

UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES
FACULTAD DE BELLAS ARTES

CARLOS VEGA

La Forma de la
Cueca Chilena



COLECCION DE ENSAYOS

NÚMERO DOS

CARLOS VEGA

LA FORMA DE LA
CUECA CHILENA

COLECCION DE ENSAYOS

N.º 2

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

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

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

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

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

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

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

I

LA FORMA MUSICAL

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

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

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

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

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

1. LAS FORMAS DEL PIE

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



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

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

2. LAS FORMAS DE LA FRASE

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

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



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

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

La frase ternaria perfecta, 2-2, 6×8 ternario. La forma tipo de esta especie de frase se representa yuxtaponiendo dos pies ternarios normales de corcheas en el compás activo (o de movimiento, o *capital*), y otros dos, contraídos, en la función de reposo (o *caudal*), tal como se ve en primer término en el Cuadro A.

CUADRO A.

1) $\frac{6}{8}$ $\overset{3}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

2) | *musical notation* | $\overset{2}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

3) | *musical notation* | $\overset{2}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

4) | *musical notation* | $\overset{1}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

5) | *musical notation* | $\overset{1}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

6) | *musical notation* | $\overset{1}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

7) | *musical notation* | $\overset{1}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

8) | *musical notation* | $\overset{1}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

9) | *musical notation* | $\overset{1}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

10) | *musical notation* | $\overset{1}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

11) | *musical notation* | $\overset{1}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

12) | *musical notation* | $\overset{1}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

13) | *musical notation* | $\overset{1}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

14) | *musical notation* | $\overset{2}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

15) | *musical notation* | $\overset{2}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

16) | *musical notation* | $\overset{3}{\text{rest}}$ | *musical notation* ||

ANACRUSIS y CAUDAS.

musical notation | *musical notation* | *musical notation* ||

Las seis unidades—en este caso corcheas—de un compás, pueden formar, en general, dos grupos de tres o tres grupos de dos, es decir, el contenido del compás de 6×8 *ternario* o el del 6×8 *binario*. Nuestro método esclarece que a este último no le corresponde el compás de 3×4 en que suele anotarse comúnmente, sino el de

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

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

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

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

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

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

CUADRO B.



ANACRUSIS y CAUDAS.



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

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

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

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

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

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

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

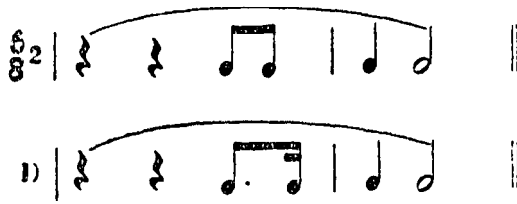
CUADRO C.

ANACRUSIS y CAUDAS.

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

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

Aquí debemos detenernos para llamar la atención sobre esta original y curiosa acefalía de la Cueca. Veamos en el Cuadro C¹ sus dos fórmulas usuales:

CUADRO C¹.

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

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

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

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

CUADRO C².

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

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

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

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

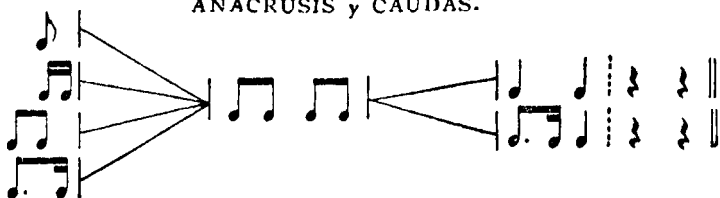
Aunque es extraño, no parece demasiado sorprendente que una especie agrupe las seis corcheas de cada compás capital, de a dos o de a tres, porque la rígida fórmula de acompañamiento coincide en extensión con ambas agrupaciones; lo singular es que la Cueca admita con gran frecuencia, entre las ternarias,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

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

CUADRO D.



ANACRUSIS y CAUDAS.



A fin de evitar el signo de 8×8 , en la armadura, cortamos el caudal—como en los casos anteriores—con una línea divisoria de puntos que separa los valores, pero no en el sentido de la prolongación terminal. Así, el signo se reduce a 4×8 .

Todas las fórmulas, incluso la tipo, son usuales. Las dos que tienen puntillo son las únicas puntuadas que hemos visto en nues-

tra colección; no creemos imposible que aparezcan en otras Cuecas las dos que faltan, esto es, la tipo y la 3) con el puntillo en el segundo pie.

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

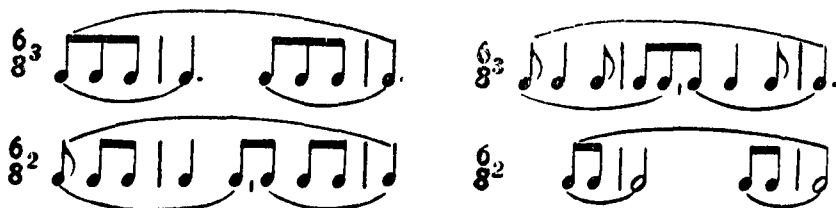
Con respecto a las fórmulas de iniciación de la Cueca chilena, podemos decir, de manera general, que la fórmula tética (comienzo en el llamado «tiempo fuerte») es la más común en las cuatro formas de frase; que la fórmula acéfala no se presenta sino en la frase C, y que la fórmula anacrúsica es muy frecuente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

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

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

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

Las células usuales en la Cueca chilena son las siguientes:



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

3. EL PERÍODO

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

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

2033. Veamos este período de una Cueca que recogí en Valdivia:

2033

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

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



2003

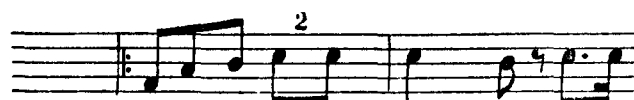


En los términos primero y tercero tenemos la frase A, y en el segundo y en el cuarto la frase B, $3+6 \times 8$, ambas ternarias. Recuérdese que estamos hablando del orden rítmico, de manera que las fórmulas son iguales aunque las altitudes sean distintas.

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



2059



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

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

2026

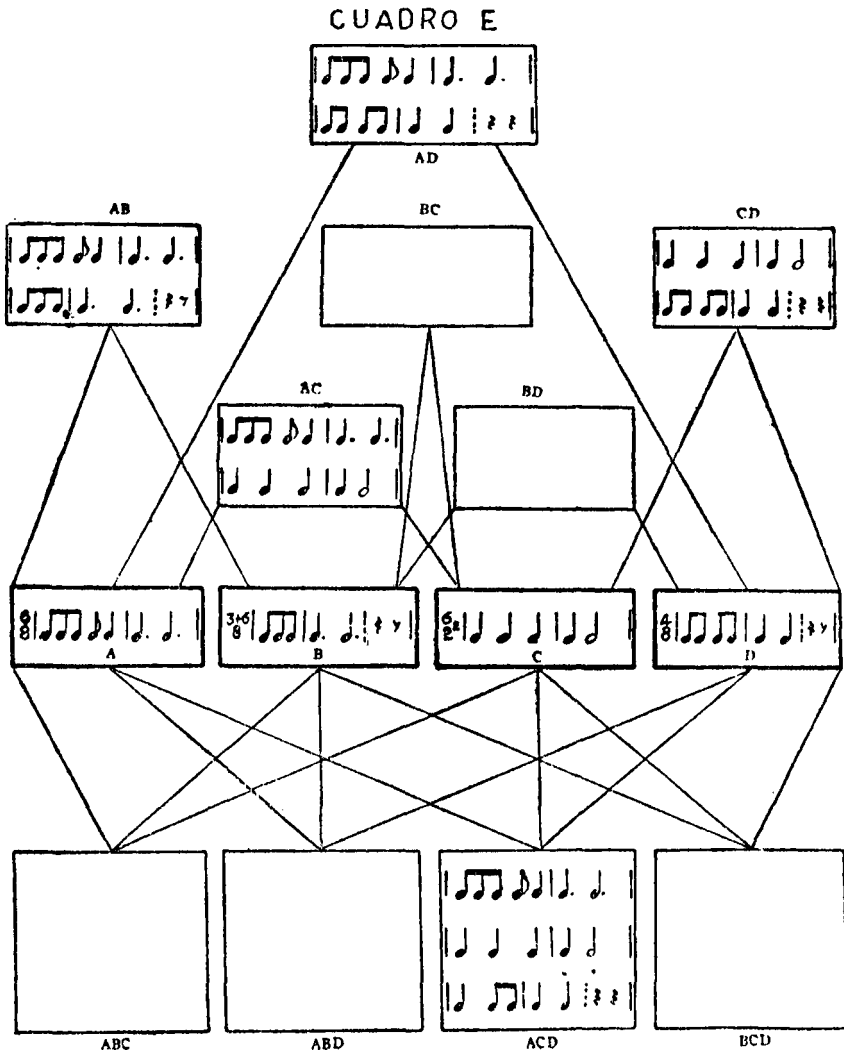
2041. Aquí tenemos las células, bajo las ligaduras. Toman todo el campo disponible para una frase, incluso el vacío que queda al final de la frase anterior, pero forman dos articulaciones más o menos simétricas con una «cesura» en el centro del compás capital (primero de cada frase). Son, a la frase,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

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

2041

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

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



II

LA FORMA POETICA

LAS estructuras poéticas de la Cueca chilena pueden figurar entre las más curiosas del mundo. He dicho otras veces que muchas de las cosas que maneja el pueblo no son ni sencillas ni espontáneas, ni ingenuas ni elementales; muy al contrario, resultan con frecuencia más complicadas que cualesquiera de sus congéneres del arte superior o culto. Así la Vidala argentina (4), primorosa y extraña concepción de notables artífices desconocidos, una y varía en su amplio sistema estrófico; así la Cueca chilena, que reconforma elementos tradicionales mediante singular despliegue de sorprendentes procedimientos.

1. LOS ELEMENTOS POÉTICOS

Los elementos poéticos preformados que la Cueca chilena utiliza son tres:

1. UNA CUARTETA
2. UNA SEGUIDILLA DE SIETE VERSOS
3. UN PAREADO (5)

Me preceden en esta observación inicial Rodolfo Lenz, Sady Zañartu, Antonio Acevedo Hernández y Pablo Garrido (6).

Los cuatro versos octosílabos pueden adoptar cualquier combinación de rimas; sin embargo, es general la consonancia o la asonancia en los versos pares. La seguidilla de siete versos está formada por un estrofa cuaternaria de heptasílabos y pentasílabos, y una estrofa ternaria con igual relación de sílabas (heptasílabo el segundo verso). De las numerosas combinaciones de la seguidilla española, sólo aparece la que reproducimos aquí. El pareado tiene sus dos versos aconsonantados, asonantados o libres. Generalmente asonantan y es variable su número de sílabas.

(4) Cf. *La forma de la Vidala* en mi libro *Música sudamericana*, ed. Emecé, Buenos Aires, 1946.

(5) Pareado, en el amplio sentido moderno.

(6) En su *Biografía de la Cueca*, Garrido avanzó considerablemente sobre los anteriores, pero, ya muy adelantado—tal vez porque no consideró oportuno el análisis musical complementario,—abandonó, diciéndonos con evidente pesimismo que, en la transformación de los versos, la intuición popular es caprichosa «y desconcierta al investigador más sagaz».

Sirvan como muestra de tales elementos estas estrofas que of en Puerto Montt:

1

*Dejame pasar que voy
en busca de aguas serenas
para lavarme la cara;
me dicen que soy morena.*

2

*Por morena que fuera
no me cambiara
por una que tuviera
blanca la cara*

*Blanca azucena,
si la azucena es blanca
yo soy morena.*

3

*Yo soy morena
pero agraciada.*

Con respecto a la unidad temática de todos los elementos, puede afirmarse, en general, que es evidente la conciencia popular de que el tema debe resonar hasta el final. No puede hablarse, por lo menos en la mayor parte de los casos, de un tema propuesto y lógicamente desarrollado; más bien se trata de lo que en radiotelefonía se llama la *continuidad*. Dado el tema en la cuarteta inicial, el cantor busca una seguidilla en que figure, al menos, una palabra sustantiva de la estrofa precedente, y traslada ecos diversos de la seguidilla al pareado final, como veremos después con detalles. Sin embargo, el pareado suele carecer de relación con la cuarteta y con la seguidilla. La Cueca de Puerto Montt que reproducimos ilustra lo antedicho sobre el nexo temático.

Podemos observar todavía que, aun en el caso de que falte la conexión entre los tres elementos, la seguidilla es indivisible, esto es, que los cuatro y los tres versos centrales conservan la relación temática. Las excepciones son muy raras.

2. FRASE Y VERSO

Los elementos poéticos que acabamos de ver no tienen gran cosa de particular. Son, excepto el pareado, formas comunes a toda el área de nuestra lengua. La misma asociación de la cuarteta con la seguidilla tuvo gran resonancia en España y sobrevive en varias especies americanas. Es evidente así que el sistema estrófico ori-

ginal se asocia en América con un sistema de estructuras musicales extraño y disorde, y que este maridaje impremeditado y cruel engendra lo extraordinario de la Cueca: que las frases musicales destruyen la integridad discreta o particular de los versos y de las estrofas tradicionales, les imponen otra formas y establecen nuevas relaciones constantes entre la música y la poesía.

Las diversas formas de frase de la Cueca, y aun las distintas fórmulas de una misma forma, tienen diferente capacidad de carga poética. Si hemos de contar versos-frases para reconocer estrofas y estrofas-períodos para reconocer la forma de composición, es indispensable que nos atengamos a este nuevo producto que es la frase con su carga poética. El verso de la Cueca es el verso *en la Cueca*.

Digamos, antes de seguir, que el verso ha sido siempre una entidad *métrica* puramente cuantitativa, no una totalidad de sentido. El verso está constituido por un número determinado de sílabas, y no es indispensable que esas sílabas contengan una oración. Cuando un verso preformado, íntegro en su vida oral sin música, se subdivide al asociarse con la entidad frase musical, debe tenerse en cuenta el nuevo verso, la nueva realidad métrica limitada y definida por las pausas musicales, que son las propias del verso hermanado. Si el verso tradicional.

Salgo al campo a divertirme

se adhiere a dos frases musicales y, por exigencias fraseológicas, se corta en dos,

*Salgo al cam-
po a divertirme,*

tenemos dos versos de Cueca. Si, a la inversa, el pentasílabo vulgar

como a una reina

se alarga por la adhesión de un ripio y nos dice,

mi vida, como a una reina,

esto, un octosílabo, es el verso de Cueca que importa considerar. Las nuevas realidades métricas, aparentemente desaliñadas, son, sin embargo, regulares, porque los fragmentos o los «alargados» se subordinan, no al criterio métrico, sino al concepto de tiempo; esto es, que a las partes o versos desiguales se asocian sonidos de duración desigual cuyo total resulta idéntico en ambos casos.

Ahora interesa que observemos cómo se asocia el verso a la frase y cuantos sacrificios aceptan los ex versos en homenaje a la amplia libertad de que disfruta la música. Podremos ver también la especie de recursos que el cantor moviliza para aislar fragmentos

de tres-cuatro o más sílabas, y cómo, respetando los ex versos de cinco, siete y ocho sílabas o completando con ripios los fragmentos menores y los otros, coloca a la música versos de hasta ocho sílabas. En fin, veremos que los nuevos versos (fragmentos largos o breves), se adhieren a una frase musical entera. Hemos ordenado en el Cuadro F un muestrario de frases que acogen versos de tres a ocho sílabas. Los detalles se entienden así:

2009. La fórmula acéfala sólo pide tres sílabas al ex verso *Son las once y no ha venido*. Fraseológicamente, los silencios iniciales colaboran en la expresión de la frase y le pertenecen en la cuenta de duraciones. Frase D.

2016. De cuatro sílabas. Muy semejante a las células, es preferible entender que se trata de la acéfala anterior precedida de la nota en que se antepone la interjección *Ay*. El ex verso completo es *A una selva solitaria*. Frase A.

2010. De cinco sílabas. Frase de la misma forma A. Aquí perdió sus tres primeras sílabas el ex verso *Cuando chiquita lloraba*.

CUADRO F.

D. 2009	A. 2016
A. 2010	C. 2039
B. 2036	A. 2003
A. 2033	E. 2047
CÉLULAS. 2008	

2039. Otra fórmula que pide también cinco sílabas. Frase C. El ex verso entero es *Salgo al campo a divertirme*.

2036. Una tercera fórmula para cinco sílabas. Forma B. El ex verso *Floreció copihue rojo* dió a la frase anterior de esta Cueca la primera palabra.

2003. Seis sílabas. La frase sólo recibe tres sílabas del ex verso *En Santiago cantó un gallo*, pero el ripio *La vida* le añade tres. Forma A.

2033. De siete sílabas. También forma A. El ex verso decía *A jugar con Manuel Bulnes* (en este caso se trata de un club de fútbol). Quedaron las voces *a jugar*, con *e* paragógica, y el ripio *La vida* antepuesto.

2047. El ex verso de ocho sílabas sin modificación. Forma E.

2008. He aquí las células, breves mitades conclusas que integran la extensión de una frase. Hablamos de ellas en el capítulo anterior. Las células piden, casi siempre, dos pentasílabos y, generalmente, es llano el primero, y el segundo agudo. Puede haber estribillo en una de las células, como en este ejemplo, o ripios comunes, a), pero no faltan simples repeticiones, b):

a) *que nada valgo / sí, ay ay ay*

b) *la flor del mundo / la flor del mundo.*

Estos pocos ejemplos muestran cómo la música, dictadora absorbente, obliga a particiones, exige ripios, pide repeticiones y acepta la añadidura de estribillos para comodidad de su marcha desentendida de todo. Por lo pronto, cuando el lector vea, en adelante, tres sílabas o cuatro separadas como verso, recuerde que les corresponde en su caso, una frase musical de extensión regular, dentro del complejo régimen fraseológico; y si observa un verso ancho dividido en dos por la cesura (signo /), debe imaginar un par de células musicales que integran una frase. Si en lugar del signo (/) ponemos una coma, es porque no hay células en la música (Cf. el ejemplo poético N.º 20). La base de nuestra cuenta—no hay otra—es: *un verso para cada frase*.

3. DEFORMACIÓN Y RECREACIÓN

El cantor, entonces, parte y reparte versos, añade ripios y estribillos, tararea, duplica sílabas o vocales, repite fragmentos; en fin, deforma los elementos tradicionalmente conformados. Pero esta desintegración obedece a un proceso de construcción, pues sólo se trata de recrear las nuevas formas poéticas que han de ajustarse a las frases musicales. Hay normas de recreación, y sus productos, en cuanto no coinciden generalmente con los de la poética castellana, constituyen el conjunto de formas *sui generis* de la Cueca chilena.

La partición separa, por lo común, las tres o cuatro primeras sílabas del verso. Los ripios—una o más sílabas que aparecen sólo para completar medidas—se presentan en cualquier parte de las nuevas estrofas. El ripio más usado en todo el centro y el sur de

Chile es el trisílabo *la vida*; otro, la sílaba *sí*, no falta en casi ninguna Cueca; el *ay* se da con frecuencia solo, duplicado o triplicado, y hasta en combinación con el anterior, a veces alternando con la negación (*ay sí, ay no*). Los estribillos, elementos destinados a retornar periódicamente, son muchos y variados: *señora, negra, cholito*, etc., y los hay dobles, como *por la noche, por la mañana y qui qui ri qui, co co ro có*, o yuxtaponen sílabas, como *ti lín, ti lín, ti lán*, de aparición ocasional.

Curiosamente, los tres elementos—cuarteta, seguidilla y parreado—reciben distinto tratamiento a los fines de la recreación. Es necesario, entonces, estudiarlos por separado.

Transformación de la cuarteta. El elemento que sufre la más notable transformación al asociarse con la música es la cuarteta inicial. La ley de recreación es ésta: *la cuarteta se convierte en una octava*

Es indispensable que nos pongamos de acuerdo en este punto. No es posible admitir que la Cueca chilena tenga—excluido el parreado—tres estrofas poéticas para *cuatro* períodos musicales. Hay algo irregular en esto. Y no en los períodos, porque su estructura, en cuanto períodos, es la cuaternaria universal; es en los versos. Llama la atención, en seguida y sobre todo, *una* cuarteta, la inicial, que reclama *dos* períodos, es decir, *ocho* frases musicales para *cuatro* versos, mientras, a continuación, las *dos* «cuartetos» de la seguidilla piden *dos* períodos musicales. O, si contamos compases, resulta que la cuarteta inicial ocupa diez y seis, en tanto las dos «cuartetos» de la seguidilla toman ocho cada una, también diez y seis compases, descartadas las repeticiones.

Todo se explica y coordina si admitimos que la cuarteta inicial se convierte en una octava. El resorte de todas las transformaciones de la cuarteta inicial es un modo básico único de partición y recreación que puede enunciarse así:

A) *La cuarteta inicial divide en dos cada uno de sus versos octosílabos y se convierte en una octavilla que tiene cuatro sílabas en los versos impares y cinco en los pares.* Por ejemplo:

*La culebra en el espino
se arrolla y desaparece,
la mujer que engaña a un hombre
corona de oro merece (7).*

Se transforma en:

1

*La culé-
bra en el espino
se arrolla-a y*

(7) Esta estrofa, que me cantó una viejita de Puerto Montt, es la misma, palabra más o menos, que publicó Sarmiento en su célebre artículo de 1842. Hay exactamente un siglo entre ambas versiones.

*desaparece,
la mujer
que engaña a un hombre
corona-a
de oro merece.*

Como en poética castellana la sílaba aguda final de un verso suena como si hubiera una sílaba más; y como la música torna agudos los fragmentos que no lo son, todos los versos impares de tres sílabas no son trisilábicos sino tetrasílabos, en cuanto verso sin música. En el caso precedente, el fragmento *La culé-* se adapta a la frase acéfala que hemos visto antes, y es, de acuerdo con el principio *tiempo*, un verso tan largo como los demás.

En fin la cuarteta (octosilábica) tradicional se ha transformado en una extraña octavilla cuyos versos tienen cuatro y cinco sílabas, como hemos dicho, y la música le ajusta dos períodos de cuatro frases cada uno. No obstante su carácter de esencial, esta forma aparece pocas veces en la Cueva.

Lo que sigue no es difícil. Hay tres maneras principales de convertir la cuarteta en otras tantas octavas distintas, y las tres se fundan en el modo básico que hemos expuesto.

A-a) *La cuarteta inicial se transforma en una «octava» de seguidilla, esto es, en ocho versos, los impares de siete, los pares de cinco sílabas.* Irrumpen los rípios.

*De la flor de la violeta
voy a hacer un canastillo
para mandarle a mi amante
que se encuentra en el presidio.*

2

*La vida, de la flor
de la violeta,
la vida, voy a hacer
un canastillo,
la vida, para man-
darle a mi amante,
la vida, que se encuen-
tra en el presidio.*

Aquí se nos presenta el ripio trisílabo *la vida*, cuya función consiste en anteponerse y sumarse al fragmento primero para darle la duración de siete sílabas: *La vida/de la flor = 7*. La división y la añadidura se reproducen en los demás versos, y como se transforma en dos cada uno de los cuatro, tenemos, al fin, ocho versos con la combinación de la seguidilla. Otra vez la música corresponde a la nueva octava con ocho frases musicales.

Esta conversión, frecuente aunque no la preferida, nos da la clave de otras transformaciones más complejas. La forma A-b),

que sigue, introduce el recurso de las repeticiones, y es, por su parte, como un puente para la comprensión de las que veremos después.

A-b) *La cuarteta inicial se convierte en una octava con los versos impares de cuatro sílabas y los pares de ocho.* Los versos de la ex cuarteta, después de haber sido contados como en A), se rehacen por la repetición del fragmento:

*Para qué Dios me daría
tanto amor para quererte
y ahora para olvidarte
digo que será mi muerte*

3

*Para qué
para qué Dios me daría
tanto amor
tanto amor para quererte
Y ahora
ahora para olvidarte
digo que
digo que será mi muerte.*

Algunos versos, como *Y ahora*, aparentemente llanos, resultan agudos al asociarse con la música (*Y ahorá*); de modo que cuentan cuatro y no tres sílabas, si prescindimos de la música. Ya lo dijimos.

A-c) *La cuarteta inicial se transforma en una octava que tiene los versos impares de siete sílabas y los pares de ocho.*

*Yo estoy queriendo a un negrito,
negrito pero agraciado.
Y una cosa no más tiene:
un poquito enamorado.*

4

*La vida, yo estoy que-
yo estoy queriendo a un negrito,
la vida, negrito
negrito p.ro agraciado,
la vida, y una co-
y una cosa no más tiene,
la vida, y un poqui-
un poquito enamorado.*

Como puede verse, sobre el tipo básico de partición A, aparecen los recursos de las formas A-a) y A-b) a un tiempo mismo. *Esta es la forma preferida actualmente por el pueblo chileno, a juzgar por la estadística de nuestra colección.*

Quedan en descubierto y explicados los procesos a que el cantor somete la preformada cuarteta inicial para obtener los tipos de octava que necesita. Muy sencillo todo, una vez en orden: A), parte en dos cada verso, octava de 4-5 sílabas; A-a), añade un ripio, octava de 7-5; A-b), repite el fragmento cortado, octava de 4-8, y A-c) agrega el ripio y repite, octava de 7-8 sílabas. Ahora, sobre la base de estas cuatro estructuras, y a consecuencia de omisiones, añadiduras o sustituciones, se producen diversas fórmulas ni raras ni frecuentes.

VARIANTES. Más concretamente, las variantes se deben a lo siguiente: la adherencia del ripio *la vida*, que define la forma A-a) puede no cumplirse regularmente; el sistema A-c), que admite ripio y repetición, puede realizarse de manera incompleta; se añaden nuevos estribillos o los estribillos ocupan el lugar de algunos versos. Las células engendran variantes que consideraremos en parágrafo especial.

1) La forma A) con el trisílabo *mi vida*, no en todos los versos pares, que es la forma A-a), sino en uno, dos o tres. Aquí el trisílabo falta en el primer verso:

5

*Dame tu
corazoncito,
mi vida, dámelo-o
por la ventana,
mi vida, y ayer me
dijiste que hoy,
mi vida, y hoy me di-
rís que mañana.*

2) Vimos que en la forma A-c) se añade un ripio a los versos impares y se repite el fragmento en los pares. Cuando no se cumplen todos estos requisitos con regularidad, tenemos otro pequeño grupo de variantes. Un ejemplo:

*La vida, de la flor
de la violeta,
la vida, voy a hacer
un canastillo,
la vida, para man-
darle a mi amante,
la vida, que se encuen-
que se encuentra en el presidio.*

La repetición del fragmento impar en el verso par se ha dado sólo una vez al final. Esta estrofa de Ancud es la misma del ejemplo N.º 2, que es de Puerto Montt.

3) Otra cosa: la añadidura de estribillos. Véase la forma A-b) con el ripio *Ay* en los versos impares:

7

*Ay, para qué
para qué me casaría,
ay, tan bién que
tan bién que estaba soltera,
ay, si mi pa-
si mi padre me pegaba,
ay, mi mari-
mi marido dice ¡fuera!*

4) La forma A-a) con el estribillo *Ay sí, ay no* en los versos cuarto y octavo:

8

*La vida, quien pudie-
ra vida mía,
la vida, y ponerle-e
puertas al mar, ay sí,
la vida, y para que
la vida mía,
la vida, y no saliese
a navegar, ay no.*

La conjunción *y*, destinada más comúnmente a facilitar la emisión que a introducir su sílaba, no tiene en la Cueca mayor importancia que en cualquier otra especie popular. Digamos aquí, de paso, que ofrecemos las versiones poéticas tal como nos fueron cantadas, y que no las corregimos aun cuando conozcamos versiones no deturpadas.

5) Observemos cómo un estribillo ocupa el lugar de los versos tercero y séptimo. La estrofa es mezcla de A) y A-b) por pares. Sin el estribillo del caso, la veríamos así:

*Cuando chi-
quita lloraba
cuando gran-
cuando grande también lloro,
etc.*

Irrumpen los estribillos y desalojan los versos tercero y séptimo:

9

*Cuando chi-
quita lloraba,
tilín, tilín, tilán,
cuando grande también lloro,*

*cuando chi-
ca por mi madre,
tilín, tilín, tilán,
y ahora por lo que adoro.*

Este muestrario de variantes da buena idea de las complicaciones que pueden sobrevenir a las formas básicas. Examinemos ahora el grupo de variantes que deben su origen a las células musicales.

LAS CÉLULAS. Ya definimos la célula como un fragmento concluso que se repite hasta completar la medida. En la Cueca chilena las células se aplican a cualquiera de las formas que hemos visto en el lugar de los versos cuarto y octavo o en todos los versos pares. Su aparición engendra extrañas camaraderías poéticas a base de rios, estribillos y repeticiones. Veamos diversos ejemplos.

1) La forma A-a) con células en los versos cuarto y octavo. El ripio *sí, ay ay ay*, cubre la segunda célula en cada caso:

10

*La vida, salgo al cam-
po a divertirme,
la vida, a ver si ol-
vidarte puedo / sí, ay ay ay,
la vida, me ha sali-
do a lo contrario,
la vida, cada día
más te quiero-o / sí, ay ay ay.*

2) La misma forma anterior con células en todas las frases pares; el mismo ripio *sí, ay ay ay*, se hace cargo de la segunda célula:

11

*La vida, y hasta cuándo
vida mía / sí, ay ay ay,
la vida, me querés,
tener penando, sí, ay ay ay,
la vida, me puedes ver
sepultada / sí, ay ay ay,
la vida y en otros
brazos, ay, cuándo / sí, ay ay ay.*

3) La forma A) con células en todas las frases pares y estribillos onomatopéyicos en la segunda célula de cada par:

12

*En Santia-
go cantó un gallo / qui qui riquí,
en la Se-*

*rena se oyó-o / co co ro có,
dijeron
los copiapinos / qui qui ri qui,
el gallo
de Copiapó-o / co co ro có.*

4) La forma A-a) con los versos pares duplicados por las células; la segunda célula se cubre por repetición y además con el ripio *ay* cuando es necesario o sin serlo:

13

*La vida, Mariqui-
ta se llamaba / ay, se llamaba,
la vida, la que me
lava el pañuelo / lava el pañuelo,
la vida, me lo la-
va con quillay / ay, con quillay,
la vida, los desahu-
ma con romero / ay, con romero.*

5) La variante del ejemplo N.º 5, aquí con el ripio *ay ay ay* en los versos segundo y sexto y el estribillo *los picaflores* en los versos celulares cuarto y octavo:

14

*Pajarillo
picaflor ay ay ay,
mi vida, que picas,
a la violeta / los picaflores,
mi vida, y a mí no
me picaría, ay ay ay,
mi vida porque
la vida cuesta / los picaflores.*

6) Otra vez la fórmula del ejemplo N.º 5, pero con los versos pares alargados por las células, y cada segunda célula servida por los estribillos *por la noche, por la mañana*, alternando:

15

*Hasta el muelle
fui con ella / por la noche,
la vida, y en conver-
sación los dos / por la mañana,
mi vida, grandes fueron
mis tormentos / por la noche,
mi vida, cuando ella
me dijo adiós, / por la mañana.*

7) Ahora, la fórmula del ejemplo número 9 con estribillos celulares que desalojan a los versos tercero y séptimo. De tal modo se comporta el cantor que, aun cuando tiene dos versos más añadidos a la ex cuarteta, obtiene su octava para dos periodos redondos:

16

*La vida, hasta cuán-
hasta cuándo vida mía,
Cholito, sí / Cholito, no,
me querés tener pensando,
la vida, toda la
toda la noche y el día,
Cholito, sí / Cholito, no,
la paso en ti suspirando.*

Tales son, en fin, las aventuras que ha hecho padecer a la clásica cuarteta española el maridaje con la música de la Cueca chilena.

TRANSFORMACIÓN DE LA SEGUIDILLA. La cuarteta inicial, como hemos visto, no conserva nunca en la Cueca su forma original; la seguidilla de siete versos, por su parte, sufre transformación también en todos los casos. Quiere decir que la poética particular de la Cueca desconoce tanto la cuarteta como la seguidilla de siete versos; de ambas se sirve, pero no las adopta sin transformarlas.

He aquí un modelo de seguidilla clásica (popular y deturpada) que oí en Chiloé:

*Una culebra verde
se cayó a un pozo,
así caen los hombres
facinerosos.*

*Yo digo al verte,
no sé dónde me nace
tanto el quererte.*

B) Hay una sola forma básica de transformación: *los siete versos se convierten en ocho*, porque el cuarto verso de la primera estrofa, con el ripio *si* al final, se reproduce al comienzo del «terceto» y, al añadirsele, hace del «terceto» una segunda cuarteta, pues cuatro versos necesita para las cuatro frases musicales:

17

*Una culebra verde
se cayó a un pozo,
así caen los hombres
facinerosos.*

*Facinerosos, sí,
yo digo al verte
no sé dónde me nace
tanto el quererte.*

En la seguidilla, los versos impares tienen siete sílabas y los pares cinco. El cuarto verso, par, resulta impar cuando se repite sobre el «terceto» que por eso se convierte en «cuarteta»; debe tener, entonces, como impar, siete sílabas, y como llega con cinco, necesita añadir dos. Esta es la razón por la cual ese verso adopta siempre el ripio *sí* (a veces *ay sí*) que, agudo y final, vale por dos sílabas.

Así, con la relación 7-5 intacta, los ocho versos de seguidilla aparecen en la Cueca con frecuencia. Pero sobre la base de esta conversión de siete en ocho, se producen nuevas transformaciones.

B-a) La más común de las modificaciones—acaso la única—que padece la «octava» de seguidilla, consiste en *la conversión de los pentasílabos en octosílabos* por simple anteposición del ripio *mi vida*. Es decir, que todos los versos impares subsisten con sus siete sílabas y todos los pares toman ocho:

18

*Mi marido me quiere
mi vida, como a una reina,
que no deja costilla
mi vida, que no me quiebra.*

*Que no me quiebra, sí,
mi vida, y es muy pudiente,
que me toma del pelo
mi vida, delante 'e gente.*

Esta es la forma preferida—con mucho—, por lo menos en mi colección, y llega por otro camino a la relación silábica de la octava inicial más usada.

En este punto cabe una digresión. Parecen realmente impenetrables los designios de quienes forjaron la Cueca chilena, e inescrutables los senderos por donde se movió la fantasía urbana o folklórica hasta llegar a tan extraños resultados. En el proceso A-a) de la cuarteta inicial, el cantor dispone de cuatro versos octosílabos y, mediante cortes y rípios, convierte la relación 8-8-8-8 de la cuarteta, en la relación 7-5-7-5 de la seguidilla. En la forma que estudiamos ahora, el elemento dado es una seguidilla, 7-5-7-5, y lo destruye en busca de la relación 7-8-7-8. En suma: cuando no tiene la seguidilla, la construye, y cuando la tiene, la destruye. El conflicto poesía-música no exige tanto.

VARIANTES. Las variantes de la forma precedente se explican y comprenden sin dificultad con sólo recordar los regímenes de la cuarteta inicial

1) El cantor suprime uno o más rípios de los cuatro que antepone a los versos pares; o, si se prefiere, no los añade a los pentasílabos:

19

*Quién hubiera sabido
lo que era ausencia
para no haber tenido,
mi vida, correspondencia.
correspondencia, ay sí,
a ti te digo
que no te vas tú a nadie,
mi vida, si no es conmigo.*

No hacen falta más ejemplos. En cualquier verso par puede faltar el rípio *mi vida*, y entonces subsiste el prístino verso de la seguidilla. Cabe añadir que las posibilidades de sintetizar el contenido del compás *capital* de la frase musical, esto es, las posibilidades de quitar notas y prolongar valores en reemplazo de ellas, permite al cantor sacar o poner el rípio a voluntad, aun de improviso.

2) Otras variantes se producen por la presencia o sobreañadidura de diferentes rípios. En el caso que sigue, el rípio *la vida* es sustituido por el rípio *ay ay ay* en los subsiguientes versos pares:

20

*Por morena que fuera,
la vida, no me cambiara,
por una que tuviera,
ay ay ay, blanca la cara.*

*Blanca la cara, sí,
ay ay ay, blanca azucena,
si la azucena es blanca,
ay ay ay, yo soy morena.*

Siempre la música da una frase a cada verso, y siempre los períodos son de cuatro frases.

LAS CÉLULAS. Hemos dicho que las células son fragmentos conclusos que se suman para completar una frase. Como ellas imponen al verso su propia estructura y el período musical se repite a todo lo largo de la Cueca, es claro que la seguidilla padece las imposiciones de las células en igual medida que la cuarteta inicial.

En la mayor parte de los casos la «octava» de la seguidilla subsiste sin más que la duplicación de pentasílabos pares por repetición, por rípio o por estribillo. Pueden añadirsele, además, rípios

no engendrados por la estructura celular (8). Recuérdese que el trazo oblicuo (/) indica la cesura que se produce entre las células.

1) Aquí tenemos una fórmula, ni rara ni común, de seguidilla con células en los últimos versos de cada «cuarteta»:

21

*Dicen que David Fuentes
pidió permiso
p'hacer la travestía
Valparaíso / sí, ay ay ay.*

*Valparaíso, sí,
se va elevando
como la mariposa
que va volando / sí, ay ay ay.*

2) Otra nos muestra el ripio *ay ay ay*, no engendrado por células, en el segundo verso de cada «cuarteta», y el estribillo celular *los picaflores* en los cuartos:

22

*Un picaflor volando
picó en tu boca, ay ay ay,
creyendo que tus la-bios
eran de rosa / los picaflores.*

*Eran de rosa, sí,
clavel abriendo, ay ay ay,
jazmín abotonado
rosa naciendo / los picaflores.*

En ambos casos la seguidilla sigue el régimen de añadiduras que padece la cuarteta inicial.

3) Ahora tenemos ripios o estribillos o repeticiones debidos a las células, en todos los versos pares. Aquí un ripio único:

(8) Hay además un subestribillo *pospuesto* que no debe confundirse con el propio *antepuesto*:

*Cuando yo nací al mundo
nací llorando
anunciando las penas, mi vida,
que estoy pasando.*

Llena el vacío del compás caudal y la discriminación depende de la música. Muy común en la Argentina, lo es una sola vez en Chile.

23

*La vida, yo quisiera
servirte de algo / sí, ay ay ay,
pero soy tan inútil
que nada valgo / sí, ay ay ay.*

*Que nada valgo, sí,
me martirizan / sí, ay ay ay,
los deseos de amarte
no se me quitan / sí, ay ay ay.*

En la que sigue se duplica el pentasílabo para corresponder a las exigencias de las células. (En el segundo par hay excepción porque la sílaba *ches* de *noches* debió preceder al pentasílabo en la célula y no cabía):

24

*Todas las Mariquitas
son señoritas / son señoritas
porque todas las noches
todas las noches / duermen solitas.*

*Duermen solitas, sí,
sueño profundo / sueño profundo
de todas las Marías
la flor del mundo / la flor del mundo.*

Y finalmente, esta Cueca de Curacautín en que alternan dos estribillos:

25

*En el muelle chileno, ay,
un penitente / ay, por la noche
se ha robado una niña
de quince a veinte / por la mañana.*

*De quince a veinte, sí,
la niña dice / por la noche
me robó el penitente
porque yo quise / por la mañana.*

y en que hay, además, ayes donde han hecho falta.

OTRAS FORMAS. En nuestra colección aparecen varias estructuras que difieren en detalles de las que hemos reconocido. Por tratarse de muy pocos casos aislados, creemos que son erróneos o ex-

cepcionales. De todas maneras, siempre se notan en la base los mismos procesos. Veamos esto:

Una anciana de Curacautín me cantó esta rara Cueca en que las dos estrofas de la seguidilla afrontan el problema de las células con recursos varios, incluso la eliminación del cuarto verso y algo más:

26

*Al pasar
por el puente | de Conchalí
se me ca-
yó un pañuelo | qui qui riquí.*

*Se me mo-
jó, ay sí | co co ro có,
vino un hombre ladrón
se lo llevó | co co ro có.*

Esta ex seguidilla sigue el juego de la cuarteta octavillada que reproducimos con el número 12. Todas las anomalías de esta combinación se explican por un barajamiento libre e inhábil de los recursos que hemos visto.

Al enunciar los elementos no dijimos que habíamos hallado dos casos de segunda estrofa a base, no de seguidilla, sino de cuarteta. Me ofreció los dos una cantora de Chiloé, y nunca repitieron el procedimiento otros cantores de otros lugares. Ignoro si el reemplazo de la seguidilla por una segunda cuarteta se reproduce en la medida necesaria para admitir la variante en el segundo elemento. Creo que no. En los casos a que me refiero la segunda cuarteta se deformaba siguiendo el régimen de la primera.

TRANSFORMACIÓN DEL PAREADO. Ya sabemos que el pareado final aparece después de las estrofas de seguidilla y corona o remata el «pie» o «parte» de la Cueca. El pareado no modifica su simple fórmula estrófica, es decir, que siempre subsiste como par y nada más. La estructura particular de sus versos, en cambio, sufre transformaciones diversas, pero a veces aparece intacto.

En este capítulo tenemos que estudiar, no sólo las transformaciones, sino también y muy especialmente, los modos de formación del pareado mismo. Y como esta labor previa o complementaria reclamará numerosos ejemplos, los aprovecharemos para explicar al mismo tiempo los recursos que transforman los versos.

La estrofilia final, tal como se nos presenta en la Cueca chilena, consta de dos versos, pentasílabos ambos, uno heptasílabo y el otro pentasílabo o uno heptasílabo y el otro octosílabo. No he visto juntos los versos de cinco y ocho. Hay, además, formaciones especiales debidas a estribillos, células o ripios no comunes.

Los elementos dados, los elementos que se entregan al juego de las transformaciones, pertenecen generalmente al orden silábico de

la seguidilla (7+5). Vamos a enumerar aquí, de una vez, los recursos con que se modifican esos elementos:

a) Los pentasílabos se convierten en heptasílabos por la adherencia de los rípios *anda*, *cierto*, *sí*, *ay sí*, etc.

b) Los pentasílabos se convierten en octosílabos por la adición del rípio *la vida*, *ay ay ay*, etc.

Los heptasílabos no se transforman.

El lector podrá examinar desde este punto de vista los ejemplos que dedicaremos en seguida a la formación del pareado.

1) Si admitimos que la estructura total de la Cueca chilena responde a un sistema «cerrado», podríamos llamar típico al pareado que toma de la estrofa anterior los dos pentasílabos y los da por su orden, así:

Estrofa anterior:

*Me olvidarías, sí
si yo llorara,
hasta el alma la diera
si tú me amaras.*

Pareado:

27

*Anda, si yo llorara
si tu me amaras.*

Los que siguen obedecen al mismo principio de orden y de extracción. Y en ellos, como en el precedente, los rípios *anda* y *cierto* han convertido los pentasílabos en heptasílabos:

28

*Anda, y a la verbena
que nunca pierda.*

29

*Cierto, de la florí'a
bien florecí'a.*

30

*Cierto, se va elevando
que va volando.*

Como se ve, el par carece de sentido y asonanta a la fuerza. Lógico: faltan los versos primero y tercero de la estrofa anterior.

2) Puede ocurrir que inviertan el orden que tenían en la estrofa, esto es, que se coloque primero el último y después el primero:

Estrofa anterior:

*Yo seré el gato, sí,
la vida, gato romano,
si no cazas ratones,
la vida, te mato a palos.*

Pareado:

31

*Te mato a palos, sí,
la vida, gato romano.*

Ahí el ripio *la vida* convierte el pentasílabo en octosílabo.

3) Otro de los recursos se caracteriza por la repetición del último verso de la estrofa anterior, con el ripio *sí*, y un verso libre nuevo—que puede ser tarareado—al final.

32 (ver 66)

*Por ciento un día, sí,
sigue el proceso.*

33

*Y aquí me tienes, sí,
la-ri-la-ria-la.*

34

*Al calabozo, sí,
vamo y no vamos.*

35

*Yo soy morena, sí
ay ay ay, pero agraciada.*

En este último caso, un ripio—no una célula—convierte el pentasílabo en octosílabo, de acuerdo con el régimen de la Cueca a que pertenece.

4) Menos frecuente es la forma que toma el último verso de la estrofa anterior y lo duplica:

36

*Que estoy pasando, sí,
que estoy pasando.*

37

*Ya me olvidó, ay sí,
ya me olvidó.*

5) Poco usual también es el recurso de tomar el último verso de la estrofa anterior y reproducirlo, no al comienzo, sino al final, precedido de un verso ríspido y libre:

38

*Así es, y así es, me muero,
mi vida, porque te quiero.*

6) A veces el pareado toma el último verso y lo descompone libremente. Del octosílabo *con otra que quiere más*, sale, entre ríspidos:

39

*Que quiere más, ay sí,
con otra, y así decía.*

Del pentasílabo *tanto el quererte*, se extrae una parte y se completa:

40

*El quererte y amarte
no es olvidarte.*

7) Hallamos además muchos casos en que el pareado, si bien no toma versos o voces de las estrofas anteriores, está ligado a ellas por el tema:

41 (ver 18)

*Cierto, le da por gusto,
mi vida, y al huaso bruto.*

42 (ver 64)

*No digas Margarita,
la vida, porque es mi hijita.*

43

*Ya no veremos más,
la vida, y a Arturo Prat.*

44

*Arriba el estandarte,
la vida, Capitán Duarte.*

45

*Ofrécele de veras
guante y pulsera.*

Ahí tenemos cuatro pareados inducidos por los ripios a contraer la relación 7-8, y el quinto, puro, de seguidilla.

8) En todos los casos que hemos visto, el pareado final está de algún modo ligado a la seguidilla que lo precede. Muy frecuente es, sin embargo, el pareado absolutamente libre. Entonces los versos son consonantes o asonantados:

46

*Eres bella y graciosa,
prenda preciosa.*

47

*Lloraré toda la vida,
prenda querida.*

48

*Me muero, y ay, me muero
porque te quiero.*

49

*Cierto, mi bien, lloraba,
mi vida, de un bien que amaba.*

50

*Ahora que te adoré
a la otra, pues.*

51

*Cierto mi vida y anda,
mi vida, con dulce calma.*

No es imposible que algunos de estos pareados procedan de otras Cuecas a cuyas estrofas habrían estado ligados, pero es indudable que los hay enteramente independientes.

9) En fin, como el régimen rítmico de cada Cueca es común a toda ella, esto es, como el período melódico se repite en cada estrofa con pocas variantes de detalle, el pareado es sensible, no sólo a los ripios, estribillos, etc., sino también a las células. He aquí cuatro ejemplos en que las fórmulas celulares precedentes alcanzan al pareado:

52 (Ver 25)

*Porque yo quise, sí,
porque yo quise | ay por la noche.*

53 (Ver 24)

*Cierto, sueño profundo
la flor del mundo | la flor del mundo.*

54 (ver 10)

*Cierto, y ojos tan bellos
muero por ellos | sí, ay ay ay.*

55 (Ver 22)

*Anda, rosa naciendo
jazmín abriendo | ay ay ay.*

56 (Ver 26)

*Dime si no es así,
quí quí rí quí | quí quí rí quí.*

Por todo lo dicho se ve que hay en la Cueca chilena un grupo principal de formas usuales, con variantes, y algunas formas extrañas más o menos irregulares, nada frecuentes, que se deben a procesos o circunstancias ocasionales o a confusión, mezcla u olvido. En el caso de que estas estructuras raras sean regulares y equilibradas, importa tener en cuenta que puede tratarse de formas antiguas en desuso.

Es inútil reproducir y comentar las fórmulas extrañas; en cualquier caso son excepción y sólo con tal título pueden constituir pequeño grupo aparte.

En fin, la transformación que la música impone a los elementos poéticos de la Cueca chilena obedece a normas fijas. Las principales han sido establecidas en este ensayo. Corresponde a los colegas chilenos el agotamiento del tema.

III

LA CUECA CHILENA

A pesar del largo y tedioso trabajo que hemos exigido al lector, no tenemos, hasta ahora, nada más que los elementos tradicionales primos transformados: la ex cuarteta es una octava; la ex seguidilla de siete versos es una octavilla o par de estrofas de cuatro versos, y el pareado, que modificó muchas veces la extensión de sus versos, pareado se quedó. Ya sabemos que estos tres elementos nuevos, en sucesión, integran la Cueca chilena o, mejor, el «pie» de Cueca, esto es, la forma de composición, que todavía se repetirá íntegra dos o tres veces; pero nos falta ver aún cómo los susodichos elementos se someten a un último proceso: el de la repetición de versos.

1. LAS REPETICIONES DE VERSOS

En la plena versión de los versos con su música, *la Cueca chilena repite siempre*. Es regla sin excepción. También sin excepción, repite *pares* de frases-versos. Cada par se reproduce con su correspondiente música, pero cuando vuelven al final los dos primeros versos—como veremos—se asocian con ellos las frases musicales tercera y cuarta.

Veamos las repeticiones, primero, en la excuarteta u octava inicial, y después, en la ex seguidilla u octavilla. El pareado final no se repite nunca.

REPETICIONES EN LA OCTAVA INICIAL. Como sólo se repitan pares, y no versos sueltos, de pares hablaremos. Y para evitar confusiones, le daremos a cada par el número de los versos que lo integran, así: 1-2, al primero; 3-4, al segundo; 5-6 y 7-8 a los otros dos. Ocho versos en total; cuatro pares.

Hay varios tipos de repetición, y dos fórmulas características que desde ya importa reconocer: la música del último par se repite, o con sus propios versos, o con los versos del primer par.

A) La fórmula en que se repiten letra y música del último par no figura en nuestra colección. Es muy probable que aparezca, por lo que verá el lector a medida que avance. Tendría 10 frases-versos.

A-a) Es la fórmula precedente, pero el último par repite su propia música con los versos del primer par. 10 frases-versos:

57

*Ay, Napoleón
Napoleón subió a los cielos
Ay, a pedir-
a pedirle a Dios la escuadra;
Ay, responde
responde San Pedro y dice:*

*Ay, querés que
querés que te raje el alma.
Ay, Napoleón
Napoleón subió a los cielos.*

B) En este segundo tipo se repiten—música y versos—los pares 3-4 y 7-8. Tendría que extenderme mucho para explicar por qué este tipo de repetición me parece el primordial y clásico. 12 frases-versos.

58

*Mi vida, para qué
dijiste sí-í,
mi vida, ingrato-o
teniendo dueño,
 mi vida, ingrato-o
 teniendo dueño,
mi vida, sabiendo-o
que no se goza,
mi vida, con gusto-o
lo que es ajeno,
 mi vida, con gusto-o
 lo que es ajeno.*

B-a) El régimen de repetición es, aquí, igual que el anterior, pero el último par reproduce su música con los versos del par 1-2. 12 frases-versos:

59

*La vida, baila jo-o-
baila jovencita, baila,
la vida, y al uso-o
y al uso de Talcahuano,
 la vida, y al uso-o
 y al uso de Talcahuano,
la vida, con el so-o
con el sombrerito al ojo,
la vida, y el pañue-e
y el pañuelito en la mano,
 la vida, baila jo-o
 baila, jovencita, baila.*

C) El tercer tipo se caracteriza por la repetición de los pares 1-2, 3-4 y 7-8. Sólo queda sin repetir el tercer par. 14 frases-versos:

60

*Para qué
para qué Dios me daría,
 para qué
 para qué Dios me daría*

*tanto amor
 tanto amor para quererte,
 tanto amor
 tanto amor para quererte
 y ahora
 y ahora para olvidarte
 digo que
 digo que será mi muerte,
 digo que
 digo que será mi muerte.*

C-a) El mismo tipo C con la variante que conocemos: la música del último par se repite con los versos del primer par. 14 frases-versos:

61

*La vida, tengo que-e
 tengo que mandar'hacere,
 la vida, tengo que
 tengo que mandar'hacere,
 la vida, y la bandera
 la bandera tricolore,
 la vida, y la bandera
 la bandera tricolore,
 la vida y en el ce-
 y en el centro Arturo Pra-a,
 la vida, y en nombre-e
 en nombre de mi nación,
 la vida, tengo que-e
 tengo que mandar'hacere.*

D) En el cuarto tipo se repiten los cuatro pares. 16 frases-versos:

62

*La vida, y en Santia-
 go cantó un gallo,
 la vida, y en Santia-
 go cantó un gallo,
 la vida, y en Sire-e-
 ena se oyó
 la vida, y en Sire-e-
 ena se oyó-o,
 la vida, dijeron
 los copiapinos,
 la vida, dijeron
 los copiapinos,
 la vida, y el gallo-o
 de Copiapó,
 la vida, y el gallo-o
 de Copiapó.*

Ya sabe el lector chileno que esta Sirena es La Serena. Repito que no me preocupan las incorrecciones del texto.

Tengo una sola Cueca con esta forma de repetición y pienso que puedo haberme equivocado al anotar ese detalle. Es la tercera que tomé en Chile y la escribí al dictado. En ese momento yo estaba a ciegas con respecto a los regímenes de repetición y podría haber confundido el tipo en que se repite el cuarto par, con la forma que sigue, en que tornan los versos 1-2.

D-a) Variante del anterior. Con la música del par 7-8, aparece al final el primer par de versos. 16 frases-versos:

63

*La vida, que boni-
que bonito el puerto 'e Lota,
la vida, qué boni-
qué bonito el puerto 'e Lota,
la vida, y por su bo-
por su bonito vaivén,
la vida, y por su bo-
por su bonito vaivén,
la vida, que llega-
que llegando a Lota arriba
la vida, que llega-
que llegando a Lota arriba,
la vida, se devi-
se devisa Coronel
la vida, que boni-
que bonito el puerto 'e Lota.*

En fin, ocho fórmulas: la primera, A), sin ejemplos y esperanzada; la séptima, D), con un solo caso, y dudoso. Creo que las fórmulas que podría engendrar la repetición del par 5-6 no aparecerán fuera del grupo D.

REPETICIONES EN LA SEGUIDILLA. La octava inicial repite siempre; la seguidilla carece de repeticiones la mitad de las veces, y la otra mitad presenta pocas fórmulas distintas. Brevemente:

A) Ninguno de los pares se repite. No hacen falta ejemplos. 8 frases-versos.

A-a) Repite el par 3-4; es fórmula rara. 10 frases-versos:

64

*La Laureana y la Zoila,
la vida, y la Carmen Rosa
con la Estefanía,
la vida, son muy graciosas
con la Estefanía,
la vida, son muy graciosas.*

*Son muy graciosas, sí,
la vida, pero la Elvira
se fué a poner el coche
la vida, con la Palmira.*

A, 1a) La misma fórmula anterior, pero la música del par 3-4 toma los dos primeros versos: 10 frases-versos:

65

*En la puerta 'e mi casa
planté unas flores / sí sí sí,
para que se diviertan
los fundidores / sí señora,
en la puerta 'e mi casa
planté unas flores / sí sí sí.*

*Los fundidores, sí
fundidorcito / sí sí sí
y en mi pecho te llevo
retratadito / sí señora.*

B) En la mayor parte de los casos la seguidilla adopta este tipo de repetición, que ya conocemos: se reproducen los pares 3-4 y 7-8. 12 frases-versos:

66

*El presidio 'e Santiago
es muy penoso,
caen ricos y pobres
al calabozo,
caen ricos y pobres
al calabozo.*

*Al calabozo, ay sí,
el juez decía:
pásenlo pa la cárcel
por ciento un día
pásenlo pa la cárcel
por ciento un día.*

B-a) No se da en nuestra colección el retorno de los versos iniciales.

Fuera de esto, no veo sino un caso en que la seguidilla repite los pares 5-6 y 7-8.

No hay relación fija entre las fórmulas de repetición de la octava y las de la seguidilla. Quiero decir que ninguna fórmula de

octava inicial está obligada a llevar consigo determinada fórmula de seguidilla. Sin embargo, hay tendencia a la constancia en este sentido: las fórmulas que repiten menos—las A-a, B y B-a—prefieren las seguidillas que no repiten; las otras cuatro, que son más «repetidoras», se asocian con las seguidillas que repiten. Naturalmente, las octavas iniciales que reproducen al final el par primero van con las seguidillas en que se da ese régimen de retorno.

2. LAS FORMAS DE COMPOSICIÓN

Con todas las armas y bagajes de que nos hemos provisto, podemos atacar ahora la cuestión del «pie de Cueca»; es decir, la forma de composición de esta especie en Chile. En este punto reanudamos las explicaciones que, al finalizar los párrafos dedicados al período, suspendimos para entretenernos con la forma poética.

Quedamos en que el período musical de la Cueca consta de cuatro frases. Estas cuatro frases se repetirán, con pequeñas variantes, cuatro veces, y al final se añadirán las dos primeras para el pareado. Por esto, porque se repiten las dos primeras y no las frases tercera y cuarta, los forasteros reciben la impresión de que el «pie» no concluye musicalmente, y es verdad desde el punto de vista técnico.

La poesía, por su parte, aporta dos «octavas» y un pareado, y la danza, una vuelta y tres medias vueltas. Estos elementos se relacionan así:

VERSOS	MUSICA	DANZA
PRIMERA OCTAVA (EX CUARTETA)	PRIMER PERÍODO	UNA VUELTA
SEGUNDA OCTAVA (EX SEGUIDILLA)	SEGUNDO PERÍODO	MEDIA VUELTA
	TERCER PERÍODO	MEDIA VUELTA
	CUARTO PERÍODO	MEDIA VUELTA
PAREADO	MEDIO PERÍODO	MEDIA VUELTA

Ahora recordemos que la Cueca chilena siempre repite pares de versos-frases y tengamos presente el régimen de estas repeticiones: la octava inicial puede tener 10, 12, 14 ó 16 versos; la octavilla, 10 y 12; el pareado, inmutable, 2 versos. En consecuencia, la sucesión de los tres elementos, representados en cada caso por el nú-

mero de sus frases-versos, daría las siguientes formas de composición:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
OCTAVA	10	10	12	12	14	14	16	16
SEGUIDILLA.....	10	12	10	12	10	12	10	12
PAREADO	2	2	2	2	2	2	2	2
TOTAL.....	22	24	24	26	26	28	28	30
Compases.....	44	48	48	52	52	56	56	60

Musicalmente, pues, el régimen de las repeticiones da ocho fórmulas de composición; poéticamente, en cuanto puede tornar o no el primer par al final, habría hasta diez y seis.

Pablo Garrido hizo una prolija cuenta de compases en su *Biografía de la Cueca*. Halló una fórmula de 52 compases y dos de 48. Estas dos se diferencian entre sí porque una repite las frases 3-4 y 7-8 (mi fórmula B-a) y la otra, las 1-2 y 7-8 (que no he hallado en mi colección). Las dos primeras fórmulas de Garrido, pues, caben en los grupos míos III y V. Confirмо sus resultados.

3. EL ACOMPAÑAMIENTO

La melodía de la Cueca chilena, generalmente cantada, se acompaña con guitarra, con arpa o con ambos instrumentos a la vez. Suelen añadirse percusiones idiofónicas sobre materiales diversos, incluso la caja de los instrumentos mismos. El acompañamiento es, entonces, principalmente armónico. Ya no tengo espacio para detallar los caracteres rítmicos de esos acompañamientos, pero en pocas palabras puedo resumir lo que atañe a la armonía.

La Cueca chilena se produce casi siempre en el modo mayor europeo. En el ambiente popular, hasta donde yo he oído, sólo flexioná a la dominante y casi nunca modula; concluye en el acorde de tónica, pero frecuentemente invierte la marcha y acaba en el acorde de dominante. La línea melódica termina generalmente en la tercera, no pocas veces en la tónica y alguna vez en la quinta; en el caso de conclusión en la dominante, puede terminar en cualquiera de las notas de este acorde. Me estoy refiriendo al período completo y no al «pie», pues ya se sabe que la Cueca chilena termina en el pareado con las dos primeras frases del período, es decir, que no termina.

En mi libro *Panorama de la música popular argentina*, clasifiqué el canto popular sudamericano por *unidades superiores de carácter* o «cancioneros» (en sentido restricto). La Cueca chilena pertenece al cancionero que yo he llamado *Criollo occidental*; en la pá-

gina 191 de mi obra citada estudié sus características generales e hice tres cuadros según fueran las melodías bimodales, mayores o menores. Reproduzco el cuadro II, que corresponde a las especies del modo mayor:

II. MAYOR

CON TERCERAS PARALELAS

- a) CON PIES TERNARIOS SOLAMENTE
 - b) CON PIES TERNARIOS Y BINARIOS
 - c) CON PIES BINARIOS SOLAMENTE.
-
- 1) CON TERMINACIÓN EN LA TERCERA
 - 2) CON TERMINACIÓN EN LA TÓNICA
 - 3) CON TERMINACIÓN EN LA QUINTA
 - 4) CON TERMINACIÓN EN NOTA DEL ACORDE DE DOMINANTE.
-
- A) SIN INFLEXIÓN A LA SUBDOMINANTE
 - B) CON ESTA INFLEXIÓN.
- POLIRRITMIA.

Son, precisamente, los caracteres de la Cueca chilena, excepto el punto c). El B) se excluye porque no puede darse si existe el A). En el mismo libro dedico la página 190 a la polirritmia.

La Cueca se inicia con un preludio instrumental de extensión y características variables, y el canto irrumpe cuando el interludio termina. Todas las estrofas, incluso el pareado final, se cantan seguidamente, sin pausas ni interludios, y el «pie» concluye con el último verso-frase de pareado, sin postludio. En fin, el «pie» íntegro, con su preludio, se repite dos o tres veces.

La necesidad de abreviar me impide extenderme sobre los temas de este capítulo. Me parecieron más importantes los problemas de la estructura interna—sobre todo la relación de los versos con las frases musicales—y en ellos me entretuve. Creo que sus misterios están ahora iluminados, y que el esclarecimiento revela la insospechada capacidad de pericia en laberintos que posee y derrocha el pueblo chileno.

Me hubiera gustado añadir un capítulo destinado a comparar las formas chilenas, peruanas, bolivianas y argentinas, pero no es posible sacrificar en oscura síntesis lo que reclama detallado examen. Por lo demás, mi obra *La música popular argentina*, en curso de publicación, reserva un tomo entero para la Cueca, danza extraordinaria, la más compleja del mundo en su género, la más profunda y noble de América.

Buenos Aires, Febrero 5 de 1947.

*INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES
DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES*

ENSAYOS Y MONOGRAFIAS

N.º 1

E. PEREIRA SALAS
«La Música de la Isla de
Pascua».

N.º 2

C. VEGA
«La forma de la Cueca
Chilena».

N.º 3

J. ORREGO SALAS
«Aarón Copland. Un músico
de Nueva York».

N.º 4

VANETT LAWLER
«Madurez de la Música del
Nuevo Mundo».

EN PUBLICACION

VICENTE SALAS VIU.—«La Música Moderna de Chile».

HORNBOSTEL.—«La Música de los Fueguinos».

Precio del Ejemplar \$ 5.00

Número doble \$ 10.00

EN VENTA EN AGUSTINAS 620
Y EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS