo guía por el camino del canto popular. El aprendizaje en este caso es gradual y lento; no hay premura y las etapas se van pasando sin que exista una preocupación por el tiempo en que el discípulo aprende. Probablemente este tiempo largo de los maestros es lo que permite que se aprenda una poética compleja.

6. Todos los poetas son conscientes de los procedimientos de creación que utilizan para construir sus versos. El conocimiento de los fundamentos, es decir, de la cuestión temática tanto como los conocimientos formales sobre la métrica, y las estrofas se pone en funcionamiento para la creación de su obra.

7. El verso es un objeto apreciado. Se debe cuidar, guardar, ofrecer en el momento adecuado y también se puede dar a otro cantor o poeta. Esta donación tiene sus reglas y se cumplen rigurosamente. El concepto de propiedad del verso es bien diferente a lo que se conoce como propiedad intelectual en el mundo de las academias. El verso es del autor pero también es de aquel a quien el verso le ha sido donado. Sobre esto versa una de las reglas del acto de dar un verso.

### 6.1.2. Una poética dispersa

La poética estudiada es una poética de la oralidad. La escritura, como por ejemplo, el cuaderno de los poetas, es siempre una actividad posible pero no obligatoria. Este rasgo se suma al hecho de que los encuentros entre poetas suelen darse en los eventos del canto o en encuentros de improvisación. Esto impone también una característica a la poética que se estudia en esta tesis: se trata de una poética que no es monolítica ni uniforme sino que tiene muchas variantes personales o regionales (esto tiene un interesante correlato en las formas musicales).

En algunos temas nos encontramos con diferencias evidentes en cuestión terminológica o incluso en asuntos de fondo entre algunos poetas o cantores entrevistados. Si se piensa desde el mundo rural, esto no tiene nada de extraño: los conceptos y los términos evolucionan en un lugar de una manera y en otro de otra; la información se trasmite y en esa transmisión pueden darse también algunas transformaciones del contenido y esto puede variar de un lugar a otro; todo esto sin contar además con el hecho de que naturalmente la memoria humana es en gran parte reconstructiva.

A pesar de las variaciones que se observan, hay un gran elemento común que constituye justamente un conocimiento compartido entre todos los poetas y que se manifiesta en sus ritos, su vocabulario y ese fondo común que se reseñó un poco antes en estas mismas conclusiones.

En este punto es interesante mencionar una opinión del investigador respecto de los poetas populares, especialmente de quienes hacen canto a lo humano. Sorprende en varios de ellos una suerte de discreto personalismo, que coexiste con altos grados de compañerismo y de solidaridad acompañados de un sentimiento de pertenencia al mismo grupo. No obstante, también se percibe en las representaciones del sí mismo una suerte de superioridad o de mayor relevancia respecto de otros, o una importancia del papel jugado en la historia del canto popular. Mucho antes, violeta Parra había señalado en una entrevista (Navasal (1954) hemos conservado la ortografía de la publicación original; actualmente se prefiere "paya"):

Los palladores son orgullosos y cada uno se considera mejor que los demás; por ello una competencia de “pallas” es una verdadera lucha de ingenio.

En un contexto totalmente diferente, claro está, Violeta Parra había señalado algo semejante que probablemente tenga que ver con el espíritu de competencia que anima los contrapuntos y en conversaciones con algunos poetas, se ha señalado como característica de la personalidad una valoración de la inteligencia propia muy alta. Esto es normal si se considera como una actividad de creación con todas las implicancias que en esta tesis se dejan observar.

En este sentido, la figura del poeta popular parece más o menos semejante a la del estereotipo del artista letrado. Así como hay polémicas entre poetas de la letra escrita, también las hay entre poetas de la oralidad. Estas polémicas ciertamente no aparecen en los medios ni siquiera en todas las conversaciones entre poetas; pero existen.

Es posible que también esta cuota de individualismo influya en algún grado en la dispersión y diferencias que el observador encuentra en los contenidos de la poética.

## **6.2. Temas pendientes**

Finalizada la investigación, resulta evidente que algunos de los temas colindantes con el de la poética de los poetas populares son susceptibles de profundizar. Entre estos temas, destacan especialmente dos: el canto a lo divino y la importancia de la música en el canto popular.

### **6.2.1 Canto a lo divino**

En esta investigación no se profundizó mucho en el canto a lo divino y es un asunto que se debe estudiar desde las perspectivas empáticas o "emicas". Hay ahí un contenido intenso que debe ser abordado desde adentro para su cabal comprensión.

Hay un conjunto de temas que se relacionan con cambios en la sociedad y



cómo esos cambios afectan el desarrollo del canto a lo divino. Antes, la muerte de los niños menores y de bebés era más común que ahora, esto evidentemente que ha afectado la cantidad de velorios de angelito y consecuentemente eso ha modificado la trayectoria del canto a lo divino. Otros fenómenos que han influido se relacionan con la modernidad: por ejemplo, la globalización y la escolarización de la población campesina. Cuando el Papa Juan Pablo II visitó Chile, los cantores populares estuvieron presentes y fueron escuchados atentamente por el jefe de la Iglesia Católica. Actualmente hay poetas populares que tienen página en internet y son muy pocos los campesinos jóvenes que no saben leer y escribir.

Otras cuestiones interesantes es cómo viven los cantores su relación con la iglesia oficial y si se siente o no como una religión diferente. Algunos de nuestros entrevistados manifestaron opiniones al respecto pero es claro que un tema como este requiere una investigación particular.

### **6.2.2. Poética musical**

Uno de los apartados en el capítulo en el que se exponen los resultados se refiere a la poética en relación con la música. Este es un asunto para el cual se requiere una perspectiva interdisciplinaria para abordarlos integralmente. Es evidente que la melodía, el canto y los instrumentos resultan ser un componente central. Desde el punto de vista del rito —piénsese por ejemplo, en una vigilia— la música cumple funciones muy especiales que abarcan desde lo cognitivo hasta lo social. La música actúa como un apoyo para la métrica, por lo mismo, para el aprendizaje de la poética resulta fundamental. Las reflexiones de los poetas sobre los tipos de melodías y la importancia de las melodías que permiten cantar con los acentos naturales de las palabras, algo que caracteriza al llamado canto a lo poeta, entre otros, son indicadores de que el componente musical debe ser abordado integralmente. No obstante, esto tiene una dificultad metodológica muy grande que se mencionará un poco más adelante.

Baste aquí consignar que el ensamblaje del lenguaje y de la música constituye

un tema amplio a partir del cual se pueden establecer algunas posibles líneas de investigación relacionadas con la cualificación de la voz en los cantores, el léxico del canto a lo divino, desde una perspectiva "émica" (esto debe incluir un léxico relacionado con los instrumentos musicales, con las melodías, etc.).

También se podrá indagar sobre el efecto del canto en una vigilia. Normalmente uno está expuesto a la música por períodos breves. La exposición durante muchas horas —justamente en las horas en que el cuerpo está esperando dormir— al canto que tiene una forma de letanía también produce efectos sobre los cantores y los oyentes. En estas ceremonias religiosas normalmente hay una interrupción para la cena y se crea un evento muy diferente en el que abundan las narraciones divertidas y los versos a lo humano.

### 6.2.3. Modelos prosódicos

La recitación de las décimas, cuando no van acompañadas por música, tiene una prosodia que resulta muy característica en especial por las marcas tonales en los finales del cuarto y el séptimo versos. En el cuarto, aparece típicamente una cadencia por ese "primer final" y en el séptimo hay una elevación notoria del tono . Eso se presenta en la figura 31.

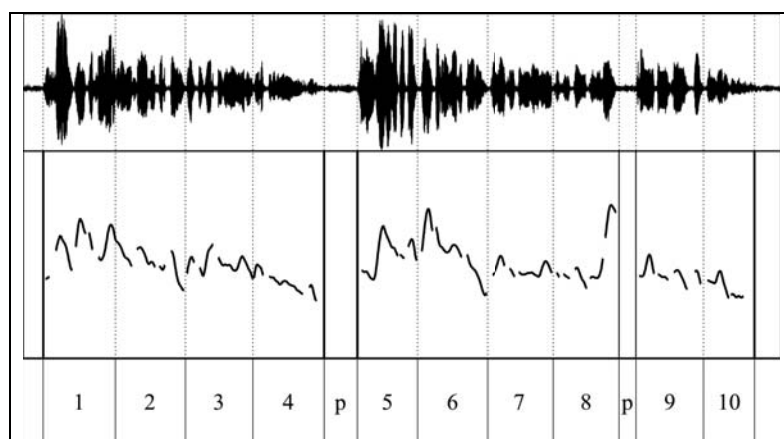


Figura 31. Oscilograma y curva de tono en una décima.

La recitación es del poeta Sergio Cerpa. Para el texto de esta misma estrofa, véase antes 4.6.

En la estrofa recitada se observan las dos pausas intraestrofas (p), la primera después del cuarto verso y la segunda después del octavo. El octavo termina además con una notoria inflexión ascendente, que es justamente lo que se comentaba más arriba.

Resulta interesante observar la declinación en la primera parte, la resituación de la altura del tono de inicio del grupo fónico al comienzo del quinto verso y el descenso final, justamente donde se inicia la llamada "caída del verso"; para los conceptos del análisis prosódico, véase, por ejemplo, Prieto (2003).

Estos modelos de recitación pueden ser distintos según los fundamentos y según si se trata de un verso por sabiduría o uno por travesura, por poner dos ejemplos diferentes.

Es posible que también existan modelos prosódicos o modelos de recitación, en la terminología de Jakobson (1975) diferentes regionalmente dentro del país. Y en este sentido, ya que la décima es una estrofa difundida en todo el mundo de habla hispánica, es perfectamente posible proponer un mapa de la entonación de los modelos de recitación de la décima. Estudio que se puede complementar por cierto con otras formas, como la cuarteta en todas sus variantes.

#### **6.2.4. Cuestiones metodológicas**

Un trabajo de este tipo invita a la reflexión sobre la metodología pues, como en ninguno otro, esta determina y afecta los resultados que se pueden obtener. Lo que se aprendía o escuchaba en una de las entrevistas era importante para la siguiente. Por esta razón, el orden de las entrevistas no es trivial. En este caso, el orden elegido fue acertado pues tratar con los poetas más conocidos permitió preparar mejor las entrevistas con los poetas menos conocidos por el entrevistador. Por otra parte, los poetas menos conocidos eran portadores de una información en algún sentido más pura dado que estaban más alejados de la academia y de la escritura, algunos de ellos, con muy poca educación formal.

Este documento debe entenderse solo como el informe final de un proceso largo e intenso. En el curso de la realización de la investigación el mismo investigador sufrió cambios de actitud producto de la misma actividad de investigar. No solo desde el punto de vista intelectual, dado el crecimiento de la cantidad de información que se iba recogiendo en cada paso; sino también desde el punto de vista afectivo, en la relación de admiración que se produce con los entrevistados.

Los entrevistados resultaron ser efectivamente los mejores exponentes del canto popular chileno. De ahí que se pueda afirmar también como un logro el haber llegado hasta ellos y haber podido mantener y registrar esas conversaciones.

Uno de los principios que ha regido esta tarea ha sido la de investigar "desde dentro" o sea, con una perspectiva de tipo *emics*. Al mismo tiempo se ha señalado que sería interesante tener enfoques interdisciplinarios sobre este mismo asunto. Es conveniente señalar que una investigación de ese tipo tendrá muchas dificultades metodológicas pues la tarea de constituir un equipo compuesto por personas que estén dispuestos a la inmersión en temas culturales no es nada sencillo, incluso por razones prácticas.

En muchos casos el investigador quedó con la duda respecto de algunos asuntos tratados o bien en el curso de la investigación el investigador experimentaba un aprendizaje y habría sido conveniente volver a preguntar por los mismos temas a los entrevistados de antes. Este es un análisis infinito, lo que lógicamente escapa del formato de una investigación con tiempo limitado. Lo que sería interesante, pero su factibilidad no es tan clara, es poder reunir a varios cultores y tener reuniones colectivas, no individuales, para conversar entre varias personas sobre asuntos relacionados. En una ocasión se produjo sin premeditación de parte del investigador, una situación como esta y fue muy interesante el desarrollo de la conversación.

Una de las proyecciones de esta tesis es convertirla en una exposición para ser presentada ante poetas populares para conocer sus opiniones y para discutir con ellos acerca de las cuestiones controversiales que aquí se han presentado.

Otra de las proyecciones consiste en proponer un reconocimiento de alguna institución, por ejemplo una universidad, para algunos de estos poetas con el fin de que se establezca una relación con ellos a partir de sus méritos.

Tal vez, en algún momento pueda cambiar la relación que en mi país se ha establecido entre la academia y los cultores naturales del arte verbal. Si esta investigación se convierte en un aporte en ese sentido, para el autor el trabajo habrá tenido sentido. Después de todo, hay investigaciones que son importantes para describir el mundo, y hay otras que sirven para cambiar algún aspecto de él.

**Referencias bibliográficas**

Acevedo, A. (1931). *Croquis chilenos: crónicas y relatos*. Santiago, Chile: Zig-Zag.

—. (1933). *Los cantores populares chilenos*. Santiago, Chile: Nascimento.

—. (1935). *El libro de la tierra chilena: lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile*. Santiago, Chile: Eds. Ercilla.

Astorga, F. (1984). *El canto a lo poeta y los niños del departamento de Melipilla*. (Memoria de titulación no publicada). Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Balbín, R. (1961). El axis rítmico en la estrofa castellana. En *Revista de Literatura*, XIX, 3-18.

—. (1975). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, España: Gredos.

Barros, R. & Dannemann, M. (1960). El guitarrón en el departamento de Puente Alto. En *Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, Colección de Ensayos*, 12.

Belic, O. (1972). *El español como material del verso*. Valparaíso, Chile: Eds. Universitarias de Valparaíso.

Bustamente, J. & Astorga, F. (1996). *Renacer del Guitarrón Chileno*. Chile: Asociación Gremial Nacional Poetas Populares y Payadores de Chile.

Chaparro, M. (2005). *El Guitarrón Chileno*. Chile: Asociación Gremial Nacional Poetas Populares y Payadores de Chile.

—. (2009). *El payador chileno a comienzos del siglo XXI*. Universidad ARCIS, Santiago, Chile.

Crowley, D & Mitchell, D. (1993). *Communication Theory Today*. Oxford, EE.UU.: Eds. Pergamon Press.

- Coseriu, E. (1983). *Lingüística del texto*. San Juan, Argentina: [s.n]
- . (1985). La situación en la lingüística. En E. Coseriu, *El hombre y su lenguaje* (240-256). Madrid, España: Eds. Gredos.
- . (1985a). El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística. Madrid, España: Eds. Gredos.
- . (1986). Creatividad y técnica lingüística: los tres niveles del lenguaje. En E. Coseriu, *Lecciones de Lingüística General* (269-286). Madrid, España: Eds. Gredos.
- . (1986). Lecciones de lingüística general. Madrid, España: Eds. Gredos.
- Dannemann, M. (1969). Estudio preliminar para el atlas folklórico musical de Chile. En *Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Colección de Ensayos*, 15.
- . (1970). *Bibliografía del folklore chileno: 1952-1965*. Austin, EE.UU.: [s.n]
- . (1998). *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago, Chile: Eds. Universitaria.
- Dölz-Blackburn, I. (1979). *Antología crítica de la poesía tradicional chilena*. México: Eds. IPGH.
- . (1984). *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena; desde la Conquista hasta el presente*. Santiago, Chile: Eds. Nascimento.
- Fabb, N. (2005). *Lingüística y Literatura: el lenguaje en las artes verbales del mundo*. Madrid, España: Eds. Antonio Machado Libros.
- Grebe, M. E. (1965). *La Estructura Musical del Verso Folklórico: Estudio Crítico de sus Elementos Modales y otros Arcaísmos*. (Tesis de Licenciatura no publicada). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- . (1967). Modality in Spanish Renaissance Vihuela Music and Archaic Chilean Folksong: a comparative study. En *Ethno-musicology*, XI, N° 3.

—. (1976). Objeto, Métodos y Técnicas de Investigación en Etnomusicología: Algunos problemas básicos. En *Revista Musical Chilena*, 30, 5-27

Ibarra, J. (1982). El ritmo acentual en el verso español. Otra formalización. *Revista Taller de Letras*, 10, 7-22.

Jankowski, N. & Wester, F. (1993). La tradición cualitativa e la investigación sobre las ciencias sociales: contribuciones a la investigación sobre la comunicación de masas. En K. Jensen y N. Jankowsky (Eds.), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas* (pp. 57-97). Barcelona, España: Bosch-Comunicación.

Jakobson, R. (1975) [1960]. Lingüística y poética. En R. Jakobson *Lingüística y poética* (pp. 347-395).

—. (1975a). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, España: Eds. Seix Barral, S. A.

Jensen, K. & Jankowsky, N. (1993). Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas. Barcelona, España: Eds. Bosch-Comunicación.

Jordá, M. (1973). *Versos a lo divino y a lo humano*. Santiago, Chile: Eds. Editorial Mundo.

—. (1975). *La sabiduría de un pueblo*. Santiago, Chile: Eds. Editorial Mundo.

—. (1991). *Centésimo Año: versión popular en coplas*. Santiago, Chile: [s.n]

—. (1993). *Miguel Galleguillos Herrera: el patriarca del canto a lo divino*, (Recopilación). Santiago, Chile: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.

—. (1995). *Carta del Papa sobre el valor de la vida: en versión popular*. Santiago, Chile: [s.n]



—. (1996). *El jubileo del año 2000*: en versión popular. Santiago, Chile: [s.n]

—. (1996). *El Mesías Verdadero*: el catecismo del tercer milenio que se inspira en la tradición del verso en décimas y en coplas. Santiago, Chile: [s.n]

—. (1997). *Historia Sagrada del tercer milenio*. Santiago, Chile: [s.n]

Lenz, R. (1919) [1984]. Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile, contribución al folklore chilena. En *Anales de la Universidad de Chile. Memorias Científicas i Literarias, CXLIII* (pp. 511-622).

Lizana, D. (1912). *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago, Chile: Impr. Universitaria.

Martínez, E. (1989). *Fonología general y española*. Barcelona, España: Eds. Teide.

Morse, J. & Field, P. (1995). *Qualitative researsch methods for health a professionals* (2a. ed.). Thousand Oaks, EE.UU.: Eds. Sage.

Navarro, T. (1974) [1956]. *Métrica española*. Madrid, España: Eds. Guadarrama.

—. (1977) [1954]. *Arte del verso* (7a. ed.). México: Eds. Málaga S.A.

—. (1966). *Manual de entonación española* (3a. ed.). México: Eds. Colección Málaga.

—. (1971). Diptongos y tonema. En *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XXVI*, 1-10.

Navarrete, M. (1993). *Balmaceda en la poesía popular: 1886-1896* (1a. ed.). Santiago, Chile: DIBAM

—. (1998). *Aunque no soy literaria: Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX (Compilación y estudio)*. Santiago, Chile: Eds. Biblioteca Nacional de Chile.

—. (1999). *La Lira popular: poesía popular impresa del siglo XIX*. (Selección y prólogo). Santiago, Chile: Universitaria DIBAM, Departamento de Extensión Cultural.

Navasal, M. (1954). Conozca a Violeta Parra. En *Revista Ecran*, 1220, 8/6/1954: 18-20. Recuperado el 9 de enero de 2009, de <http://www.violetaparra.cl/>

Panizo, J. (1988). Expresiones de folklore vallisoletano. En *Revista de Folklore*, 88, 143-144. Disponible en <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=741>

Parra, V. (1979). *Cantos folklóricos chilenos*. Santiago, Chile: Eds. Nascimento.

Pike, K. (1967). *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior* (2a. ed.). Dallas, EE.UU.: Eds. The Hague.

Pontigo, D. (1990). *El paraíso de América* (1a. ed.). Santiago, Chile: Instituto Nacional de Pastoral Rural.

Prieto, P. et al. (2003). *Teorías de la entonación*. Barcelona, España: Eds. Ariel.

Quilis, A. (1975). *Métrica española*. Madrid, España: Eds. Alcalá.

—. (1993). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid, España: Gredos.

Quinn, M. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Newbury Park, EE.UU.: Eds. SAGE.

Rodríguez, G., Flores, J. & García, E. (1996). *Metodología de la investigación*. Archidona, España: Eds. Aljibe.

Román, D. (1991). El octosílabo en el slogan publicitario. En *RLA*, 29, 5-20.

Ruiz, P. (1947). *Tipos y costumbres de Chile*. Santiago, Chile: Eds. Zig-Zag

S.A.

Saavedra, J. (1945). *El octosílabo castellano*. Santiago, Chile: Eds. Universidad de Chile.

Sandoval, C. (2002). *Programa de Especialización en Teoría, Métodos y Técnicas de Investigación Social. Investigación cualitativa*, Instituto colombiano para el fomento de la educación superior (ICFES). Bogotá, Colombia: [s.n]

Sauvalle, S. (1994). La Guitarra Chilena. *Fondart*, 1-13. Disponible en [http://www.guitarrachilena.cl/pdf/Afinaciones\\_especiales\\_Sauvalle.pdf](http://www.guitarrachilena.cl/pdf/Afinaciones_especiales_Sauvalle.pdf)

Sepúlveda, F. (1998). Estética de la cultura popular chilena. En *Boletín Academia Chilena de la Lengua*, 73.

— . (1998a). Poesía popular e identidad. 'Aunque no soy literaria'. En *Patrimonio Cultural, Dibam*, 12.

—. (1999-2000). Poesía popular: sonido y sentido. En *Boletín Academia Chilena de la Lengua*, 74.

—. (2001-2002). Lo religioso en la poesía popular chilena. Homenaje a Oreste Plath. En *Boletín Academia Chilena de la Lengua*, 75.

—. (2006). La Lira Popular: poéticas de la identidad. En *Arte, Identidad y Cultura chilena (1900-1930)*. Santiago, Chile: Eds. Pontificia Universidad Católica de Chile.

—. (2009). *El Canto a Lo Poeta: A lo Divino y a lo Humano. Análisis Estético Antropológico y Antología Fundamental*. Santiago, Chile: Eds. Pontificia Universidad Católica de Chile y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Taylor, Steven J & R. Bogdan. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

van Dijk, T. A. (1992). *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Barcelona, España: Eds. Paidós.

—. (1993). Discourse and cognition in society. En D. Crowley y D. Mitchell (Eds.), *Communication Theory Today* (pp. 107-126). Oxford, EE.UU.: Pergamon.

—. (1993-1994). Modelos en la Memoria. El papel de las representaciones de la situación en el procesamiento del discurso. En *Revista Latina de Pensamiento y Lenguaje*, 2, 39-55.

Uribe, J. (1961). La poesía popular y los terremotos. En *Viaje*, 329, 33-35.

—. (1961a). Poetas y cantores populares de Loyca. En *Viaje*, 337, 30-31.

—. (1963). Cantores populares de Melipilla. En *Viaje*, 360, 37-38.

—. (1964). Cancionero de Alhué. Santiago, Chile: Universitaria.

—. (1965). Manuel Garrido: cantor glorioso. En *Estudios Filológicos*, 1, 81-107.

—. (1967). *El tema de la tierra de Jauja en la literatura tradicional chilena: ensayo de folklore comparado*. Santiago, Chile: Universitaria.

—. (1969). Versos y payas. En *Cormorán*, 4, 12.

—. (1970). Vuelven los payadores. En *Viaje*, 435, 14-16.

—. (1974). *Flor de canto a lo humano*. Santiago, Chile: Eds. Gabriela Mistral.

—. (1974a). *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX* (1a. ed.). Santiago, Chile: Pineda Libros.

—. (1979). *Poesía popular: participación de las provincias: 1879*. Valparaíso, Chile: Eds. Universitarias de Valparaíso.

**Índice alfabético**

A DOS RAZONES .....	163
AFINACIÓN TRASPUESTA .....	178
AFINAR POR MÚSICA .....	178
AFINAR POR SIMPATÍA .....	179
BANQUILLO .....	77, 152
BANQUILLO INVERSO .....	152
BRINDIS .....	154, 156
CA'ENCIA .....	110
CADENCIA .....	132
CAÍDA .....	110, 132, 140
CANTAR A MEDIA LETRA .....	165
CANTAR DE APUNTE .....	187
CANTAR DE DOS EN DOS .....	164
CANTAR TRINAO .....	187
CANTO A LO DIVINO .....	176
CANTO A LO HUMANO .....	176
CANTO A LO POETA .....	176
CANTO DEL PUNTO FIJO .....	170
CANTO INTRODUCCIONADO .....	126, 138
CANTO POR REDONDILLA .....	170
CANTO POR TRAVESURA .....	173
CANTOR .....	94, 162
CANTOR AUTORIZADO .....	98
CANTOR ESTRELLERO .....	188
COLEO, DE .....	133, 136
CONCESIÓN .....	145, 149, 153
CONTRAPUNTO .....	157
CONTRAPUNTO IMPROVISADO .....	157
CONTRARRESTO .....	137, 142
CONTRAVERSO .....	142
COPLA .....	149
cuarteta .....	138
CRUZADA	
copla .....	139
CUADERNO .....	162
cuarteta .....	138
CUARTETA POR PREGUNTA Y RESPUESTA .....	152
CUARTETA TRABADA .....	139
DAR UN VERSO .....	162, 165
DAR UN VERSO CON REGLAMENTO .....	166
DAR UN VERSO SIN REGLAMENTO .....	166
DE REDONDILLA .....	172
DÉCIMA .....	137
DÉCIMA ESDRÚJULA .....	142
DÉCIMA ESPINELA .....	140
DÉCIMA GLOSADA .....	123, 137, 142
DÉCIMA ROMANCERA .....	141

DÉCIMA SUELTA.....	141, 156
DÉCIMAS DE PUNTO FIJO .....	170
DÉCIMAS POPULARES .....	142
DOBLE CURSO.....	179
EL MUNDO AL REVÉS .....	174
ENCUARTETADO .....	107, 110, 129
ENCUARTETAR .....	91
encuartetar el verso.....	138
ENCUENTROS.....	79
ENTONACIÓN.....	179, 182
ERRANTE .....	83
FUNDAMENTO.....	104, 130, 167, 175
FUNDAO.....	104, 167, 175
GITARRA TRASPUESTA .....	178
GITARRÓN CHILENO .....	176
HASTA AGOTAR RIMA .....	149, 153
IMPROVISACIÓN.....	163
LÍNEA .....	119
MELODÍA.....	179
MELODÍA A LO POETA .....	181
MELODÍAS APOETADAS.....	180
MELODÍAS APOETIZADAS .....	180
MELODÍAS ATONADADAS .....	180
MELODÍAS COSTINAS.....	180
MOCHITO .....	131
OCHO, EL.....	112
OVILLEJO .....	133, 142
PALABRA .....	119
PALABRAS REDOBLADAS .....	147
PARABIÉN .....	138, 154
PAYA .....	157
PAYADOR.....	94, 157
PEGAR.....	129
PERSONIFICACIÓN .....	153
PIE.....	119, 156
PIE DE VERSO.....	119
POETA .....	94, 96, 162
POETA ANDARIEGO .....	83
POETA AUTORIZADO .....	110
POETA RODANTE .....	159
POR ÁPOCALIPSIS .....	175
POR EL AMOR.....	173
POR EL HIJO PRÓDIGO.....	175
POR EL MUNDO AL REVÉS.....	173
POR MÚSICA.....	178
POR NACIMIENTO.....	175
POR PONDERACIÓN .....	173
PUETA .....	96
PUNTO.....	167, 175
PUNTO FIJO.....	170

<i>REDOBLE</i> .....	133, 134
<i>REDONDILLA DE PUNTO FIJO</i> .....	169
<i>REDONDILLA Y PUNTO FIJO</i> .....	169
<i>REFRÁN</i> .....	149, 150
<i>RELANCE</i> .....	149
<i>RELAUCHE</i> .....	149
<i>RELAUCHO</i> .....	149
<i>RIMAS PEGADAS</i> .....	139
<i>SEGUIDILLA</i> .....	137
<i>SEMICÁIDA</i> .....	125
<i>SIMPLE</i>	
<i>copla</i> .....	139
<i>TOCADOR</i> .....	187
<i>TOQUÍO</i> .....	186
<i>TORRANTE</i> .....	159
<i>TRASPUESTA</i> .....	178
<i>TRAVESURA</i> .....	157
<i>VERSEAR</i> .....	161
<i>VERSO</i> .....	120
<i>VERSO AUTORIZADO</i> .....	98
<i>VERSO CON DOBLE CUARTETA</i> .....	131
<i>VERSO ENCUARTETADO</i> .....	107, 138, 141
<i>VERSO HECHO</i> .....	161
<i>VERSO LIBRE</i> .....	131
<i>VERSO MOCHO</i> .....	131
<i>VERSO POR LITERATURA</i> .....	173, 175
<i>VERSO POR PONDERACIÓN</i> .....	173, 175
<i>VERSO POR TRAVESURA</i> .....	173, 175
<i>VERSO REDOBLADO</i> .....	133, 134
<i>VOCABLE</i> .....	120
<i>VOCABLES</i> .....	156
<i>VOCABLO</i> .....	119