

CONCIENCIA FOLKLORICA

ESCRIBEN

CARLOS VEGA

CANCIONES FOLKLORICAS
ARGENTINAS

ATAHUALPA YUPANQUI

TIEMPO DEL HOMBRE

JOSE RAMON LUNA

COSAS DE LA TIERRA INDIA

PEDRO BERRUTI

FOLKLORE ENSEÑA A BAILAR
NUESTRAS DANZAS

Folklore INTERNACIONAL

FIESTAS EN JAPON

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

UN ESTUDIO INEDITO
SOBRE NUESTRO
CANTO RURAL POR LA
PRIMERA AUTORIDAD
EN LA MATERIA



CARLOS VEGA, de quien se ha dicho recientemente en Europa, una vez más, que "es una autoridad universal, así reconocida por los organismos competentes", ha entregado a FOLKLORE un notable y amplio ensayo original sobre nuestras canciones folklóricas, erudito trabajo que ofreceremos al lector en este y sucesivos números, con el carácter de especial contribución de nuestra revista al conocimiento científico de las tradiciones argentinas.



Don RODOLFO BURGOS, de 72 años, campesino y ciego, frente al micrófono. Recordó para el musicólogo numerosas vidalas antiguas.

LAS CANCIONES FOLKLORICAS ARGENTINAS

DURANTE largos años he producido mis libros en el nivel universitario con el objeto de producir una amplia irrigación hacia los niveles de difusión, y es probable que lo haya logrado en buena parte: muchas de las ideas capitales que propuse son hoy cosa del dominio público. Ahora observo que el ambiente de los tradicionalistas ha demostrado una extraordinaria capacidad de asimilación y que, por sobre espontáneas opiniones emocionales, manifiesta afanosa avidez de conocimientos para soluciones más racionales de los problemas que les presenta la realidad folklórica. La revista FOLKLORE, joven y ya prestigiosa y difundida publicación argentina, me brinda sus páginas para una comunicación directa con los lectores estudiosos, y yo las acepto complacido seguro de que para ellos y para todos serán provechosas las lecciones que recibí durante mis largos viajes por los más remotos hontanares folklóricos de la Argentina y de América. Mucho me han ocupado los temas de la campaña; muy poca atención he podido consagrar a un género tan importante como el de las canciones, instrumento de la expresión lírica (no coreográfica). Aquí les de-

dicaré estudios inéditos —excepto el de la Vidala, ahora remozado— que pasarán en revista el repertorio rural: Vidala, Vidalita, Vidala riojana; Baguala; Yaraví, Triste; Estilo, Décima, Tonada, Tono; Cifra.

Capítulo Primero

Agrupación de las canciones folklóricas

- Vidala
- Vidalita
- Vidala Riojana
- Baguala
- Yaraví
- Triste
- Estilo
- Décima
- Tonada
- Tono
- Cifra

Ninguna de estas composiciones musicales es apta para la danza rural. La milonga, en cambio, es canción y también se ha ejecutado para bailar; lo mismo que las especies vivaces de la *baguala*, en el alto noroeste.

La cuestión de los nombres requiere algunas aclaraciones. En el noroeste argentino hay cuatro distintas especies musicales que reciben el nombre común de *vidalita*. La solemne *baguala* de tres notas, que describimos al tratar el cancionero Tritónico, se llama también *vidalita* y, además *tonada*, *vidala coya* y *joi-joi*. Por La Rioja, Catamarca y San Juan se oyen unas canciones arcaicas muy expresivas —cuyo cancionero no hemos examinado— producto de múltiples influencias, que reciben los nombres de *vidalita* y *vidala*. No nos ha dado el pueblo un nombre para distinguirlas. En tercer término tenemos la más importante y bella canción del noroeste, cuyas características principales son el uso exclusivo de pies ternarios, el paralelo de tercetas, una escala doble mayor-menor con la cuarta aumentada en el modo mayor y la adecuación a especiales fórmulas estróficas. Esta especie se llama comúnmente en su región *vidala* y *vidalita*. Nosotros hemos propuesto que se le reserve el nombre de *vidala*. En cuarto y último lugar tenemos la popular *vidalita* acogida en Buenos Aires y difundida por el circo, que conserva parte de las características antiguas. Su versión poética más difundida presenta una coplilla hexasilaba con estribillo entre cada par de versos:

En mi pobre rancho
vidalita
No existe la calma.

Desde que está ausente
vidalita
El dueño de mi alma.

Para esta especie —siempre a los fines del estudio— hemos propuesto su propio y único nombre de *vidalita*. En fin, cuatro especies distintas que se encuentran en la campaña con nombres indiferenciados. Las dos fundamentales son: la *Baguala* y la hermosa *vidala*. La tercera puede llamarse *vidalita riojana* o *montañesa* y la que usa la pequeña estrofa hexasilábica, *vidalita*, como dijimos. Estas especies son musicalmente distintas, y sin embargo tienen formas poéticas que responden a principios comunes. El estudio de estas formas poéticas es capital para la comprensión de sus formas musicales y, además, importante para comprender las estructuras de otras especies de canciones y danzas que no tienen nada que ver con ninguna de las cuatro. Este sistema poético se nos da plenamente en la *Vidala*, y ella se nos muestra como productos de un notable desarrollo local de arcaicos sistemas europeos cultos.

LA VIDALA. — Los elementos que concurren a formar las estrofas de la *vidala* son tres. Los llamamos *copla*, *estribillos* y *mote*. Los dos primeros son imprescindibles en la *vidala*; el *mote* sólo aparece con ambos en algunas.

La *copla*, de forma invariable, es la conocida estancia de cuatro versos casi siempre octosílabos y asonante o consonante entre el primero y el segundo par de versos. Otros modos de consonancia o asonancia son anómalos, si no involuntarios; lo mismo cuando la rima falta en absoluto. Lo general es la asonancia en segundo y cuarto.

Llamamos *estribillo* a cierto refrán, cláusula o letrilla más o menos breve análogo al que usaron los clásicos de nuestra lengua. Lo original del estribillo criollo es que nunca precede a la *copla*; lo verdaderamente curioso es la cantidad de manera con que se "entremete" en la *copla* y rompe la continuidad de los cuatro versos. El estribillo más común es el pentasilabo. No son raros, sin embargo, los que tienen versos de cuatro a ocho sílabas. La música desempeña un papel muy importante en la producción de esas irregularidades. La estrofa que forman los estribillos puede tener dos, tres o cuatro versos juntos —entre dos de la *copla*— o separados por versos de la *copla*. Estos versos carecen a veces de hilación; si hubiera que juzgarlos por el sentido pa-



Don PEDRO ROBLES, de 109 años de edad, nació en Belén de Catamarca. Sabía medio centenar de vidalas que aprendió antes de 1850. Retuvo el repertorio de cien años atrás; fue extraordinario documento vivo.

LAS CANCIONES FOLKLÓRICAS ARGENTINAS

Serie A, fórmula 2. — *El estribillo tiene tres versos.* — Introduce una después del primer y tercer versos de la copla, y los otros dos, después del segundo y cuarto. Muy cultivada:

Una cosa se me ha puesto
Dueña de mi ser

Y otra se me está poniendo
Cuando estoy sabiendo
Me quiere engañar.

El dejar una que tengo
Dueña de mi ser

Por otra que ando queriendo
Cuando estoy sabiendo
Me quiere engañar.

Serie A, fórmula 3. — *El estribillo tiene cuatro versos* que se introducen en la copla de dos en dos. Se da, como en toda esta serie, la división de la copla por el estribillo y la separación del estribillo por los versos de la copla. También aquí los cuatro versos pueden tener relación entre sí; cuando no la tienen, parecen dos estribillos de dos versos cada uno:

Todos me desean la muerte
Soy belenista
Y me sé divertir

Pena tienen que ande vivo
Si se les hace
Que no sé sentir

Como ni yo las quitara
Soy belenista
Y me sé divertir

Prendas que de ellos han sido
Si se les hace
Que no sé sentir.

No figuran en la colección que he formado en la campaña otras fórmulas de esta serie. Queda abierta, sin embargo, por si aparecen. Teóricamente puede preverse la copla entre cuyas líneas aparezcan tres o más versos del estribillo.

Serie B. — Característica común a toda la serie es la aparición del estribillo cada dos versos de la copla. En la serie anterior el estribillo se presentaba siempre separado a su vez por los versos de la copla; en ésta, no. Aquí aparece completo, con todos sus versos juntos, cuando tienen más de uno. La exten-

sión del estribillo permite distinguir varias fórmulas. Serie B, fórmula 1. — Estribillos de un solo verso separa los versos de la copla:

Señores dueños de casa
Présteme su corredor
Viva el general Varela

Para cantar y bailar
A la moda 'e Guanlacól
Viva el general Varela

Serie B, fórmula 2. — El estribillo que rompe la copla tiene dos versos:

Ya me voy, ya me retiro
De tu lado resentido
Pobre sauceña
La voy a dejar

Porque no has hecho caudal
De quien tanto te ha querido
Pobre sauceña
La voy a dejar

Este es el modelo preferido de los poetas folklóricos.

Serie B, fórmula 3. — La copla está dividida por un estribillo de tres versos:

Cuando oigas doblar campanas
No preguntes quién murió
De este barrio engañador
Si me desprecian
Mañana me voy.

Ando ausente de ti
No ha'i ser otro que yo
De este barrio engañador
Si me desprecian
Mañana me voy.

Esta fórmula aparece raramente.

Serie B, fórmula 4. — Ahora es de cuatro versos el estribillo que encava su cuña en la copla:

Nadie salga de su tierra
Sin conveniencia ninguna
Para qué ingrata
Lloraré yo
Cuando me hi muert.
Para que yoris.

recerian dos estribillos. En épocas de florecimiento de la especie, es posible que haya habido normas para la rima. Hoy, evidente la extrema decadencia del cancionero, es difícil aún la conjetura. Importa mucho notar que el sentido del estribillo no guarda relación alguna con el pensamiento de la copla, pero como ambos son generalmente amorosos, muchas veces coinciden y se complementan sin que se lo hayan propuesto los poetas. Es verosímil que en otros tiempos el estribillo haya sido refrán o sentencia engendrados por la copla, o ésta desarrollado del tema sintetizado por el refrán. Hoy no.

El mote es una estrofa generalmente pentasílaba que, con asunto independiente, por lo común, aparece entre las estrofas de la vidala separándolas, y en algunas ocasiones se encuentra entre los versos de la copla. En ciertos casos, por su forma y posición, se confunde con el estribillo. La aparición del mote no es constante. Para que haya vidala son indispensables la copla y el estribillo; pero puede haber vidala sin mote. Dedicuemos primero, pues, nuestra mayor atención a las combinaciones de las coplas y los estribillos. Después veremos cómo interviene el mote.

Serie A. — El detalle común a esta primera serie es la intromisión del estribillo después de cada verso de la copla. El estribillo, que siempre tiene dos o más versos, divide a la copla, pero a su vez es dividido por ella. Algo así como cuando entrelazamos los dedos de las manos. Los versos del estribillo, aunque separados, suelen tener hilación, se complementan; otras veces carecen de nexos, son independientes.

La extensión del estribillo permite distinguir varias fórmulas dentro de la misma forma o serie. Veamos:

Serie A, fórmula 1. — *El estribillo consta de dos versos* que aparecen siempre separados:

Pobre de mí que me quejo
Cómo no hi'yorar

De un amor que me engañó
Porque soy fatal

Como aquel que ve la piedra
Cómo no hi'yorar

Después que ya tropezó
Porque soy fatal.

Léanse seguidos los cuatro versos de la copla y se comprenderá bien la intromisión del estribillo.



Vidala de Loreto

Vidala de Belén

La música de la vidala es incomprendible si no se conoce la forma poética. La melodía se ajusta con todo rigor a la extensión de los versos. El verso de copla, que es largo, tiene una frase musical larga; el verso de estribillo, que es corto, tiene una frase musical corta (la marcamos con un asterisco). La vidala se canta en terceras paralelas, o sea, con otra voz abajo.

Porque son dobladas penas
 No ayudando la fortuna
 Para qué ingrata
 Lloraré yo
 Cuando me hi muerto
 Pa que yorís.

De los hijos de mi madre
 Yo había nacido llorando
 Había sido para andar
 Como una piedra rodando.
Viva, viva tu amor.

También podemos dejar abierta la serie por si aparecen otras combinaciones.

Serie C, fórmula 2. — *El estribillo consta de dos versos, juntos al final:*

Serie C. — El rasgo distintivo de esta serie es la aparición del estribillo al final, después de los cuatro versos de la copla. En realidad lo verdaderamente característico de la vidala criolla es la intromisión del estribillo en la copla. En los casos de esta serie, la copla corre libre de obstáculos a la continuidad de su sentido. Cabe notar que no se encuentran con frecuencia; nosotros hemos hallado un corto número y sólo aparecen dos fórmulas. Es posible que se trate de construcciones excepcionales.

En este barrio, señores,
 Me encanta una hermosa flor
 Yo no sé cómo hi de hacer
 Para gozar de su amor
 Quién será el dueño
 Y la persigo yo.

Serie C, fórmula 1. — *El estribillo tiene un sólo verso, al final.* Damos dos estrofas de la misma vidala para que se note la presencia del estribillo común:

Es posible que existan, por otros casos que vemos, la fórmula 3, (estribillo de tres versos) y la fórmula 4, (estribillo de cuatro versos), en ambos casos juntos, al final. En esta última forma es fácil confundir los estribillos con los motes. De todos modos, en esta serie desaparece la principal característica del sistema estrófico: el entrelazamiento de los versos de la copla con los versos del estribillo.

Voy a buscar un dichoso
 Para irme acompañado
 Porque a sombras de un dichoso
 Tiene suerte un desgraciado.
Viva, viva tu amor.

Estas son, en fin, las combinaciones de los versos de la copla con los versos del estribillo, que, en uso hasta hoy, se encuentran en las provincias de Santiago del Estero, Tucumán, La Rioja, Catamarca, Salta y Jujuy. En la próxima entrega estudiaremos la intervención del mote en el sistema de las coplas y los estribillos.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

UN ESTUDIO INEDITO SOBRE NUESTRO CANTO RURAL POR LA PRIMERA AUTORIDAD EN LA MATERIA



CARLOS VEGA, de quien se ha dicho recientemente en Europa, una vez más, que "es una autoridad universal, así reconocida por los organismos competentes", ha entregado a FOLKLORE un notable y amplio ensayo original sobre nuestras canciones folklóricas, erudito trabajo que ofrecemos al lector en este y sucesivos números, con el carácter de especial contribución de nuestra revista al conocimiento científico de las más puras tradiciones argentinas.

DURANTE largos años he producido mis libros en el nivel universitario con el objeto de producir una amplia irrigación hacia los niveles de difusión, y es probable que lo haya logrado en buena parte: muchas de las ideas capitales que propuse son hoy cosa del dominio público. Ahora observo que el ambiente de los tradicionalistas ha demostrado una extraordinaria capacidad de asimilación y que, por sobre espontáneas opiniones emocionales, manifiesta afanosa avidez de conocimientos para soluciones más racionales de los problemas que les presenta la realidad folklórica. La revista FOLKLORE, joven y ya prestigiosa y difundida publicación argentina, me brinda sus pá-

ginas para una comunicación directa con los lectores estudiosos, y yo las acepto complacido seguro de que para ellos y para todos serán provechosas las lecciones que recibí durante mis largos viajes por los más remotos hontanares folklóricos de la Argentina y de América. Mucho me han ocupado los temas de la campaña; muy poca atención he podido consagrar a un género tan importante como el de las canciones, instrumento de la expresión lírica (no coreográfica). Aquí les dedicaré estudios inéditos —excepto el de la Vidala, ahora remozado— que pasarán en revista el repertorio rural: Vidala, Vidalita, Vidala riojana, Baguala; Yaravi, Triste; Estilo, Décima, Tonada, Tono; Cifra.

LAS CANCIONES FOLKLORICAS ARGENTINAS

EN nuestra primera entrega nos ocupamos con detenimiento de la alternancia de los versos de la copla con los versos del estribillo en la estructura estrófica de la vidala. Explicamos entonces que la copla tradicional padece la intromisión de versos generalmente más cortos, los del estribillo, y que el lugar y el número de su colocación originan varias series de formas y varias fórmulas de combinación. Si el lector observa el primer ejemplo que damos aquí (*Viene llegando la chaya*), notará que entre los cuatro versos de la copla se ha introducido un estribillo (*Por arriba- Por abajo*) repetido y a su vez dividido por un verso de la copla. Esta es una de las maneras de combinación. Otras maneras se producen si el estribillo es de dos versos y está entre verso y verso de la copla, y otras series se crean cuando el estribillo aparece cada dos versos de la copla, como se ve en el segundo ejemplo (*El jardinero del amor*); en fin, una veintena de combinaciones. Indicamos al estudioso el número de FOLKLORE, en que presentamos las muchas formas y fórmulas del sistema estrófico de la vidala.

Ya anticipamos que, además de la copla y el estribillo, aparece en la vidala un tercer elemento, el *mote*. El mote es una especie de segundo estribillo, más extenso, que unas veces se introduce entre estrofa y estrofa y otras aparece entre los versos mismos de la copla, como he dicho. Para colmo, el mote suele arrastrar consigo algún estribillo o adoptar para sí el de la copla. La idea contenida en el mote es también independiente de los pensamientos que se expresan en la copla y en el estribillo; es decir, que, tal como un estribillo puede servir para cualquier copla, un mote puede incorporarse e integrar cualquier estrofa de vidala. Todo esto se verá clara-

SEGUNDO CAPITULO

LA VIDALA

(CONCLUSION)

mente en los ejemplos. Observemos esta vidala, serie A, fórmula 1, con mote:

Viene llegando la chaya
Por arriba
Por la lomita pelada
Por abajo
Ya la estamos esperando
Por arriba
Con la alojita colada
Por abajo

Quitate, quitate
Quitate p'allá.
Tu madre no quiere,
tu padre quedará.
Si te gusta el tinto
Ponele nomás.

Esta copla hexasílaba es el mote. Sigue una nueva copla con el mismo estribillo de la anterior, repite el mismo mote, luego entra una tercera copla, y así hasta el fin de la vidala, que no pasa generalmente de tres o cuatro coplas, a menos que los cantores improvisen, en cuyo caso no tiene extensión determinada. Examinemos otra vidala con mote; ésta pertenece a la serie B y a la fórmula 2:

El jardinero de amor
Planta una rosa y se va.
Cuál será su dueño,
La he cortado yo.
Otro la riega y la goza,
¿De cuál de los dos será?
Cuál será su dueño,
La he cortado yo.

dad de pensamiento entre todos, pero el azar de la subsistencia los asocia hoy de manera arbitraria.

Hay muchas otras estructuras con mote, pero basadas aquí con la revelación del *modus*. Conocido el procedimiento, pueden imaginarse y hasta componerse nuevas suertes y explicarse las que aparezcan en la campaña más adelante, si es que aparecen.

Otras combinaciones posibles de coplas y estribillos no se dan en la práctica dentro de las líneas del sistema. Profundas razones de equilibrio estructural, melódico y poético limitan el número de las formas teóricas. Sin embargo, con frecuencia se encuentran en la campaña —cada vez más— vidalas evidentemente deturpadas —(del latín *turpis* = torpe), es decir, construidas con los mismos elementos, pero sin una ordenación sistemática. Vamos a ofrecer un solo ejemplo para que el estudioso observe algunas de las direcciones en que la nueva ola se aparta de la guardia vieja:

Yo nunca puedo
Ningún remedio a mi mal encontrar
Paso la vida llorando
Por mi suerte ingrata
Al ver que es tan desgraciado mi amor
Qué voy a hacer.

Ha desaparecido la copla clásica y eterna; han desaparecido todas las rimas. Y los versos cuarto y sexto (*Por mi suerte ingrata y Qué voy a hacer*), que aquí forman parte de la idea central, reaparecen en las estrofas siguientes en función de estribillos, es decir, sin relación alguna con el sentido de los nuevos versos. Nos parece indispensable que los estudiosos conozcan el sistema estrófico de la vidala y sus deturpaciones, pues con frecuencia hallamos en las grandes colecciones de poesía popular versos sueltos de coplas y estribillos que se nos presenta como estrofas unitarias.

Se va perdiendo la tradición de las formas. Cuando se conocen estas estructuras estróficas y las musicales que les corresponden, se puede pensar que es difícil hallar en el mundo construcciones más extraordinariamente complejas. No las tiene hoy tantas y variadas ni el arte europeo contemporáneo.

Las vidalas deturpadas son consecuencia de la incomprensión de las estructuras antiguas por el propio cantor popular. Ya no sabe el juglar, el mal juglar, descubrir en ellas la copla matriz; ya no respeta la comunidad del estribillo; pone versos de la copla a la música del mote; anticipa la frase musical conclusiva dando estrofas incompletas; proporciona texto continuado (eliminando estribillos) a la música de la copla y a la de los estribillos —es decir, que el estribillo musical recibe versos de copla—; no tiene, como los viejos, la conciencia o la intuición de las estructuras.

En fin, aparte de estas consideraciones sobre calidad y deturpación, queda aquí presentado el sistema estrófico de la vidala tal como se encuentra hasta hoy en las nombradas provincias del noroeste. Estrictamente ajustado a un sistema de estructuras musicales concordantes, produce esta bella especie folklórica y nos permite comprender —como hemos dicho— las formas de sus congéneres y de otras expresiones rurales.

La música de la vidala, en consecuencia, tiene dos frases fundamentales: una, es la pequeña frase de tres por ocho para los estribillos y los motes, y la otra es una frase más larga, para los versos de ocho sílabas, que se compone de un compás de seis por ocho seguido de uno de tres por ocho, ambos en

una. Hay algunas anomalías; no es raro que algún verso del estribillo use una frase musical larga. Ya hemos dicho que todas las formas que se dan en la poesía se reproducen exactamente en la música. En cuanto al sistema tonal, la vidala pertenece a un cancionero colonial que se funda en la doble tonalidad mayor-menor y que tiene como característica sobresaliente la cuarta aumentada (*fa sostenido*), en lugar de la cuarta justa (el *fa natural*), de nuestra escala mayor de *do*. Hemos estudiado este sistema tonal en nuestro libro *Panorama de la música popular argentina*.

La historia de la vidala —y de cualquiera de las especies que tienen el mismo nombre popular de "vidalita"— es muy difícil, pues si los documentos dan este nombre, nosotros no podemos saber a qué especies se refieren. Algunas veces, cuando reproducen estrofas, la identificación es más fácil; otras, cuando las circunstancias y el lugar se indican, es posible acertar.

La más antigua mención del nombre "vidala" se encuentra en una carta de las que don Samuel A. Lafone Quevedo escribió entre 1883 y 1885. El párrafo del caso se refiere a la celebración de las fiestas del *Chiqui* y dice que los hombres... "con las cabezas de los animales que cazaban daban vueltas alrededor del Arbol entonando el canto o vidala de los Indios y chupando aloja a más y mejor". En otra carta y a propósito de etimologías, el mismo autor da la palabra "vidalita" y reproduce una estrofa sin estribillos, de manera que no podemos saber si realmente era una vidala. El párrafo es éste: "No por eso dejaré de reproducir el pie de una vidalita de Carnaval".

Dicen, dicen, dicen,
Yo también diré,
Que más vale un "Toma"
Que cien "te daré".

Y explica al pie la voz vidalita "Canto de los indios en sus fiestas o en Carnaval; derivase del estribillo ¡Ay, vidalita! *viday*, o *vidallay*, o *vidalitay*, mi vida".

El teniente coronel Marcelino Reyes, que ingresó al ejército en 1864, intervino en la guerra del Paraguay, y desde 1867 hasta 1869 combatió contra las montoneras de las provincias occidentales, recogió noticias, consultó documentos y escribió en 1900 su *Bosquejo Histórico de la Provincia de La Rioja (1543-1867)* que en 1913, después de su muerte, publicó en Buenos Aires el doctor Marcelino Reyes. El historiador nos habla del gobernador revolucionario Vicente Mota, mandatario de La Rioja desde 1846 hasta 1848, y al comentar su gestión inserta un párrafo que nos interesa: "Por lo demás, el período gubernativo del señor Mota fue de constantes alegrías, de diversiones, músicas, "vidalitas", de perpetuo jolgorio, en una palabra. Aún se recuerda y se canta con agrado en los días de Carnaval u otra fiesta análoga, la "vidalita" de Mota, designada con este nombre entre las masas, y cuyo estribillo dice así:

¿Qué andais haciendo?
¡Tan lejos padeciendo!

Este es el párrafo de don Marcelino Reyes. Lo notable es que el autor de estas líneas le grabó cien años después, al extraordinario anciano don Pedro

LAS CANCIONES FOLKLÓRICAS ARGENTINAS

Esta es una de las vidalas más amplias y completas. Las dos primeras frases —solamente las dos primeras— son para la copla, es decir, para los dos primeros versos de la copla. Después siguen dos pequeñas frases para el estribillo. Se repite todo esto y, al repetir, van con las dos frases de arriba los versos tercero y cuarto de la copla. Luego sigue el mote: cuatro pequeñas frases; y el mote se ha apropiado del estribillo de la copla y se lo añade para terminar. El texto "A mi vidita le hi dado" tiene la misma forma de esta melodía.



Planta que fuiste
En otro poder.

Quién tiene la planta
La debe regar.
Cuide su planta
Que fruto le ha'i dar.

Y sigue otra copla.

Ofrecemos una vidala de la misma fórmula anterior cuya particularidad consiste en que el mote toma para sí el estribillo de la copla.

A mi vidita le hi dado
Un castigo rigoroso.

De las dos cosas,
¿Cuál será mejor?

Pa que no sepa dejar
Lo cierto por la dudoso.

De las dos cosas,
¿Cuál será mejor?

A una la quiero
Y a la otra también.
Como las dos son bonitas,
No sé con cuál quedaré.

De las dos cosas,
¿Cuál será mejor?

Sobre la base de que el mote aparece entre copla y copla, es posible imaginar otras combinaciones: doble mote con estribillo común o distinto; mote formado con algunos versos del estribillo y otros nuevos, etcétera. Pero —y este es el extremo— el mote puede aparecer dentro de la copla. Veamos este ejemplo en que se explica mejor por qué numeramos los versos de la copla.

1. Dejame a mi padecer
2. Que yo me quedo conforme.

Si me desprecias, ingrata,
Me voy a ausentar.

Tenga presente
de no llorar.
Siempre yo hi sido,
No la he de olvidar.

3. Por todos trabajos
4. Se hicieron para los hombres.

Si me desprecias, ingrata,
Me voy a ausentar.

Tenga presente
De no llorar.
Yo siempre hi sido
No la he de olvidar.

Esto, todo esto, es una estrofa de vidala. Su base, que es la copla, está casi enteramente perdida entre motes y estribillos. Nada fácil para nosotros, los de la ciudad, es enterarnos de su sentido durante la audición; pero es normal para ellos porque los oyentes de ésta y otras etapas antiguas tienen una educación auditiva especial que los orienta. Y es necesario esta preparación empírica, porque, además, ocurre que en la mitad de la estrofa el cantor se detiene para hacer un interludio guitarresco; se convendrá en que es difícil destrozar la copla de manera más completa.

Notemos cómo los tres elementos se reúnen pero no se hilvanan. La copla expresa la conformidad de poeta con su padecer; el estribillo manifiesta una reacción de disconformidad, pues si lo desprecian se irá; y el mote invierte la situación, pues ahí es el cantor quien recomienda a la mujer que no lllore porque no la olvidará. Y esto es claro: cada elemento ha venido sirviendo en tiempos pasados a infinito número de vidalas; tal vez antiguamente hubo uni-

Robles, una vidala que tenía precisamente ese estribillo.

Años antes del gobierno de Mota, Domingo Faustino Sarmiento recogió impresiones que publicó con su *Facundo* (1845): "La Vidalita, canto popular en coros, acompañado de la guitarra y un tamboril, a cuyos redobles se reúne la muchedumbre"... "La vidalita es el metro popular con que se cantan los asuntos del día, las canciones guerreras; el gaucho compone el verso que canta, y lo populariza por las asociaciones que su canto exige".

En el *Cancionero Argentino* que publicó Wilde en 1837-1838 hay vidalitas, resonancia culta de las provinciales, pero no podemos detenernos en ellas. Ahora nos interesa el más antiguo documento de la vidalita: el que nos dejó el general Gregorio Aráoz de Lamadrid en sus memorias. Veamos.

En 1828 el guerrero quiere trasladarse de Bolivia a Buenos Aires, pero el gobernador de Tucumán le cierra el paso. En diligencias varias llega a Monteros el domingo de carnaval. Civicos, vecinos y milicianos se acercan a la casa en que se hospeda y...

"Así que llegaron —escribe el general—, dándome mil vivas, canta uno de los diferentes corrillos que rodeaban el corredor de la casa, el siguiente verso de vidalita, acompañado por dos guitarras:

La Madrid se va para abajo
no lo dejemos pasar,
reunámonos, paisanitos,
que a la fuerza se hai quedar.

"Contéstale otro en seguida:

Ni preso quieren que entre
a su pueblo desgraciado.
¡En premio de sus servicios
bonito pago le han dado!

"No había acabado bien de cantar el segundo grupo esta cuarteta, cuando contesta otro con la siguiente:

Año y cuatro meses hace,
¡muerto le vimos pasar!
¿Quién pensaba paisanitos
que así le habían de pagar?



A centenas de kilómetros al este de la ciudad de Salta, en plena selva, vive don Amadeo Alsogaray. Allí le grabó el musicólogo notables bagualas. (Foto C. Vega)

"El estribillo con que éstas se improvisaron —añade el general—, fue también improvisado por el primer grupo y era éste:

¡Siga la guerra,
no quiero paz;
Yo quiero cielos,
vengarme más!"

Recuerda el general la emoción que estos versos produjeron en todos, y luego dice: "La mayor parte de la noche la pasaron jugando Carnaval, en el nuevo campamento, y cantando vidalitas, pero con un nuevo estribillo que yo les di en lugar del que habían improvisado esa mañana, y era el siguiente:

¡Cese la guerra,
yo quiero la paz
pues no permito,
venganzas más!"

Otra vez, cien años después, recogí en La Rioja parte de este mote. Debo aclarar que los motes pre-

cedentes aparecen escritos en dos versos largos; los he descompuesto en cuatro por razones de propiedad. En las memorias del general hay más sobre las vidalitas, y se refiere a 1827. La Madrid, herido en la batalla de Tala, no pudo intervenir en otra acción, que se perdió. Los soldados compusieron otra vidalita cuyo estribillo decía:

"Es porque La Madrid se halla herido".

Finalmente da el general un texto que, seguramente, es de vidalita, es decir, que pertenece a la pequeña canción del estribillo "vidalltay":

"Perros unitarios
nada han respetado", etc.

Aquí se acaban las menciones documentales, pero la hermosa vidala es muchísimo más antigua que los documentos. En su noble música se sienten las profundidades de la colonia.

EL SUCESO ÓDEON "POPS"

FAZ A:

ZAMBA DE LA NAVIDAD,
zamba

EL HUAJCHITO, gato

SUBO... SUBO, vidala tucumana

LA PATRULLA, chacarera

ZAMBA DE LOS MINEROS,
zamba

IUTITO (Perdiz), canción indígena

FAZ B:

TEMA DE VILLANCICOS,
motivo popular

AY, MI AMOR, aire de vidala

EL PUNTIATO, gato

EL BORRACHITO, bailecito

ALLA POR COLONIA DORA,
cueca

LOS EJES DE MI CARRETA,
milonga

Folklore Argentino



LOS HUANCAS HUA

¡RECORD DE VENTAS!

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

UN ESTUDIO INEDITO
SOBRE NUESTRO
CANTO RURAL POR LA
PRIMERA AUTORIDAD
EN LA MATERIA



CARLOS VEGA, de quien se ha dicho recientemente en Europa, una vez más, que "es una autoridad universal, así reconocida por los organismos competentes", ha entregado a FOLKLORE un notable y amplio ensayo original sobre nuestras canciones folklóricas, erudito trabajo que ofrecemos al lector con el carácter de especial contribución de la revista al conocimiento científico de las más puras tradiciones argentinas.

LA VIDALITA

Hemos dicho algo sobre la vidalita al comienzo de este estudio: es poco lo que debemos añadir. Se trata de una especie escasamente cultivada y (salvo la ver-

sión que reproducimos) casi ignorada fuera de la región andina. Se trata de cuartetos hexasilábicos entre cuyos versos primero y segundo se desliza un breve



En Puctezuelo, Catamarca, el cantor popular don Felipe Sosa canta las arrebianas vidalitas "riojanas". (Foto C. Vega)

estribillo (*vidalita* o *ay, vidalita*, o *mi vidalita*, o otro), tal como en la que hemos visto, o como en ésta, muy popular en el oeste:

Cantemos, cantemos,
ay, vidalita.
Para el carnaval
Volvamos, volvamos.
ay, vidalita
Al año cabal.

Cuando la voz *vida*, en el sentido de "amada" (*vidamía*), recibe el sufijo quechua *lla* — que expresa íntima ternura y devoción por lo que se nombra — tenemos *vidalla* — *vidala*. El diminutivo de *vidala* es *vidalita* con el posesivo quechua *y*, *vidalitay*, significa *mi vidalita*.

La música de la vidalita se ajusta a su texto como al suyo, la de la *vidala*. La importante diferencia consiste en que la vidalita funciona a base de pies binarios, es decir, de pies de dos unidades; de tres unidades son los de la *vidala*. Por lo tanto, tenemos, para los versos de la copla, la forma de 4 x 8 y para el estribillo, la forma de 2 x 8, como se ve en el ejemplo que reproducimos. Pero a veces aparece alguna de forma especial.

Musicalmente la vidalita es híbrida. Sus elementos son eminentemente arcaicos, pero la especie misma no debe ser demasiado antigua.



Las vidalitas son pequeñas canciones de carácter variado y diferente velocidad. Siempre con el estribillo "vidalita" o "ay, vidalita", a veces son tiernas endechas, a veces alegres y movidos cantos de carnaval. Es una especie rara. La vidalita que reproducimos fue difundida por el circo desde 1895 y todos la reconocen por tal nombre. Nosotras reservamos esa denominación para ésta y para las cancioncitas de su especie.

LA BAGUALA

El cancionero tritónico se manifiesta por medio de una sola especie: la baguala. Al estudiarla hemos dicho casi todo lo que correspondía decir con respecto a su estructura melódica y ofrecido dos ejemplos musicales. Las estrofas pertenecen, como hemos afirmado, al sistema descrito:

Rodando voy por el mundo
Tal vez vuelva
 Rodando, siempre rodando
No se olvide
De su prenda
 Como mate sobre el agua
Tal vez vuelva
 Dagüeltiando, dagüeltiando.
No se olvide
De su prenda.

“Dagüeltiando” es dando vueltas, como se sabe. La música de la baguala antigua típica utiliza solamente pies binarios, esto es, que agrupa las notas de a dos (o las dos corcheas fundidas en una negra). Su sistema tonal se basa en una escala de tres notas:

FA - LA - DO

que no tienen nada que ver con el acorde perfecto mayor europeo. Son precolombinas. Pero la baguala adopta el verso castellano y adquiere formas fijas. Además usa el sistema de las coplas con estribillos y produce curiosas estructuras. Más adelante la vidala influye en ella, de manera que no es difícil encontrar bagualas que tienen los mismos pies ternarios de la vidala.

Seguramente la baguala es muy antigua así, como la conocemos, pero ningún documento viejo la registra. En 1895 el arqueólogo argentino Juan B. Ambrosetti recogió por vez primera la música de la baguala y la publicó al año siguiente.



Esta es una baguala típica, con estribillos. Las dos frases musicales largas son para dos versos; al repetirse todo, se completa la copla. Usa las notas Fa, La y Do de su escala característica. Compárese la forma del texto: “Rodando voy por el mundo” con la estructura de esta melodía.

LA VIDALITA RIOJANA

El hecho de que llamemos “riojana” a esta especie de vidalita no quiere decir que se encuentre sólo en La Rioja. La hallamos también en el norte de San Juan y en Catamarca, siempre hacia la cordillera. Comúnmente la entonan a dúo dos o más mujeres, y las características de las melodías son curiosas. En la vidalita riojana se asocian elementos de las bagualas, de los huainos pentatónicos y de las vidalas; y esa diversidad se apoya a menudo sobre la escala hexatonal europea antigua. Todo esto le confiere un sabor peculiar



Pedro Correa Laiondo, santiaguense de Añatuya, tenía cien años cuando le cantó al musicólogo sabrosas vidalitas antiguas.

que nos obliga a considerarla como especie aparte. También domina en ella la forma estrófica de la vidala. Con frecuencia la voz principal del dúo, la “primera”, corre debajo.

Entre las impresiones más profundas que hemos recibido en campaña contamos las que nos han producido algunas vidalitas riojanas. El coro con su caja es emocionante. Traduce tristeza, desolación, amargura hecha costumbre, y los textos son lamentos. Los versos de la vidalita que reproducimos aquí dicen:

Cómo no hi de sentir yo
 cómo no hi de tener penas
 cómo no hi de sentir yo.

Este cancionero riojano fue revelado por nosotros. Se incorpora a nuestro patrimonio espiritual un matiz olvidado de la sensibilidad argentina.



Esta vidalita es de Chilecito. Se trata de música enteramente distinta de casi todo lo que se oye en la Argentina. Por lo común, la melodía es la voz inferior.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

CANCIONES FOLKLORICAS ARGENTINAS

CAPITULO TERCERO

EL YARAVI

UN ESTUDIO INEDITO
SOBRE NUESTRO
CANTO RURAL POR LA
PRIMERA AUTORIDAD
EN LA MATERIA

CARLOS
VEGA



Esta es la "canción más triste del mundo", en opinión de muchos conocedores que la oyeron en la alto de los Andes sudamericanos. Pensamos que, en efecto, sin llegar a comparaciones extremas, el yaraví expresa la amargura y la desolación a un nivel que es difícil superar musicalmente. Pero es necesario que el oyente penetre en su vocabulario y descifre sus símbolos sonoros. Toda música dice cosas inteligibles en un plano de abstracciones ininteligibles, es decir, sólo inteligibles en el mundo de las metáforas sonoras. El yaraví es la canción única —la flor— de un movimiento artístico americano superior, cuyas creaciones se exaltan en el siglo XVIII. Se intensifica poco antes del año 1800 al calor del prerromanticismo europeo y americano. Asociado con la quena se envuelve en una leyenda sombría, y engrandecido por el martirio de Mariano Melgar —el poeta de los yaravíes, patriota fusilado en 1815— alcanza enorme resonancia musical y literaria, para decaer luego, en parte absorbido por el *triste* victorioso y expansivo.

El yaraví obtiene los mayores efectos dramáticos con el mínimo de medios; pero esto supone una síntesis progresiva de las fórmulas elementales de expresión, de manera que se produce un círculo de iniciados capaces de sentir la plenitud del mensaje. Ya hemos anticipado la necesidad de que el oyente se aplique a la comprensión de sus voces. Un músico formado en los estilos europeos, por ejemplo, puede permanecer indiferente durante la audición de un bello yaraví, lo cual significa que no se llega a sus contenidos específicos sin una educación previa. En mayor o menor grado, es esto lo que pasa con la música común de cada región o de cada ciudad creadora, pero la educación del oyente se produce en la

Este es un yaraví andino de la colección que publicó hace casi un siglo don Marcos Jiménez de la Espada. Eso sí, jamás una versión para piano podrá dar idea de lo que es el yaraví en sus dos quenas o a dos voces diestras en su estilo.

infancia, y esas adquisiciones esenciales pasan inadvertidas para todos. Es la razón por la cual los músicos urbanos, instruidos en ambientes extranjeros, no sienten la propia música folklórica.

Las características técnicas del yaraví no son tan regulares que permitan una sintética descripción. La voz yaraví define más bien un carácter que una forma. Esta canción usa con frecuencia los pies binarios o los pies ternarios como base de frases comúnmente desiguales, según el texto. Parece haber prosperado mucho en los ambientes aborígenes superiores del Perú, es decir, entre los descendientes de la nobleza incaica, y, además, entre los mestizos del campo y las ciudades. No sin sorpresa, observamos en la campaña del Perú y Bolivia que el yaraví es rarísimo entre los indígenas agricultores, es decir, entre el pueblo; en cambio, abunda en las ciudades, entre los descendientes de europeos; y antaño fue cosa de hidalgos, como Mariano Melgar (1790-1815), que escribió y cantó yaravíes.

También en la poesía del yaraví aparecen estribillos, y su medida recorre desde los pentasílabos hasta los endecasílabos. Escojo estrofas de Melgar:

*Vuelve, que ya no puedo
vivir sin tus cariños.
Vuelve, mi palomita,
vuelve a tu dulce nido.*

XXVIII

CONGRESO DE AMERICANISTAS.

DOÑA LORENZA.

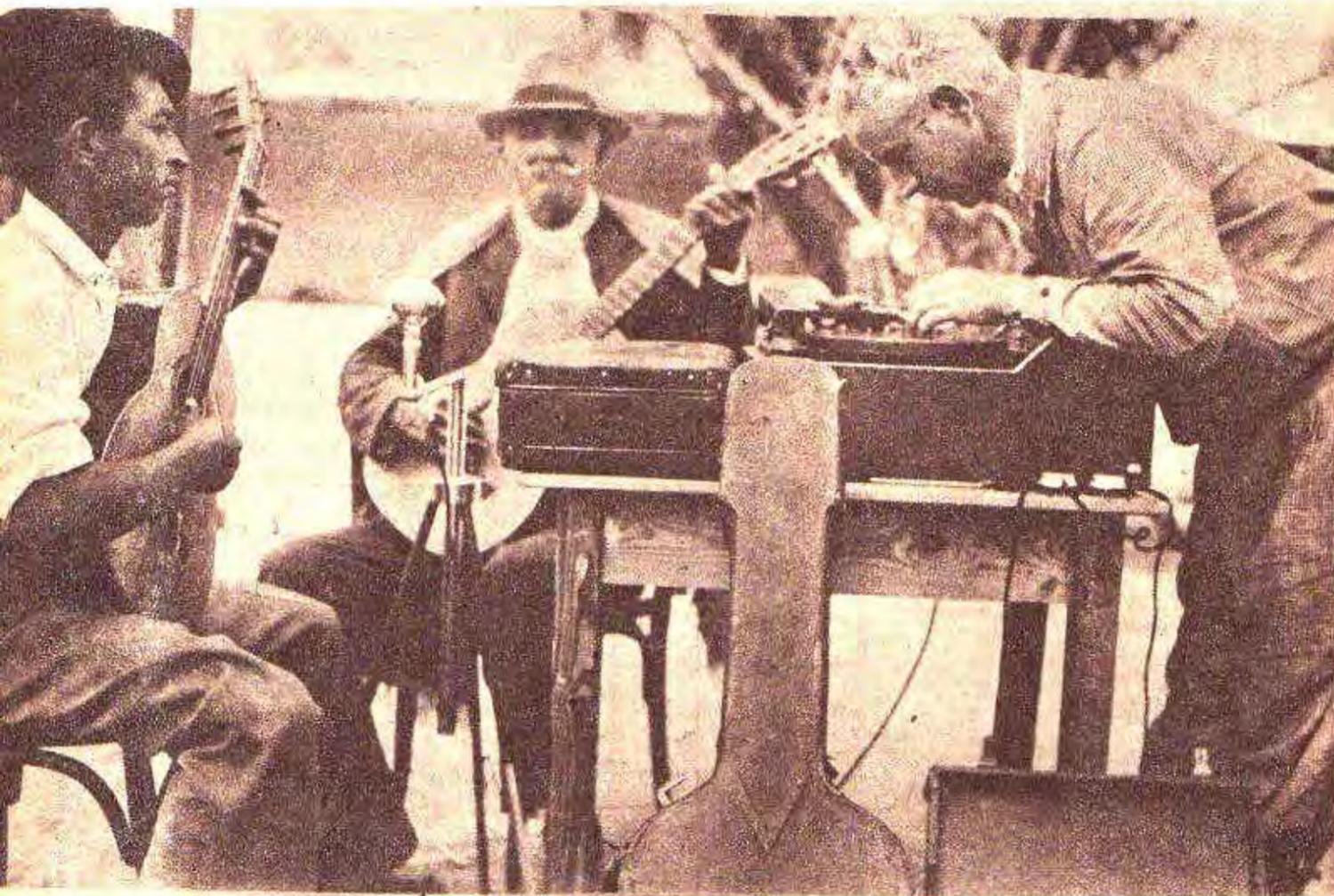
Yaraví antiguo, conservado con una tradición de cierto suceso.

Lamentabile.

PIANO.

Siguen varias octavas, y estos dos últimos versos reaparecen como refrán al final de cada octava; y los cuatro para terminar. Reproduzco ahora la última estrofa de otro yaraví, amargo pronóstico del enamorado abandonado:

*A todas horas, mi sombra
llenará de mil horrores
tu fantasía;
y acabará con tus gustos
el melancólico espectro
de mis cenizas.*



Atrás, el viejo cantor de yaravies; adelante, frente al micrófono, el joven que ha recogido el legado tradicional. Ambos le han cantado al musicólogo, en Cruz del Eje, Córdoba, tristes melodías antiguas.

La primera estrofa de un tercer yaraví del mismo poeta arequipeño dice:

*La prenda mía,
en quien tenía
puesto mi gusto,
Hoy me persigue
con odio injusto.*

Estos yaravies, todos de hacia 1810, nos dan precisa idea de la diversidad estructural de la música que ha debido adaptarse a ellos.

El yaraví, pues, no tiene formas rítmicas constan-

tes. En cuanto al orden tonal, se manifiesta con frecuencia en el sistema mayor con la cuarta aumentada en alternancia con un menor. A menudo, nos da frases en la escala incaica de cinco notas, y a veces es pentatónica la composición entera. Todo esto quiere decir que la voz yaraví sólo puede referirse a una canción que se produce dentro de esos amplios límites de forma y tonalidad, pero define, de manera inequívoca, un carácter lento, amoroso, dramático, sin el cual la canción no es un yaraví. Muchos yaravies pueden llamarse *tristes*, y, en realidad, durante largas décadas, estas canciones se han llamado *yaravies o tristes*, así, con las dos voces juntas. En

realidad, la única diferencia perceptible entre el yaraví y el *triste* se nos da en que el yaraví es más primitivo, más elemental y agreste, más antiguo —en el sentido implícito de menos evolucionado—, en fin, sobre todo, más sintético y denso.

Un eminente escritor peruano, Francisco García Calderón, que prologó, en 1865, la primera edición completa de las poesías de Melgar, escribió, entonces, sobre el yaraví algunos párrafos que merecen un recuerdo:

“Si nos viéramos en la necesidad de definir el yaraví, tal vez no podríamos hacerlo. Esas composiciones nada nos dicen a la cabeza, y han conmovido dulcemente nuestro corazón desde la infancia. Al hablar de ellas, recordamos siempre que, siendo niños, nos reclinábamos en el regazo maternal para oír las dulces notas del yaraví; y nos dormíamos con el blando arrullo de su triste música. No preguntemos, por eso, a la cabeza acerca de los yaravies; dejemos que hable el corazón”... Añade: *“Los que hemos nacido en las jaldas del Misti (volcán de Arequipa, Perú), y que desde la niñez estamos acostumbrados a respirar el aire frío de las cordilleras, podemos comprender mejor que nadie las impresiones que produce el yaraví”.*

Una historia del yaraví, entonces, tropieza con la incertidumbre del nombre. Puede tratarse del *triste*. Y, sin embargo, el riesgo no es demasiado desalentador. Sin el propósito de agotar la copiosa información menos antigua, y aun la antigua misma, podemos escoger algunas noticias históricas sobre lugares y circunstancias en que se movió esta célebre canción. Folklóricamente, el yaraví se recoge en la Argentina hasta hoy entre las clases cultas y entre los grupos medios de Jujuy y Salta. Y es posible que hasta hace pocas décadas se haya conservado en la región del Tucumán. Hay que tener en cuenta que los desplazamientos ocasionales no constituyen la verdadera dispersión de las cosas, pues sólo es tal cuando arraiga y se socializan.

La ciencia del folklore —colectora incorruptible— nos proporciona las formas sobrevivientes del antiguo yaraví y las maneras con que los cantan los herederos de esta bella especie folklórica. La historia, por su parte, mediante viejos documentos que busca y halla el investigador, nos muestra, no sólo la dispersión geográfica y la antigüedad, sino también las resonancias que produjo en el espíritu de los hombres este canto sin igual en la historia de los cantos. En el próximo número hablaremos de las antiguas resonancias del yaraví.

Folklore
ENSEÑA...
APRENDA CON

Folklore

También desde
RADIO BELGRANO
para todo el país

**AQUI ESTA
EL FOLKLORE**

Domingos, a las 11 horas

★
**LA PEÑA DE
JULIO MARBIZ**

De lunes a viernes, a las 9 horas

y por **RADIO DEL PUEBLO**
SURCOS ARGENTINOS

Martes a viernes, a las 23 horas

con la animación de
PATRICIO CASTIÑEIRAS

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

CANCIONES FOLKLORICAS ARGENTINAS

CAPITULO TERCERO

EL YARAVI

CONTINUACION

**UN ESTUDIO INEDITO
SOBRE NUESTRO
CANTO RURAL POR LA
PRIMERA AUTORIDAD
EN LA MATERIA**



**CARLOS
VEGA**

Anunciamos en la entrega anterior una excursión inédita por los antiguos tiempos en que el yaraví, la hermosa canción de América, penetró en los espíritus, afinó la sensibilidad de los pueblos, fue mensajero de belleza. Los documentos antiguos que ahora exhumamos nos lo dicen.

E

STEBAN Echeverría, nuestro primer poeta romántico, escribía en 1872: "Los brasileros tienen sus modinhas, los peruanos sus yaravies, tiernos y melancólicos cantos que nadie puede oír sin escozor o enternecimiento"... Emile Carrey, que publicó importantes estudios sobre el Perú en 1875, decía por entonces: "Casi invariablemente su música es dulce, melancólica, hasta lastime-

ra. La quena sobre todo tiene sonidos de una tristeza siniestra. Una de las maneras de tocarla consiste en soplar en el fondo de un cántaro; habría podido servir de acompañamiento a las plañideras de los antiguos tiempos. No se encontraría acaso en todo el arsenal de los conciertos humanos un ruido a la vez más lúgubre y más sonoro".

Carrey se refiere al *manchay puíto*.



En el noreste y en el altiplano los artistas populares ejecutaban en el arpa los antiguos yaravies. Los del dibujo, son de Pomabamba (Perú) y la lámina fue publicada por Charles Wiener en 1875.

YARAVIES QUITEÑOS.

XIII

EL LLANTO.

Que expresa el tono y sentimiento con que lloran las indias.

Lacrimoso.

PIA. O.



XIV

CONGRESO DE AMERICANISTAS.



André Bresson, que recorrió aquellas regiones andinas entre 1870 y 1877 nos dejó este breve párrafo: "La música es menos cultivada en Bolivia que en el Perú; sólo los indios tienen una música nacional cuyas composiciones, conocidas bajo el nombre de *yarabys* y *guaiños*, son melodías sentimentales, tristes y monótonas". Recordemos que la palabra *huaino* aparece aquí, no en el sentido de danza alegre, sino en el de canción lenta.

La escritora argentina Juana Manuela Gorriti, que residió mucho tiempo en el Perú, nos dejó en sus novelas buenas muestras de su sensibilidad musical. Dice en 1855 refiriéndose a unos andariegos que marchaban por el valle del Rimac —el río que riega la ciudad de Lima—: "Los viajeros avanzaban tranquilamente arriando con calma sus cabalgaduras, y mezclando las notas de un "yaraví" al ruido tardo de sus pasos". Y antes, en esta misma novela que escribió en el característico estilo de su tiempo: "Era una música sublime, cuyos mágicos acentos, ora tiernos y

apasionados como el adiós de un amante que se aleja, ora melancólicos y dolientes como los suspiros de la ausencia, ora sombríos y lúgubres como la voz del *de profundis*, remedaban, uno a uno, todos los gemidos que el amor o el dolor pueden arrancar al corazón humano". Es aquí donde la autora recuerda la leyenda del amado que hizo una quena con la tibia de la amada. Pablo Mantegazza, médico y viajero, pasa por Sudamérica al promediar el siglo y anota las impresiones que publica después. Escribe: "En Bolivia se toca un instrumento llamado quena, que expresa una melancolía desgarradora. Su voz flébil, cuando rompe el silencio de las noches, provoca el llanto y parece el lamento de una nación que muere. A menudo se acompaña la quena con canto, y hay una canción célebre en el Alto Perú, llamada yaraví, del padre Lersurdi".

Cuando el escritor sanjuanino Pedro Echagüe regresaba de Bolivia y Perú a Chile por el Pacífico, oyó un día la quena que alguien tocaba en el vapor.

"Ahora, en medio del mar —escribe—, me parecían los acentos de la quena tan graves, tan solemnes, tan místicos, tan patéticos, como otrora me parecieron en los desiertos arenales". Y es aquí donde hallamos una de las más antiguas versiones de la leyenda de la quena.

El eminente naturalista Félix de Azara, que anduvo por nuestras tierras a fines del siglo XVIII, observa hacia 1785 los artistas rurales del Plata y del Paraguay, y dice: "Estos músicos no cantan nunca más que *yarabys*, que son canciones del Perú, las más monótonas y tristes del mundo, por lo que también se las llama *tristes*. El tono es lamentable, y versan siempre sobre amores desgraciados, sobre amantes que lloran sus penas en los desiertos, pero nunca sobre cosas alegres o festivas"...

Un informe de 1814 nos comunica las averiguaciones que hizo el canónigo doctor Mariano de la Torre y Vera para contestar a un cuestionario real: "Los tonos del Perú, son todos tristes, y patéticos, en los cuales no hacen los indios más que danzar, y beber sin cantar; pero los Americanos cultos, prevalidos de la sensibilidad que causa el sonido musical triste y chocante de sus tonos, los han reducido en composición de Solfa, con el nombre de *yaravies*, en que se entonan las canciones amorosas más expresivas al temple de las modificaciones que toma la pasión en los celos, en las ausencias, o en los galanteos. Hay sublimes poemas de este género, como obras muy meditadas de hombres literatos apasionados que a falta de diversiones públicas viven cautivados casi los más por los encantos de Venus". Notable documento que coloca el movimiento de los yaravies en los centros superiores urbanos. Por su parte W. B. Stewenson, que estuvo muchos años por Sudamérica, dice refiriéndose al ambiente de algunas poblaciones peruanas que visitó en 1806: "En Caxatambo y en Chiquian, las tertulias son muy comunes; no se recibe ninguna invitación y el sonido de una guitarra tiene en ellas su lugar. He pasado horas muy agradables escuchando las cáchuas y los yaravies: es igualmente agradable oír sus acentos alegres y sus cantos quejumbrosos".

Los RR. PP. Manuel Sobrevielle y Narciso y Barceló, que trabajaron en el Perú entre los años 1791 y 1794, nos dicen que los indígenas aman con pasión la danza y que no han olvidado los instrumentos ni las melodías que hacían las delicias de sus antepasados; la tradición —añaden— les ha transmitido idilios y odas, así como muchas elegías que ellos han hecho revivir y que han aumentado los Aravicus (1) y los españoles". Y la nota al pie correspondiente a la llamada dice: "Aravicus era el nombre apelativo de los poetas peruanos; de ahí que se llamaran yaravies

sus cantos elegiacos. El estilo y la música que se adaptaba a las palabras daban a esta clase de composición, cuando se trataba de excitar la piedad o el amor, una ventaja decidida sobre las del mismo género hechas por otras naciones".

En el año 1790 un grupo de brillantes intelectuales criollos de Lima constituyen la *Sociedad de los Amantes del País* y fundan un periódico que titulan *Mercurio Peruano*, en que alentaban imprecisas ansias de independencia. Lo que nos interesa, se lee en el número de diciembre 22 de 1791 y es la narración de una supuesta excursión al campo apacible que tres jóvenes intelectuales realizaran para hablar sobre bellas artes con calma y provecho. Y el tema fue la música en general y especialmente la de los yaravies. El



Gregorio Cabana, vecino de Yaví, Jujuy veterano cantor de Yaravies. Este músico es guitarrista. Los hay que se acompañan con el Charango o con el arpa.

LAS CANCIONES FOLKLORICAS ARGENTINAS: EL YARAVI

lector de hoy tiene la suerte y el asombro de poder consultar un increíble estudio medio literario, medio técnico, en la versión escrita del discurso que, sentado "en el suelo florido y matizado", pronuncia uno de los jóvenes para sus compañeros sobre esa música "que es originaria de nuestra Patria" —consta—. Nosotros podremos extraer sólo algunos párrafos (modernizando la ortografía).

"Pero donde la música imprime sus efectos con más viveza, es en aquellos tonos tristes con que sin poder resistirse el corazón humano, se conmueve: tal es el influjo que tiene en los Yaravies"... "Sus tonos son por lo regular menores, y las transiciones llaman a mayor"... "su compás es unas veces medido en el tiempo de tres por ocho, ocupando su lugar el aire andante, andantino, largo y moderado: de suerte que todo lo serio entra a la parte de los inimitables Yaravies que se entonan a una voz, a dúo, a trio, o según se acomodan las voces que los cantan". "Por lo que a mi toca, confieso con ingenuidad que cuando oigo estas canciones se abate mi espíritu, se acongoja el ánimo, el corazón se entristece, los sentidos se encalman, y el llanto humedece mis ojos". "Lo cierto es, que por lo general en todos parece que surte el mismo efecto esta entonación; he conocido persona que ha quedado acongojada por muchos días, y que se privaba cuando podía de oírlos por no sentir tan vivamente las sensaciones de su composición, de cuyas resultas enfermaba: tal es su poderío y su natural gravedad".

El discurso del joven escritor peruano es muy extenso, pero está reproducido aquí lo esencial, en cuanto nos interesa ahora. Falta añadir que poco después, en el mismo *Mercurio Peruano*, un contradictor hizo sentir su discrepancia. Dice varias cosas, ésta entre ellas: "abro mis doce Yaravies. No hallo en todos más que un estribillo en compás ternario: todos son en binario, y ninguno en *sexquiáltera*" (6x8). En realidad, tanto el primer ensayista como el segundo, radicados en Lima, no tienen al parecer otro conocimiento de los yaravies que los arreglos especiales que el teatro ofrece a sus espectadores. Ya entonces, y hace de esto unos ciento cincuenta años, el *Diario de Lima* publicaba avisos como éste:

"COMEDIA: Se representará la intitulada, Hernán Cortés Triunfante en Tlascalá, con los adornos de unos gustosos Yaravies, particular Tonadilla, gracioso Entremés y diestro Bayle".

Con estas notas nos introducimos en la plenitud del siglo XVIII. Es el siglo del yaraví como absorbente y dominante canción dramática en total sintonía con aquel momento de los espíritus. Insistimos en relacionar esta exaltación con la sublevación de Tupac Amará, y no deja de ser sugestivo que el obispo de Trujillo

recogiera en 1782, durante la revolución misma, dos melodías —una, simple canción, y una especie de triste o yaraví— denominadas *el Tupamaro* y *el Tupamaro de Caxamarca*. Pero nos parece claro que el yaraví, canción de amor, con todos sus caracteres, ha venido corriendo por el siglo XVIII en estado de pasividad. La palabra *yaraví* es indígena y precolombina, y durante los siglos anteriores tuvo también el sentido de canción, aunque sin las características con que se distinguió después en Sudamérica.

El Padre Diego de Torres Rubio, dice en su diccionario de 1619: *harauí* = canción; y Francisco del Canto en su Vocabulario de 1614, da la voz *taquí* como equivalente de «canto o canción». En este punto interesa notar que el Padre Ludovico Bertonio, cuyo vocabulario de la lengua aimara se publicó en 1612, anota la voz *huayñu* con la acepción le "Danza, Bayle o Sarao". Esta palabra aimara se aplicará más tarde en Bolivia al *triste* o al yaraví.

Diego González Holguín, que publicó en 1608 su vocabulario de la lengua quichua, nos trae de nuevo la palabra *harauí* o *harauicuy* con el sentido de "Canción o coplas a lo humano". Da otras variantes: *harauin* o *huañuk* (no bien legibles en el ejemplar que consultamos) significan "Canción de endecha"; *Llumpacta harauicuni*, "Cantar cantos honestos del alma", y *harauicuni*, "cantos fabulosos o verdes". *Taquí* "es Canto sin punto" (sin nota) y *taquini* o *taquicuni*, "Cantar solo sin baylar o cantando baylar". Y a esta altura, a la altura de 1600, el cronista indio Huamán Poma de Ayala nos da *haravis* y *táquies* con la acepción de canciones. En fin, el lexicón de Fray Dgo. de Santo Thomas, publicado en 1560, dice canción = *taquí*, y no hallamos la palabra yaraví.

Cuando el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) —que nace muy pocos años después de la llegada de los españoles al Perú, hijo de un capitán linajudo y una princesa india de alcurnia imperial— se fue a España, llevó consigo larga enseñanza de sus parientes maternos y los recuerdos de su propia madre. Dice al hablar de las flautas: "Por ellas tañían sus cantares, compuestos en verso medido, los cuales, por la mayor parte, eran de Pasiones amorosas, ya de placer, ya de pesar, de favores o desfavores de la Dama".

Las canciones de amor tienen lejanos antecedentes en el Perú, pero la desgarradora endecha que recibió el nombre de yaraví es una poderosa sacudida que se produce en el siglo XVIII con larga decadencia en el siglo XIX; con ella y a su lado se manifiesta hacia 1800 la dominante y triunfal canción sentimental que entonces se llama *triste*, y que al cabo de una expansión más completa y durable que la del yaraví a lo largo de casi todo el siglo XIX, agoniza en el siglo ZX.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

CANCIONES FOLKLORICAS ARGENTINAS

CAPITULO CUARTO

EL TRISTE

UN ESTUDIO INEDITO
SOBRE NUESTRO
CANTO RURAL POR LA
PRIMERA AUTORIDAD
EN LA MATERIA

CARLOS
VEGA



Triste jujeño en sol mayor (con la cuarta aumentada) y mi menor, tomado por el musicólogo e José Sotelo Burgos, de Maimará

*Triste jujeño en sol mayor
(con la cuarta aumentada)
y mi menor, tomado por el
musicólogo don José Sotelo
Burgos, de Maimará.*

N

NINGUNA canción sudamericana tuvo jamás la originalidad, la belleza, la difusión y la aceptación del *triste*. Apareció en el Perú a fines del siglo XVIII con los caracteres de un verdadero movimiento ciudadano de *lied* y fundado en estímulos de índole romántica anteriores al romanticismo europeo y americano. A poco andar, toda Sudamérica cantó el *triste*.

El *triste* prospera al lado del *yaraví*. Y en un momento dado —cuando los *yaravies* pierden su simplicidad, su irregularidad y su dramatismo; cuando el *triste* se torna dramático, simple e irregular— se produce un repertorio híbrido en que estas canciones pueden llamarse indistintamente *tristes* o *yaravies*. Además, en una extensa zona del sur de Bolivia y en el alto noroeste argentino, el *yaraví* o el *triste* reciben el nombre de *huaino*. Y aquí son necesarias todas las precauciones, porque la voz *huaino* es la que, por excelencia, se utiliza en el Altiplano para designar una importantísima especie musical y su correlativa danza. Es claro que conviene a la claridad no emplear la palabra *huaino* (o *huaiñu*) en el sentido de canción y en sustitución de *triste*.

Los versos más característicos del *triste* no son

regulares, e incluso circulan muchos en forma de glosa (una cuarteta seguida de cuatro octavas que terminan cada una con cada uno de los versos de la cuarteta). En muchas de estas canciones encontramos los estribillos y los motes que vimos al hablar de la *vidala* y, además, voces diversas como *ay*, *no*, *sí* (duplicadas, triplicadas, juntas o separadas), *negrita*, *vidita*, etc., y repeticiones de versos, todo esto sin regla fija. Observemos un *triste* de texto irregular. Es antiguo. Lo anotó en Mendoza el viajero inglés Alexander Caldeleugh en 1821:

Un corazón afligido
Viendo tardar [su] esperanza
Con doloroso instrumento
Al compás de un llanto canta
y dice
Todo en penas y aflicciones
Me veo
No hay Mengua en mi padecer
¿Qué es esto?
¡Tiranos!
¡Martirios!
Ya serán mis ojos ríos
Ay de mí
Hasta fallecer.

LAS CANCIONES FOLKLORICAS ARGENTINAS: *EL TRISTE*

La tradición oral ha conservado en las llanuras bonaerenses el siguiente texto de *triste* con aditamentos:

Desde el día en que mis ojos
sí, ay, ay, ay.
En los tuyos se fijaron
Paso los días gimiendo
sí, ay, ay, ay.
Y las noches suspirando.

En Jujuy se canta este *triste* en que la copla tiene un estribillo de dos versos:

No se puede, no se puede
Qué he de hacer
Olvidar a quien se quiere
Si el destino es padecer
Porque un amor verdadero
Qué he de hacer
Al ple de la tumba muere
Si el destino es padecer.

Otro *triste* —que el cantor llama "guayno" o *triste*— reproduce el verso cuarto como estribillo en todas las estrofas:

Yo sola infeliz nací
Con desdichas me mantengo
Ay, con desdichas me mantengo
Qué fatal es mi destino
Me parezco a los naranjos
Por los azares que tengo
Ay, por los azares que tengo
Qué fatal es mi destino.

Pero no son pocos los *tristes* que tienen estribillos y motes; y es necesario oírlos de boca de los cantores mismos, porque cuando ellos dictan se limitan a recitar la simple cuarteta y omiten los complementos. Es la razón por la cual el musicólogo, en cuanto recoge la pieza completa, puede llegar al conocimiento de las verdaderas estructuras de cada especie. Veamos este "huayno" o *triste* salteño:

Aquella de la bandita
Ya no es nada para mí
Por qué me celas
Mi vidita
Caña y cañita
Del cañaveral
Ella por gusto
Paga su mal.
Porque me celas
Mi vidita
Amargo es mi padecer
Hermoso cielo adorado.
Por qué me celas
Mi vidita
Caña y cañita
Del cañaveral
Ella por gusto
Paga su mal.
Porque me celas
Mi vidita.

En fin, aquí tenemos las tres estrofas iniciales de otros tantos *tristes* regulares, bien medidos, sin estribillos —como en otras cualesquiera—, pero cuyo contenido es típico del antiguo estilo amoroso de la especie. Creo que pocas veces cantó el hombre el dolor del amor con tal expresividad, y es claro que uno quiera pensar en la poesía palaciega de la baja Edad Media. Sin embargo, es posible que la energía desencadenante haya sido el prerromanticismo espontáneo de América, eso sí, sobre los últimos rescoldos de la lírica medieval. La primera de estas tres estrofas fue recogida por la escritora inglesa Maria Graham en Chile, en 1822.

Llorad, corazón, llorad,
Llorad si teneis por qué,
que no es delito en un hombre
llorar por una mujer.

La segunda fue recogida por Robert Proctor, viajero inglés, en Perú, en 1823-1824.

Tan ciega estoy en quererte
Es tan grande mi pasión,
Que el breve rato que duermo
Contigo mis sueños son.

La tradición oral cordobesa nos ha conservado la tercera estrofa:

Mis ojos están cansados
de tanto llorar por ti
Y tú no viertes siquiera
una lágrima por mí.

La música del *triste*, por lo que vemos, no puede tener forma determinada. Debe adaptarse a estrofas regulares o irregulares, sin o con motes o estribillos, y así, sus frases serán más largas o más cortas y en número indeterminado. En cuanto a la tonalidad, el *triste* clásico responde a una doble escala mayor-menor, con cuarta aumentada en el mayor, y se mueve en terceras paralelas con terminación obligatoria en el tercer grado del menor. Utiliza pies binarios y pies ternarios aun en frases contiguas, dentro del mismo periodo. El dúo en terceras con guitarras constituye el medio de interpretación más propio, pero el *triste* se ejecuta también con voz y arpa, voz y charango, voz y piano y, además, en instrumentos solistas como la quena o en la orquesta de sikus. Y recordamos el piano porque el *triste* fue siempre, en todas las provincias y hasta en la propia ciudad de Buenos Aires, la canción preferida también de las altas clases desde antes de 1800, y el piano, el instrumento ambicionado y usado por todas las familias pudientes de las ciudades de provincias. De todos modos, fue bella música la música del *triste*; bella música casi por completo perdida para siempre, pues raramente nos dan idea de su belleza los restos deturpados que halamos, a veces, por lejanos hontanares.

En la próxima entrega examinaremos documentos históricos que nos descubren las peripecias del *triste* en pasados tiempos.



*Tocador de quena del Cuzco, fotografía publicada por R. y M. d'Harcourt en su obra "La musique des Incas et ses survivances", Paris, Garnier, 1925.

rasgido, de Benicio Díaz; "Soco" Díaz, como le llamábamos.

Benicio Díaz, nacido en Salavina, buscó la capital santiagueña para sus estudios secundarios. Estoy seguro que se habrá sorprendido al comprobar que en la ciudad no se enseñaba en quichua, lengua que él hablaba corrientemente.

Soco Díaz estudió música. Tocaba guitarra y bandoneón. Es decir: Estudió solfeo y teoría. Miró sobre el pentagrama los signos que concretaban en cierto modo ese misterioso mundo que le bullía en el corazón desde niño. Porque la música alentaba dentro de él como una necesidad natural de respirar, de mirar, de sentirlo al desierto, a las salinas, a los jumiales, a las represas, de ver su paisaje con amor de "shalaco", y de expresarlo en música, con una chacarera, con un escondido, con una zamba, o una vidala de esas que se dicen a la hora en que todas las palabras se convierten en una íntima confidencia.

Soco Díaz era mozo inteligente y bastante versado en muchas cosas. Lo he tratado durante años, y nos dábamos el trato de hermano. Era ingenioso; y alguna vez, por ahí, en cualquier lugar del campo santiagueño, que recorrimos juntos tanto tiempo, hacíame escuchar un aire de chacarera bien quichuista, y luego, para pedirme que la repitiera yo en guitarra, me decía: "Traducíla"... Y, en verdad, había que traducirla, del quichua al español, musicalmente hablando.

Otra vez, un director de banda le pidió una música, y leyéndola rápidamente, quiso saber el tiempo de una frase; y le preguntó a Díaz: "Dígame, Díaz, ¿esto va en tiempo "vivo" o "moderato"?". Y el Soco le respondió: "Vea: como si quisiera disparar... pero después de haber almorzao, sabe?... Le encantaban las ocurrencias. Pero en materia de música, de composición, ya no había bromas. Era serio, y, muchas veces, intolerante, exigente. El pensaba que variar una frase de una vidala de Salavina era como arrancar un algarrobo secular para plantar una dalia o cosa así, en su lugar.

Su música era perfectamenteailable. ¡Si lo sabrán los paisanos de allá! Pero era gratísimo escucharla en silencio, por la noche, cuando el airecito hamacaba los aromas del jume y el poleo, y el patio parecía combo bajo la luz de una vela de largo pabilo, escondida entre las maceatas, "pa que dure"...

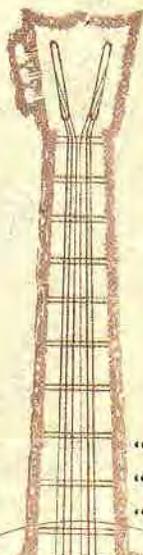
Alguna otra vuelta seguiremos conversando sobre este Benicio Díaz, entrañablemente santiagueño, y con un universo en su emoción de músico de la tierra. Por ahora, dejemos que avance el recuerdo de sus melodías, que nos compensan de horas ingratas, de muchos sinsabores sin belleza. Sus melodías apuntalan el alma ciolla y nos hacen sentirnos más argentinos: argentinos con ganas.



ANTIGUA CASA DE MUSICA

Gino Del Conte

en su nueva dirección
PARAGUAY 1486



GUITARRAS
de
estudio

"VENDOMA"

Cuerdas:

- HELIOS
- VENDOMA
- PYRAMID

Guitarras de autor

- "ROBERTO HERRERA"
- "ANTONIO BERMUDEZ"
- "HILARIO CARRACEDO"

ARMONICAS Y ACORDEONES "HOHNER"

Trompetas alemanas
Contrabajos
Baterías

y toda clase de instrumentos musicales

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Canciones folklóricas argentinas

EL TRISTE



CARLOS VEGA

Hemos hallado documentos suficientes para una historia del triste. La especie prospera durante la plena vigencia del romanticismo (parte de la primera mitad del siglo pasado) y amengua durante la decadencia de ese movimiento universal (segunda mitad del siglo). En buena parte de la Argentina, especialmente en el noroeste, todavía quedan músicos rurales que recuerdan algún triste antiguo, y hasta hace pocas décadas algunos de Luján lo cantaban con delectación de vigencia ambiental.

En el año 1853 don Vicente G. Quesada hizo un viaje al norte en un carruaje de la época y al llegar a una posta de Santiago del Estero vio y cuenta cosas que interesan. "En medio de las santiagueñas y santiagueños —escribe—, acababa de sentarse un gaucho que templaba con sus toscas manos una arpa melódica, cuyas armonías sencillas y melancólicas arrancaba sin esfuerzo del rústico instrumento, pintado de color rojo. Después de haber tocado largo rato, el santiagueño cantó lo que en esta provincia se llama un triste, canto profundamente sentimental"... Añade que los impresionó por la "manera sentida y la expresión tristísima del cantor".

CONTINUACION

UNA noche de 1875 Carlos Walker Martínez pasó por el río de las Piedras. Escribe... "oímos salir las voces más dulcísimas acompañadas de las trémulas cuerdas de una guitarra. Puntamos el oído atento a la blanda armonía y oímos uno de los tristes más bellos y más románticos"... Añade: "Yo he oído lindos acompañamientos de gui-

tarra en Chile, en Arequipa, en Bolivia; pero, inferiores, sin embargo, a éste. He oído magníficos conciertos en Europa y en nuestra capital: pero nada como el triste de esta noche de viaje en los campos argentinos..." Juan María Gutiérrez, universitario y publicista eminente, escribió en 1864: "Y si existe una combinación especial en las palabras, en la du-



Don Jacinto Frijón, resero de Azul, provincia de Buenos Aires, que en la fecha de la fotografía (1952) tenía 81 años. (FOTO VEGA.)

ración prosódica de las sílabas; si hay un metro, en fin, destinado por la inspiración para poner versos cantables a la guitarra, ese metro es el que nos ha venido del Perú con el significativo nombre de *triste*, traducción propia, aunque muy libre, de la palabra *yaraví* que es la genuina. El *triste* se tañe y se canta por los ganaderos americanos, en las pampas argentinas y en los llanos de Venezuela, y sus acentos son una porción de la patria cuando sólo se goza de ella por el recuerdo".

En los años 1837-1838 el doctor José Antonio Wilde recogió en cuatro cuadernos numerosas composiciones de los poetas coetáneos, entre ellas cuatro *tristes* originales. La penetración del *triste* peruano fue total. No sólo colmó la campaña sino que produjo creadores, cantantes y oyentes fervorosos en la ciudad mismas, incluso en la de Buenos Aires, que no siempre supo entender el sentir andino. Arsene Isabelle, entusiasta viajero francés que nos visitó en 1830-1833, observó que los porteños y los montevideanos "gustan particularmente de la música italiana y francesa, pero que una propensión irresistible les hace preferir aún los *tristes* peruanos, los *boleros* españoles, los *cielitos* nacionales, que no carecen de encanto". "Nada tan seductor —añade— como una porteña diciendo a otra, en confidencia: "¡este triste me lleva el alma!"

También oyó *tristes* en Buenos Aires el gran naturalista francés Alcide d'Orbigni. Frequentó las tertulias en 1828 y nos asegura que cuando alguno de los visitantes es músico y toca la guitarra "se le obliga a cantar con frecuencia un *triste*, romance melancólico

que las damas aman mucho, por lo que exigen varias repeticiones". Cuando d'Orbigni llegó a Potosí (Bolivia) años después, se enfrentó con la música nacional y dijo: "Yo había oído muchas veces esos *tristes* o cantos peruanos, tan difundidos en toda América..." De paso para los Andes, el viajero inglés Robert Proctor se detuvo en la posta de Arrecifes (norte de Buenos Aires) en 1823. "El dueño —dice el inglés— al parecer de tendencias sentimentales, se entretenía a falta de clientes con la guitarra; casi todos los paisanos de aquella tierra tocan ese instrumento. La música de las pampas es triste, melancólica y monótona, pero su retintín en estos desiertos salvajes y en ausencia de sonidos mejores, no es desagradable". Le costó trabajo decir que era linda... Era gente jovial la de Achiras (Córdoba), allá por 1819, cuando la trató Samuel Haigh. "Era gente jovial; todas las jóvenes tocaban la guitarra y la acompañaban con canciones, algunas de amor..."

Los hermanos escoceses Juan y Guillermo Parish Robertson, que se establecieron en el Plata en tiempos de la Revolución, dieron a publicidad las cartas en que comunicaron sus impresiones sobre Sudamérica. Dice en una de esas cartas refiriéndose a los gauchos: "Tienen sus cantores y nunca faltan guitarreros que unan su música a los silvestres *tristes* del país..."

El ingeniero José María Cabrer, que trabajó en Buenos Aires a fines del siglo XVIII, escribió hacia 1801 interesantes páginas sobre la ciudad de Buenos Aires. Las ha visto y comentado José Torre Revello. Apunta Cabrer que las damas porteñas eran todas mujeres de su hogar; que gustaban de la música y

que en muchas casas había forte-piano con que acompañaban sus canciones, en parte peninsulares, en parte de la tierra. Escribe Cabrer: "todas son de amor, con algunos tristes (nativos del Alto Perú) que a más de lo dulce, patético y suave de su música, la letra que componen suele ser algún paso de historia trágica que ha sucedido realmente..." Y Félix de Azara, el renombrado naturalista que llegó a nuestras tierras en 1781, anota hacia 1785 que los españoles campesinos del Río de la Plata y Paraguay "no cantan nunca más que *yarabys*, que son canciones del Perú, las más monótonas y tristes del mundo, por lo que también se



Don José Antonio Quinteros, de *Embalse Río III*, buen cantor de viejos tristes criollos. (FOTO VEGA)

las llama *tristes*. Son éstas, sin duda las canciones de los salones de Montevideo que un anónimo inglés oye en 1807 y llama "melancólicas cantilenas del Perú".

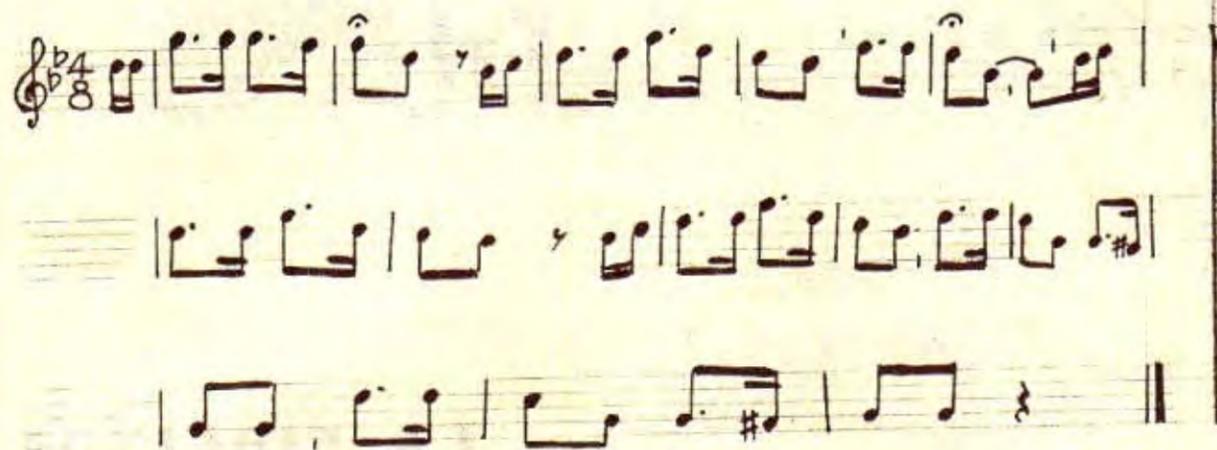
En fin, hacia 1800 ya están los *tristes* peruanos en toda la Argentina; ya están en Buenos Aires; ya se están argentinizando.

En cuanto al Paraguay, el mencionado escocés Juan Parish Robertson, que anduvo por ese país entre 1812-1817, cuenta así lo que le pasó con la viejecita doña Juana Esquivel: "Me gustaban los aires plañideros cantados por los paraguayos acompañados con guitarra. Doña Juana lo sabía, y con gran sorpresa mía, al regresar de la ciudad una tarde, la encontre bajo la dirección de un guitarrero, intentando, con su voz cascada, modular un *triste* y con sus descarnados dedos acompañarlo en la guitarra". También prosperó largamente el *triste* en el Paraguay.

Y en Chile. Ya hemos mencionado a la escritora inglesa Maria Graham que oyó los *tristes* en el país trasandino, y reprodujimos una estrofa de las que anotó. Visitó una hacienda próxima a Santiago en 1822 y son de entonces sus impresiones: "Después del baile sentóse don Lucas en un rincón de la sala sobre un escaño bajo y acompañó con su guitarra algunas baladas y *tristes*, que más que por la voz del cantante se recomendaron por la letra y la ejecución. Reproduzco uno de los *tristes* que, aunque demasiado conceptuoso, me pareció bastante bello". Se trata de los versos "Llorad, corazón, llorad", que anticipé, base de la *glosa* que la escritora publica íntegramente. Chile, pues, gozó los beneficios del *triste* desde la primera hora de la expansión.

Sin detenernos en otros diversas resonancias continentales del *triste*, vamos a revistar algunas opiniones que se vertieron en la propia tierra de origen, en el Perú. F. D'Abadie decía al promediar el siglo pasado que "sus tristes, ecos maravillosamente fieles de un alma languideciente vivirán siglos". Robert Proctor, que anduvo por el Perú en 1823, hizo observaciones en Chorrillos, cerca de Lima: "Por la noche siempre se baila y hace música en algunas casas donde todos tienen entrada libre: en estas ocasiones se toca la guitarra para acompañar canciones del país; la música tiene suavidad lastimera y las voces femeninas son generalmente armoniosas". Y en Lima: "Los negros limeños son muy músicos y las mujeres cantan en coro muy armoniosamente y con buen gusto, aunque con poca o ninguna instrucción; las canciones amorosas son naturalmente favoritas, y especialmente recuerdo el estrambote y tres estrofas de una, constantemente pedida en sus alegres reuniones". Ya dimos la estrofa inicial: "Tan ciega estoy en quererte". Proctor recuerda todavía una canción amorosa que oyó al pasar por Guarmey (Perú) y reproduce buena parte de la glosa.

TRISTE DEL SIGLO XVIII



Triste peruano, de Trujillo, recogido en 1782 por el Obispo Martínez Compañón. Es el triste más antiguo que se conozca y se publica aquí por vez primera. Su típico texto amoroso dice así: Infelices ojos míos/Dejad ya de atormentarme/ con el llanto/Que raudales los que viertes/son espejos en que miro/mis agravios.

W. B. Stewenson viajó muchos años por mares y tierras de América. En Caxamarca, al norte de Lima, doña Casimira "sentada a un clavecín, ejecuta muchos lindos aires y en seguida su hermana canta algunos tristes acompañándose con su guitarra". Esto, allá por el año 1812. Y aquí un paréntesis para anotar una observación del mismo viajero en Ecuador (Quito) en 1810: "Los mestizos aman apasionadamente la música"... "Nada puede sobrepasar la dulzura melodiosa de algunos de sus *tristes* o aires melancólicos".

A poco andar por el siglo XVIII desaparece la voz *triste* y las canciones dramáticas reciben el nombre de *yaraví*. Es la misma corriente.

Para cerrar el capítulo del *triste* voy a ofrecer una interesante novedad: un *triste* del siglo XVIII, anterior a su nombre, el más antiguo de los pocos que se han recogido hasta hoy y una de las más antiguas páginas populares de América.

Don Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1735-1797), natural de Navarra (España), Obispo de Trujillo (Perú), Arzobispo de Santa Fe de

Bogotá (Colombia), formó una *Historia del Obispado de Trujillo*, nueve gruesos tomos con más de mil trescientas láminas, sin más texto que el de los índices. El segundo tomo —que nos interesa— es el que el Obispo dedicó a los tipos, trajes y costumbres, y contiene el magnífico presente de veinte páginas musicales. Hemos estudiado esta obra en la Biblioteca de Palacio de Madrid, donde se conserva, y ahora anticipamos aquí una de las canciones —el Obispo llama "tonadas" a casi todas las canciones—, la titulada "el Diamante", que es un *triste típico*, texto y música. Es de Chachapoyas, hoy provincia del departamento de Amazonas y, seguramente, el Obispo lo recogió en 1782 cuando fue a ese lugar. Nosotros aplicamos a la melodía antigua unos simples acordes para marcar la armonía característica de la especie.

He aquí un gran movimiento de *lied* americano que duró un siglo e interesó a todas las clases sociales de casi toda esta parte de nuestro continente. Se revela ahora por estudios combinados de musicología, historia y folklore. Como en otros casos, debemos notar esta vez que la historia oficial lo ha ignorado y lo ignora por completo.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Canciones Folklóricas Argentinas

ESTILO - DECIMA - TONADA - TONO LAS CANCIONES ROMANTICAS

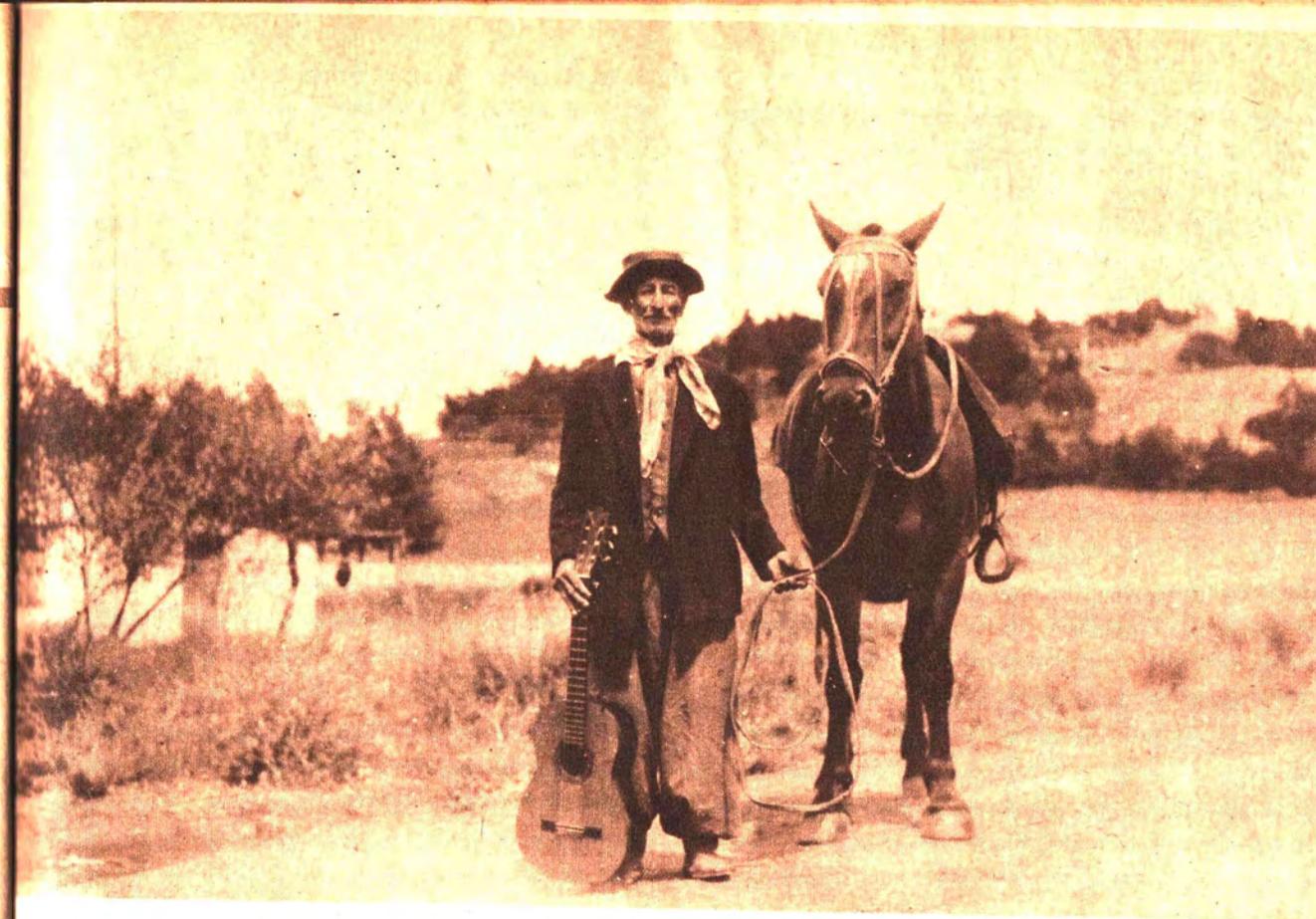
Por CARLOS VEGA

EL ESTILO. — *Estilo* es el nombre que recibe en la Argentina una canción de remotísima trayectoria americana y europea. Su forma musical está determinada principalmente por las estrofas de ocho o diez versos de ocho sílabas, y es, por lo tanto, casi siempre regular y simétrica. Es difícil discernir hoy sobre sus antiguas relaciones con el *triste*, pero cualesquiera hayan sido, el *estilo* se nos presenta, en el siglo pasado, como un *triste*, bien medido, sin estribillos, motes u otros aditamentos y, por lo general, consiguiente con su simple esquema ternario:

1. Tema
2. Kimba
3. Final.

EL tema consiste en dos frases de 4 x 8; muy raramente es de tres o cuatro. La *kimba* (palabra boliviana que indica pasajes intermedios en cualquier cosa, y que nosotros hemos adoptado para esta música) consta de otras dos frases, generalmente también de 4 x 8, que se repiten para consumir otros dos o cuatro o seis versos. Y el

final que, por lo común, es el tema inicial que retorna; si no, se compone de dos frases nuevas o de las viejas variadas. En cualquier caso toma los dos últimos versos de la octava o la décima. Esta es la forma clásica. Pero ocurre a veces que el músico adopta otras formas (6 x 8 binario ó 6 x 8 ternario) siempre fieles al octosílabo: y que produce todas sus frases de igual



Don Sixto Lemos, resero, gran cantor de Tandil. Sabía numerosas canciones y danzas antiguas, entre éstas una versión completa de Los Amores.

medida o de medida distinta: el tema, por ejemplo, de 4 x 8 y la kimba de otra, por ejemplo, de 6 x 8 binario o ternario. Y hasta el *final*, de una tercera medida. El tema, por lo general, es ágil; la kimba es por definición, monótona e inánime. No es raro que aparezca un *estilo* sin tema, es decir, con sólo kimba y final; o sin kimba, o sin final. Pero siempre serán excepciones frente a la masa de *estilos* regulares. El *estilo* se inicia con un breve preludeo punteado e, iniciado el canto, los acordes de la guitarra marcan las flexiones de la tonalidad. No deja de ser notable el hecho de que, cada frase o cada dos frases, sobre la última nota de la melodía, la guitarra inicie una fórmula rítmica de tres corcheas y corchea negra.

El carácter del *estilo*, tanto el de la música como el de la poesía, es el mismo del *triste*. Atenuado. Se trata de una canción principalmente amorosa, no muy patética. En las últimas décadas del siglo pasado, a raíz de la publicación del poema nacional "Martín Fierro" (1872), primero, de las representaciones del drama "Juan Moreira" (1886) y de los subsecuentes dramas gauchescos, hubo popular toma de conciencia acerca de la tragedia del gaucho, que desaparecía con sus tradiciones, y una nutrida floración literaria sobre tales temas pidió al *estilo* su sonoridad para difundirse. Al mismo tiempo, y por influencia de las tona-

dillas españolas en que gordas cantantes se sentían leves toreros y cantaban...

*Yo soy el mejor torero
nacido en Andalucía,*

se produjo una afluencia de octavas o décimas sobre los temas del "soy" y el "sos", como les llamamos, y que consiste en una enumeración de cosas que el autor supone que es (yo soy) o que es la amada (sos). El *estilo* siente especialmente los nuevos temas, pero también lo sienten las milongas y los primeros tangos:

Yo soy la dulce triguena...

*Sos china la lucesita
del candil de mi tapera...*

*Soy hijo de Buenos Aires
me llaman el porteño...*

De manera que la ciudad y todo el interior —especialmente Córdoba y Tucumán, los dos grandes emporios del *estilo*— proporcionan al colector cantidad de *estilos* sujetos a la nueva temática de la tradición y del "soy" y el "sos".

Si las circunstancias nos obligan a buscar citas de

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

la voz *estilo*, para esclarecer la historia de la especie, es claro que no podremos obtener resultados satisfactorios. Todo parece indicar que la palabra *estilo* es nueva, como nombre de esta canción, pero diversas constancias de otro orden permiten suponer que la canción no es nueva. Habrá tenido otro nombre; acaso el mismo nombre de *triste* o el de *tonada*, pues los documentos no nos dan otro nombre para su caso.

Parece que la voz *estilo* sólo se encuentra en la segunda mitad del siglo pasado y no muchas veces. Así, por ejemplo, en una obra teatral de Nemesio Trejo, estrenada en 1895, un personaje dice:

“Y a propósito hombre, Ud. compañero de cabalgata (a Ruperto) debe cantar algún *estilo* criollo, esos aires nacionales que tocaba Poca Ropa: vamos a ver: háganos oír alguna cosa”.

“Poca Ropa” era el sobrenombre de un excelente cantor criollo que actuó décadas antes, y es curioso notar que el personaje tenga que explicar al cantor

—en realidad, al público— que el *estilo* es uno de “esos aires nacionales”...

En su conocido folleto de 1883 Ventura R. Lynch, dedica un párrafo al *estilo*: “El *estilo* y las *décimas* tienen también gran diversidad en su música; y algunos, como el de “Pajarito”, modesto paisano del Tuyú, que el señor Madero reprodujo en Francia, causando gran sensación en los salones de aquella populosa Capital, son muy lindos”.

Otras veces se menciona el *estilo*, pero el historiador no puede encontrar su nombre fuera del ambiente del circo —últimas décadas del siglo— tiempo atrás. Es necesario concluir que el *estilo*, bajo el nombre de *estilo*, es una especie antigua con nombre moderno, o que no han aparecido hasta hoy los documentos que prueben la antigüedad de la palabra. La música es antiquísima.

LA DECIMA. — La voz *décima* es otro nombre del *estilo*. Teóricamente debe emplearse cuando el texto no es de ocho versos sino de diez.

TEMA

48

KIMBA

FINAL

The image displays musical notation for an Estilo piece, enclosed in a decorative border. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'TEMA' and shows a melodic line in 4/8 time. The second staff is labeled '48' and shows a rhythmic pattern. The third staff is labeled 'KIMBA' and shows a rhythmic pattern. The fourth staff is labeled 'FINAL' and shows a melodic line. The fifth staff is labeled 'FINAL' and shows a melodic line. Asterisks are placed at the end of the second, third, and fourth staves, indicating where guitar chords are to be played.

ESTILO

Un antiguo *estilo*, que el musicólogo le grabó a don Juan P. Alvarez, en Humahuaca, Jujuy, en el año 1931. Tiene los tres elementos clásicos: tema, kimba y final. En los asteriscos irrumpen unos acordes de la guitarra.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Canciones Folklóricas Argentinas

CAPITULO V

ESTILO - DECIMA - TONADA - TONO LAS CANCIONES ROMANTICAS

Por CARLOS VEGA

LA TONADA

La palabra *tonada* no es precisamente el nombre de una especie. Históricamente significa melodía, canción. El vocabulario de Covarrubias explica en 1610: "Tonada, el aire del cantarcillo vulgar, cuales son las tonadas que hoy usan los músicos de guitarra". Es un vocablo de alcance más general. En las provincias argentinas de Mendoza, San Juan, San Luis y La Rioja, como en casi toda la vecina República de Chile, se usa casi con exclusividad la voz *tonada* para designar, no una especie particular, sino las canciones en general y su poesía o, por lo menos, un grupo de canciones afines. Concretamente, la voz *tonada* en Cuyo abarca tres especies:

Tonada	el triste el estilo la tonada.
--------	--------------------------------------

El *triste* y el *estilo* son nuestros conocidos. Llamará la atención una tercera especie con el nombre de *tonada*. Y es porque si separamos del repertorio general de tonadas los *tristes* y los *estilos*, queda todavía

una tercera canción que no es ni *triste* ni *estilo*. Como hay que ponerle nombre hemos optado por dejarle el suyo, el de *tonada*, puesto que las otras dos no son tonadas o, mejor dicho, se incluyen bajo la denominación de tonadas por ilógica extensión del vocablo. Tenemos, pues, que referirnos a esta tercera especie.

En cuanto a la poesía, el octosílabo domina casi por completo. Las estrofas son de cuatro, seis, ocho (raras) y diez versos. Hay también *glosas*. Además, se encuentran estrofas complementadas con estribillos y motes como los del sistema de la *vidala* —que vimos—, al extremo de que el texto de algunas tonadas no se diferencia estructuralmente del de las *vidalas*. Tampoco faltan los *ayes*, *sies*, *noes*, etc. Muy característico de la *tonada*, y no raro, es que una estrofa de versos cortos quiebre la uniformidad de la estrofa. Algunas tonadas interrumpen su marcha para la intercalación de un monólogo, a veces de un diálogo —sin música— cosa extraña, por no decir única. El escritor y tradicionalista mendocino Ezequiel Ortiz y su señora esposa, nos ofrecieron en 1946 varias de

estas notables tonadas con parlamentos. En cuanto a los temas, los hay muy diversos: amatorio, alegre, sagrado, histórico, etc.

EL TONO

En el año 1938 recogimos en la zona de Tucumán algunas canciones que los ejecutantes llaman "tonos". Se trata de un híbrido interesante. Un antiguo sustrato europeo a base de la escala menor hexagonal (sin más tonos alterables que la sensible del menor, con uso de pies binarios y ternarios) cuyo aroma se presiente en documentos del siglo XVI, recibe la poderosa influencia de las promociones criollas del ya-

ravi, el *triste*, el *estilo* o *décima*, la *tonada*, la *vidala* y, en algunos casos, la de las danzas criollas picarescas. En su libro "Tucumán, Historia y Folklore", Isabel Aretz publicó una buena cuarentena de tonos con su correspondiente estudio.

En el trance de atender poesías de versificación regular —casi siempre en octosílabos— la música del *tono* se homologa con la del *estilo* y con la de la *vidala* en cuanto a la estructura de la frase y, por otra parte, acepta las características tonales de las especies líricas criollas. Hay casos en que la forma influyente predomina musicalmente de tal modo, que en el ambiente funcional de los tonos se nos cantan con tal nombre melodías de *estilos*, *tristes*, etc.



TONADA



TONO



Este giro inicial, entre otros, es característico de las verdaderas "tonadas". La cantó Julián Díaz, cantor popular del pueblo de Iglesia, San Juan, que en 1938 tenía 67 años.

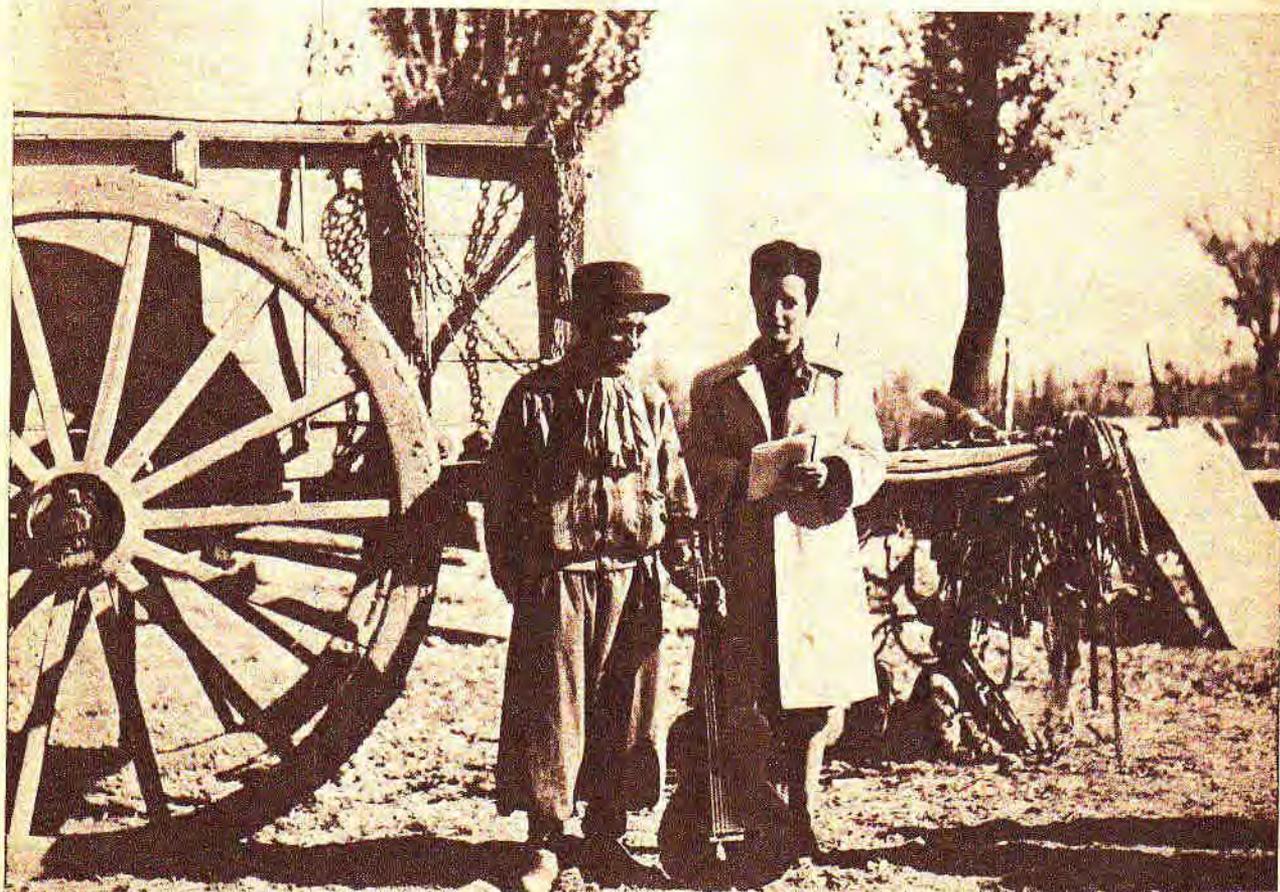
Antiquísimo género de canciones del bajo noroeste. Se la tomó el musicólogo a don Leonor Herrera, que contaba en 1938 nada menos que 95 años. Era de Chicligasta. Improvisó unas décimas y cantaba llorando: "—Quién me iba a decir, señores/que iban a venir a oírme/cantar desde Buenos Aires".

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

LAS CANCIONES ROMANTICAS

La gran floración de canciones sentimentales que se inicia en Alemania poco antes de 1800, no es otra cosa que la intensificación de una antigua corriente europea. Su dispersión es grande ya a comienzos del siglo XIX, pero el fuerte impulso del matiz romántico que recibe a partir de Schubert le da ilimitada capacidad de penetración. América siente este delicado mensaje y añade a su influencia la de su propio romanticismo y sus modos locales. Durante todo el siglo—incluso después del patrocinio romántico— y hasta la guerra de 1914, los salones americanos y los ambientes semirurales cultivan la canción amorosa con escasa resonancia folklórica ulterior.

El *yaraví* y el *triste* peruanos constituyen un movimiento particular, por sobre el estímulo europeo. Los *lieder* de Buenos Aires (1830-1838) y las *canciones* de México y de Cuba antigua, denuncian otros tantos activos centros continentales que alientan la creación local por todas partes. Las canciones románticas no tienen características musicales especiales. Sus giros son los europeos de cada tiempo. En la primera mitad del siglo pasado denuncian el influjo de la lírica italiana y, poco después, los tópicos más vulgares del romanticismo. Los textos inspiradores declaran —como los *yaravíes* y los *tristes*— amores infortunados. El *Nocturno a Rosario* conmueve a todo el continente y las noches americanas sienten los ayes de las serenatas apasionadas.



El nombre de "tonada" se aplica a varias canciones, más o menos semejantes, en la región de Cuyo. Aquí tenemos a José de la Cruz Villarroel, de San Carlos, Mendoza, cantor de tonadas y cuecas.