

Manuel Dannemann

Variedades formales de la poesía popular chilena



IMPEÑADOS en contribuir al estudio de nuestro folklore, nos hemos propuesto realizar una esquemática exposición de las diferentes estructuras formales que ha utilizado la poesía popular chilena. Esta es la concisa finalidad de nuestro trabajo, cuya naturaleza nos impide abordar con detención, aspectos tan interesantes como serían los orígenes y la valoración estética de este género literario folklórico. Sin embargo, nos permitiremos ligeras referencias a ellos, como asimismo el señalar la presencia de expresión musical en ciertas composiciones poéticas, cuando una estricta comprensión del objeto de nuestro asunto lo requiera.

Bien sabemos que el concepto de poesía popular se presta a equívocas consideraciones, por lo cual estimamos necesario fijar nuestra apreciación personal al respecto, antes de presentar las modalidades externas que esta poesía adopta. Nuestro criterio se basa en la función que este hecho folklórico efectúa en su órbita cultural, no en la teoría de la retórica literaria.

Un tema versificado —entre otros orígenes— de remota procedencia española, o compuesto por un analfabeto bardo chileno, o por uno de nuestros poetas designados cultos, que logra trascender a la comunidad, mantener su vigencia mediante una bien lograda corriente tradicional, y alcanzar el anonimato general, reúne las ca-

racterísticas de poesía popular. Es este un fenómeno de tipo folklórico y por lo tanto, se constituye en rasgo cultural distintivo de una nacionalidad determinada; en el caso presente, de la nacionalidad chilena.

Sin duda, el grupo humano que mejor conserva y practica esta clase de poesía, es de extracción rural, y ha podido entonces escapar del cosmopolitismo de las grandes ciudades. Su apego a las costumbres tradicionales y el contacto directo con las peculiaridades de nuestro suelo, le permiten volcar y reconocer sus vivencias en un marco poético propio, que el resto de la población comparte ocasionalmente, percatándose que tiene un valor de hecho folklórico literario chileno.

Don Ramón Menéndez Pidal (1), con el cual honrosamente coincidimos en cuanto a conceptos, nos habla de "poesía tradicional"; de modo que la diferencia radica fundamentalmente en la terminología, pues desde nuestro punto de visto folklórico, lo popular es el requisito principalísimo de toda manifestación folklórica, quedando allí involucrados los factores tradición y anonimato, ambos estrechamente fusionados. De ahí que la poesía tradicional —para el sabio filólogo español—, poesía popular —para nosotros—; en una palabra, "poesía folklórica", como acertadamente la denomina Amado Alonso en sus *Estudios Lingüísticos, Temas Hispanoamericanos* (2), precise no sólo "tener méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo" —cita textual de Menéndez Pidal, obra citada— sino que transmitirse refundiéndose lentamente, sin perder su esencia, en el maravilloso proceso de multitudinaria participación creadora de los hechos folklóricos; los cuales son de todos nosotros y de nadie en particular.

Puede ocurrir que el paciente rastrear de los eruditos rompa el anonimato absoluto; mas, si una composición poética refleja el sentir

(1) La numeración que se inserta, corresponde a las notas bibliográficas agregadas al final de este trabajo.

común, y su contenido le puede asegurar una permanencia tradicional, nos hallaremos ante un bien colectivo literario que, para los efectos de este trabajo, designaremos como poesía popular.

Frente a esta realidad folklórica literaria, colocándonos en un plano comparativo, surge la llamada "poesía vulgar", cuya diferencia vital con la poesía popular está en su carencia de función folklórica, por la simple razón que ella no es un fenómeno folklórico. Brota como callampa parasitaria y desaparece vertiginosamente, pues su afán sensacionalista; su ausencia de recursos estéticos, y temática ocasional, como protestas económicas y políticas, baratos sucesos policiales terroríficos, insulsas polémicas, le granjean momentánea curiosidad en la masa amorfa de los centros vastamente poblados; pero le impiden ser oralmente transmitida como un bien común, e integrar el patrimonio de nuestro folklore.

Si bien ha declinado notablemente, en los últimos veinte años, la venta de cuadernillos y hojas sueltas impresas de poesía vulgar, todavía es dable escuchar en algunos trenes sureños, el pregonar estridente de "¡los versos, los güenos versos!"; con su retahila enumerativa de títulos impresionantes.

Don Raúl Silva Castro nos informa de la existencia de una numerosa colección de hojas sueltas de poesía vulgar, formada por el doctor Rodolfo Lenz, la cual pasó a la Biblioteca Nacional en 1933 (3). Agrega que "también existen en la Biblioteca Nacional muchos folletos de poesía vulgar". Esta denominación global, que comprende a toda la producción poética de que hemos dado cuenta, no calza, según nuestro punto de vista, a ciertas felices excepciones que han pasado al folklore. Podemos sostener nuestro juicio después de haber revisado y analizado durante cinco años los mencionados folletos, y leído últimamente, gracias a la gentileza del señor Silva Castro, todas las hojas impresas de la "Colección Lenz". Es así como en la tradición oral chilena logramos consignar, por cierto que con interesantes variaciones idiomáticas y estilísticas, y hasta la fecha actual, ciento treinta y cuatro poesías cuya versión impresa se conserva en la Biblioteca Nacional, las cuales pudieron escapar de la vulgaridad gene-

ral, adquiriendo rango categorial de genuina manifestación folklórica.

Deducimos de esto una consecuencia lógicamente sencilla, pero de gran significación para un estudio especializado en esta materia: autores poéticos, en los cuales prima la calidad vulgar, como lo fueron en Santiago, Daniel Meneses, Rosa Araneda, Nicasio García, Raimundo Navarro Flores, Juan Bautista Peralta, y otros —sin que ellos pertenezcan a la principal fuente productora de poesía popular— consiguieron en casos bien determinados, captar y sintetizar lo vivo y permanente de la comunidad.

Persiste todavía una vieja y difundida tendencia de ciertos historiadores de la literatura, y folkloristas, que, atendiendo meramente al aspecto formal, considera a las canciones de cuna, adivinanzas, refranes, oraciones, juegos infantiles, tonadas y otras expresiones folklóricas provistas de envoltura métrica, por rudimentaria que sea, como pertinentes al ámbito de acción de la poesía popular. Y tenemos que, en múltiples oportunidades, mezcladas con un manojó de coplas varias, ellas se nos ofrecen integrando copiosas y heterogéneas recopilaciones, bajo el título de “cantos populares”, “cancioneros” u otros semejantes.

Creemos que se debe destacar una posición más justa. En primer término, el valor funcional del hecho folklórico, diferente para cada uno de los ejemplos referidos que, las más de las veces, son erradamente precisados con un simplista y acomodaticio criterio literario, nos obliga a reducir los deslindes de la poesía popular. Por otra parte, el investigador debe circunscribirse siempre a las normas tradicionalmente adoptadas por los portadores del folklore y no entregarse a antojadizas clasificaciones. Nos permitimos insistir en este problema, pues a menudo sucede que aún una misma construcción métrica es ropaje encubridor de funciones folklóricas distintas, siendo éstas las que se imponen en todo concepto ajustado a la realidad.

La poesía popular chilena, en especial la cultivada en el presente, o sea, la que pertenece propiamente al folklore, ya que éste es

una fuerza viva, actual, se distingue por el desarrollo primordialmente narrativo de sus temas. Y no se constituye sólo en mero elemento de recreación individual o colectivo, sino que cobra peculiarísimo relieve como núcleo y medio de acción en los distintos tipos de controversias poéticas que se practican en nuestro país.

Don Rodolfo Lenz, en su insuperada monografía *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile* (4), nos expresa: "Es un rasgo muy característico de la poesía popular chilena el que se divida rigurosamente en una rama masculina y una femenina. Cada una de ellas tiene sus argumentos, su métrica, su canto y sus instrumentos particulares y propios".

Esta rama masculina a que alude el Dr. Lenz, aunque parezca redundante el comentario, es justamente nuestra poesía popular propiamente dicha. Así queda demostrado en la citada monografía, y como tal la reconocen los individuos que la componen y hacen libre ejercicio de ella, quienes resultan la más valedera de las autoridades.

Tras estas apreciaciones previas pasaremos al análisis estructural de las modalidades formales de la poesía popular, cuyos ejemplos aquí presentados han sido recogidos, unos de la tradición oral por nosotros, y el resto, próximos a desaparecer o ya extinguidos, los hemos tomado de obras de investigación folklórica que merecen plena fe.

EL "CORRIO" (*)

El romance español recibe no sólo en Chile, sino que en el folklore hispanoamericano, la denominación de "corrío"; voz que en ningún caso constituye un americanismo, ya que su uso puede registrarse en España, particularmente en Andalucía, durante la época anterior al descubrimiento de América.

(*) Aunque no es ésta una revista especializada en folklore, respetaremos, cada vez que sea necesario, y en forma elemental, la fonética propia del habla contenida en nuestra poesía popular, como en este caso, donde *corrío* va por corrido.

La variación en el nombre no afecta a la estructura métrica común, a la cual podemos describir como una combinación de versos, con extensión indeterminada, todos de igual medida, con una misma rima asonante para los versos pares, quedando los impares libres.

La gran mayoría de nuestros "corríos" son de versos octosilábicos, sin que falten aquellos cuyos versos poseen un número menor de sílabas y que son conocidos en España por "romancillos".

A nuestro país debieron llegar por los primeros años de la conquista. Se cantaban, como lo indica Pfandl (5), "al tono de alguna conocida melodía popular". Actualmente son escasos en la tradición oral, siendo casi exclusivamente recitados y no cantados. Informaciones recientes y directas nos hacen catalogar a Chiloé como el reducto conservador máximo de este tipo de poesía, donde una investigación sería podría deparar extraordinarias sorpresas.

Uno de nuestros "corríos" más divulgados, de neta raigambre hispánica, es el titulado *La fe del ciego*. Cinco versiones, por desgracia todas bastante incompletas, trae don Julio Vicuña Cifuentes en su obra *Romances populares y vulgares* (6), de esta poesía, la cual también han registrado otros folkloristas, en cuyos aportes lamentamos no detenernos, pues desvirtuaríamos la finalidad de este trabajo. Bástenos transcribir la versión dada por nuestra compañera de estudios del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, señorita Alicia Marchant del Canto, quien nos informó haberla escuchado de una recitadora nacida en San Carlos de Ñuble, actualmente vecindada en Santiago, y que conoce este "corrío" desde el año mil novecientos aproximadamente. Es la más completa de las versiones encontradas hasta ahora por nosotros en Chile.

LA FE DEL CIEGO

*Camina la Virgen santa,
camina para Belén,
con un niño entre sus brazos
que daba gusto de ver.*

*En el medio del camino
pidió el niño que beber.*

*—“No pidas agua, mi niño,
No pidas aguas, mi bien,
que los ríos corren turbios
y los arroyos también”.*

*—Allá arriba en aquel alto
hay un fresco naranjel;
es un ciego quien lo cuida,
un ciego que no puede ver.*

*—“Cieguecito, cieguecito,
que cuidas el naranjel,
dadme una sola naranja
para el niño entretener”.*

*—Pase, señora, a mi huerto,
saque las que ha menester;
coja de aquellas más grandes,
deje las chicas crecer”.*

*—Cuanto más saca la Virgen
más salen del naranjel.
Sacaba de a una en una,
salían de cien en cien;
las ramas que estaban secas
tornaban a florecer.*

*—Se marcha la Virgen santa,
se marcha para Belén,
con el niño entre sus brazos
que daba gusto de ver.*

—*Al alejarse la Virgen,
el ciego comienza a ver:*

—“¿Quién será aquella señora,
quién será aquella mujer,
que sin pedirle yo nada
me ha hecho tanto bien?
Me dió la luz de los ojos,
la del corazón también”.

“Corríos” cuyos versos tengan menos de ocho sílabas no han podido ser recogidos aún por nosotros en forma satisfactoria como para ser publicados, debido a sus deficiencias en cuanto a sentido y vocabulario. No creyendo necesario dar un ejemplo de este tipo, ya que la diferencia con respecto al anterior radica simplemente en la reducción silábica, remitimos a quienes se interesen en esta materia, al precitado libro de don Julio Vicuña, *Romances populares y vulgares*, donde se encuentran casos hexa y heptasilábicos.

En circunstancias públicas especiales, los “corríos” se recitaban —no tenemos noticias que esta costumbre se mantenga— agregándoseles una introducción, y algunos versos finales petitorios o de agradecimiento, los cuales, a la par de la introducción, eran generalmente de carácter jocosos. Este tipo particular de poesía constituye estrictamente, según nuestra opinión, lo que se llama “loga”.

La explicación más acertada para este término se halla en la minuciosa *Contribución al folklore de Carahue* de Ramón A. Laval (7), quien nos informa que tal denominación proviene “tal vez por corrupción de la palabra “loa”, muy usada en tiempos de la Colonia para designar las pequeñas composiciones dramáticas, casi siempre alegóricas, que se representaban para celebrar la coronación o el desposorio de los reyes de España, o en honor de los gobernadores que llegaban de la Metrópoli. Y es casi seguro que así sea; pues las tales “logas” son declamadas por el “loguero” en las fiestas onomásticas, de bautizo

o de matrimonio, que reúne en sus habitaciones a la gente del pueblo” (cita textual).

El “corrío” usado como núcleo central de la “loga” puede tener argumento de conexión temática con la circunstancia en que se recita, o bien ser un relato poético de contenido religioso, histórico u otro cualquiera. Esta vez ejemplificaremos con una “loga” que nos proporcionara una anciana de Pencahue, Colchagua, en el año 1954, asegurándonos que “estas cosas no se usan hace mucho tiempo”. A ella también le debemos la gráfica indicación de que “los corrios se llaman así porque los vocablos van pegando seguíos, y porque se dicen de corrío”.

Según nuestra informante, el recitador o la recitadora iniciaba la “loga” exclamando: “¡Atención, que hay loga!” A lo que los presentes replicaban preguntando a gritos: “¿Para cuándo?” Y recibida la respuesta, “para luego”, agregaban: “¡Que se haga, que se haga!” Entonces, el “loguero” procedía a completar esta especie de introducción dialogada, diciendo:

*Que se haga,
el buche 'e la pava (*)
y el de los pavitos
que se crían en las pavas.*

Añadiendo inmediatamente la parte central de la “loga”, esto es, el “corrío” que le pareciese oportuno; como éste que nos fuera expresivamente recitado por la anciana pencahuina:

*Yo soy don Juan de las Liras;
a que vengo caminando
siete semanas y un día,
a pedirte un trago de agua,
que vengo seco de sed.*

(*) Supresión común de la consonante *d*, inicial.

—“No tengo jarro ni jarra
en qué dártela a beber:
te daré en mi boca dulce
que es más dulce que la miel”.

—“Yo no lo hago por el dulce,
ni tampoco por la miel,
sino es por aquel besito
que me ofreciste ayer”.

—“¡Ah, malhaya sea el huaso!
¿En qué echaría de ver
que lo había de besar
con sus patas de maceta
y su cabeza e' quintral?”

Finalizaba el “loguero” su intervención con los versos:

*Se acabó la loga,
no tenemos trago;
pasen un poquito
más que sea fiao.*

Sin duda que nuestro ejemplo está incompleto y adolece de errores en lo que respecta al “corrío” mismo. Asimismo las fórmulas poéticas iniciales y finales de las “logas” deben haber tenido una métrica más determinada y perfecta que la contemplada en este caso, y en el citado libro del señor Laval. Su función ocasional y su desuso actual, han conseguido que estos graciosos versos se deformen u olviden.

EL ECO

Se utilizó en España, durante los siglos dieciséis y diecisiete, un rebuscado procedimiento de versificación, llamado "eco". Sin embargo, la estrofa del mismo nombre, hoy prácticamente dejada de mano por la poesía popular chilena, corresponde a la construcción métrica del "ovillejo", el cual tuvo escaso arraigo en nuestro folklore.

Como no hemos comprobado la pervivencia de "ecos" en la tradición oral, recurrimos a la obrita de don Desiderio Lizana, *Cómo se canta la poesía popular* (8), donde aparece el "pueta" (*) Juan Agustín Pizarro, el cual, sobre la base del pie forzado, *Enfermo, Pobre y Debiendo*, improvisó el "eco" que sigue:

*Aquí estoy, pero no mermo,
enfermo.*

*Más que moneda de cobre,
pobre.*

*En mi crédito sufriendo,
debiendo.*

*Así por lo que estoy viendo,
no puedo estar más fregado,
en esta cama botado,*

ENFERMO, POBRE Y DEBIENDO.

Esta combinación de versos silábicamente desiguales, con rima consonante —la única que se ha dado en la poesía popular chilena— corresponde a la segunda acepción de "ovillejo" que figura en el *Diccionario de Literatura Española* (9), el cual, textualmente, nos dice: "Pero este nombre también se aplica a una composición en la que los pies quebrados de tres octosílabos se recogen formando el último verso de una redondilla".

(*) Diptongo -ue por el adiptongo -oe.

Es posible que la similitud de construcción entre el “eco” y el “ovillejo” españoles, sumada a las características de repetición que, con respecto a la rima y vocabulario, este último presenta, haya permitido que la terminología técnica de nuestros “puetas” adoptara la voz “eco” para la forma métrica descrita.

En todo “eco”, los versos más extensos son siempre de ocho sílabas, y nunca falta la redondilla final, también octosilábica. En cambio, los otros versos menores que lo completan son de medida variable —con un máximo de cinco sílabas— y no precisan todas las veces constituirse en pies quebrados absolutos; como lo demuestra este ejemplo, proveniente de Antofagasta y compuesto hacia 1935, generosamente cedido por la señorita Isabel Lizana, nieta del folklorista don Desiderio Lizana.

Jovencito Pimentel:

aquí entra él.

Para Juanita, la bella:

aquí entra ella.

Unos versos me pidió:

aquí entro yo.

Ha sido fatal mi estrella,

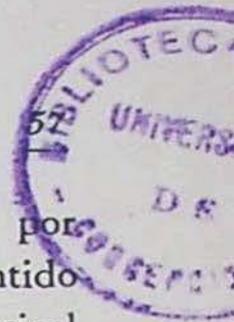
en esto de discurrir,

pues no tengo qué decir

ni de mí, ni de él, ni de ella.

EL “VERSO”

A primera vista, podrá causar extrañeza el que nos atrevamos a titular “verso”, toda una armazón métrica de nuestra poesía popular. Mas, no olvidemos que estamos aplicando exclusivamente terminología folklórica. Y consecuentes con este principio, procederemos a fijar nuestra explicación sobre el “verso”, ateniéndonos a un giro propio de la poesía popular: “cantar un verso”. O sea, que un “pueta”,



Variedades formales de...

en un caso determinado, anunciará: —“Voy a cantar un verso por el amor”... Y tenemos que el verbo cantar no se emplea en sentido figurado, sino que denota fielmente una obligada presencia musical en esta modalidad poética; la cual no se recita: se canta mediante numerosas y variadas melodías regionales y con el acompañamiento instrumental de la guitarra, substituto actual del desaparecido “guitarrón” (*).

Es el “verso”, por lo tanto, una función folklórica poética, donde lo literario y musical, aunque con primacía significativa del primer aspecto, se dan inseparablemente unidos, y cuya forma métrica compuesta se traduce en una orgánica combinación de décimas, la cual, obedeciendo a una rígida preceptiva, adquiere características específicas. La regla general dispone que cuatro décimas, llamadas “pies del verso” por los “puetas”, glosen una “cuarteta” —denominación folklórica genérica, indistintamente alusiva a una redondilla, copla o cuarteta propiamente tal— de modo que los cuatro “vocables” (**) o “palabras” que la componen —ambos términos corresponden a toda la línea de medida silábica que la métrica académica conoce por verso— se repitan, siguiendo el mismo orden, uno cada vez al final de las respectivas décimas, como “vocable” número diez de la pertinente estrofa. Tras los cuatro “pies del verso” síguese una décima, carente del objetivo glosador de las anteriores, y cuya finalidad y ubicación le otorgan un ajustado nombre: la “despedía”, la cual se empieza a cantar con fórmulas tales como “por fin”, “al fin”, “se ordena la despedía”, o también “ángel glorioso y bendito”, cuando se trata del caso particular de un “velorio de angelito” (***).

He aquí un “verso” del tipo descrito, que recogimos el año 1955, en la parcelada hacienda “El Tambo”, San Vicente de Tagua-Tagua, el cual glosa a la “cuarteta”.

(*) Don R. Lenz —obra citada— ha descrito prolijamente este instrumento.

(**) “Vocables” por vocablos.

(***) “Angelito”, criatura de tierna edad que no ha caído en pecado.

*En el cielo están trillando
un trigo que es un tesoro:
las espigas de diamante,
y los granitos, de oro.*

1

*Hizo un "sembrao" el Señor,
San Lucas, y Santo Tomás (*),
y el contrario Satanás
quiso ser partidador.
No lo permitió el Autor
cuando lo vió avanzando;
San Pedro siguió cuidando
esta siembra, bien me fundo,
con un silencio profundo*
EN EL CIELO ESTÁN TRILLANDO.

2

*San Pascual, día por día,
eligió su linda era;
de esta gran sementera
dió noticias Isaías.
Luego dijo que veía
doce luces en el coro.
San Miguel dijo: no ignoro
con su vida aseguró,
y San Pedro cosechó*
UN TRIGO QUÈ ES UN TESORO.

(*) A lo largo de nuestro trabajo, hemos conservado la -s final de palabras que la fonética de la poesía popular suprime o altera, para la mejor comprensión de los textos transcritos.

3

*San Mateo y San Laureano
segaron la maravilla,
y corrieron con la trilla
San Luis con San Cayetano,
y se obligó San Cipriano
a trabajar muy constante,
San Agustín, el tunante, (*)
se concertó de horquetero.
Se dieron en el sendero
LAS ESPIGAS DE DIAMANTE.*

4

*El Santo Judas Tadeo
hizo la parva solito,
San "Gabriel" (**) con San Benito
barrieron, con Eliseo.
Esta siembra "jue", me creo,
del Señor, a quien adoro.
San Juan dijo: "En lo que imploro
con la vida me aseguro,
la paja, brillante puro
Y LOS GRANITOS, DE ORO.*

"DESPEDÍA"

*Al fin "jue" Santa Narcisa
de cocinera a la "saca",
San Andrés corrió a la estaca
una carrera maciza.*

(*) San Agustín y San Juan aparecen frecuentemente en nuestro folklore como santos desordenadamente mundanos.

(**) "Gabriel", metátesis por Gabriel.

*Luego San Lorenzo avisa
de tres santos que llegaron;
los cuatro se consultaron
en el trabajo "pesao",
y estando el trigo "trillao",
los ángeles aventaron.*

Jamás un "pueta" canta la "cuarteta" sola, aisladamente, al comenzar un "verso". Si quiere darla a conocer en su totalidad, esto es, con sus cuatro "vocables" juntos, la incluirá en una décima inicial, cuyas seis primeras "palabras" serán improvisadas conforme a las circunstancias, o constituirán una fórmula preconcebida. A esta modalidad se la califica con la locución "cantar encuartetao". Y aprovechando la "cuarteta" ya conocida, demostraremos un caso de "encuartetamiento".

*Muy triste y "apesarao"
vengo a cantarte, "angelito";
pero ya estarás bendito,
con Jesucristo a tu "lao".
Hoy que te "habís ausentao"
sin saber cómo ni cuándo,
.....
en el cielo están trillando
un trigo que es un tesoro:
las espigas, de diamante,
y los granitos, de oro.*

La defectuosa rima de esta décima, notoria en la palabra diamante, se produce siempre que la "cuarteta" base, como esta vez, tenga los "vocables" impares libres y los pares vayan rimando consonantados; o cuando riman, también consonantemente, el primero con el tercero y el segundo con el cuarto; o sea, cuando se trata de una copla o una cuarteta propiamente dicha para la métrica académica,

respectivamente. Únicamente la rima de la décima espinela (*) en cuestión, sigue el molde clásico perfecto, si los seis "vocables" previos son continuados por una "cuarteta", que la mencionada métrica oficial catalogaría de redondilla por la distribución de sus versos, los cuales riman primero con cuarto y segundo con tercero; como puede apreciarse en este botón de muestra, brotado para el día de San José, en el pueblo de Algarrobo, provincia de Valparaíso, el año en curso:

*A "toos" "pio" permiso,
y el permiso me han de dar,
porque quiero respetar
hasta la tierra "onde" piso;
por eso yo les aviso
para enmendar la porfía:*

.....
*—Creo que mejor sería
andar con el burro "arriando",
que no llevarlo tirando,
"paeciendo" noche y día.*

Cuando se "canta encuarateo", esta décima integrada por dos dispares conjuntos de versos, se junta con los cuatro "pies" glosadores, formando una composición poética carente de la "despedía" antes analizada, debido a que el "verso" completo lleva cinco "pies", como norma invariable.

Hay "versos" cuyos "pies" aunque coordinados en un tema, no glosan "cuarteta" alguna. Ellos son relativamente escasos frente al cúmulo de glosas de nuestra poesía popular, y se cantan en contadísimas ocasiones. Veamos un ejemplo del cual poseemos seis versiones. Una de ellas, dada por una informante oriunda del pueblo de Curepto, provincia de Talca, el año 1949, es la que traemos a colación.

(*) La décima espinela o simplemente espinela, utilizada por nuestra poesía popular como estrofa favorita, debe su nombre al escritor español Vicente Espinel (1550-1642), a quien se le atribuye la elaboración definitiva de esta forma poética.

1

*Se dió una papa en mi tierra,
que la "treidan" (*) entre algunos,
con diez yuntas de torunos
y no podían con ella.
"Tamién" a esta papa "treidan"
siete ganchos al igual,
que le echaban bozal
de las siete partes, una,
y no podía una mula
el tercio "e" medio costal.*

2

*"Tamién" se me dió un zapallo:
es de contar y no "crer",
pues cabía dentro "d'él"
"ensillao" mi caballo.
Con las pepas al soslayo,
sin hacer ningún estorbo;
yo con esto me conforo
de que no es ponderación:
tan solamente el pezón
"naiden" se lo echaba al hombro.*

3

*"Tamién" se dió un calabazo
en lo mejor del terreno,
y que hacía, más o menos,*

(*) "Treidan", por traían.

*cien arrobas a destajo.
 No me "queo" ni me paso,
 la mata cómo sería:
 cuadra tres cuartos cubría
 con "destenderse" (*) tan sólo;
 cubrió un potrero en contorno
 al descubrirse las guías.*

4

*"Tamién" se dió una "sandilla" (**)
 que la llamaban discreta;
 se llenaron seis carretas
 de cáscaras y semillas.
 Tuve para mi familia
 y los demás que vinieron.
 En una prueba que hicieron,
 yo les digo la "verdá":
 que con una "rebaná"
 cien hombres se abastecieron.*

"DESPEDÍA"

*Señores y señoritas,
 cascarita de cedrón,
 en lo mejor del terreno
 "tamién" coseché un melón,
 y cuando llegó a pintón
 no le "dentra" el cuchillo,
 y por un cierto portillo
 que los ratones le hicieron,
 se metieron cien carneros,
 mil ovejas y un potrillo.*

(*) "Destenderse", por extenderse.

(**) "Sandilla", por sandía.

Nuevamente, al observar esta “despedía”, nos hallamos frente a una décima que, como el “pie” portador de la “cuarteta” por glosar, ya revisado, muestra rima incorrecta. Esta vez hay dos finales de “vocable” —señoritas y terreno— que eluden totalmente la rima. Pero esta estrofa no es un caso particular, de excepción, ya que el mismo defecto se da en gran número de “despedías”, sobre todo en aquellas que no principian por las fórmulas de término “al fin”, “en fin”, “por fin” y “se ordena la despedía”. La métrica folklórica chilena ha oficializado esta concesión, válida solamente para los dos casos especificados.

Finalizaremos nuestra referencia respecto al “verso”, haciendo hincapié en que es la décima, la estrofa que, pluralmente, estructura esta composición poética, décima que en la poesía popular chilena consta, como su cortesana antecesora española, de diez versos octosilábicos, rimando el primero con el cuarto y con el quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y con el décimo, y el octavo con el noveno, salvo los dos casos de excepción más arriba detallados. Una diferencia, sin embargo, presentan nuestros “pies” folklóricos, comparados con las clásicas espinelas peninsulares: la rima de los primeros permite mezcla de consonancia y asonancia, como puede apreciarse no sólo en los ejemplos escogidos para este trabajo, sino a través de todo el folklore poético correspondiente. En cambio, las espinelas se rigen por una consonancia perfecta.

A fin de no abundar excesivamente, omitiremos la revisión de las rebuscadas modalidades especiales que puede adoptar el “verso”, mediante las combinaciones poéticas denominadas “verso de coleo” y “contraverso” o “contrarresto”, donde la estrofa constitutiva continúa siendo la décima, ya analizada. A los interesados en conocer estos singulares procedimientos poéticos les recomendamos el precitado folleto de don Desiderio Lizana, que trae ejemplos explicados.

LA "PALLA"

Sin entrar en el complejo problema etimológico del término "palla" o "paya", podemos bosquejarla como una controversia poética dialogada y cantada, de carácter esencialmente ocasional, en que ambos participantes, usando métricamente "cuartetas", se dirigen preguntas, que el respectivo contrario interrogado debe responder satisfactoriamente.

La "palla" se realiza, generalmente, en medio de un público auditor que celebra festivamente las alternadas intervenciones de los "palladores", llegando a ser un poderoso aliciente para la continuidad de este duelo poético, cuya duración se prolonga hasta que uno de los contendores falla en la obligada réplica.

Para ilustrar nuestra breve información, transcribiremos un fragmento de la conocida "palla" que sostuvieron, a fines del siglo XVIII, don Javier de la Rosa y el "mulato Taguá", fragmento extraído de la versión oral que recogimos en Casablanca, provincia de Valparaíso, el año 1954.

—*“Mi don Javier de la Rosa,
con tanta sabiduría;
¿cuál es el ave que vuela
y le da leche a sus crías?”*

... ..
—*“Mira, mulato Taguá,
allá en Copequén verías
cómo tienen los murciélagos
una linda lechería”.*

... ..
—*“Mi don Javier de la Rosa,
contésteme su “mercé”:
una vara estando seca,
¿cómo podrá florecer?”*

.....
—“Mira, mulato Taguá,
la “contesta” va de prisa:
echando la vara al fuego,
la florece la ceniza”.

Esta clase de composiciones poéticas, cada vez más escasas en nuestro folklore, emplean exclusivamente “cuartetas” octosilábicas —en el sentido folklórico genérico de “cuarteta”, ya considerado— en las cuales puede notarse la misma mezcla de rima asonante y consonante que destacáramos en los “pies” del segundo ejemplo de “verso”.

Según la época, han sido el guitarrón y la guitarra los instrumentos usados por los “palladores” para ejecutar el acompañamiento musical de rigor.

EL “CANTO A DOS RAZONES”

Dos tipos de esta variedad poética, que suele confundirse erradamente con la “palla”, encontramos en el campo de nuestra literatura popular. Ambos tienen de común con la “palla” la particularidad de ser dialogados; pero se distinguen claramente de ella por causas que pasaremos a examinar.

En el primer tipo de “canto a dos razones”, actualmente desaparecido, el “pueta” iniciador de esta justa de ingeniosa versificación, cantaba (*) dos “vocables”, replicando su contrincante con otros dos; de manera que la suma diese una resultante métrica, cuya forma era, pues, la de una “cuarteta” simétricamente dividida. Obvio será insistir en que su extensión sólo podía fijarse de acuerdo con la habilidad desplegada por los participantes.

En un artículo aparecido en la *Revista Católica*, el año 1913, titulado “Algunas observaciones sobre el folleto de don Desiderio

(*) Con el mismo acompañamiento instrumental asignado al “verso” y a la “palla”.

Lizana; *Cómo se canta la poesía popular*", firmado por Juan Ramón Ramírez (10), viene una sabrosa muestra de este *Canto a dos razones*. Nos relata el articulista que cantaron en una aldea llamada "La Aguirre", cercana a San Francisco del Monte, el "meico curandero" (*) José Encarnación Pérez y el "pueta" lugareño Felipe Jara. El primero de los nombrados emplazó a su contrario, inquiriéndole:

*Cando Dios creó este mundo,
¿en qué estaría pensando?
... ..
—“En hacerte “meico” a “vos”,
para que “matis” los sanos...*

fué la alusiva respuesta de Jara, el cual con sus dos "razones" le dió el golpe de gracia a Pérez.

El otro tipo de "canto a dos razones" se funda en el mutuo conocimiento que ambos "cantores" deben tener de un mismo "verso" completo, de tal manera que los "pies" y la "despedía" puedan cantarse, alternándose los "puetas" cada dos "vocables", hasta concluir de ese modo toda la composición poética elegida para tal efecto. La primera décima de un "verso" que oímos cantar "a dos razones" en el ya nombrado pueblito de Pencahue, el año 1953, ilustrará nuestra descripción.

En una "pieira" frondosa
"Cantor" A.—
yo tengo un parque "plantao";
... ..
lo que está recién "regao"
"Cantor" B.—
da unas flores muy hermosas:
... ..

(*) "Meico", por médico.

da margaritas y rosas,
 “Cantor” A.—
 almendras y peras chinas

 ¡Esto si que es maravilla!

“Cantor” B.—
 lo debo de ponderar:

 lo que se cansa de dar,

“Cantor” A.—
 da melones y “sandillas”.

EL “BRINDE” (*)

La forma métrica del “brinde” es la ya conocida décima. Sin embargo, es preciso diferenciarlo de sus congéneres poéticos por razones de su estructura total.

Si bien nos hemos encontrado con más de un “brinde” impreso en los folletos y hojas sueltas existentes en la Biblioteca Nacional, sobre los que ya hemos dado cuenta, en las prácticas poéticas del folklore chileno, él consta sólo de una décima. Cerca de ochenta ejemplos recogidos personalmente, y otros contenidos en trabajos de recopilación folklórica de diversos autores, nos permiten suponer que la pluralidad estrófica, tan distinta en el “verso”, no se da en el “brinde” recitado por nuestros “puetas”, el cual tiene en su brevedad oportuna y repentina, en su flexible ingenio, sus mejores características.

La finalidad directa y particular del “brinde” lo lleva a constituirse en una dedicatoria poética alusiva a personas, situaciones, etc., que se dice en determinadas circunstancias, segundos antes de beberse el vino o bebida alcohólica que da margen a su exteriorización. Esta finalidad se desvirtúa muy a menudo cuando se lanza cual-

(*) “Brinde”, por brindis.

quier “brinde”, sin motivación dada, con el simple objeto de amenizar los “tragos” de una reunión.

Vaya como muestra el escuchado este último verano, durante un casamiento celebrado en la localidad de “Mirasol”, provincia de Valparaíso

*¡Brindo!, dijo un hortelano,
por las flores del jardín:
nardo, azucena y jazmín
son anillos de mis manos.
Por un clavel soberano,
una dalia, una mosqueta,
pensamientos y violetas
son las flores más bonitas;
le brindo a la señorita,
de rosas, una maceta.*

POESIAS QUE EMPLEAN EXCLUSIVAMENTE LA “CUARTETA”

En nuestro folklore una sola “cuarteta” no puede considerarse como un tipo de poesía popular, pues su extensión es un impedimento para el desarrollo de la función narrativa que, como ya lo apuntáramos, es principalísimo requisito de la poesía popular chilena. Cuando una “cuarteta” no ha sido glosada, lo que sucede en la minoría de los casos, se conserva prácticamente como un refrán, al cual se denomina también, en la terminología folklórica, “dice”, voz que los poetas populares utilizan peyorativamente, frente a la importancia que para ellos reviste el “verso”.

Poesías populares formadas por dos o más “cuartetos” se encuentran con gran dificultad. Un conocimiento histórico-geográfico completo del folklore literario nacional que estamos lejanos de alcanzar,

nos capacitaría para comprobar su uso en nuestros días. Sin embargo, nos aventuramos a pensar, de acuerdo con nuestras reducidas investigaciones, que los poetas populares ya no cultivan tales poesías, cuya denominación particular, si acaso la tienen, es para nosotros desconocida. Por cierto que estamos haciendo referencia a un tipo poético, el cual, pese a la interferencia métrica, es distinto a las controversias versificadas que examináramos anteriormente.

Estimando innecesario un ejemplo para mayor comprensión de esta extinguida variedad poética, sugerimos, entre otras, la lectura de la muestra insertada por don Francisco J. Cavada, en su magnífica obra *Chiloé y los chilotes* (11), página ciento cuarenta a ciento cuarenta y tres.

Concluyendo, podemos observar que la totalidad de las variedades formales consignadas provienen de España, y cómo el "verso" ha impuesto su preeminencia, cada vez más excluyente, en la práctica actual de nuestra poesía popular.

No pretendemos haber sentado criterio de autoridad sobre un tema tan complejo y fecundo como éste. Bastaríanos que este trabajo fuese un aporte útil a la ciencia folklórica, la cual, como sucede en otras disciplinas culturales, tarda muchas veces en encontrar y dar a conocer la verdad.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

(1) Ramón Menéndez Pidal. *Los romances de América y otros estudios*. Ed. Espasa-Calpe, Argentina. Colección Austral. Buenos Aires, 1948.

(2) Amado Alonso. *Estudios lingüísticos, Temas hispanoamericanos*. Ed. Gredos, Madrid, 1953.

(3) Raúl Silva Castro. *Notas bibliográficas para el estudio de la "poesía vulgar" de Chile*. "Anales de la Universidad de Chile". Año CVIII, tercer trimestre de 1950, N.º 79.

(4) Rodolfo Lenz. *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*. Soc. Imprenta y Litografía Universo. Santiago de Chile, 1919.

(5) Ludwig Pfandl. *Introducción al Siglo de Oro*. Barcelona, 1929,

(6) Julio Vicuña Cifuentes. *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Imprenta Barcelona. Santiago de Chile, 1912.

(7) Ramón A. Laval. *Contribución al folklóre de Carahue* (Chile). Imprenta Clásica Española. Madrid, 1916.

(8) Desiderio Lizana. *Cómo se canta la poesía popular*. Imprenta Universitaria. Santiago de Chile, 1912.

(9) *Diccionario de Literatura Española*. "Revista de Occidente". Madrid. Talleres de Estados, Artes Gráficas. Madrid, 1949.

(10) Juan Ramón Ramírez. *Algunas observaciones sobre el folleto de don Desiderio Lizana; "Cómo se canta la poesía popular"*. "Revista Católica, N.º 296, año 1913.

(11) Francisco J. Cavada. *Chiloé y los chilotos*. Imprenta Universitaria. Santiago de Chile, 1914.