



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

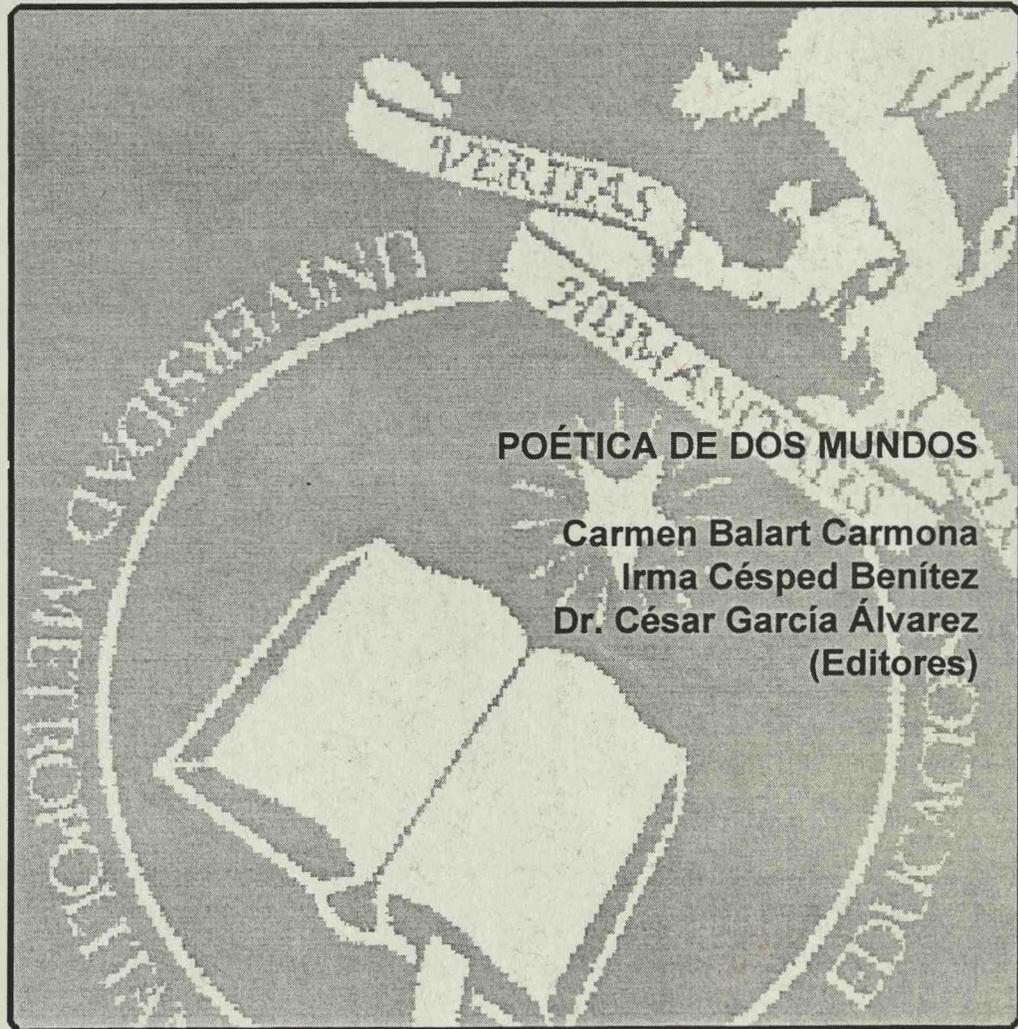
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS



DE
LA

FA(C U L T A D)

C U I A D I E R N O S



POÉTICA DE DOS MUNDOS

Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez
Dr. César García Álvarez
(Editores)

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS TEMÁTICAS

Nº 2, 1997

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

CUADERNOS DE LA FACULTAD

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS TEMÁTICAS

POÉTICA DE DOS MUNDOS
CHILE Y ESPAÑA EN LA MAGIA CREADORA DEL LENGUAJE

Carmen Balart Carmona

Irma Céspedes Benítez

César García Álvarez

Nº 2, 1997

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

Decana: Carmen Balart Carmona

COMITÉ EDITORIAL

- | | |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| • Carmen Balart Carmona | Departamento de Castellano |
| • Guillermo Bravo Acevedo | Departamento de Historia y Geografía |
| • Irma Céspedes Benítez | Departamento de Castellano |
| • Lenka Domic Kuscevic | Departamento de Historia y Geografía |
| • Samuel Fernández Saavedra | Departamento de Inglés |
| • Giuseppina Grammatico Amari | Centro de Estudios Clásicos |
| • Nelly Olguín Vilches | Departamento de Castellano |
| • Héctor Ortiz Lira | Departamento de Inglés |
| • Silvia Vyhmeister Tzschabran | Departamento de Alemán |
| • René Zúñiga Hevia | Departamento de Francés |

La correspondencia debe dirigirse a la Secretaría Administrativa de la Facultad de Historia,
Geografía y Letras, Avenida José Pedro Alessandri 774, Ñuñoa, Santiago de Chile.

Fax: 239 20 67. Teléfono: 223 95 99.

Inscripción N° 98039/96

Impreso en UMCE

Marzo - 1997

Diagramación: Eduardo Polanco Rumié

Se prohíbe toda reproducción total o parcial por cualquier medio escrito o electrónico sin
autorización escrita del Decano de la Facultad de Historia, Geografía y Letras.

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

ÍNDICE

	Página
Presentación.....	5
El soneto en Europa.....	7
Irma Céspedes Benítez y Carmen Balart Carmona	
El soneto en Pedro Prado: límites y ruptura	18
Carmen Balart Carmona e Irma Céspedes Benítez	
Literatura española medieval y literatura chilena.....	31
César García Álvarez	
La música en Chile y España.....	43
Santiago Vera Rivera	
El español en Chile.....	54
Nelly Olguín Vilches	
El español en Chile: lengua y cultura	59
Teresa Ayala Pérez	
Bibliografía.....	69

PRESENTACIÓN

El descubrimiento y la conquista de Chile significaron para España grandes sacrificios, pero también todas las ventajas que una región puede proporcionar a una metrópoli. Entre las ventajas de índole cultural está el enriquecimiento de la lengua que ganó en posibilidades expresivas con las voces indígenas. También la literatura española se enriqueció con el exotismo de estas nuevas tierras, pero también nuestra literatura se nutrió de las letras españolas.

De esta forma Chile y España se unían a través de la lengua y el arte, cumpliéndose el vaticinio de Nebrija que en 1492, aseguraba que la lengua era compañera del Imperio.

La literatura española recorrió esta tierra con su Romancero, con las proezas de Mío Cid Campeador y con los versos sentidos de tantos poetas de la Madre Patria. El romancero ha sido recreado en nuestras tierras por variados poetas y Huidobro ha hecho convivir al lector con las hazañas de Mío Cid Campeador, manejando el tiempo y el espacio con la gracia vigor y desenvoltura de nuestro poeta.

No sólo la lengua y literatura son manifestaciones que aúnan a Chile y España, sino también otros grandes expresiones culturales como la arquitectura, el arte, la música y la escultura.

Esta vinculación cultural entre Chile y España presenta un serio desafío a los especialistas y estudiosos de la cultura, sobre todo, de la lengua y literatura. Este desafío fue acogido por un grupo de profesores en el ciclo de conferencias: "Poética de dos mundos: Chile y España en la magia creadora del lenguaje", organizado en conjunto con el Instituto Chileno de Cultura Hispánica.

Los profesores editores publican hoy este ciclo de conferencias en la colección Piedrazul. Las temáticas entregan una visión comparada del desarrollo cultural de Chile y España, a través de tópicos que tienen que ver con la poesía popular, la arquitectura religiosa, la música, el arte y el Español de Chile como manifestación lingüística y creador de mundo.

En fin, estas páginas, que los invitamos a leer, recrean una manera diferente de apreciar la cultura Chilena y Española, con su individualidad y generalidad, con su diversidad y su integración.

EL SONETO EN EUROPA

Irma Céspedes Benítez
Carmen Balart Carmona

1. INTRODUCCIÓN. Deseamos iniciar este ciclo Encuentro de dos mundos: Chile y España, conversando acerca de una forma métrica rigurosamente exacta y estricta en su estructura que, por una parte es una verdadera imagen del límite de la creación literaria y por otra representa un ámbito de encuentro cultural. Nos referimos al soneto que más que una estructura métrica determinada, viene a ser una forma poética integrada e integradora que prácticamente constituye un género dentro de la poesía.

El soneto nos parece que implica necesariamente, y por definición un espacio cultural en el que convergen Europa y América. Generado en Italia, en plena Edad Media, se construye sobre la base de aportes italianos, provenzales –que designaban *sonnet* a baladas y canciones de carácter amoroso–, hispanos –no podemos olvidar que don Juan Manuel compuso dísticos para su Libro de Enxiempros, en endecasílabos; algunos incluso suponen filigranas árabes, sin contar a Boileau quien en su neoclasicismo racional a tal punto admira la exactitud y rigor del soneto que llegó a afirmar que lo habría creado Apolo, para tormento de los poetas; llega a América con los colonizadores para conquistar con su forma y su temática un lugar en el Nuevo Mundo. Romance y soneto se hermanan en las líricas hispana y americana, el uno en la voz popular, el otro en el crear culto. Recordemos que en el siglo XVIII y XIX, escribieron sonetos el agustino Manuel Ortega, Guillermo Matta, Eusebio Lillo, Mercedes Marín del Solar, Domingo Arteaga, Eduardo de la Barra, Manuel Blanco entre otros.

Etimológicamente deriva del italiano *sonetto*, y este a su vez del latín *sonus*. Íntimamente relacionado con *sonido*, por cuanto conserva y reclama para sí la musicalidad que primitivamente acompañaba a la poesía y a las danzas populares, muchas veces paganas y rituales. El término genéricamente se aplicó a toda composición poética con interpretación musical. Sin embargo, se restringió su significado para terminar designando a la composición creada en Italia, posiblemente en Palermo, Sicilia, en la corte de Federico III (muerto hacia 1250). En la corte de este generoso mecenas se reunieron poetas cultos que procedían de diversas regiones de Italia, atraídos por la doble posibilidad de cultivar poesía y ocupar cargos cortesanos y estatales. Tanto el Emperador Federico como sus dos hijos Manfredo y Enzo eran poetas: junto a ellos descollaron su Canciller Pier della Vigna (1197-1249) su notario Jacobo Giacomo da Lentini (nacido a fines del siglo XII en Lentini, Siracusa, y muerto hacia 1250), Dante lo llama “el notario” al citar una canción suya como modelo de lenguaje vulgar ilustre; en el Purgatorio lo sitúa entre los principales representantes de la poesía anterior al “dolce styl nuovo”. Estaba familiarizado con las convenciones líricas y el lenguaje amoroso de los trovadores provenzales. Participó en un notable debate con Pietro della Vigna y Jacopo Mostacci sobre la naturaleza del amor, lo que permite suponer que estudió en Bolonia, patria de Guinizelli. Dejó cerca de cuarenta composiciones líricas: en la actualidad se valoran sus Rimas. A él se atribuye la creación del soneto. Su poesía tiene fuerza a la vez que manifiesta a un artista seguro, de gran sutileza e individualidad.

2. EL ENDECASÍLABO. Acerca del empleo de este tipo de verso, es interesante recordar que Dante en

De vulgari eloquentia, en el Libro 2, capítulo V analiza distintos tipos de versos empleados por poetas anteriores, valorando especialmente el endecasílabo: de todos los versos, el endecasílabo es el más excelente, tanto por ser medida de tiempo como por su capacidad temática, constructiva y lexicográfica. El modelo de estas ventajas parece multiplicarse en el endecasílabo. Y todos los grandes poetas parecen haber tenido en cuenta este hecho, porque comienzan sus canciones con el endecasílabo”...(Dante, 1965, p.767)

No es de extrañar entonces que la medida preferida por los poetas sicilianos y por ende, por Giacomo da Lentini, para el soneto, haya sido el endecasílabo.

La relación del endecasílabo con la métrica latina ha sido lentamente analizada por D. Marcelino Menéndez Pelayo al estudiar las innovaciones introducidas por Boscán: “El endecasílabo, como todos los demás versos de las lenguas romances, no nació por generación espontánea, ni es producto original de la Edad Media, sino que se derivó por evolución interna de un tipo clásico preexistente de un metro que en su origen fue cuantitativo, el cual, pasando a la poesía popular y a la eclesiástica perdió la cantidad prosódica y conservó el ritmo acentual que de elemento secundario que era en la prosodia antigua, se convirtió en dominante. Al mismo tiempo, el número de sílabas que era variable en la métrica antigua por la compensación de largas y breves, hubo de ser invariable en los versos modernos, donde todas las sílabas habían llegado a tener el mismo valor. La transformación del verso latino siguió, pues los pasos de la transformación de la lengua” (Menéndez Pelayo, 1945) El endecasílabo romance se construye sobre la base del verso sáfico que se popularizó no sólo en himnos litúrgicos, sino en composiciones lírico-narrativas de índole popular, una vez que Catulo lo introdujo a la métrica latina, al traducir una oda de Safo. Horacio, Séneca, Prudencio lo divulgaron. Se emplea en diversas composiciones. Es la medida preferida para el soneto desde su creación; aunque también se suelen usar otras medidas: el alejandrino, y el octosílabo principalmente. Cuando se emplea éste último metro se le llama *sonetillo*, como lo define Luis Carlos Viada y Lluch:

Sonetistas que en metro castellano
soneteais, y cada sonetada
vuestra llamáis, al modo italiano,
soneto: ¿no es más lógico y sencillo
que usando la voz propia y adecuada,
la llaméis simplemente *sonetillo*?

Catorce endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos conforman el soneto, descrito magistralmente por Lope de Vega, en su Soneto a Violante.

Teóricamente el soneto pareciera similar a una red de la cual podemos, con extraordinaria certidumbre, calcular su cantidad de sílabas: catorce veces once sílabas nos totaliza ciento cincuenta y cuatro sílabas. Es un verdadero zapato chino el que escoge el poeta cuando opta por esta forma métrica. Sin embargo ofrece un riquísimo campo de posibilidades de elección en lo que se refiere al ritmo y a la rima. En definitiva, aunque el metro fuera empleado desde el Poema del Cid en forma inconsciente: en Castejón todos se levantaban (v.458). El Campeador salió de la celada (v. 464), Castilla recibe el endecasílabo de Italia, donde “era normal desde temprano la mezcla libre y constante de la acentuación en la sílaba sexta (tipo A) con la acentuación en la sílaba cuarta (tipo B [...]) El tipo A predomina en nuestro idioma y se convierte en eje: el tipo B y sus variantes funcionan

como formas subsidiarias” (Henríquez Ureña, 1961 p.284). De allí que, conforme definición corriente, el verso endecasílabo castellano lleva acentos necesarios aparte del de la sílaba 10, en la 6 o en la 4 y en la 8, con ritmo que se suele denominar yámbico por ser de número par.

Tomás Navarro Tomás distingue, desde el punto de vista rítmico, a lo menos ocho posibles variedades que podemos representar en una red en la que cada cuadro equivale a una sílaba. Los cuadros señalados con una “X” corresponden a acentos necesarios.

1	2	1	2	5	6	7	8	9	10	11	VARIEDADES RÍTMICAS	
X					X				X		(1-6-10)	ENFÁTICO
	X				X				X		(2-6-10)	HEROICO
		X			X				X		(3-8-10)	MELÓDICO
			X				X		X		(4-8-10) o (4-6-10)	
			X		X				X			SÁFICO
X			X			X			X		(1-4-7-10)	DACTÍLICO
				X					X		(5-10)	GALAICO ANTIGUO (verso compuesto)
			X		X				X		(4-6-10) o (4-8-10)	
			X				X		X			A LA FRANCESA
			X			X			X		(4-7-10)	DE GAITA GALLEGA

En Castilla se utiliza generalmente el polirrítmico que combina las primeras cuatro variedades: enfática, heroica, melódica y sáfica, justamente por la razón que anotábamos al comienzo: el endecasílabo castellano se adaptó a la métrica italiana. Es la combinación propia del soneto del siglo XVI.

Es fácil encontrar ejemplos de estos ritmos en la poesía española de los siglos XVI y posteriores:

ENFÁTICO	1 - 6 - 10	Erase una nariz superlativa	(Quevedo)
HEROICO	2 - 6 - 10	Aquí de los antaños que he vivido	(Quevedo)
MELÓDICO	3 - 6 - 10	Que en la cara de Anás fuera delito	(Quevedo)
SÁFICO	4 - 8 - 10	Y soy diamante al que el amor me trata	(Sor Juan Inés)
	4 - 6 - 10	Quién me dijera cuando en la pasadas	(Garcilaso)
DACTÍLICO	1-4 - 7 - 10	Vengan las damas las frutas cortar	(D. Diego Hurtado de M.)
GALAICO ANTIGUO	5 - 10	Rosa de beldat y de parescer	(Alfonso X “el Sabio”)
A LA FRANCESA	4 - 6 - 10	Yo no nací si no para quereros	(Garcilaso)
	4 - 8 - 10	Vuelve la noche a su mujer honesta	(Argensola De Gaita Gallega)
DE GAITA GALLEGA	4 - 7 - 10	Por vos nací, por vos tengo la vida	(Garcilaso)

Analicemos la distribución acentual en el siguiente soneto a Violante de Lope de Vega para advertir como se combinan los metros polirrítmicos:

UN SONETO ME MANDA A HACER VIOLANTE (*)	ACENTO - RITMO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Un soneto me manda hacer Violante.	3,6,(8),10 Melódico			X			X		X		X	
que en mi vida me he visto en tanto aprieto:	3,6,(8),10 Melódico			X			X		X		X	
catorce versos dicen que es soneto,	2,(4),6,10 -----		X		X		X				X	
burla burlando van los tres delante.	1,4,6,8,10 -----	X			X		X		X		X	
Yo pensé que no hallara consonante	3,6,10 Melódico			X			X				X	
y estoy a la mitad de otro cuarteto;	2,6,10 Heroico		X				X				X	
mas si me ven en el primer terceto,	4,8,10 Sáfico				X				X		X	
no hay cosa en esos cuartetos que me espante.	2,6,10 Heroico			X			X				X	
Por el primer terceto voy entrando,	4,6,(8),10 Sáfico				X		X		X		X	
parece que entré con pie derecho,	2,6,(8),10 Heroico		X				X		X		X	
pues fin con este verso le voy dando.	2,6,10 Heroico		X				X				X	
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho	2,6,10 Heroico		X				X				X	
que voy los trece versos acabando:	(2),4,6,10 Sáfico		X		X		X				X	
contad si son catorce: ya está hecho.	2,6,10 Heroico		X				X				X	

(*) Lope de Vega

Combinar en el soneto estas variedades rítmicas, es un modo de evitar la monotonía y de resaltar, conforme el propio ritmo, las ideas que se expresan como lo apreciamos en el endecasílabo de Garcilaso: Tus claros ojos a quién los volviste (2,4,7,10) que se ha considerado defectuoso, pero que expresa admirablemente el quiebre afectivo que implica el verso...

En el *Soneto a Violante* Lope juega con los ritmos para dar más eufonía y habilitar el instrumento métrico como la mejor forma para el contenido. Observemos que cuando se altera el ritmo, también el contenido ofrece un quiebre. El primero y el segundo verso que se refieren a la petición de Violante y a la reacción del hablante, nos entregan un equilibrio rítmico, uniforme, en tanto que en el tercer verso que define el soneto, pasa de lo subjetivo personal a lo objetivo, metapoético, universal, una exigencia métrica, extrema, tradicional, el ritmo cambia, como también sucede en el cuarto verso, ingenioso rasgo epigramático.

3. LA RIMA. Juan Díaz Rengifo publica en Salamanca, en 1592, su *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflexos y un divino estímulo del Amor de Dios*, que fue profusamente reeditado hasta el siglo XVIII y enseñada en los colegios de la Compañía de Jesús a la que Rengifo pertenecía. Rengifo hace un minucioso inventario de las innumerables sutilezas de que podía disponer el autor en la composición de los sonetos; pese a la severidad formal que pareciera caracterizarlo, ofrece algunas posibilidades de opción para el ingenio creador. El uso más habitual es el empleado en el soneto de Lope que reduce las posibles rimas a dos variantes que se pueden alternar primero, y posteriormente cruzar en los cuartetos, en tanto que los tercetos quedan entregados al gusto del autor. Es la distribución más común y sencilla de la consonancia: los cuartetos riman primero con cuarto y segundo con tercero -ABBA: Violante-

delante-consonante-espante y aprieto-soneto-cuarteto-terceto. En los tercetos se introducen dos nuevas rimas: CDC DCD, esquema que se aparta del modelo más tradicional castellano CDE CDE, que prefiere tres rimas a distancias iguales.

En relación con la rima, constantemente se ensayan nuevas combinaciones que con sus variaciones más o menos ingeniosas, revelan antes que condiciones poéticas, rasgos de humor y de inteligencia que dificultan la construcción y, por ende, la comprensión del soneto. Por ejemplo, los románticos gustaron de sonetos con rima alterna en los cuartetos y terminados en versos pareados.

Por su parte Pedro Prado construye diversas variedades de sonetos, como este en dísticos alejandrinos.

*Una canción ensayo de ritmo vago y lento
para quedarme oculto en su propio lamento.
Unas palabras puras, grandes y silenciosas,
como naves que zarpan en noches misteriosas.
Un ritmo que circula sin cesar en el pecho.
Una emoción sutil que penetra profunda,
y me conmueve el alma y en ensueño la inunda.
Un verso insospechado que al revelar su historia,
se adhiere como hiedra, se queda en la memoria.
El milagro continuo que una canción esconde:
aquel que la posee, con su amor le responde.
Oh! ciencia de las ciencias que quisieran los sabios:
besarte con mis versos si los dicen tus labios.*

Entre las múltiples formas que el soneto puede adoptar, Rengifo destaca algunas que por su extrañeza –por no decir absurdo– queremos señalar:

Se llamó *soneto continuo* al que disponía de tan solo de dos consonancias para los catorce versos, forma que fue prontamente desdeñada por ser monótona y poco armoniosa. En el *Soneto encadenado* cada verso comienza con un consonante de la rima anterior. El *Soneto retrógrado* ofrece la particularidad de poder ser leído en diversas direcciones: al derecho o al revés, de arriba hacia abajo, o viceversa, saltando versos, etc. Cuando las dos últimas palabras de cada verso conciertan entre sí de modo que pareciera que la segunda resonase como eco de la primera, se habla de *soneto en eco o polilingüe*:

*Mucho a la majestad sagrada agrada
que entiendo a quien está el cuidado dado,
que es el reino de acá prestado estado,
pues es al fin de la jornada nada:
La silla real por afamada amada
el más sublime, el más pintado hado,
se ve en sepulcro encarcelado helado,
su gloria al fin por desechada echada.*

Este soneto, fue escrito para las exequias de la reina Doña Ana de Austria (1549-1581), madre de Felipe III; es una excelente muestra de las aberraciones conceptuosas en que puede caer el ingenio soneteril.

4. ESTRUCTURA CONCEPTUAL. Es muy certera la observación que formula Dronke acerca del soneto al referirse a Giacomo da Lentini y vale la pena recordarla por cuanto nos entrega una clave de acercamiento y de análisis de esta forma métrica.

“Se deben también a este notario las primeras muestras del soneto en Europa. Nada semejante había habido tras los Alpes: Giacomo da Lentini pudo muy bien haberlo creado, aunque no cabe descartar la posibilidad de que hubiera continuado o desarrollado una tradición nativa. El soneto, como demuestra su destino posterior, no sólo en la línea italiana, sino también en la europea, era algo más que un esquema métrico entre tantos: había algo que le era intrínseco en la forma y que lo hizo cautivador para las generaciones siguientes: la ligera pero firme unidad que podía conseguirse por la conjunción o contraste, o ambas cosas, de los dos cuartetos y los dos tercetos. Es lo simple de su orden, flexible a la vez: aunque las cuatro unidades sean esencialmente dos parejas, cada una de ellas puede relacionarse con las demás mediante el paralelismo, la continuidad, la antinomia o la yuxtaposición bien equilibrada. Para ilustrarlo, veamos uno de los sonetos de Giacomo da Lentini, cuya poesía, en su etérea y beatífica concepción de la amada y en su certeza de que su trascendente perfección es reconocida por toda la humanidad, es característica de una de las líneas corrientes de la temprana lírica amorosa italiana:

*Lo viso mi fa andare alegramente,
lo bello viso mi fa rivegliare,
lo viso mi conforta ispessamente,
l'adorno viso che mi fa penare.*

(La visión me hace andar alegremente,
la bella visión me hace renovar la esperanza,
la visión me consuela a menudo,
la graciosa visión me hace penar.)

*Lo chiaro viso de la piú avenente,
l'adorno viso riso me fa fare.
Di quello viso parlane la gente,
che nullo viso a viso li po stare.*

La clara visión de la más adorable,
la graciosa visión me hace sonreír.
De aquella visión hablan las gentes,
que ninguna otra visión le puede hacer frente.

*Chi vide mai cosi begli occhi in viso,
en si amorosi fare li sembianti,
ne bocca con cotanto dolce riso?*

¿Quién vio jamás tan bellos ojos en una visión,
ni hacer tan amoroso semblante,
ni boca con tan dulce sonrisa?

*Quand' eo li parlo moroli davanti,
e pare mi chi vada in paradiso,
e tegnomi sovrano d'ogn' amanti.*

Cuando le hablo muero ante ella,
y paréceme que vaya el paraíso,
y me tengo por el más afortunado de los enamorados.)

Aquí se hallan inextricablemente unidos los dos cuartetos. No son tan sólo sintácticamente paralelos, sino que están en una continuidad directa, una continuidad reforzada por el *viso* anafórico, y del puente emocional tendido desde alegramente hasta *riso*, a través del contrastador *penare*. Los tercetos, unidos por las rimas, son, en otros aspectos, una antinomia, contrastando en sintaxis y en significado. El primero, en el que aparecen de nuevo las palabras *viso* y *riso*, está sólidamente ligado con los cuartetos a los que se yuxtapone. Pone de relieve ante el terceto final todo lo que ha ocurrido anteriormente; las proporciones básicas de este soneto, son diríamos, 11:3, en lugar de la más

frecuente, 8:6; sin embargo, los tres últimos versos tienen un clímax suficientemente fuerte para compensar el resto: las proporciones son armoniosas y el contraste se “resuelve en la unidad”. (Dronke, 1978, pp. 193-195).

Efectivamente el soneto es vehículo apropiado para los más disímiles temas: filosóficos, literarios, históricos, doctrinales, religiosos críticos, amorosos, humorísticos son algunos de los ámbitos en que podemos clasificar la materia de los sonetos. Supone el desarrollo progresivo de premisas a conclusiones, lo que le confiere carácter argumental y determina una configuración dialogística, dramática que implica una relación de un yo a un tú. Habíamos señalado que formalmente el soneto es similar a una red, todo lo que rompe la normalidad de ese esquema es relevante para resaltar –dentro de lo estructural– el contenido. En tanto que lo formal resulta reiterativo, el contenido introduce lo innovador. El soneto puede tratar sobre cualquier tema o problema con la única exigencia, en su contenido, de ser ingenioso como el epigrama y el emblema.

A UNA MUJER QUE SE AFEITABA Y ESTABA HERMOSA

*Yo os quiero conceder, don Juan, primero,
que aquel blanco y carmín de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el haberle costado su dinero
Pero también que me confieses quiero,
que es tanta la beldad de su mentira
que en vano a competir con ella aspira
belleza igual de rostro verdadero.
Mas ¿qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal pues que sabemos
que nos engaña así la naturaleza?
Porque ese cielo azul que todos vemos
¡ni es cielo, ni es azul! Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza*

(Bartolomé Leonardo de Argensola)

Observemos cómo se plantea el problema, que no es otro sino un comentario cortesano, con cierta malignidad muy del uso femenino, que se minimiza tras una concesión, estableciendo una perfecta gradación desde el primero hasta el último verso. El giro ingenioso, epigramático e intrascendente del soneto, culmina con el epifonema ¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!, que resume y explicita la idea desarrollada y obliga al lector a reflexionar acerca de lo expuesto: el engaño de los sentidos, temática propia del barroco.

Métricamente, en el soneto se advierten dos divisiones: Los sonetos constituyen la parte mayor u octava o frontal, expositiva, fuente en la que cada conjunto de versos conforma una unidad con sentido propio.

Los tercetos constituyen la parte menor o sexteto que cierra, aclara o especifica las ideas desarrolladas, generalmente dándoles un sentido metafórico. Así el desarrollo del pensamiento lógico –propio de la octava, se transpone en la sexteta a lenguaje analógico, logrando crear una

instancia de iluminación que revela el ser de la existencia no como algo pensado en general, sino como algo que se ha vivido por única vez, no como algo que se medita en abstracto, sino como un ser que se contempla en su concreción trascendente. “Y esto es lo que nos da la poesía: “atemperada iluminación del ser en el seno del lenguaje plasmador” en la opinión de Pfeiffer (1966, p.116)

5. POLÉMICA ENTRE INNOVADORES Y POETAS TRADICIONALISTAS. Bien conocida es la oposición que las innovaciones métricas suscitaron en algunos poetas. Encabezó esta reacción el monje benedictino Cristóbal del Castillejo, (1490-1550) natural de Ciudad Rodrigo, acérrimo partidario de las formas métricas tradicionales castellanas, satirizó a los poetas innovadores en sus décimas: CONTRA LOS QUE DEJAN LOS METROS CASTELLANOS Y SIGUEN LOS ITALIANOS. Censura por una parte la extranjería de estos versos, su lentitud y falta de agilidad y por otra parte, el desprecio que, a su parecer, manifiestan por los metros hispanos clásicos; con él, Sebastián de Horozco (1510-1580), natural de Toledo, poeta del antiguo modo castellano, y Gregorio Silvestre (1520-1569) son los principales mantenedores de la tradición castellana, oposición débil que no logró detener el avance de la innovación, incluso este último poeta compuso versos conforme a las innovaciones italianizantes, en su madurez.

6. TEMÁTICA. Cabría preguntarse si es sólo la innovación métrica la que molesta a estos defensores de la tradición castellana, ¿Qué fue lo que en realidad causó tanto rechazo? ¿Por qué Castillejo y Silvestre llegan a acusar a los innovadores de constituir una verdadera secta que debiera ser juzgada por la Inquisición?

En realidad el soneto y los otros metros italianos entran en la historia literaria hispánica como vehículos convenientes para una nueva temática altamente innovadora y rupturista: la temática del amor que hace del hombre un servidor de su dama como lo vemos en el soneto a Violante. la composición es un obsequio gentil que ofrece el hablante a la dama. Ella no pide, manda y en el soneto se cumple, haciendo gala de ingenio, la orden. Más allá de los propios deseos y condiciones poéticas, el hablante lírico cumple sin decir nada que lo comprometa más allá de escribir un soneto. Sin embargo, no es sólo el servicio amoroso; en realidad, el soneto nos habla de la entrega total que hace al hombre perder su centro, su ecuanimidad. para depender totalmente de la amada, porque eso caracteriza al amor. Entramos así en otro aspecto: el hablante trasladó, poéticamente, su centro existencial de Dios al hombre. El ser amado da sentido a la vida y esta sólo tiene como meta el disfrutar de todo lo que la vida y la juventud puedan ofrecer. Garcilaso lo dijo, y resuena en el soneto hasta hoy: *Coger el dulce fruto antes que el tiempo airado cubra de nieve la hermosa cumbre Neopaganismo renacentista del que se hace eco Góngora.*

*Ilustre y hermosísima María,
mientras se dejar ver a cualquier hora
en tus mejillas la rosada aurora,
Febo en tus ojos y en tu frente el día;
y mientras con gentil descortesía
mueve el viento la hebra voladora
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría;*

*Antes que de la edad Febo eclipsado
el claro día vuelva en noche oscura,
huya la aurora del mortal nublado,
antes que lo que es hoy rubio tesoro
venza a la blanca nieve su blancura,
goza, goza el color, la luz, el oro.*

Sin embargo, el tú destinatario podría transformarse en un Tú. Del amor humano al divino. Así resuena en este anónimo, tal vez popular, que expresa una entrega de amor sublime, trascendente. La temática continúa siendo la del amor, pero el destinatario, el tú con el que se dialoga es un hombre arquetípico, la Segunda persona de la Santísima Trinidad, el Verbo, el Hijo de Dios encarnado.

*No me mueve, Señor, para quererte,
el cielo que me tienes, prometido
ni me mueve el infierno tan temido.
para dejar por eso de ofenderte.
Muéveme tú, mi Dios, muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido;
muéveme el ver tu cuerpo tan herido,
muévenme tus afrentas y tu muerte.
Muéveme, en fin, tu amor en tal manera
que si no hubiera cielo, yo te amara,
y si no hubiera infierno, te temiera.
No me tienes que dar porque te quiera,
porque si cuanto espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.*

Y ahora entonces la esencia humana conquistada es AMOR, amor con el que se identifica y por el cual será reconocida como afirma don Francisco de Quevedo.

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;
mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a la ley severa.
Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor en tanto fuego han dado
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.*

Y cabe la interrogante si la temática del amor renacentista no apunta sólo al amor humano,

¿será una apetencia del trascendencia la que obliga al alma enamorada ascender hasta conquistar el cielo? La respuesta nos la da Pedro Prado, y es una oración.

*Dame, Señor, una oración suprema;
dame la voz, el ritmo y el acento;
que todo tuyo sea el pensamiento,
y tuyos el poeta y el poema.
Anonadado en Ti, sea un emblema,
de cómo por amor, con nuestro aliento,
te expresas a ti mismo el sufrimiento
de esta vida que brilla y que nos quema.
No me dejes recluso en mis fronteras,
pues quedo tan inerme y desvalido,
que temo, mi Señor, que si algo pido
no será de esa súplica que esperas.
Como para tu gloria vivo y muero,
lo que quiero pedir yo no lo quiero.*

7. CONCLUSIÓN. Desde que don Iñigo López de Mendoza realiza el primer intento de componer sonetos en lengua castellana, conforme el modelo propuesto por Petrarca, han pasado aproximadamente quinientos años.

Ese primer intento no logró adaptar el ritmo del endecasílabo a una lengua que había adoptado como propios los ritmos del octosílabo y del alejandrino preferentemente. Serán Boscán y Garcilaso quienes captan la musicalidad del verso italiano y logren plasmarlo exitosamente en castellano, imponiendo no sólo el endecasílabo, sino también el heptasílabo en sus diversas combinaciones; la forma mejor adaptada será el soneto que pese a su rigurosidad, ofrecerá posibilidades varias. Góngora, Lope, Quevedo lo emplearán habitualmente y llegará hasta nuestros días, en la Península y en América como un valioso instrumento poético, lleno de posibilidades y sugerencias. Cerremos esta exposición con un "Soneto al soneto", en alejandrinos, de Julio Munizaga Ossandon (1888-1924), casi desconocido poeta chileno que publicó un libro *Las rutas Ilusorias* en 1914 con influencias parnasiana.

SONETO AL SONETO

*Flor de mirto te llaman, ¡oh!, regio estuche de oro
que has guardado la gema de tantos pensamientos.
Yo aprisioné en tus torres de ilusión mi tesoro
de armonías que huyeron hacia todos los vientos.*

*Mis errantes quimeras sintonizan el coro
en las catorce pautas de tus catorce acentos,
y en ti puso el milagro de mi ensueño sonoro
parnasianas bellezas y dolidos tormentos.*

*Jardín de lirios líricos y heráldicos laureles,
sobre el plinto de oro que escudan tus doseles,
se plasman el Amor, el Dolor y el Hastío.*

*A tu carro se ayuntan tus catorce corceles,
y como abejas áticas te ungieron con sus mieles
Heredia, Baudelaire, Walt Witman y Darío.*

EL SONETO EN PEDRO PRADO: LÍMITE Y RUPTURA

Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez

1. INTRODUCCIÓN. EL PROCESO CREADOR

Podemos observar que se plantea una constante en la obra de Pedro Prado y es la máxima dificultad para someterse a las reglas de los géneros literarios. Pareciera que no puede atenerse a las normas específicas. Sus novelas no corresponden en plenitud al concepto de novela ni sus dramas ni sus cuentos ni sus ensayos. Siempre asume una situación de límite genérico, provocada por la trascendentalidad en que se van objetivando los motivos y tópicos literarios, lo cual lleva, prácticamente, a una imposibilidad de atenerse a lo normativo. Esta actitud trascendente se acentúa progresivamente a partir del primer libro de sonetos. *Camino de las horas*, 1934, hasta el último, *No más que una rosa*, 1946. La cima expresiva está constituida por *Otoño en las dunas*, 1940, y, la infabilidad del amor por *Esta bella ciudad envenenada*, 1945.

Por sobre las reglas formales siempre prima la búsqueda afanosa del hablante por alcanzar la palabra, la textura adecuada a su interioridad. En este sentido, Prado como todo artista auténtico, posee el don de sentir “el llamado del mundo”, la capacidad para interiorizarse en las cosas, darles vida a través del lenguaje y hacer que los objetos inexpressivos, impenetrables y silenciosos, se muestren, junto con su propia alma de hombre, en la más profunda intimidad. El poeta manifiesta sus emociones, pero no se queda en la descripción de concretos estados de ánimo; es capaz de transfigurar sus sentimientos en imágenes de valor universal. Es decir, sobre la emoción domina la revelación de una honda vivencia espiritual humana. La emoción, el sentimiento, el pensamiento, Prado logra que se suma en el *proceso creador* que culmina en una obra; adquiere, así, forma, y no únicamente la exterior de un *ropaje* de poesía, sino la *forma interior*.

El poeta dispone de la palabra de manera distinta al uso, a la costumbre. Son las mismas palabras, pero de ninguna forma los mismos valores. La poesía posee determinadas condiciones, fuera de las cuales la obra no tiene, poéticamente, ningún sentido. Las dunas, por ejemplo, en el soneto del mismo nombre de *Otoño en las dunas*, apunta no sólo al terreno arenoso de cierta elevación que se levanta cercano a una playa, sobre todo, connota otro sentido que sugiere algo inestable, frágil, vago, inasible, inseguro, desfondado, cambiante, que se altera y no permanece igual a sí mismo.

*“Rodando siempre, siempre, no descansas;
y en silencioso cántico te atreves
a sepultar campiñas y esperanzas,
y llanto y lluvia, por igual, embebes.
Oh! desierto de cálida ceniza,
de la pasión del mar y de la tierra;
el grande amor de lo imposible encierra
tu vuelo de colinas en la brisa”.*

(*Otoño en las dunas*, p. 9).

Prado confesó a Raúl Silva Castro que, en algún momento, la forma inicial del poema anisosilábico, al que acudió en sus obras iniciales (*Flores de cardo*, *El llamado del mundo*); y del

poema en prosa (*Los pájaros errantes*), no le satisfizo, porque le dejaba la impresión “de que se podía ir más lejos para sugerir. Los poemas en prosa son breves, y algunos, si se pudieran convertir en sonetos, cubrirían perfectamente en los catorce versos; pero a la vibración de la lengua habría sido agradable añadir, de vez en cuando, la música propia del verso, el eco de las ramas, todo el artificio al cual damos el nombre convencional de métrica. Recordó que la palabra viene de una griega cuyo sentido es medida espiritual, y concluyó finalmente, que si el sujetarse a una medida espiritual concreta, es requisito de todas las artes, no podía la literatura evadirse indefinidamente de sus exigencias, so pena de caer en el caos, y puede asegurarse que Prado, así en letras como en otras cosas de la vida, tenía verdadero horror a lo caótico”. (Raúl Silva Castro, 1965, p.115).

Necesita Prado, por tanto, generar un orden que encuentra en la estructura soneto que, a su vez, se convierte en el espacio de la máxima libertad:

*Es un viaje de viajes, silencioso,
que ahonda la quietud en que reposo,
y siento, como un río que se expande
henchido frente al mar que se adivina,
que un misterio profundo se avecina,
azul y bello, doloroso y grande”.*

(“El misterio”, *No más que una rosa*, p.8)

El orden poético que genera Prado en sus sonetos nos permite considerar que en éste —como en todo texto lírico—, el signo es motivado internamente, lo que no sucede con el signo común. Esto significa que no es puramente convencional como en el lenguaje ordinario. Cada signo en el poema ocupa un lugar preciso; cada cosa es en relación con otra.

2. LA PALABRA, ENERGÍA Y MOVIMIENTO

En poesía no sólo cuenta, entonces, la palabra con sentido, implica todo lo que es capaz de tener valor dentro de ella, todo lo que es energía y movimiento:

- a) En el *plano fonético* las letras, las figuras que forman las letras, las palabras, los versos, las estrofas o el texto entero.

*“Yo soy aquél a quien no modelara
caricia de mujer en tierna infancia,
un boceto inconcluso, un alma rara
siempre como sumida en la distancia.
Callado, solitario y pensativo,
gestando estoy la madre que yo añoro;
su remoto recuerdo apenas vivo,
cuando empieza a surgir me turbo y lloro.
Augusta sombra de mi sueño nace;
hija de mi pensar, mi madre acude;
prosigue su tarea, y así rehace
su obra. Inconcluso, ella me reanuda!
¡Oh, madre, nuevamente me acompaña!
¡Oh, alegría al gestarse en mis entrañas!”*

(*Camino de las horas*, p. 27).

En “*Yo soy aquél...*”, el verso inicial nos entrega las claves de lectura y el sentimiento de orfandad que expresa el Yo lírico a través de la visión de sí mismo. Esta idea de desamparo está apoyada por el sonido de las palabras, ya que se crea una atmósfera triste a través de la gravedad fonética que apoya la sugerencia de acción no realizada plenamente. Predominan las vocales a-e-o: “Yo soy aquél a quien no modelará”.

b) Dentro del *plano fonológico* o de sonidos: los fonemas, los acentos, la rima, el número de sílabas, las cesuras, las pausas entre verso y verso, las figuras rítmicas y métricas.

Es interesante observar las construcciones rítmicas que subyacen en los sonetos pradianos y la distribución de acentos siempre variada y siempre atendida a su fondo. Ciertamente, Prado ha descubierto la forma conveniente para su poesía. Hay una arquitectura posible en el soneto que el poeta aprovecha, poniendo la forma en consonancia con su mensaje, de acuerdo con las posibles combinaciones que el ritmo acentual, la aliteración y la rima le ofrecen para dar forma y resaltar su idea. Y no podemos pensar que esta distribución sea casual: la distribución de los acentos en los sonetos de Prado es siempre diferente y adecuada a la matriz temática, construyendo un ritmo acorde con aquello que expresa el hablante. El poema “El vilano” (*Otoño en la dunas*, p. 19) dibuja con la dispersión acentual el ritmo de la flor de cardo, volátil, aérea, ingrávida. “Summa” (Ibidem, 25) ofrece una regularidad rítmica acorde con su contenido de totalidad y de plenitud. En “Mi verso”, es evidente la intencionalidad de la ruptura de límites que expresa justamente el verso: “déjame en la soledad de mi quebranto”, que rompe la regularidad del soneto endecasílabo.

Con respecto a la rima, ésta se puede recuperar no sólo desde una perspectiva rítmica, sino, también, semánticamente, ya que contribuye a fijar la situación vivida por el emisor del discurso:

*“En mi casa de límpidos cristales
voy abriendo hasta el último postigo;
y por mejor estar, no estoy conmigo,
sumido en lejanías ideales”.*

(“El misterio”, en *No más que una rosa*, p. 7)

Lo abierto: cristales - ideales. Lo cerrado: postigo - conmigo. Además, desde el punto de vista de la rima que configura el espacio de lo cerrado, el movimiento va de lo cerrado – “último postigo” – a lo abierto “no estoy conmigo”.

Lo abierto: verso 1º y 4º contienen al Yo, versos 2º y 3º.

Desde el punto de vista de la estructura musical, el primer cuarteto, de este soneto, así como todo el poema, tiene un ritmo cadencioso con un pie métrico estable: La ruptura de éste se produce en el tercer verso de la primera estrofa: todas son palabras agudas (menos la última) y monosílabos que funcionan como agudas: “y por mejor estar, no estoy conmigo”. Coincide con el contenido semántico del verso –momento de la superación del límite– en que el Yo proclama su rebeldía hacia sí mismo. La ruptura rítmica es, por tanto, significativa y corresponde a una desconexión del ánimo del hablante y a una intensificación de la situación afectiva.

c) *El plano contextual o de la gramaticalidad*: el léxico, la sintaxis, el orden de las palabras. Si bien morfosintácticamente la mayor parte de las oraciones conservan un orden lógico o gramatical, las palabras empleadas aparecen transfiguradas y el poema adquieren un significado nuevo, propio

que apunta a establecer una red interna de significados y relaciones.

En “Yo soy aquél...”, en el primer verso, se utilizan palabras que, independientemente, deberían precisar a una persona, pero aquí se cargan de imprecisión en vez de ubicar al hablante.

Abre el poema un hablante explícito en primera persona del singular: “Yo” que se identifica, a continuación, mediante el pronombre demostrativo “aquél”, que señala un distanciamiento, intensificado por “a quien”, expresión que equivale a “el que”. Así se refuerza la idea de distanciamiento que ya expresa el pronombre “que”. De este modo, el Yo se está viendo a sí mismo en tercera persona, como un ello, lejano en el tiempo, ubicado en un pasado personal remoto.

La forma verbal “soy” indica una cualidad de duración ilimitada, inacabada, considerada como permanente que se atribuye a un sujeto. La característica no es aquí el resultado de una acción que ha tenido, tiene o tendrá el hablante, sino que se refiere al rango permanente. El verbo usado en Presente de Indicativo, por su carácter de tiempo imperfecto, refuerza lo imperfectivo del verbo ser.

“Yo soy aquél a quien” es una perífrasis formada por cinco palabras imprecisas que no permiten ubicar a una persona ni determinar la cualidad que se supone propia del Yo, puesto que en lugar del concepto adjetivo, se designa por medio de un pronombre.

El verbo en Pretérito Imperfecto de Subjuntivo –“modelara”– sugiere una acción no terminada que viene desde el pasado y cuyos límites temporales no conocemos en su concreción. Modelar significa formar una figura de una materia blanda, acción negada en su realización por el adverbio: “no”. Metafóricamente, sugiere que el Yo lírico quedó en un proceso de creación que aún no termina, incompleto.

El hablante trata de individualizarse, de identificarse a través de una cualidad esencial. Sin embargo, el primer verso está iluminado por una sensación de vaguedad, de indefinición, de imprecisión, de rodeo.

En el poema “El misterio”, por su parte, ya desde el primer cuarteto, se establecen, a través del orden de las palabras, *dos series paralelas antitéticas*”.

a) La serie de lo abierto que apunta a lo indefinido e infinito y que se estructura mediante las siguientes equivalencias:

-Adjetivo tautológico más sustantivo = equivalencia sintáctico-semántica: “límpidos cristales”, “lejanías ideales”.

-Verbo más adverbio = equivalencia sintáctico-semántica: “voy abriendo”, “no estoy conmigo”. Los adverbios indican una cualidad de los verbos: la de *abrir*, la de *no estar* consigo.

-La posición de la rima: lo abierto: *cristales*, *ideales* (versos 1 y 4) encierra lo cerrado: *postigo* - *conmigo* (versos 2 y 3).

b) La *serie de la cerrado* configura el ámbito propio del Yo, el límite, lo protegido, lo tapado, la morada: “en mi casa”, “conmigo”.

Constatemos la posición de “voy abriendo” con que comienza el segundo verso con “no estoy conmigo” con que finaliza el tercer verso, que indica una situación polar, de traslación máxima. Es como si se manifestara: voy abriendo desde el principio hasta llegar a la apertura total, que es aquélla que alcanzo cuando logro trascender de mí mismo para acceder a un estado superior, el del ensimismamiento.

c) *El plano de los conceptos* o punto de referencia o referente: las cosas de que se habla, punto de partida de la labor poética.

En “Yo soy aquél”, se capta una revelación profunda del sentimiento de orfandad que se traduce en imágenes visionarias de sí mismo, que, simbólicamente, nos sugieren el mundo interior del hablante: “no modelara”, “boceto inconcluso”, “alma rara”, “siempre como sumida en la distancia”. Es éste, el contexto poético de *creación de la madre*, el poema de la búsqueda de un vínculo que relacione al hablante con su origen.

Mediante una serie de afirmaciones singulares, en “Yo soy aquél” se recrea el sentido de orfandad, de incumplimiento, de tarea interrumpida, de soledad permanente: *no modelara, boceto inconcluso, gestando estoy la madre, augusta sombra de mi sueño, hija de mi pensar, prosigue su tarea, rehace su obra, alegría al gestarte en mis entrañas*. Son estas imágenes precisamente, las que penetran en el sentimiento de soledad e incomunicación y simbolizan la orfandad.

La búsqueda obsesiva para aprehender a la madre perdida se explica porque se considera que cuando se la recupere todo será explicado, conocido, llevado a buen término. Mientras tanto, se percibe el mundo como algo frustrado, fallido, ausente; y el Yo se visualiza a sí mismo como hecho a medias, “un boceto inconcluso”.

La necesidad de trascenderse, de ir más allá de sí mismo, a su fundamento, se resuelve en el poema en la obsesión de traspasar límites y ser, simultáneamente, génesis de la madre e hijo de la misma: los dos origen y proyección a la vez. De este modo, se logra la unidad completa: madre-hijo, lo que se traduce en una relación plena: el hijo pasa a ser principio de la madre y, al mismo tiempo, la progenitora se transforma en creadora del hijo. Entonces, Yo soy Tú -Tú eres Yo. Lo cual nos habla de un encuentro en plenitud, de una unión indisoluble y permanente, de una relación vincular mantenida: la madre siempre acompañando y completando en su formación al hijo. Es decir, el hijo siempre hijo y la madre siempre madre.

Elude el poeta en el soneto, la realidad inmediata, directa, acuñando imágenes que la presentan en forma indirecta –metafórica, simbólica– y, así, logra que la realidad poetizada adquiera un sentido profundo.

3. LA BÚSQUEDA DE UNA EXPRESIÓN PLENA

A través de sus libros de sonetos, se advierte la lucha del Yo para alcanzar una expresión cada vez más plena y total que le permita vivir en cada experiencia una vivencia, sostenida, absoluta, total. Cada soneto de Prado encierra una idea trascendente: el amor nunca alcanzado, la búsqueda afanosa de la unidad consigo mismo, el anhelo de lograr una totalidad siempre lejana, la imposibilidad de la perfecta comunicación con el otro, apetencias todas éstas inaccesibles e irrealizadas. Y, también, encontramos la búsqueda de libertad total, la unión o la solidaridad

profunda, la existencia en cuanto presentimiento que ilumina la comprensión, la renovación eterna de todo lo vivo, la conciencia de que cada instante es el momento de infinito que nos perpetuará en nuestra acción.

Tal como Prado lo señalara, cada uno de sus sonetos es un pequeño poema en el que se capta el esfuerzo de selección constante, una larga gestación meditativa y una admirable capacidad de síntesis.

Artísticamente –entonces– Prado tiende a la totalidad; y paradójicamente escoge –a partir de 1934– una estructura métrica cerrada de forma exacta y rigurosa en sus catorce versos endecasílabos. Imagen del límite de la creación y expresión humana, el soneto pasa a ser el mejor medio y camino para proyectarse a la totalidad. Más que una estructura métrica determinada, el soneto es una forma métrica integrada e integradora, casi constituye un género dentro de la poesía.

A través de esta estructura poética, Prado se revela como un profundo pensador introspectivo y analítico de su propio sentir, capaz de elevarlo a un nivel universal y trascendente. Poeta imaginativo, meditativo y sintético que no improvisa; al contrario, la imaginación y la reflexión presiden el desarrollo de sus sonetos: la imaginación es la facultad creadora; la reflexión, la virtud modeladora.

4. IMAGINACIÓN VISUAL E IMAGINACIÓN VERBAL

El poeta imagina visualmente lo que ve, lo que cree ver, lo que está ensoñando o lo que recuerda. Esta parte visual de la imaginación es anterior o casi contemporánea con la imaginación verbal.

Ver para el poeta es enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados vuelto hacia la propia interioridad; hacer que broten formas y colores; pensar en imágenes.

En cuanto es una visión, la *imagen* comunica al poeta con el alma del mundo. La imaginación resulta, así, una fuente de conocimiento, depositaria de una verdad del universo, de un secreto, que el poeta interioriza y comunica a través de la palabra:

*“Arena alada de las dunas leves,
que ahoga a sembrados y labranzas,
cuando nadie imagina que te mueves,
como el olvido, sin cesar, avanzar”.*

(“Las dunas”, *Otoño en las dunas*, p. 9)

“Las dunas” = “el olvido”: ambas son imágenes de movimiento. Las primeras ahogan “a sembrados y labranzas”; el segundo, al recuerdo, la vivencia de algo. Los dos quitan la vida, asfixian. “Las dunas”, lo arraigado en la tierra: “sembrados y labranzas”; “el olvido”, lo arraigado en la intimidad de la persona: el recuerdo. La comparación (“como”) establece en un mismo nivel de acción a “dunas” y “olvido”: la función de ellas es la misma, cumplen inexorablemente idéntico fin: quitar la vida, ahogar, desarraigar lo arraigado, desasir.

Según los versos transcritos, primero es la imagen visual cargada de significado. Momento de la revelación, de la intuición instantánea. Luego, la organización del material –el lenguaje– que

debe aunar lo visual-imaginativo con lo conceptual. Interviene, en este momento, la intencionalidad del hablante: ordenar y dar un sentido a las palabras mediante la estructura de sintagmas no progresivos que generan el ámbito de la reiteración expresada totalmente por conjuntos semejantes: arena alada - dunas leves - mueves - sin cesar, avanzas - ahogas - olvido.

Del caos del tiempo, del fluir indiferenciado y rutinario, sin forma, el poeta rescata algo significativo para él, una porción de vida que ve distinta, variada, única, inalcanzable; algo que no ha sido en la realidad ni será ni es, pero que podría ser; y lo transfigura en lenguaje: hace el poema o el texto poético.

El conocimiento al que accede el hablante es extraindividual, extrasujetivo, ya que, a través de la palabra poética, penetra en nosotros, los lectores, en nuestra imaginación, sensibilidad, fantasía, cultura.

Por el poder evocador, sugerente de la palabra, llegamos a la imagen visual como si ésta se revelara ante nuestros ojos. En la lectura vamos de la palabra a la imagen visual, única vía para acceder al conocimiento del significado profundo que despliega el texto.

5. OBSERVACIÓN Y TRANSMUTACIÓN

¿Quién mueve: el viento las aspas del molino o las aspas del molino al viento? Las aspas del molino al viento, diríamos. La observación en Prado no es pasiva ni simplemente objetiva, externa al sujeto que observa; al contrario, la observación es intervención en la realidad y modificación de alguna manera del fenómeno observado. Así, conocer resulta insertar algo en lo real y, por consiguiente, transmutar lo real; es decir, transfigurar la cosa desde su ámbito propio a la conciencia del Yo. Visto de esta forma, el mundo no es concebible como una enciclopedia cerrada, absoluta, definitiva, limitada; sino un espacio abierto, potencial, conjetural, múltiple. El vilano, arrancado de su ámbito natural, recreado en la palabra poética, queda “Indeciso” y “suspendido” en el aliento del hablante lírico:

*“Con suavidad de vuelo, vas sin ruido
en tu puro ascendente hacia la altura.
Nadie obedece con igual blandura
los ocultos designios, tu ser palpita
al más ligero soplo; siempre alerta
vigilas tu soñar, y te despierta
el recuerdo del viento que te agita.
Mi aliento, en este verso contenido,
indeciso te deje, y suspendido”.*

(“El vilano”, *Otoño en las dunas*, p. 19)

La palabra se convierte en la materia con que el poeta elabora una nueva significación: expresa y comunica. Expresión en el sentido de manifestación de una conciencia; comunicación en cuanto transmite una idea, un mensaje, el que pasa a ser, en definitiva, el fundamento que sustenta toda la actividad imaginativa y creadora. Por ello, la palabra poética no traduce la realidad: es la realidad: la expresa y la crea.

En Prado, la poesía es conciencia (con-ciencia) de sí mismo, de la naturaleza y de Dios.

Ascensión, esperanza infinita, vuelo sin fatiga, libertad de movimiento, elevación desde el aquí-ahora hasta la eternidad sin límite de espacio y tiempo. La naturaleza es el puente que, a través de un correlato, le revela al hablante lo humano: “los ocultos designios”.

6. EXACTITUD E INDETERMINACIÓN

La palabra es la gran transfiguradora del mundo, porque ella revela un instante mágico, en que el misterio se nos revela y nos conquista:

*“Tanto conozco esta ciudad pequeña,
su mar, su caserío, su laguna,
que el corazón la mira y la desdeña;
no encuentra en ella novedad alguna.
Y una vez en mi vida, sólo en una
—tanto el amor la eternidad enseña—
noche de niebla azul, anhelo y luna,
el alma vi de mi ciudad que sueña.
La más bella y amada compañía,
con la luna y la niebla evanescente,
otra ciudad me dieron, diferente
toda calle del mundo se salía;
seguí por ellas, sin saber qué hacía;
por ellas sigo indefinidamente...”*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 11)

El lenguaje cotidiano se usa, muchas veces, de manera aproximativa, negligente, casual. De este modo, carece de la fuerza cognoscitiva que debe poseer, y se convierte en un instrumento de inmediatez que tiende a diluir la expresividad en formas genéricas, abstractas y repetidas, a atenuar los significados; y a disolver cualquiera manifestación que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias. No sólo el lenguaje está afectado por lo cuantitativo (“tanto”), uniforme (“conozco”) y aproximativo (“ciudad pequeña”); también las imágenes que el hombre ve están marcadas por la cotidianeidad de una visión directa de la realidad del mundo que, cual un juego de espejos enfrentados, provoca que las imágenes carezcan de la motivación interna como forma y como significado y, de tanto repetirse, se disuelven en una sensación de extrañeza, y de algo que no perdura, como esos sueños que olvidamos sin que hayan dejado huella alguna en la memoria: “el corazón la mira y la desdeña”.

La inconsistencia —“no encuentra en ella novedad alguna”— no sólo está en el lenguaje y en las imágenes, está en el mundo: en las personas y en la vida que se vuelven historias, informes, confusas, sin principio ni fin, limitadas, estrechas, repetidas, estancadas, abstractas. El lenguaje debe ser capaz de traspasar la visión directa de lo concreto para tornarse poético, sugerente, vasto, indefinido, impreciso y, sobre todo, vago, en el sentido original de vagar que lleva consigo la idea de movimiento, de viaje, la posibilidad de salir de lo conocido para acceder a lo otro, a lo distinto, y alcanzar ese ámbito de la experiencia personal, singular, única, irrepetible, vivida una sola vez; pero que tiene el don de transformar el mundo: “una vez en mi vida”.

En el espacio de la poesía pradiana lo ignoto es más atrayente que lo conocido y concreto,

pues permite proyectar la esperanza, el deseo y la imaginación en el infinito y sentir el placer de vivir aquello que no tiene fin: “sigo indefinidamente...” La literatura es, entonces, la Tierra Prometida donde la vida hecha lenguaje llega a ser lo que realmente debería ser: “el amor la eternidad enseña”. Mas como el hombre no logra concebir el infinito, no le queda sino contentarse con lo indefinido, con sensaciones que, al relacionarse una con otra, crean la impresión de lo ilimitado: “noche de niebla azul, anhelo y luna”, “la más bella y amada compañía, con la luna y la niebla evanescente”.

El poeta capta la vaguedad deseada que es, al mismo tiempo, imagen de la precisión que sabe captar la sensación más sutil, más tenue: “el alma vi de mi ciudad que sueña”. Y la búsqueda de lo indeterminado se convierte en observación de lo distinto, diferente, único, múltiple: “otra ciudad me dieron”, imaginada, intuida, con características singulares ya que guarda una experiencia única, real o imaginada.

El ámbito de “la noche de niebla azul” y “luna” favorece la incertidumbre, la variedad, puesto que al confundir la noche los objetos, el alma del hablante favorece una imagen vaga, distinta, sugerente, incierta, indefinida, en movimiento, incluso el no verlo todo ayuda a volar con las alas de la imaginación.

La palabra poética para Prado debe dar cuenta de lo distinto, de la variedad infinita de las cosas humildes, contingentes, asimétricas, irregulares, ya sea Alsino, la amada ideal e irreal, el vagabundo, el vilano, los pájaros errantes, la duna, la rosa, la “ciudad que sueña”.

El poema parte de las cosas y en el hombre se carga de todo lo humano con que hemos tocado las cosas. Reconstruir la fisicidad del mundo, la historia singular de cada vida con un principio, un desarrollo y un fin, los “designios imprevistos” (“La pesca” en *Los Pájaros Errantes*, p.13), la alcanza Prado a través de las palabras. Construye una estructura poética breve, —en este caso un soneto— en la que las palabras limitan con otras en una sucesión que no implica causalidad ni jerarquía, sino una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer interpretaciones diversas y ramificadas: “otra ciudad me dieron, diferente”. Entonces, la palabra une la huella visible con el alma invisible de las cosas ausentes, deseadas, buscadas, sutiles, ensoñadas, como un puente que supera el vacío, la nada, la muerte, lo indiferente para acceder a lo otro, a lo que anima al mundo, a la vida; y el conocer intelectual se transforma en ver con los ojos del alma y del corazón.

Dentro de la vida concreta que fluye y fluye sin cambio aparente, informe, sin principio ni fin, el poema —mejor dicho la literatura de Prado— cristaliza una porción de la existencia en una forma que adquiere un sentido no definitivo, no fijo, no absoluto, sino viviente como un organismo. De este modo, el texto poético expresa el límite (la forma, la perspectiva, el plan) y la ruptura (un sentido abierto, plural). Así, la palabra en Prado cumple con los dos rasgos que debe poseer la literatura: exactitud e indeterminación.

El justo uso del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas (presentes o ausentes), con la atención (ojos, oídos alertos) hacia aquello que las cosas (presentes o ausentes) comunican sin palabras:

*“La más bella y amada compañía,
con la luna y la niebla evanescente,
otra ciudad me dieron, diferente...”*

Y la escritura es el elemento cognoscitivo que le permite a Prado indagar en sus emociones, en la manifestación múltiple del mundo y en sus secretos; y dar cuenta de su imaginación, anhelos, ensueños, transformados en palabra poética y allí seguir “indefinidamente...”

7. EL SILENCIO

Pedro Prado intenta hacer de su poesía un medio de conocimiento y de comunicación de un estado interior, de una búsqueda incesante, de la intimidad de un hombre. Del mundo externo al interno intenta alcanzar la mejor expresión verbal que traduzca la angustia existencial que paralogiza y se manifiesta como atemporalidad. La imaginación, entonces, interviene y tiene el poder de imponerse y de arrancar al hablante pradiano del mundo exterior y arrebatarlo hacia su propio espacio interior, de tal forma que aun cuando sonaran mil campanas no se daría cuenta. Las visiones se le presentan al poeta separadas de lo que es para él, la realidad objetiva:

*“Surge, si cruzas mi cansada puerta
lenta quejumbre prolongada y viva;
viejos herrajes, donde siempre alerta,
vigila insomne mi pasión cautiva.*

*Ábrese grave, temblorosa, esquiva;
busca callar, y con su voz incierta,
canto y gemido, sin saber, concierto;
alma que pasas, quedas pensativa.*

*Hondo silencio de la casa entera,
palpita con la angustia de la espera,
oprime el corazón esa acogida;
más se cierra mi puerta tan callada
que sospechas, al verla enmudecida,
el engaño que trajo tu llegada”.*

(“Mi puerta”, *Otoño en las dunas*, p. 15)

En la poesía de Prado, encontramos un vínculo verbal que, por ausencia, crea la cadena entre las cosas: la “pasión cautiva”, el deseo imposible hacia un objeto, una persona que no existe. Por la misma razón, el poema está recorrido por la sensación de “silencio”, de “angustia”, de vacío, de muerte en la que parece debatirse el hablante, aferrándose, simultáneamente, a los lazos de la vida: “siempre alerta”, “vigila insomne” “la angustia de la espera”, “pasión cautiva”.

El silencio es separación, individualización, tiempo que rueda hacia un fin sin sentido, cosa escindida y disgregada, desprovista de la totalidad. El poeta debe darle voz a ese “hondo silencio” y buscar la palabra justa, la frase insustituible en su significado, la búsqueda del otro, la imposibilidad de comunicación.

El temperamento del hablante: melancólico, contemplativo, solitario, con tendencia a la introversión, al aislamiento, al ensimismamiento, que sugiere un cierto descontento con el mundo tal como es, detiene, finalmente, la mirada en la inmovilidad de las palabras mudas: “mi puerta tan callada”, “enmudecida”.

Intuye el poeta la soledad, el silencio, el cansancio, el vacío, la imposibilidad del encuentro y del reconocimiento, y debe dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten y se aparten de toda contingencia efímera hasta encontrar esas palabras que expresen, con la mayor precisión posible, el aspecto sensible de las cosas, la propia intimidad y el “engaño que trajo tu llegada”.

8. PESADEZ Y LEVEDAD

El conocimiento poético de la realidad es, para Prado, disolución de lo compacto del mundo para percibir lo infinitamente minúsculo, leve, móvil: “arena alada”, “dunas leves”, “espuma fugaz”, “viento invisible”, “vilano”. De este modo, recupera atributos, cualidades, formas que definen la diversidad de cada cosa, de cada elemento, de cada persona. Se alza el poeta sobre la pesadez del mundo, el reino de la muerte, y genera un espacio, distinto, diferente, imaginario, constituido por átomos sin peso, que nos sorprende en nuestro mundo cotidiano, lógico, racional, signado con la experiencia del peso de las cosas.

El poeta constata la ineluctable pesadez del vivir, el límite que adquiere toda acción humana; pero lo supera a través de un aligeramiento del lenguaje, mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, leve. Representar la idea de levedad implica que la vida se convierte en un objeto inalcanzable de una búsqueda sin fin: sustraerse a la fuerza de gravedad y hacer posible lo imposible: permanecer en la “altura”, “con suavidad de vuelo”, “sin ruido” ser “puro ascender”. Así, la muerte es vencida, en el reino de la literatura, por quien, gracias a la especulación del intelecto, puede elevarse a la contemplación del universo y permanecer en el vuelo, obedeciendo “los ocultos designios”.

La imaginación del siglo XVIII abundó en figuras suspendidas en el arte. La traducción francesa de las *Mil y una Noches*, a comienzos del siglo XVIII, abrió a la imaginación occidental los horizontes de la maravilla oriental: alfombras voladoras, caballos voladores, genios que salían de las lámparas. La culminación de esta tendencia de la imaginación a superar todo límite, en el mismo siglo, fue el vuelo del Barón de Münchhausen, que constituyó un continuo desafío a la ley de gravedad. Prado responde a la precariedad de la existencia, a una vida de constricciones, con el personaje Alsino, el joven que, en parte, es humano; y, en parte, pájaro. Este, anulando el peso de su cuerpo, se transporta en vuelo a otro nivel de percepción, a otro ámbito de la realidad, donde puede encontrar fuerzas para modificar el mundo. La privación padecida se transforma en levedad y permite ascender a ese otro espacio –cielo–, donde toda carencia será mágicamente satisfecha. El nexo se da entre privación padecida en la tierra y levitación deseada en el aire. La felicidad inalcanzable que trasciende, supera, rompe los límites del mundo, se hace mágicamente realidad en la literatura de Prado que cumple, así, una función existencial y se transforma en fuente de conocimiento: la levedad como reacción al peso del vivir y la palabra como posibilidad de descubrimiento poético del cosmos.

Prado hace del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas. Con la levedad disuelve el peso del vivir, la constricción de la experiencia tangible y gana la expresividad del lenguaje con la palabra precisa, aérea, alada, sugerente, determinada, significativa, en movimiento.

9. EL ESQUEMA LÓGICO DEL SONETO PRADIANO

A través del siguiente soneto, “La senda”, visualizaremos el esquema del modelo pradiano:

1 *“Contemplo airado mi único destino;*
 2 *yo voy trazando, sin saber, mi senda;*
 3 *si tengo algún igual, tal vez comprenda*
 4 *la nada, en campo abierto, de un camino.*

 5 *Todo lo quiero en mi vivir sin tino;*
 6 *y he de escoger, en íntima contienda,*
 7 *esta miseria; y no hay quien me defienda*
 8 *de tan estrecho y despreciable sino.*

 9 *¿De qué me sirve este vivir menguado?*
 10 *Las olas al nacer, ya van muriendo;*
 11 *para vivir la vida, la consumo.*

 12 *Inútil tierra, de mi senda, al lado;*
 13 *deseo inextinguible, no comprendo*
 14 *que aun mi nada se disuelva en humo!*

(Otoño en las dunas, p. 125).

Los sonetos pradianos tratan de los mismos asuntos como en éste transcrito: falta de identidad en cuanto desconocimiento de sí mismo, brevedad de la vida, necesidad de compañía, fugacidad de la existencia, afán de querer atravesar límites, anhelo de abarcarlo todo en el lapso de la vida sin tener que elegir, sin sentido de todo cuanto acontece, destino adverso. Pero, siempre los presenta con nuevos matices que no alteran la verdad sustancial. Supone el soneto el desarrollo progresivo de premisas (v.1 a 9) a conclusiones (v. 10 a 14), lo que le confiere un carácter argumental y determina una configuración dramática dialogística de un Yo a un Tú (v.9). Lo caracteriza el planteamiento de un problema filosófico existencial: el sin sentido de la vida y la soledad, sobre el que se especula hasta llegar a una conclusión ingeniosa que se resume en el último terceto, en el último verso: epifonema, el cual sintetiza la idea desarrollada y obliga al lector a reflexionar en lo leído: “no comprendo que aun mi nada se disuelva en humo”.

En el soneto, encontramos, en consecuencia, el desarrollo de un pensamiento lógico que luego se traspone a lenguaje analógico:

“¿De qué me sirve este vivir menguado?
Las olas al nacer, ya van muriendo”

El temperamento sintético de Pedro Prado raras veces describe, sino que busca el rasgo único de las cosas, incluso trascendental, huyendo de lo meramente formal, sin caer en artificios estilísticos, ni en lo que nada dice ni nada sugiere, acudiendo a un lenguaje que emplea simples recursos de representación objetiva.

10. CONCLUSIÓN

La palabra que todos usamos diariamente no es un mero signo para Prado. En sus sonetos, ésta se abre a un ámbito ambiguo, apertura de la existencia hacia un espacio cuyos límites no están establecidos y por el que se caminará, tentativamente, creando un camino poético. De este modo, sus versos adquieren el carácter de un viaje infinito, sin límite, que manifiesta la necesidad de vivir la

existencia en todas sus formas, el deseo de amar todos los amores, la apetencia de perdurabilidad, el anhelo de existir siempre viajero de todos los caminos.

Pero, la vida había probado al poeta y éste logra comprender que el sueño ideal tiene que someterse a la ley. Y así como en su vida sentimental se impone el deber de un compromiso anterior sobre una nueva pasión, deberá también, en su decir poético someterse a leyes. Elige, entonces, los metros más rigurosos y ajusta su voz a la música que le proponen las formas métricas. Con ello, a partir de 1934, en su madurez poética, “Pedro Prado utiliza como metro el soneto, paradigma de ritmo y rima que descalificara en su juventud”. (*Ercilla* N° 2473, p. 38).

El soneto, a pesar de ser una construcción lingüística y estilística prefijada, le ofrecía internamente numerosas posibilidades de variar en el ritmo, según la emoción, sentimiento o experiencia de vida transmutada en palabras. Más allá de la forma predeterminada, del límite, Prado intentó usar todas las posibilidades que el soneto y el endecasílabo le permitían. No ajustó incondicionalmente su decir en una abstracta medida silábica o acentual, en una rígida ley métrica, sino que encarnó su propio contenido interno, personal e íntimo, en una forma lingüística concreta, la que configura, a su vez, una imagen poética con sentido.

Prado conserva, de este modo, una tradición y la sobrepasa, haciéndose el portavoz de una nueva generación poética. Su búsqueda no sólo compromete al creador, sino al hombre y así su poesía nos revela su vida y su íntimo sentir. Parte de un aparente versolibrismo con *Flores de Cardo*, *El llamado del mundo*; pero a medida que transcurre su quehacer poético, lo va conteniendo dentro de la forma clásica, prefiriendo el soneto, para aprehender una existencia que desborda, en todo momento, la ley: límite y ruptura:

*“Más allá de mis bienes y mis males,
absorto en horizontes, sin testigo,
hay algo entre las nubes que persigo
como en playas remotas e irreales.*

(*No más que una rosa*, p. 7)

Casi nos atreveríamos a afirmar que bajo la forma de sonetos, que apuntan a momentos de interiorización y reflexión, subyace una disposición narrativa que organiza y estructura el conjunto en su globalidad. Es la mirada del hombre que conquista el espacio, siguiendo las indicaciones de una voz interior que le enseña y lo dirige al sentido último de la existencia personal:

*“más allá del amor hemos vivido,
allí donde el amor se transfigura”.*

(“La rosa revelada”, *Ibidem*, pp. 63-64)

LITERATURA CHILENA Y LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL (Una aproximación metodológica)

Dr. César García Álvarez

Si lo que constituye una verdadera literatura es su originalidad, no debemos olvidar que “original” viene de origen, y nuestro origen lingüístico y literario se encuentra en la Edad Media Española. ¿Cuánto de aquella fuente ha manado hacia nosotros? La pregunta, que reclama una tesis, será para nosotros, aquí, sólo una ponencia, una presentación, un diseño metodológico que provoque al diálogo y mutuo enriquecimiento.

Los estudios al hablar de la transmisión creativa de un texto, suelen fijarse en ciertas fórmulas de fecundación literaria: Recreación, Imitación, Refundición, Aclimatación. Perífrasis, etc. Sea nuestro primer estudio el de la recreación huidobriana.

1. “EL PRIMERO ES VICENTE HUIDOBRO, CREACIONISTA LLAMADO”

Así, glosando a Antonio Machado, podemos iniciar nuestro estudio. El primero Vicente Huidobro, porque se plegó a la primera escuela castellana, la del Mester de Juglaría, la del *Poema de Mío Cid*, Vicente Huidobro escribió *Mío Cid Campeador, Hazaña*, que nos recuerda a aquel gran poema épico del siglo XII; es la suya una obra de 1929; un año antes nuestro poeta se dirigía así a Juan Larrea: “Querido Larrea: Gracias mil por todo lo que te has incomodado por mí (...) ya no necesito sino el Cid de Zorrilla, que eso sí, lo necesito pronto” (Carta del II-VII-1928). Por la misma fecha, con las mismas preocupaciones por el Poema de Vivar, Vicente había escrito al gran historiador don Ramón Menéndez Pidal, le confirmase o desmintiese las relaciones de parentesco entre Alfonso X y el Sabio y el Cid Campeador. La consulta no era vana, estaba cargada de genealógicas intenciones: si la respuesta era afirmativa –como de hecho fue– entonces la familia chilena de los García Huidobro estaría emparentada con las estirpe del Campeador, a través del Rey Sabio Castellano, cuya familia llegó a Chile y se prolongó hasta, según la *Enciclopedia Heráldica*, el propio abuelo del poeta. Estas vinculaciones de parentesco son aprovechadas por Vicente Huidobro con hábil ingenio; así, niega el episodio de la Afrenta de Corpes –dudosamente histórica– de este modo: “si fuera cierto, lo sabríamos en la familia”.

¿En qué consiste la recreación huidobriana del *Canto* medieval? Lo han señalado casi todos los críticos literarios: Nos hallamos ante un poeta creacionista. La obra es un invento de la fantasía en la que la historia es un fuego que quema otros materiales. El verismo del Poema de Vivar, dibuja sólo perfiles en Huidobro, aunque ayuda con su aliento a la nueva Hazaña Vicente, como Unamuno, crean un nuevo género literario; éste hizo una novela tan personal, que la llamó “nivola”; aquí una epopeya tan original, que la llamó “hazaña”. ¿Qué es lo propio de la “hazaña”? Ser una novela lírica; con frecuentes intromisiones del autor, denodado afán por la imagen más que por los hechos en sí; desmesura fantasiosa más que heroica; mezcla de planos temporales, y otros rasgos más. Ambos, *Poema* y *Hazaña*, un canto al honor, valentía, lealtad, patriotismo, fe y familia de don Rodrigo Díaz de Vivar, llamado el Cid Campeador.

2. “MESTER TRAGO FERMOZO, NON ES DE IOGLARÍA”. SOBRE LA ACLIMATACIÓN TEXTUAL

Del siglo XII al XIII; del Mester de Juglaría al Mester o Escuela de Clerecía; del *Poema de Mio Cid* a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.

“Traigo un oficio hermoso, no como el de juglaría”, así, jactanciosos y satisfechos, miraban estos nuevos poetas medievales a los que les precedieron. Se equivocaron; los primeros críticos literarios del idioma castellano, se equivocaron. La historia ha dicho que las dos escuelas literarias hicieron las cosas bien, y porque así lo hicieron, tuvieron, unos y otros, réplicas fecundas en nuestras letras.

Una de las vertientes más fecundas de esta poesía cultopopular en Chile, es la poesía mariana, con fuerte enraizamiento en el castellano Gonzalo de Berceo. Sin embargo, ella ha de verse sólo como una parte más del amplio folklore chileno de raíz hispana. Soldados, clérigos y funcionarios fueron los primeros transmisores de esta poesía; es así como coplas, romances y décimas, de uso en España antes y en el siglo XV, se aclimataron en nuestro país, asumiendo variantes propias de nuestra idiosincrasia y costumbres; a modo de ejemplo: la descripción de los fenómenos cósmicos que, según la *Apocalipsis*, acompañarán al Juicio Final, llega a Chile de fuente bíblica y también literaria: *Los signos del juicio final*, obra de Berceo. Sin embargo, así fue estudiado por Uribe Echeverría, entran a jugar entre nosotros las peculiaridades telúricas de algo tan propio de Chile como temblores y terremotos. El familiar carácter del villancico clásico español de Montesinos, Ubeda, Juan del Encina, Lope o Góngora, se hace igualmente cercano y casero en aquél que dice “Señora doña María”.

Nuestra poesía mariana es el fruto de un largo recorrido cultural: Nació en la España medieval en lo que se llamó la *Mariofania* o manifestación de María en continuas apariciones de imágenes que surgían milagrosas del suelo (Virgen del Camino, del Espino, de la Vega etc.); más tarde este fenómeno cultural cristalizó en la *Mariología* o teología mariana de los siglos XVI y XVII; para concluir en la Marioforia o traslado del culto mariano a otras tierras: Viaja con Colón, con Pedro de Valdivia... con misioneros advocantes de María como Mercedarios –Nuestra Señora de la Merced; Carmelitas –Nuestra Señora del Carmen–; Dominicos –Nuestra Señora del Rosario– etc. Desde entonces, no ha faltado un siglo en Chile sin literatura mariana, culta y popular: Ercilla, Pineda y Bascuñan, Alonso de Ovalle... hasta los más cercanos a nosotros: Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Miguel Arteche, Rosa Cruchaga, José Miguel Ibáñez, y en forma indirecta, tantos otros como Fernando Debesa en *Mamá Rosa* o *Mala Onda*, cuyo final busca aires nuevos en el Cerro de San Cristóbal, al pie de la Virgen María.

Entre toda la poesía mariana de raíz hispana-medieval en Chile, conviene destacar aquélla que pertenece a los “Cantores a lo divino”, institución poética chilena y cuyo motivo mariano llena páginas enteras en sus repertorios. Cantan en unos casos, recitan en otros, como este poema “La fe de ciego”, verdaderamente salido de las páginas de Berceo o de los Evangelios Apócrifos:

*Camina la Virgen Pura,
camina para Belén,
con un Niño entre los brazos
que es un cielo de lo ver:
en el medio del camino
pidió el Niño beber:*

*–No pidas agua, mi Niño,
no pidas agua, mi bien;
que los ríos corren turbios
y los arroyos también,
y las fuentes manan sangre
que no se puede beber. (...)*

*Allá arriba en aquel alto
hay un dulce naranjel
cargadito de naranjas,
que otra no puede tener...
Es un ciego el que las guarda,*

ciego que no puede ver...

*–Dame, ciego, una naranja
para el niño entretener.
–Cójalas Ud., Señora,
las que faga menester;
coja de aquéllas más grandes
y deje las chicas crecer.*

*Cogiéndolas de una en una,
salieron de cien en cien;
al bajar del naranjero,
el ciego comenzó a ver.*

*–¿Quién sería esa Señora
que me hizo tanto bien?*

*–Erase la Virgen Santa
que camina hacia Belén*

Hay otros versos con la misma gracia de nuestros poetas populares: Se trata de “El brindis”, versos muy chilenos por tratarse de tierras de buenas cepas, donde todos alzamos la copa en alguna ocasión para el saludo: El zapatero, el carpintero, el hortelano, el albañil, el abajino del norte, el arribano del sur, el profesor. Así lo hacen el hortelano y el pescador.

*Brindo, dijo el hortelano,
por las flores del jardín,
malva, azucena y jazmín
son anillos de mis manos;
por el clarín soberano
por la rosa y la mosqueta;
no digo de las violetas
que son distinguidas flores.
y si gustan, les presento
una maceta, señores. (...)*

*Brindo, dijo el pescador
por Santa María y los Santos
que son más buenos que el curanto
y la chicha baya en jarro
que hace mi comadre Charo
pa' los días del invierno,
duros como el infierno;
y brindo con devoción
por la Virgen Concepción
y su mocosito santo.*

Entre aquella poesía medieval y esta chilena, numerosas cercanías: Las dos poesías

populares, en “romans paladino”, como decía Berceo: las dos llenas de gracias y donaires, éstos con cierto humor huaso; piedad familiar en ambas; allá en el siglo XIII el poeta se instalaba ante un auditorio de campesinos, aquí el huaso cantor reclama una misma audiencia; la antigua escuela de clerecía hacía alarde de poesía documentada, apta para enseñar, su fórmula de credibilidad era ésta: “lo leí”, “está escrito”; nuestros poetas tienen igual conciencia didáctica, y su fórmula es; “para saber y contar”; cuidan unos y otros, españoles y chilenos, la forma de la versificación, entonces, era en “cuaderna vía”, aquí el romance, espinela, copla o tradicional décima.

3. DON JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA Y NICANOR PARRA, ANTIPOETA. SOBRE LA IMITACIÓN LITERARIA

Parra y el Arcipreste. Tan complejo cotejo, nos pide un punteo de esenciales temas, presentes en uno y otro.

a) *El retrato de los poetas*: Así se ve el Arcipreste:

*El cuerpo tiene muy grande, miembros largos, musculoso,
la cabeza no chica, velloso, pescozudo,
el cuello no muy largo, cabello negro, orejudo,
las cejas apartadas, negras como carbón
el paso tieso, bien como de pavón
el paso seguro y bien razonado
la nariz larga, esto lo descompón...*

Y sigue hablándonos de su voz “tumbal” (de ultratumba), “labios descomunales” y “otras gracias” que le hacen concluir: “Tal home cual yo digo non es en todas erías”.

Parra se autodefine así en su *Epitafio*:
*De estatura mediana
con una voz ni delgada ni gruesa
hijo mayor de un profesor primario
y de una modista de trastienda,
flaco de nacimiento
aunque devoto de la buena mesa;
de mejillas escuálidas y de más bien abundantes orejas;
con un rostro cuadrado
en que los ojos se abren apenas
y una nariz de boxeador mulato
-todo está bañado
por una luz entre irónica y pérfida-
Ni muy listo ni tonto de remate.
Fui lo que fui: una mezcla
de vinagre y aceite de comer
un embutido de ángel de bestia.*

Los dos poetas. Arcipreste y Parra, en sus retratos, se autoironizan; no es dar lástima, su

finalidad, sino risa, hay algo de Ionesco aquí, tras la visión esperpéntica de ambos, mostrar el núcleo de la verdad de las cosas: En uno, la morfología erótica de quien tantos contratiempos amorosos va a tener; en el otro, la irresuelta dualidad que contrista la esencia de lo parreño.

b) “Un embutido de ángel y de bestia”: Así es Parra, así el Arcipreste, a la siega entre el “loco amor” y “el buen amor”. El mundo “se ha caído a pedazos para los dos”; el siglo XIV y el siglo XX son hermanos en crisis serias: políticas, económicas, ideológicas, morales. El mundo poético de don Juan Ruiz y el mundo poético de Nicanor Parra, son mundos fragmentarios; no se divisa fácilmente una línea de unidad estructural. “Loco amor” y “Buen amor” son los dos trozos mayores que parecieran aglutinar las demás parcialidades; entre el “cielo” y el “suelo”, el “ángel” y la “bestia” andan los dos poetas. Sin embargo, un punzamiento metafísico hay en cada resto, una llamada a las alturas de la recuperación; aunque irreverentes, audaces, críticos, sarcásticos los dos, el peso del destino último del hombre no es una mera anécdota en ellos. Hay sí, una clara diferencia; Parra no finge, es un agnóstico, inquieto agnóstico:

*Sepulturero, dime la verdad,
cómo no va a existir un tribunal,
o los propios gusanos son los dioses.*

(Parra)

c) *La imagen de la mujer*: Muchas mujeres andan por la obra del Arcipreste así como en la de Parra, todas igualmente divididas en dos bandos: las llenas de todas las venturas y la “víbora” aniquiladora del ser humano. Entre las “dueñas cuerdas”, el Arcipreste coloca en el grado más alto a la Virgen María:

*Madre de Dios gloriosa
Virgen Santa María
fija e leal esposa
de tu fijo Mexía;
tú, Señora,
dame agora
la tu gracia toda ora
que te sirva todavía.
Porque serviste cobdicio
yo, pecador, por tanto
te ofrezco en servicio
los tus gozos, que canto.*

En el extremo más bajo, doña Endrina y su mal consejera la “Trota”; en este episodio, el texto tiene una laguna de 32 coplas, que es laguna de texto e intención, pues, creo que en ese pasaje perdido se ahogaron todas las ilusiones de la niña engañada. Lujuria y mentira, triste suerte del amor.

Parra, por su parte, cuenta también con mujeres de “buen amor”, con “dueñas cuerdas”; entre ellas, en lo más alto, la “mujer imaginaria”; hay mujeres capaces de estar en la cúspide de la imaginación del “hombre imaginario”, junto a mansiones, árboles, ríos, balcones, paisajes, valles, cerros, sol y luna, todos frutos de lo indecible de la fantasía; es cierto, que también hay para todos ellos: muros, grietas, sombras, muerte y, para la mujer imaginaria, dolor, como en el caso de

Machado, “el corazón siempre vuelve a cantar”:

“.....
y vuelve a palpar
el corazón del hombre imaginario”, dice Parra.

Una de estas mujeres, hijas de la imaginación, coincidentemente, también se llama María, y el poeta Parra sabe vestirla igualmente de nubes y glorias celestiales; se encuentra en el poema *Es olvido*, y dice de ella:

*Juro que no recuerdo ni su nombre,
más moriré llamándola María.*

María es la amiga a quien se le brindó, “medievalis more”, cortesía y servicios, “y una que otra mención de golondrinas”:

*No negaré, eso sí, que me gustaba
su inmaterial y vaga compañía,
que era como el espíritu sereno
que a las flores domésticas anima.*

De ella, “múltiple rosa inmaculada” y “lámpara legítima”, llega a decir Parra, en un extremado “buen amor”, muy cercano al del Arcipreste de Hita:

*Tanto es así, que llegué a tratarla
con el celeste nombre de María.*

Imagen de “dueña cuerda” es también la de su hija Catalina Parra. El poema construye y mantiene la obsesión de un amor limpio, dulce, añorado y entrañado. Catalina es lo que vale querer, por eso, la rima del poema repite una y otra vez el eco de su nombre. Y otra de su familia, la hermana Violeta, mujer perfecta, admirable, incomprendida, porque “Violeta hay una sola, y hay que saberla tratar.”

En el otro extremo, en el del “loco amor”, “La víbora”, la que saquea la bolsa, el sexo, la salud y los años:

*Durante largos años estuve condenado a adorar a una
mujer despreciable
Sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas
sin cuento:
Trabajar día y noche para alimentarla y vestirla
Llevar a cabo algunos delitos, cometer algunas faltas
A la luz de la luna realizar pequeños robos...
Entonces hube de salir a la calle y vivir de la caridad pública
Dormir en los bancos de las plazas
Donde fui encontrado muchas veces moribundo por la policía.
Entre las primeras hojas del otoño...*

Aquí no se propone la historia de una mujer determinada, sino, tal como lo hace el Arcipreste en su libro, “modelos”: “las malas maestrías e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres”.

En el catálogo parreño de mujeres negativas, se encuentran también la esperpéntica, hermana de aquella cuarta serrana del Arcipreste; leamos en el *Libro de Buen Amor*.

*Pero si bien miré sólo hasta la rodilla
le vi los huesos grandes, muy larga la canilla
pústulas en las piernas con manchada heridillas
y tobillos mayores que los de una novilla...
más ancha que mi mano tiene ella la muñeca
y velluda o peluda, pero nada de seca
la voz gangosa y gruesa que a los hombres enteca
es tardía y es ronca, desagradable y hueca.*

En un poema de Parra, dedicado a un santo medieval, San Antonio, hay una mujer con no menos deformaciones físicas y morales; del santo y de la mujer dice el poeta chileno:

*Sus labios rojos como el vino
de los placeres terrenales
y se desprenden de su boca
como coágulos de sangre.
Esto no es todo, sus mejillas
a la luz negra de la tarde
muestran las hondas cicatrices
de las espinas genitales.*

Y vuelve el poeta Parra, desde la vera de la mujer, que abre brazos y piernas, a las reflexiones “del buen amor”:

*Tarde o temprano llegaré sollozando
a los brazos abiertos de la cruz
más temprano que tarde caeré
de rodillas a los pies de la cruz
Tengo que resistirme
para no desposarme con la cruz:
¿Ves cómo ella me tiende los brazos?
No será hoy
mañana
ni pasado.*

*Mañana
Pero será lo que tiene que ser
por ahora la cruz es una avión
una mujer con las piernas abiertas.*

Cruz-mujer, cruz-brazos abiertos, cruz-avión, cruz-piernas abiertas, “más temprano que tarde-cruz”.

En conclusión, el Arcipreste de Hita no es Nicanor Parra, aunque se aproximen. Uno es creyente, el otro inquieto agnóstico; uno juega poéticamente con las mujeres para llevarnos hacia Dios, el otro habla de mujeres –Catalina, Violeta, María, Víbora, Cruz...– con experiencias que le alentaron, o derribaron a veces, hasta cerca de Dios; el Arcipreste es vertical, aunque muchas mujeres a medio andar le torcieron el camino, Parra es circular. El autor medieval sabe hacia donde va, el chileno quiere saber hacia donde ir, aunque, a veces, esconde la cabeza con pirotecias jacosas; Don Juan Ruiz sabe reír, la risa de Parra lleva escondida una lágrima. Ambos, sin embargo, poetas populares, didácticos, moralistas, con gran sentido vital, iconoclastas en la retórica, inconformistas en la estructura, con un “yo” siempre en punta; fragmentarios, desmitificadores, irreverentes; poetas para quienes todo diccionario es insuficiente, porque crearon el suyo. Una poesía es esta de tiempos de penuria, como dice Ibáñez Langlois, cuando el brillo de Dios se ha oscurecido, no apagado.

4. DEL ROMANCE AL ROMANCE (LA REFUNDICIÓN)

En boca de los conquistadores llegó la composición del romance a Chile. Esta composición les recordaba la patria de donde habían partido, llenaba sus horas de soledad y animaba esfuerzos en horas de desánimo o cansancio.

El género romance es una composición muy sensible a la aclimatación: Cantó a los héroes castellanos García Fernández, Infante García y el Cid, al visigodo don Rodrigo, el franco Carlomagno y sus doce pares, y estaba bateado para asumir también temas de nuestra América. Julio Vicuña Cifuentes recoge estas variantes chilenas a conocidos romances españoles de la Edad Media. Uno de ellos hace alusión a la penitencia que recibiera el último rey visigodo, don Rodrigo, quien por yacer con mujer que no era la suya, perdió a España y recibió castigo de ser enterrado vivo entre serpientes que le picaban “por do más pecó”. En Linares se canta de esta manera:

*Por Dios te lo pido, hermano,
por Dios y Santa María
que me diga la verdad
no me diga la mentira,
si el que duerme con mujer
se condena en l' otra vida.
No siendo madre ni hermana
la gloria no perdería,
pero en el purgatorio
sus pecados pagaría.
Yo dormí con una hermana*

*una hermana que tenía.
El que duerme con hermana
se condena en la otra vida.
“Echale la absolución”,
Le dijo una voz de arriba
“que lo lleven a enterrar
con una culebra viva,
que le coma las entrañas
pa que pague la avería”.
Le enterraron y su alma
para el cielo lo encamina.*

Con pequeñas variantes recoge Vicuña otras versiones de este romance, llamado en San Javier y en Curepto “El penitente”.

Otra temática chileno-española medieval es la de Bernardo el Carpio, el héroe imaginario del siglo VIII que, concebido por oposición a Roldán, enfrenta la invasión de Carlomagno y le derrota en Rocesvalles. Así lo recitaba Manuel Flores, de sesenta y cinco años, y que dijo haberlo aprendido

en Coihueco, provincia de Ñuble:

*Paseábase el del Carpio
por las murallas francesas
armado de punta en blanco
para atacar al Rey Santo,
que desgracias les hacía.
Con la punta de la espada
hacía raya en el suelo
y juraba por los santos
vengar los ultrajes hechos
“Juro, por Dios, él decía,
que con esta mi daga
he de matar al grande
que mienta por estas tierras...”*

En tierras de fundos, con límites poco deslindados, y, a veces, patrones de atropellos, acaso resuene bajo el nombre de Carlomagno otra lectura en la que los versos “matar al grande que mienta por estas tierras”, tenga un sentido chileno muy agrario.

Bernardo del Carpio había nacido del matrimonio secreto entre el conde Sancho Díaz y la hermana de Alfonso II, Jimena, matrimonio que este rey desaprobó encerrando en prisión al conde y recluyendo a su hermana en un monasterio. El recitador chileno, señala Vicuña, don Pedro Antonio Maldonado, sesenta y ocho años, así recitaba este episodio, introduciéndole una risa huasa:

*Bernardo el Carpio un día
donde el rey se presentó
y a su padre le pidió
que prisionero tenía.
El rey que lo aborrecía
le dice con gran furor:*

*Hijo de padre traidor,
de aquí no te escaparás;
con la vida pagarás
por ser delito mayor.*

*Bernardo hizo una señal
sin que vieran los presentes,
y mil soldados valientes*

*llegaron en marcha triunfal.
Viendo en el palacio real
tanta gente reunida,
el rey temió por su vida
y también por su corona,
y dijo que era una broma,
para darle una salida...*

Por cierto, el Cid Campeador aparece también en nuestros romances: dos de ellos son “Enojo de Cid al saber la afrenta hecha a sus hijas”, y “El Cid en San Pedro de Cardeña”; existe una versión de este último, escuchado en Alhué, provincia de Santiago, que cambia “El Cid” por “Ercillo” y “Babieca” por “Navieja”, a la par que afirma el sentido democrático chileno; dice así en una de sus partes:

*Tomó el pendón en sus manos
y dice de esta manera;
“Salí de aquí, templo santo,
desterrado de mi tierra,*

*mas yo vuelvo a visitarte,
ya se acabaron las penas.
Las leyes eran del pueblo,
que no accedí un punto d'ellas.*

¿Nuestros poetas qué otras características conceden a estos personajes? La irascibilidad; Bernardo y el Cid son héroes belicosos, prometen violencia, aunque nunca la presenciamos; al parecer, era de buen gusto del pueblo chileno escuchar versos en los que, como hemos visto, la arrogancia frente al poderoso quedaba de manifiesto; son, sin embargo, también héroes con gran capacidad de sentimientos afectivos hacia el otro. Bernardo el Carpio se refiere así a su nodriza:

.....
*mi señora doña Blanca
la que me crió en sus pechos
por hacerme hijo de España.*

Y el Cid expresa a Alfonso su virtud de castellano leal cuando de vuelta a Cardaña dice:

.....
*otro reino y mil fronteras,
os quiero dar de los míos
aunque me echéis de las vuestras.*

El romance heroico español o el donjuanesco “El galán y la calavera”, vinculado al mito de don Juan –no sólo se aclimataron en tierras chilenas, como hemos visto, prohicaron otros que nada tienen que ver, sino en la forma métrica, con los españoles; así “El huaso Perquenco” y varios más que andan en la letra de los libros o bien sueltos en la forma oral con que se encuentran en nuestros campos.

CONCLUSIÓN

El Cid en Huidobro y en los romances; el tema de clerecía y el motivo mariano en nuestros poetas cultos y populares; los signos del Juicio Final, en asociación con nuestros movimientos telúricos; el Arcipreste y Nicanor Parra; romance en todas sus gamas heroico, legendario y autóctono; los cuentos campesinos de raíz hispana recogidos por Laval; cantos a lo divino y a lo humano... Toda una herencia de siglos aclimatada a la idiosincrasia chilena. En unos casos será la fantasía desbordante y desbordada de Vicente Huidobro; en otros se respetarán los cauces de la forma métrica y el motivo, el revestimiento será, sin embargo, tan chileno que sólo para los habitantes de este país será comprensible en su totalidad, así “El brindis”; arrancan otros versos de la fantasía y se hacen cantos líricos llenos de sencilla gracia y poesía, como “Caminaba Virgen Pura”. La ruptura que en la Edad Media supuso el *Libro de Buen Amor* fue no menos impactante que la de los *Antipoemas* de Parra en nuestros días; y se pasean por Chile temas históricos como los de Carlomagno, Bernardo el Carpio y don Rodrigo, último rey visigodo, que dejan de ser relevantes desde el punto de vista histórico para aclimatarse por la vía didáctica a favor del personaje democrático, contra el abuso del poderoso, o una risa huasa descalificadora para el fanfarrón Bernardo el Carpio.

Cuando los teóricos hablan sobre la transmisión de un texto literario de un país a otro, suelen acuñar algunos términos orientadores, así: Refundición, recreación, inspiración, contaminación, trasplante, paráfrasis, imitación, aclimatación.

Una reflexión teórica sobre lo aquí propuesto.

Existe recreación en el caso del Cid del *Poema* y del Cid de la *Hazaña*. La energía creativa, en el proceso de la recreación, es supraepocal, emana de la fuerza del mito, motivo o tema; energía que es plurivalente, desencadenante de las obras recreadas, es el caso de los don Juanes: Tirso, Moliere, Zorrilla, etc.

En el particular caso que nos ocupa, el mito del *Poema* de Vivar, mito que está presentado en forma implícita o recatada, como estudió Eleazar Huerta, se hace maravilla desplegada o explícita en Vicente Huidobro, todo lo cual permite la libertad creacionista de la *Hazaña*; época y período superrealista, concurren a la eficacia estética del mito huidobriano, tanto en la libertad con que deja los componentes del mundo (personajes, espacio y acción) como en la aplicación de los diversos principios propios de la estética del autor chileno.

Hemos examinado después nuestra poesía mariana y la de Gonzalo de Berceo, poesía mariana chilena milagrera y desenfadada en “La fe del ciego” y en “Brindis”. La fórmula creativa es aquí otra, la aclimatación, fenómeno estético consistente, como sabemos, en la introducción de diversas variantes provenientes, en su generalidad, de la transmisión oral. No es casual se hable aquí de niño “que es un cielo ver”; la comparación con el cielo, aunque universal, toma en Chile, por sus cielos, en otros tiempos los más puros del mundo, un sesgo particular; en vano el término se encuentra consagrado desde nuestro texto más serio, “La Canción Nacional”, y en una de las coplas más populares, “Cielito lindo”. Aclimatación se observa igualmente en ese tratamiento respetuoso de “Señora doña María”, que suplanta al tan berceano “Gloriosa”; concurre, finalmente a esta aclimatación la atmósfera de la proverbial acogida chilena al extranjero, María y Jesús son recibidos con esa amable amabilidad propia de nuestro país.

En Parra y el Arcipreste cotejamos, a continuación, la fórmula creativa de la *imitación*; ¿imitación de qué o de quién? Del eterno modelo, que siempre han buscado los poetas en tiempos de penuria, crisis o fragmentación del mundo, llámense Aristófanes, Catulo, Arcipreste, Quevedo o Parra.

En los naufragios culturales, todos los nadadores se imitan; las variantes se encuentran en los distintos estilos de nadar y cuál sea la confianza que se tiene cada uno en la dirección de sus brazadas. A unos asiste la secreta confianza –Arcipreste– de estar en Dios y llegar a El como meta; en otros –Parra– la duda alimenta la difícil situación de emergencia. Todo lo demás son grados de intensidad: Más o menos sarcásticos; más o menos definidos en quién es María; más o menos enfáticos en el grado de fragmentación que tienen ambos mundos: grietas de superficie en el Arcipreste y quiebre de estructuras en Parra. Estos énfasis distintos son los que hace que los versos del Arcipreste o Parra se imiten también en la extensión: es compriman, a veces, o se expandan.

Y examinamos los romances. Se ensayan aquí dos fórmulas refundición y aclimatación. El huaso que durmió con hermana, es una refundición. Dos textos, una historia linarense en la que se estigmatizó el incesto, pecado, según la creencias de la zona, que no se perdona ni en esta vida ni en la otra, y la leyenda del último rey godo don Rodrigo.

La refundición del poeta popular chileno es tan fiel, en tan buenos hornos de la creatividad, que quien no conozca los materiales de su origen, no verán sino una sola pieza en esta obra, en la que fondo y forma fluyen con la más espontánea naturalidad. En los otros casos citados, romances de Bernardo del Carpio y Cid Campeador, se usa la fórmula de aclimatación ya comentada con anterioridad, por lo que prescindimos de su análisis.

ENCUENTRO Y DESENCUENTROS DE LA MÚSICA DE CHILE Y ESPAÑA

Santiago Vera Rivera
Facultad de Artes y Educación Física
Departamento de Educación Musical

La música a través de todo su desarrollo histórico, es y ha sido parte fundamental de la vida del ser humano, por ello y en rigor, es conveniente establecer cuales son los géneros musicales que más influencia han tenido en el transcurso de la creación de nuestra identidad cultural, y en ese sentido, a mi juicio se destacan la música folklórica o tradicional –aquella que se caracteriza por su permanencia en el tiempo y de la que se desconoce a su autor-compositor– y la música de concierto, docta, clásica o académica –creada por autores y compositores conocidos y de gran desarrollo técnico-musical. En ambas, se han producido *encuentros* y *desencuentros* entre Chile y España. Para su ilustración emplearé una forma musical clásica que se denomina *Sonata* y que se inicia con la *Exposición*, sección que a veces puede tener una *introducción* o *preludio*.

PRELUDIO: Siglo XVI encuentro-desencuentro:

En el siglo XVI don Diego de Almagro (Almagro-Ciudad Real-España 1475- Cuzco- actual Perú 1538) encabeza la primera avanzada española a las tierras que posteriormente recibirán el nombre de Chile. Al llamado descubrimiento, le sigue cinco años más tarde la denominada fundación de Santiago del Nuevo Extremo por Don Pedro de Valdivia (Villanueva de la Serena - España 1510 - Batalla de Tucapel-Sur del Chile actual 1553) en 1541. El equipaje musical –se entiende tácito– de los españoles, estaba compuesto por música vocal e instrumental, pues, en España se destacaba el compositor de música religiosa Tomás Luis de Victoria (1548 ca. 1611), quien junto a Palestrina fueron unos de los máximos exponentes del Siglo de Oro de la Polifonía-género musical que se basaba en la técnica del contrapunto, el que a su vez se fundamentaba en el desarrollo lineal u horizontal de las diversas alturas del coro a capella. Victoria se formó al lado del Palestrina en Roma y su obra comprende veinte misas, cuarenta y cuatro motetes, responsos, oficios, etc. y paralelamente la música instrumental se apoyaba fuertemente en la vihuela –instrumento de seis o siete cuerdas derivado del laúd y antecedente directo de la guitarra–, especialmente en obras para diversas agrupaciones de cámara pequeña.

La paramétrica de la música española poseía un gran desarrollo técnico de alturas superpuestas en sentido horizontal y de heterometría de duraciones, justificadas por el trabajo textual de los motetes –forma musical basada en voces del coro, generalmente a capella, es decir sin acompañamiento instrumental y tratadas bajo la técnica del contrapunto, cuyo nombre derivó de mots (palabras)– se encuentra con la propia y natural de los hombres de la tierra (mapuches y/o araucanos) la que se caracteriza por su tritonismo –líneas de alturas de sólo tres sonidos– y por esquemas de duración inmutables cercanas a las pulsaciones naturales del ser humano – características que la podrían catalogar dentro de la denominada música hipnótica. Es obvio que la paramétrica musical española y mapuche son notoriamente diferentes y por eso, a la española reseñada se le considera como parte de la música de concierto y a la mapuche se la integra en la música étnica, aborigen, vernácula o primitiva.

Si se adiciona a las diferencias musicales comentadas, aquellas de índole socio-cultural, es

lógico concluir que nunca se logró una simbiosis entre ambas culturas –recordemos que, especialmente en el arte, en otras áreas de América Latina quedaron expresos los vestigios de unión cultural, notorios ejemplos se encuentran en México, Ecuador y Perú– y lo que fue peor, provocó una guerra que duró más de dos siglos y que se prolongó en la joven nación independiente, la que victoriosa de la Guerra del Pacífico (1879-1884) mandó batallones a la Araucanía para pacificar definitivamente esa zona de la república. Por lo mismo considero que las señaladas controversias determinan el primer desencuentro entre ambas culturas.

Al igual que en la vida cotidiana de los seres humanos y de la naturaleza, al primer desencuentro le sigue el primer encuentro, aunque tímido y escaso –las crónicas fueron recogidas por el musicólogo chileno Samuel Claro en su libro *Historia de la Música en Chile*– fue importante la labor cumplida por Juan Blas sacerdote jesuita que se dio a conocer como cantor en 1543, (ca.) al que le siguió la desarrollada por Francisco Cabrera, sacerdote –músico establecido en Valdivia en 1573 y la culminación se produjo con Juanillo y Diego, dos indígenas yanaconas que fueron destacados coristas de la catedral de Santiago de Chile en 1579. Probablemente se podría considerar de extremada pobreza este primer encuentro, pero eso no invalida su importancia relativa, ya que no se debe olvidar que en Chile existió una guerra declarada, primero entre los mapuches y luego entre los mapuches y españoles y la naciente república de Chile que duró varios siglos.

PRIMERA IDEA: Chile en el siglo XVII-XVIII:

La vida musical de la colonia fue escasa, y sólo en 1686 se escribe acerca del organista de la catedral de Santiago, Andrés de Olivares y del sacerdote jesuita Nicolás de Erazo, director de la orquesta del colegio San Miguel. Por ello la llegada a Santiago en 1793 del compositor de música religiosa José Campderrós (Barcelona 1742, Santiago-Chile 1812), establece un impulso músico-cultural importante, ya que la orquesta –conformada por un número reducido de intérpretes– de la catedral tendrá un desarrollo permanente por el repertorio creado por Campderrós, constituido por misas, lamentaciones y villancicos. La labor del maestro de capilla fue realizada en el transcurso de diecinueve años, desde 1793 a 1812 –año de su muerte– y organizó admirablemente el coro y la orquesta. Después de su fallecimiento, su viuda donó a la catedral su archivo musical personal que permitió la interpretación de sus composiciones por largo tiempo.

Actualmente en el archivo musical de la catedral se conservan 85 obras manuscritas, y se cuentan entre los villancicos, 15 misas y 48 obras religiosas diversas. En ellas se puede apreciar el oficio de un compositor formado académicamente, que siguió la tradición del villancico barroco español, paralelamente al estilo clásico europeo, características que se pueden audicionar en su Misa en Sol mayor, transcrita y editada por Samuel Claro al iniciarse 1971 y que fuera estrenada el 9 de septiembre del mismo año en la catedral de Santiago por la orquesta de cámara de la Universidad Católica de Chile bajo la dirección de Fernando Rosas el Coro de la Universidad de Chile dirigido por Guido Minoletti. Al excelente trabajo de paleografía que hiciera Claro, le sigue el realizado el 14 de enero de 1995 en el concierto *In Memoriam* de Samuel Claro Valdés concierto en el que se presentaron 11 nuevas obras rescatadas del archivo perteneciente a los compositores José de Campderrós, José Antonio González, José María Filomeno, José Zapiola, José Bernardo Alzedo y varios anónimos del siglo XVII.

Por el valioso aporte al legado patrimonial de la nación, especialmente a la llamada música

de concierto que realizó José de Campderrós, considero su acción como el segundo encuentro cultural, aún cuando se mantiene latente la guerra de la Araucanía.

SEGUNDA IDEA: Chile en el siglo XVIII-XIX y las corrientes generadoras de nuestro folklore:

Para todos los etnomusicólogos es un hecho que tres fueron las vertientes que aportaron a la generación de nuestro folklore musical —entendiendo el concepto establecido en 1846 por el inglés W.J. Thoms, al conjunto de costumbres, mitos, supersticiones, leyendas, etc. que constituyen el acervo tradicional de un pueblo— y también la ciencia que lo estudia que son los siguientes:

1. VIRREINATO DEL PERÚ APORTA DESDE LIMA LAS SIGUIENTES DANZAS:

1.1. ZARABANDA: Danza solemne de compás ternario y que para algunos tuvo su origen en el oriente y para otros en España, apareció en Europa en el siglo XVI y a causa de algunas posturas corporales de los cantantes fue suprimida en el reinado de Felipe II. Famosa es la discusión que tuvieron Lope de Vega y Cervantes en defensa de la zarabanda la que reapareció —después de su exclusión de la corte— en su forma primera en la corte de Francia de 1588, en la que el gran cardenal Richelieu, “que llevaba calzón corto de terciopelo verde, cascabeles en los pies y castañuelas en las manos”, la bailó ante la reina Ana de Austria.

1.2. CHACONA: Danza de origen compartido entre Francia e Italia, fue una danza lenta en compás ternario, más tarde se transforma en una pieza vocal-instrumental.

1.3. GALLARDA: Danza de origen italiano con movimiento rápido y de compás ternario. El comentario de Shakespeare define muy bien a esta danza, pues, dice lo siguiente: “Yo creo a juzgar por la excelente constitución de su pierna, que se formó bajo la estrella de una gallarda”.

1.4. PASPIÉ: Danza de origen francés a la que también se le solía llamar “pasapié”, tenía un movimiento moderado en compás ternario. En esta danza se encuentra el nacimiento de dos danzas tradicionales chilenas, como lo son la refalosa y el sombrerito. Ambas llegaron del Perú entre 1835 y 1840. La refalosa también se le conoce como zamba (Chiloé), la cacha e cabra (4a región) y la zamba-refalosa y fue un baile de estrado, escenario y campo. Por su parte el sombrerito, también conocida como la columbé fue una fiesta de “caramba y samba”, según el investigador y compositor chileno Carlos Lavín (1883-1962) y “familiar” para la investigadora y folklorista Margot Loyola (Premio Nacional de Arte, mención música del año 1994).

2. VIRREINATO DE LA PLATA APORTA DESDE BUENOS AIRES LAS SIGUIENTES DANZAS:

2.1. CONTRADANZAS: Danza de origen inglés que se bailaba en el campo, por ello su “country dance”.

2.2. CUADRILLAS: Danza derivada de la contradanza y que se bailaba por parejas.

2.3. MINUETO: Danza de origen francés denominada minué, en sus inicios fue de movimiento lento y ceremonioso en compás ternario. Su nacimiento es incierto, algunos investigadores lo atribuyen a la

región de Poitou y otros consideran a Jean Baptiste Lully (1632-1687), inspector de música en la corte de Luis XIV su creador. La importancia del minueto se demuestra por su empleo como parte de la sonata y de la sinfonía clásica.

2.4. GAVOTA: Danza de origen francés cuya principal característica fue levantar los pies al bailar a diferencia de otras que los arrastraban. Es de movimiento moderado y de compás binario de cuatro, iniciándose en la tercera parte del compás. De esta danza nació el *Cuando*, considerado el primer baile nacional y que según José Zapiola (1802-1885) fue traído por el general José de San Martín con su ejército en 1817.

3. BAILES PROPIOS DE CHILE, originados principalmente en la zona central y que se popula-rizaron, a través de las tertulias –reuniones de amigos efectuadas en una casa, en las cuales se conversaba, se tocaba música y también se bailaba– que se conocieron en detalle, gracias a las notas de María Graham en su Diario y que por ejemplo, en sus apuntes del 23 de mayo de 1822 señala: “es asombroso el número de pianos importados de Inglaterra. Casi no hay casa en que no haya uno, y el gusto por la música es excesivo; muchas jóvenes tocan con destreza y gusto, aunque pocas se dan el trabajo de aprender con método, y se confían enteramente al oído”. Paralelamente a las tertulias, existieron lugares de encuentro más populares que se conocieron como las chinganas. Zapiola, asiduo a éstas, recuerda entre las más antiguas la de Ña Rutal y la de Ña Teresa Plaza. También estuvieron el Parral de Gómez, Baños de Huidobro y El Nogal, esta última contaba con un lugar de baile y además asistía gente de buen tono. Este testimonio es confirmado por María Graham el que dice: “El pueblo, mujeres y niños tienen verdadera pasión por la chinganas..., aunque la aristocracia prefiere la Alameda, no deja de concurrir también a las chinganas, y todos parecen sentirse igualmente contentos...”. Tanto en las tertulias como en las chinganas se popularizaron las siguientes danzas:

3.1. TERTULIAS:

3.1.1. el cuando

3.1.2. rin

3.1.4. minué

3.1.4. cuadrilla

3.2. Chinganas:

3.2.1. zamba

3.2.2. fandango

3.2.3. cielito

3.2.4. pericón, etc.

CODA DE LA EXPOSICIÓN: En el período de la consolidación de la independencia nacional, los instrumentos musicales preferidos por los criollos fueron el piano y la guitarra –tal como lo señala María Graham en su Diario– y a partir de 1824 se baila, al principio tímidamente, la zamacueca, también conocida como zambacueca, la chilena, la marinera peruana, la cueca, danza que con el correr del tiempo llegará a transformarse en nuestro baile nacional. En el sur de la nación emergente, las campañas militares de 1825 y 1826 comandadas por Ramón Freire logran la independencia de Nueva Galicia (Chiloé) y como dato curioso, agregar que la pequeña banda instrumental de guerra fue conducida por José Zapiola, uno de los pocos compositores chilenos del siglo XIX.

Estas últimas batallas entre chilenos y españoles generan el *segundo desen-cuentro* que, sin

embargo y precisamente será Chiloé, quién mantenga en su música y danza fuertes raíces hispánicas, aunque en la zona central y como lo atestiguan el texto de algunos valsos, existe una gran añoranza de España, tal como lo expresa el vals *A España me quiero ir* (anónimo) y que parte de su texto dice lo siguiente:

*“A España me quiero ir,
a buscar a quien querer,
pues las mujeres de aquí,
no saben corresponder”.*

DESARROLLO:

PRIMERA MODULACIÓN –modulación en música quiere significar cambio de tonalidad o de escala– o Chile en siglo XIX y su desarrollo de la Música de Concierto:

Es casi obvio pensar que la guerra de la independencia puede ser considerada como un gran *segundo desencuentro* –que ya se mencionó anteriormente–, aun cuando, a diferencia de la vigente con los mapuches, esta vez se desarrolla con los criollos. Esta confrontación generó una fuerte necesidad musical, por una parte la urgente creación de un himno patrio y por otra, la creación de una banda instrumental con todos los instrumentos musicales necesarios –recordar al respecto, que durante el gobierno de Bernardo O’Higgins se liberó el pago de impuestos para las partituras e instrumentos musicales y cuyo decreto fue publicado en la Gaceta Ministerial Extraordinaria del 9 de octubre de 1820–, es así como en 1819 O’Higgins, por intermedio de Joaquín Echeverría Larraín, decidió encargar el texto al poeta argentino Bernardo Vera y Pintado que el presidente del Senado aprobó como Canción Nacional de Chile con la obligatoriedad de iniciar cualquier ceremonia o actividad importante del Instituto Nacional, escuelas y en el teatro, sin embargo este himno era cantado con la música del himno argentino, por ello se le encargó una nueva música al compositor chileno Manuel Robles y su estreno absoluto se realizó en el Teatro Arteaga el 20 de agosto de 1820, fecha coincidente con el cumpleaños del director supremo, la inauguración de un nuevo local del teatro y la partida de la expedición libertadora al Perú.

No se conocen exactamente las razones que motivaron que, a los pocos años de la composición musical del himno nacional por Robles, se encargara al destacado compositor catalán Ramón Carnicer (1789-1855), autor de música sinfónica y operística, música religiosa, etc., durante su exilio en Londres (Inglaterra) entre 1826-1827, una nueva música para el himno. La nueva versión del himno se puso en práctica a partir del 24 de diciembre de 1828 y fue resistida por bastante tiempo, pues, se le consideraba –aún hoy– muy difícil de entonar adecuadamente debido a las exigencias de su altura principal horizontal. Posteriormente, con el reconocimiento formal por parte de España de la Independencia de Chile en 1844 y por sugerencia del encargado de negocios de España, el gobierno chileno le encomendó al poeta nacional Eusebio Lillo un nuevo texto que reemplazara al anterior, debido a su fuerte acento antiespañol, aun cuando esta nueva versión de la letra mantuvo el estribillo de la escrita por Vera y Pintado. Esta acción genera el *tercer encuentro* cultural de ambas naciones.

El cuarto encuentro y muy fructífero lo generó la llegada al país en 1823 de la compositora madrileña Isidora Zegers (1803-1869), educada en París (Francia) y con estudios musicales de composición, armonía, canto y ejecutaba varios instrumentos. Su labor desarrollada en Chile fue la siguiente:

1. Fundación de la sociedad Filarmónica (1826)
2. Tertulias musicales (en una realizada en 1828 se estrenó el himno nacional de Carnicer) que tenían la siguiente obra estructura:
 - 2.1. Inicio con el himno nacional chileno.
 - 2.2. Concierto de cámara, generalmente de voz y piano o de voz y guitarra), y
 - 2.3. Baile (se danzaban valsos, polkas, cuadrillas, etc.)
3. Participación en la creación del Semanario Musical (1852).
4. Presidenta honoraria de la academia del conservatorio nacional (el que fue fundado en 1849), y
5. Fundación de la Sociedad Filarmónica de Copiapó (1862).

Cuatro días después de su muerte, el 14 de julio de 1869, el poeta José Antonio Soffia escribe lo siguiente: “Ella hizo conocer por primera vez en nuestra capital las bellezas del canto, estimulaba y reunía a las señoritas que más disposiciones tenían para tan dulce arte, y a sus esfuerzos se debe la fundación de la verdadera filarmónica, agradabilísima reunión en la que se ejecutaba, por señoritas y caballeros, la música que la señorita Zegers había puesto en boga”.

En 1857 se estrenó en Copiapó la primera zarzuela —obra escénico-musical de origen español, que debe su nombre al palacio de la Zarzuela, pues, fue en ése lugar donde se entrenaron las primeras de ellas. En el siglo XVII, escribieron zarzuelas, entre otros, Juan del Encina, Lope de Vega y Calderón de la Barca— titulada: “El estreno de un artista”. Hacia 1871 se habían estrenado en el país 65 zarzuelas y su apogeo se vivió con la compañía del aragonés José Jarques y esposa entre 1872-1882. La popularidad de la zarzuela, permitió que se creara en Valparaíso una variedad de ella que ayudó a revalorizar la música popular de la época. Toda la dinámica generada por esta acción determina el *quinto encuentro* cultural chileno-español.

SEGUNDA MODULACIÓN: Músicos chilenos y españoles de principios del siglo XX:

El desarrollo musical de la nación tuvo un gran impulso con la creación en 1849 del Conservatorio Nacional, la imposición del ramo obligatorio de Canto en las Escuelas Normales y la inauguración del Teatro Municipal en 1857, todo lo cual hizo posible el nacimiento de relevantes compositores y músicos chilenos en el inicio del siglo XX, los que junto a sus similares españoles establecerán un vínculo muy estrecho, provocando con ello el surgimiento del *sexto encuentro* músico-cultural entre Chile y España. Estos compositores y músicos fueron los siguientes:

1. *Pedro Humberto Allende* (1885-1959). Compositor, profesor e investigador chileno. Decidido impulsor de la divulgación de la música contemporánea de ése período. Formó a varias generaciones de compositores. En algunas de sus obras emplea recursos de la música tradicional o folklórica chilena. Su catálogo comprende obras para orquesta, cámara y solista. En 1945 es el primer músico en recibir el Premio Nacional de Arte, mención Música. Una de sus obras más conocidas son las “Doce tonadas” para piano, escritas entre 1918 y 1922 las que fueron estrenadas por el pianista leridano Ricardo Viñes (1875-1943) —destacado músico español, pianista preferido de Debussy y Ravel— en las salas de concierto más importantes de París (Francia), posibilitando que Pedro Humberto Allende sea el primer compositor chileno cuyas obras sean editadas por Sernart de París.
2. *Domingo Santa Cruz Wilson* (1899-1987): Compositor y profesor universitario, promotor del movimiento musical chileno del presente siglo: creador de la Sociedad Bach e impulsor del estudio de la música en la universidad y tal como señala Vicente Salas Viú (musicólogo español, 1911-1966)

“Santa Cruz en buena parte coincide con la historia de los organismos que han renovado la música chilena”. Los organismos mencionados por Salas Viú fueron, entre otros, la creación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Orquesta Sinfónica de Chile, Coro sinfónico, Radio de la Universidad de Chile, Revista Musical Chilena, Dirección de Investigaciones Musicales, Instituto de Extensión Musical (IEM), etc. Su catálogo comprende obras para orquesta, cámara, solista y coro. Recibió el Premio Nacional de Arte, mención Música en 1951. Durante su permanencia como secretario de la Embajada chilena en Madrid, entre 1922 y 1923 estudió con el compositor español Conrado del Campo (1897-1953).

3. *Osmán Pérez Freire* (1880-1930): A pesar de ser considerado un compositor más cercano a la denominada música popular, su obra musical tuvo un gran éxito en todo el mundo, pues, su famosa canción “Ay, ay, ay” fue grabada para el cine por el reconocido Mario Lanza en 1915. El gobierno chileno en 1929 lo envió como representante cultural del país en la Exposición Universal de Sevilla, donde obtuvo el Premio de Música de la Exposición. Por su labor artística realizada en España le fue otorgada la gran Cruz Alfonso XIII y fue elegido Miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Su catálogo de canciones comprende un total de 281.

4. *Carlos Lavín* (1883-1962): Compositor, profesor e investigador de la música tradicional chilena y étnica, especialmente la mapuche. Su trabajo de recopilación in situ de la música y danza mapuche fue notable, pues, se publicó en París (1825-1929). Cuando se creó el Instituto de Investigaciones Folkloricas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1943) fue su primer director. Lavín transitó entre Chile y Europa, especialmente España y entre 1934 y 1942 fue colaborador de la enciclopedia Espasa en Barcelona. Regresó al país en 1943 y su añoranza por España fue tan grande que al jubilar se traslada a Barcelona, ciudad en que muere en 1962. Su catálogo de obras comprende, principalmente obras de cámara.

5. *Alfonso Letelier* (1912-1994): Compositor e ingeniero agrónomo. Simultáneos sus estudios de agronomía en la Universidad Católica con los musicales que realizó con los profesores Raúl Hugel y Pedro Humberto Allende. Sus primeras obras las compuso a los diez años de edad. En 1940 fundó, junto a otros músicos la Escuela Moderna de Música, además fue presidente de la Asociación Nacional de compositores de Chile y en varios periodos fue electo decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, paralelamente, fue miembro de numerosas instituciones académicas. Profesor Emérito de la Universidad de Chile y póstumo de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de quien también fue decano de la Facultad de Artes y Educación Física. en 1968 recibió el Premio Nacional de Arte, mención Música. Su catálogo comprende obras para casi todos los géneros, principalmente el sinfónico. A fines de la década del cuarenta fue el primer becario del Instituto de Cultura Hispánica y realizó un interesante intercambio académico en el conservatorio Superior de Madrid con el compositor español Conrado del Campo. Su admiración por la cultura española lo hace componer varias obras con texto de poetas españoles y emplea sistemas de alturas propias de la música antigua de España, en ese sentido, es valioso recordar sus obras Los Vitrales de la Anunciación para coro femenino y orquesta de cámara y sus Canciones Antiguas para voz y piano.

Los interesantes e importantes encuentros realizados entre músicos chilenos y españoles, generalmente producidos en España, posibilitan un variado y rico intercambio de repertorio. Lamentablemente con la gran guerra civil de 1936, nació un período de confrontación que dejó profundas huellas de tristeza y provocó un quiebre del desarrollo musical que sostenidamente la

república había generado, especialmente en Cataluña. Es conveniente recordar todo el aporte de la llamada generación del 27 formada por literatos, músicos, arquitectos, escultores, pintores, etc. En particular, los músicos como Manuel de Falla, Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Robert Gerhard y Joaquín Homs- en estos dos músicos se unen maestro y discípulo, importantes, pues, Gerhard fue alumno de Arnold Schonberg, compositor alemán creador del sistema serial dodecafónico y uno de los fundadores de la segunda escuela de Viena. Por ello con el drama de la guerra, España es aislada y precisamente donde más se hará sentir este aislamiento será en el desarrollo musical, pues, por una parte muchos músicos y artistas se autoexilian y por otra, los planes y programas de música tendrán objetivos más cercanos a la tradición. Todo esto genera el *tercer desencuentro* cultural, pero también esto genera la llegada al país de las siguientes personalidades españolas que dejarán una importante obra en esta nación que los acoge y ellos son los siguientes:

1. *Vicente Salas Viú* (1911-1966): Musicólogo nacido en Madrid (España). Estudió Filosofía y Letras y paralelamente música en el Conservatorio Superior de Madrid con Rodolfo Halffter. Entre 1930 a 1939 colaboró con varias revistas especializadas en España. A partir de 1939 fijó su residencia en Chile y asumió como director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En 1945 fundó y dirigió la Revista Musical Chilena, una de las publicaciones más antiguas de Latinoamérica en su género. Entre las principales obras publicadas figuran: *Sentimiento y expresión en la música* (1943); *Músicos modernos de Chile* (1944); *La última luz de Mozart* (1949); *La creación musical en Chile* (1952) y *Genio y Figura en el teatro de Mozart* (1956).

2. *Xavier Berenguel* (1931): Compositor nacido en Barcelona (España). Después de la guerra civil en 1940 se trasladó junto a su familia a Santiago de Chile donde finalizó sus estudios. Regresó en 1954 a Barcelona e integró la denominada generación del 51. Su catálogo comprende obras para orquesta con y sin solista, para agrupaciones de cámara diversa y solista. Siempre recuerda con mucho cariño su paso por Chile.

REEXPOSICIÓN:

Primera idea: De los siete encuentro músico-culturales entre músicos chilenos y españoles que se generaron entre 1926 a 1955 se establecieron dos grandes instancias:

1. La presencia de Alfonso Letelier –además de compositor, muy buen pianista– con su esposa Margarita Valdés –excelente contralto– en España a fines de la década del 40, cuando esa nación sufría los rigores de un aislamiento casi total, permitió a los músicos españoles oír en los conciertos que Letelier ofreció con su esposa, obras personales y de otros compositores chilenos que poseían una paramétrica muy adelantada a la que en esos momentos tenían los compositores españoles –recordemos que los más vanguardistas de la generación del 27 se habían exiliado–, pues, se había producido un quiebre del desarrollo musical que la república había impulsado y las audiciones referidas interesaron, especialmente a los compositores madrileños.

2. La admiración de la cultura hispánica por parte, principalmente de los compositores chilenos que estuvieron en España generó una corriente de neoclasicismo hispanista: Al respecto es conveniente recordar que en la década del treinta una generación de intelectuales proclamaban, entre otras cosas, el retorno a las raíces hispánicas y la necesidad de fortalecer el sentimiento nacional de los países

latinoamericanos en torno a lo hispánico-católico, considerada como esencia que cohesiona a lo americano.

En Chile la figura clave de este movimiento fue el historiador Jaime Eyzaguirre: En los compositores se evidencia una revalorización de las expresiones culturales, literarias, y musicales del siglo de Oro español y un énfasis en los valores espirituales del catolicismo, que constituyen el núcleo temático de este repertorio. Alfonso Letelier, Domingo Santa Cruz, Juan Orrego Salas, Federico Heinlein y Darwin Vargas, compositores chilenos que emplean textos de Lope de Vega, Marqués de Santillana, Alvarez del Gato, San Juan de la Cruz, Gill Vicente, Juan del Encina, etc.

Segunda idea: Los compositores españoles a fines de la década del 50 y especialmente, a partir de los sesenta en adelante, aprovecharán la relativa apertura política de Franco para asumir las nuevas técnicas compositivas de vanguardia y valorizan la paramétrica de la música contemporánea y aprecian la libertad de la música aleatoria –música cuyo basamento es el azar, por ello nunca se puede repetir igual– que los motiva a investigar y aprender de la audición. Los vanguardistas españoles se adicionan al grupo Nueva Música (1958-1959); al Grupo Zaj y ALEA. Compositores como Barce, Luis de Pablo, Tomás Marco, Cristóbal Halffter, Miguel Alonso se la juegan por la nueva paramétrica y es así como impulsan el nacimiento del Festival de Música de América y España y la Bienal Internacional de Música Contemporánea. Será en unos de estos festivales que dos compositores chilenos participarán especialmente invitados en la década del setenta, uno es Gustavo Becerra (compositor, premio nacional de Arte, mención Música 1971) y otro es Juan Amenábar (compositor e ingeniero uno de los precursores de la Música Electroacústica en Latinoamérica, Los Peces fue su primera obra en este género compuesta en 1957). Tanto Becerra como Amenábar serán el puente para estructurar el *octavo encuentro* cultural chileno-español que en definitiva tomará un segundo impulso desde 1975 en adelante y gracias a labor desarrollada por los siguientes creadores nacionales.

1. *Gabriel Brncic* (1942): Compositor de Música Electroacústica. Sus estudios musicales los realizó en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue becario y posteriormente profesor del Centro de Altos Estudios Musicales Torcuato Di Tella de Buenos Aires (Argentina). Después de la crisis política de los setenta fijó su residencia en Barcelona a partir de 1975. Por su labor docente y de compositor ha sido el creador y director del laboratorio acústico más importante de España, como lo es Phonos, con prestigio en toda Europa. Su catálogo comprende obras para diversos géneros, destacándose sus creaciones electroacústicas y de computador. Ha obtenido varios premios nacionales e internacionales. En la actualidad es el coordinador del programa de Magister de Composición Tecnológica de creación reciente. El trabajo desarrollado por Brncic no tiene precedente en España, pues, prácticamente ha impartido docencia a casi todos los compositores españoles de las nuevas generaciones.

2. *Santiago Vera* (1950): Compositor, profesor, investigador y editor. Sus estudios musicales los realizó en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con los profesores Carlos Botto, María Pfennings, Alfonso Letelier, Juan Amenábar, Juan Lemann y Cirilo Vila. Su catálogo comprende obras para casi todos los géneros (cerca de sesenta), destacándose “Apocalíptica II” para orquesta de cuerdas y piano de 1988 –escrita en Oviedo–, clasificada de entre 594 obras de todo el mundo para participar en el Festival de Música Contemporánea de la SIMC en Oslo (Noruega) en 1990 y “Silogística II” para voz, clarinete, violín, violoncelo y piano de 1991 –escrita en Oviedo– clasificada con el más alto puntaje en la TRIMALCA, realizada en Mar del Plata (Argentina) en

1993. Según estudios realizados por instituciones privadas chilenas, es uno de los compositores más interpretados en el extranjero. En marzo de 1996 fue realizado el estreno absoluto de Arkana II por el cuarteto de flautas Quartet de bec Frullato de Barcelona. Estuvo becado por el ICI en Oviedo para realizar su doctorado en Historia del Arte, mención Musicología desde 1988 a 1991. Durante su estadía realizó un proyecto de Intercambio Cultural entre Chile y España, que se materializó con la visita de varios artistas chilenos que realizaron conciertos en diversas ciudades de la península, programas radiales de música española contemporánea, conferencias sobre la música chilena contemporánea, participación en el nombramiento del coordinador para Chile en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana y promovió la firma de convenios con centros extensionales y académicos de las universalidades Metropolitana y de Chile.

Coda: En el siglo XX se han producido encuentros y desencuentros músico-culturales muy importantes entre chilenos y españoles, pero básicamente en la denominada música de concierto. Sin embargo, y tal como se argumentó inicialmente, se desarrollaron paralelamente la Música Tradicional o Folklórica y la de Concierto, por ello, es básico cerrar el ciclo con un *noveno encuentro* que es fundamental y que fue producido por dos grandes artistas populares que son:

1. *Violeta Parra* (1917-1967): Compositora, intérprete, investigadora, poetisa popular, etc. A los cinco años comenzó a cantar a los diez escribió sus primeras canciones. En 1945 realizó sus primeras grabaciones con el Trío de los Hermanos Parra. En 1953 define su estilo cantando “a lo humano y a lo divino”, por esto recibió el Premio Caupolicán. En 1955 viajó a Europa y obtuvo un éxito rotundo, especialmente en las Salas La Candelaria, L’Escale y L’Unesco. En la década del sesenta expuso sus obras de arpillera en el Museo del Louvre de París. Su catálogo musical comprende creaciones de proyección folklórica y de recopilación y algunas de ellas la paramétrica empleada es de un gran desarrollo y complejidad.

2. *Gabriela Pizarro*: Recolectora del folklore musical chileno, cantora en fiestas y ceremonias campesinas, calles y reuniones populares. Esta es una autodefinición.

Tanto Violeta Parra como Gabriela Pizarro han sido investigadoras rigurosas, especialmente de los romances españoles y para ser más preciso del romancero castellano, por ello no es extraño su trabajo textual de excelencia. En el caso de Gabriela Pizarro, fue muy significativo su trabajo conjunto con la Universidad de Valladolid para el estudio comparativo del romancero chileno-castellano encuentro indiscutible de nuestra identidad cultural y que afortunadamente se ha mantenido en nuestra tradición musical desde la zona central a Chiloé y que gracias a Violeta Parra, Gabriela Pizarro y Margot Loyola (Premio Nacional de Arte, mención Música 1994) podemos apreciar su belleza y representatividad.

Tónica final:

Mantengo reinos y provincias,
ciudades, villas, aldeas;
yo alimento toda España,
Francia, Inglaterra,
Hungria y Portugal;
Alemania, Suecia y Flandes,
Turquía, Arcilia (Argelia).

Bohemia, Borgoña, Bretaña,
Milán, Italia, América.

(Fragmento: “Corrido (verso) del trigo y del dinero” recopilado por Renato Cárdenas de Francisco Arroyo en Dallico, Chiloé en 1976).

Calderón (signo musical que sirve para aumentar la duración): En síntesis ganaron lejos los nueve encuentros por sobre los tres desencuentros establecidos y no tengo duda alguna que seguirá siendo así en el futuro de nuestras relaciones culturales entre Chile y España.

AUDICIONES COMPLEMENTARIAS:

1. Victoria, Tomás Luis de Vadam et circuibo. Oxford Carmerata, dirección de Jeremy Summerly. Naxos.
2. Mapuche, Música. Instrumentos musicales mapuches. Archivo sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
3. Campderrós, José. Sanctus. Coro de madrigalistas de la Universidad de Chile, dirección de Guido Minoletti y Orquesta Nacional Juvenil, dirección Guillermo Rífo, Cassette chileno de 1995.
4. Folklore chileno. Ayer libre y hoy cautiva. Video de la Agrupación Folklórica Chilena de Raquel Barros, dirección musical Santiago Vera.
5. Folklore chileno A España me quiero ir. Video de la Agrupación Folklórica Chilena de Raquel Barros, dirección musical de Santiago Vera.
6. Himno Nacional Versión para dos guitarras del siglo XIX. Jorge Rojas Zegers y Juan Mouras. CD chileno, 1994.
7. Zegers, Isidora Romance. Patricia Vásquez (voz) Savi(piano). SVR producciones, 1994.
8. Allende, Pedro Humberto Tonada N°5 Versión dúos de guitarras de Oscar Ohlsen y Luis Orlandini CD de SVR Producción, 1995.
9. Letelier, Alfonso Madrigal. Patricia Vásquez (voz) y Elvira Savi(piano). SVR Producciones 1994.
10. Parra, Violeta Gracias a la vida . Cecilia Frigerio(voz) y Karina Glasinovic (piano). CD SVR Producciones, 1996.

Conferencia en forma de Sonata Clásica de Santiago Vera Rivera
Miércoles 21 de agosto de 1996.

EL ESPAÑOL DE CHILE

Nelly Olguín Vilches

Hablar del Español de Chile significa dar cuenta de la manera más fiel y completa posible de la fisonomía de nuestra lengua actual.

Inmediatamente nos entra una duda: ¿cuál es el Español de Chile? o ¿cómo se determina el Español de Chile? ¿Es la forma de hablar de la capital? o ¿es la forma común que se usa en las principales ciudades del país?

En la continuación del texto, intentaremos dar respuesta a éstas y otras interrogantes, apoyándonos en los principios de la ciencia lingüística.

La disciplina lingüística distingue entre lengua y habla. La “lengua es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio [...] [del lenguaje]” (Saussure, 1945). “El habla es, por el contrario, un acto individual de voluntad e inteligencia” (Saussure, 1945).

La lengua es un sistema que realizan todos los que la hablan por consiguiente, habrá tantas realizaciones cuantos hablantes haya. Esta perspectiva, si bien es cierto, proporciona un concepto de lengua, no resuelve el problema.

Eugenio Coseriu (1973) en “Sistema, Norma y Habla” manifiesta que “el individuo crea su expresión en una lengua, habla una lengua, realiza concretamente en su hablar moldes, estructuras, de la lengua de su comunidad” (Coseriu, 1973). Esas estructuras son normales y tradicionales en la comunidad y constituyen la *norma*. De ella misma se desprenden una serie de elementos esenciales, oposiciones funcionales, que constituyen el *Sistema*.

En nuestro caso, interesa la norma, pues se actualiza a nivel de comunidad lo que significa que nuestra comunidad nacional tiene su manera tradicional, normal, de realizar las estructuras de su sistema lingüístico.

Pero ¡cuidado!, Coseriu advierte que es necesario considerar una serie de distinciones en su estructuración, a fin de obtener una descripción homogénea y coherente de ella, puesto que una lengua histórica, llámese español, inglés o francés, no corresponde nunca a una técnica unitaria. “Se registran en efecto [...] tres tipos de diferencias internas [...]: diferencias en el espacio geográfico o *diferencias diatópicas*, diferencias entre los estratos socioculturales o *diferencias diastráticas*, y diferencias entre los tipos de modalidad expresivas o *diferencias diafásicos*” (Coseriu, 1981).

Por ejemplo, en Santiago tomamos una “liebre” y en Concepción, un “taxibús”. Luego, en la capital le ofrecen “una agüita de hierbas” y en el norte, “una agüita de montes”, o bien, una marraqueta, en la capital, y un pan francés, en el norte.

Más allá del país, en Cuba le ofrecen amistosamente un “aventoncito” (un empujón), que es una manera cordial de acercarlo al punto de destino cuando se está en una parada. (Una “colita”, en

Venezuela, un “pon” en Puerto Rico” [y en Chile le ofrecen “encaminarlo”] (Rosenblat, 68).

Por tanto, no se habla igual en Santiago, Concepción, Antofagasta. Y dentro de la misma ciudad, no se habla igual en el barrio de Vitacura, que en San Miguel o Cerro Navia. En una misma colectividad, no hablan igual los estudiantes, profesionales, obreros, campesinos.

¿Hay una unidad lingüística a la que pueda llamarse Español de Chile? y si la hay ¿es una modalidad armónica y coherente dentro del Español General?

Coseriu postula la existencia de una lengua funcional, que corresponde “a una lengua unitaria” considerada en un solo punto del espacio, en un solo nivel de lengua y en un solo estilo de lengua (técnica Sintópica, Sinstrática y Sinfásica) (Coseriu, 1981).

En nuestro medio lingüístico corresponde a una modalidad local, como ejemplo: El habla culta de Santiago en sus niveles formal e informal. Se entiende por “norma culta el conjunto de preceptos lingüísticos a que se somete espontáneamente una persona culta ya sea cuando habla en situaciones formales con otro –o ante otra– persona culta como es el caso de una conversación protocolar [...], ya sea cuando habla en situación informal [...] como lo hace, por ejemplo, entre amigos [...] igualmente cultos” (Rabanales, 1971).

Presentaremos, a continuación, la descripción muy parcial de algunas de sus realizaciones lingüístico-gramaticales.

I. PLANO FONÉTICO:

- a) Tendencia a alargar las vocales, especialmente en sílabas libres: [terri: ble], [mi: ra], [no te cre: o]
- b) Los diptongos se articulan sin mayores consideraciones, salvo el diptongo [ue-] inicial que se refuerza comúnmente con la velar /g/: hueco [güeco]; con huevo [güevo]
- c) En general, existe una pronunciación un tanto relajada, sobre todo, en las finales de las palabras: varios [vario^h]: ciudad: [ciuda:]; delantal [delanta^l] los hombres [lo^h hombre^h]

II. PLANO MORFOSINTÁCTICO:

- a) Presencia y ausencia del pronombre personal sujeto, siendo superior la tendencia a elidir el pronombre:

“- Si pudieran ir, iría” (yo).

“- No creo que vayas” (tú)

“- Estamos tratando de mejorar el nivel [...]” (nosotros)

En general, los pronombres que más se eliden son: yo, usted, nosotros. (Cifuentes, 1980-81.)

b) Mayor frecuencia de formas verbales pertenecientes al presente del modo indicativo. Esto se explica por ser esta forma verbal la que se usa preferentemente no sólo para referirse a situaciones que tienen lugar en el presente temporal, sino para aquéllas que suceden en el pasado y futuro. Además, se considera el amplio uso del presente extendido, es decir aquél que se utiliza para cubrir toda la línea temporal:

“- Yo *salgo* de vacaciones [en septiembre]”.

“- Todos los días *anotan* el despacho que te *mandan*”.

(Miranda, 1980-81)

c) Uso con mayor frecuencia del pronombre relativo *que*, el cual forma parte del paradigma pronominal de relativos: que, quien, cual, cuyo, cuanto: Ejemplos:

- “Es una de las características más extraordinarias y *que* más impresiona al viajero *que* por primera vez pisa estas tierras”.

- “La psicología es la ciencia *que* estudia los hechos psíquicos”.

El relativo *cuyo* se evita sustituyéndolo por una estructura construida con otro pronombre relativo:

- “Es una catedral, monumental en *cuya* construcción se demoraron alrededor de seiscientos años”

se puede sustituir por:

“[...] en *la cual* se demoraron casi seiscientos años en construirla”.

(Olguín, 1980.81)

En general, el plano sintáctico no presenta grandes variaciones en relación con las otras hablas regionales.

III. PLANO PRAGMÁTICO:

Sólo presentaremos algunas muestras de recursos de intensificación, que se usan en el intercambio comunicativo, y algunos casos de duplicación de pronombres personales clíticos. “Un intensificador es un recurso lingüístico por medio del cual el hablante magnifica cualitativa y cuantitativamente su visión de los objetos, seres y fenómenos referidos por el lenguaje”. (García 1980-81).

Estos procedimientos intensificadores, por su carácter afectivo, está en continuo movimiento en la lengua .

Entre los recursos está:

- “Esta *week-end* puede ir a un *camping*, tomar un *charter* o simplemente hacer *footing* y dar una vuelta en *jeep*”.
- “Para comer está el pollo a lo *spiedo*, un rico *hot-dog*, una *hamburguesa* o un delicioso *coocken*”.
- “Para entretener y evitar el *estrés* un buen *best-seller*, un divertido *comic* o un *video-clip*”.
- “Si no es parte de la red de *internet*, ¿qué espera?”

“A propósito, ¿*scaneó* su computador?”

En la actualidad, el léxico de las lenguas cambia con mayor rapidez que en las décadas anteriores. En pocas horas, el teletipo sitúa una noticia en todo el ámbito de un idioma.

Se agrega a lo anterior, el hecho de que “los modelos lingüísticos no suelen ser [ahora] o no lo son tanto, los grandes escritores, sino la prensa y los programas de televisión”. (Lázaro, 1980-81).

Los modelos en la actualidad son los que usan la lengua oral: políticos, artistas, locutores, animadores, que gozan de gran popularidad.

Tampoco debemos olvidar que la necesidad es la gran importadora de léxicos “Hoy los científicos y los técnicos han de valerse de un caudal enorme de vocabulario [extranjero], si no quieren excluirse del progreso” (Lázaro, 1986).

A manera de conclusión, especificamos lo siguiente:

a) El español de Chile corresponde a una variedad de habla local, en este caso, tomamos el habla culta de Santiago, por tener mayores antecedentes de su descripción lingüística y considerar su enorme importancia. Los atlas lingüísticos del Norte (Alenoch), del Centro (Aleacech) y del Sur (Alesuech) aún están en su desarrollo.

b) Si bien es cierto, ahora más que nunca las lenguas están sometidas al cambio, que recoge con rapidez la fuerza centrífuga de la lengua, tampoco debemos olvidar la fuerza centrípeta de ella que tiende siempre hacia su identidad, a la unidad del idioma.

EL ESPAÑOL DE CHILE: LENGUA Y CULTURA

Teresa Ayala Pérez

El español de Chile puede ser enfocado –al igual que cualquier variedad lingüística– desde diferentes puntos de vista. De hecho, son innumerables los trabajos ya elaborados o en elaboración acerca de los múltiples aspectos que involucra esta realización del español. Los extraordinarios trabajos de Lenz, Oroz o Rabanales parecieran sugerir que ya todo está dicho, o que después de tan completas descripciones y análisis no queda nada por decir. Sin embargo, si esto fuese así, estaríamos negando a la Lingüística como la ciencia del lenguaje, puesto que como en toda disciplina científica, no sólo se puede, sino que se debe seguir investigando, describiendo, analizando, cuestionando o comentando.

En esta ocasión, aunque el propósito es relacionar lengua y cultura, por tratarse de un tema demasiado ambicioso, quisiera dar a conocer algunos comentarios (que espero poder hilvanar adecuadamente) acerca de nuestra identidad, acerca de cómo a través de los usos lingüísticos nos reflejamos como pueblo. No se trata del resultado de una investigación científicamente probada, sino más bien –como dije anteriormente– de algunas impresiones que como profesora de español, y sobre todo como hablante nativa, me han llamado la atención y que expongo a continuación.

1. ANTECEDENTES LINGÜÍSTICOS. Hablar de identidad cultural involucra necesariamente referirse al tema del lenguaje puesto que, como sostienen las llamadas tesis Sapir-Whorf, el lenguaje determina el pensamiento y –por otra parte– cada lengua engloba y perpetúa una particular visión de mundo (*determinismo y relativismo lingüístico*).

En su artículo “El status de la Lingüística como ciencia”, Edward Sapir (1929) sostiene: “Los seres humanos no viven solos en el mundo objetivo, ni tampoco están solos en el mundo de la actividad social. Dependen mucho de la lengua particular que se ha convertido en medio de expresión de su sociedad [...]. Vemos, escuchamos y obtenemos experiencia como lo hacemos, principalmente porque los hábitos lingüísticos de nuestra comunidad nos predisponen hacia ciertas clases de interpretación”.

A su vez, Benjamín Lee Whorf en su trabajo “La relación del pensamiento y el comportamiento habitual con el lenguaje” (1939) afirma que, a menudo, el comportamiento viene “determinado por la analogías de las fórmulas lingüísticas con las que expresamos una situación dada. Estas fórmulas lingüísticas son también las que, hasta cierto punto, analizan, clasifican y colocan la situación en ese mundo ‘amplia e inconscientemente conformado según los hábitos lingüísticos de un grupo determinado’.” Agrega que “el mundo de nuestro pensamiento, determinado lingüísticamente, no solamente colabora con nuestros ídolos e ideales culturales, sino que llega a comprometer incluso nuestras reacciones personales e inconscientes en sus modelos, dándoles ciertos caracteres típicos”. (1939:178).

En “Ciencia y Lingüística” (1940), Whorf comenta que al contrastar lenguas diversas, se hace patente el hecho de que “las lenguas diseccionan la naturaleza de muchas formas diferentes. Se pone entonces de relieve la relatividad de todos los sistemas conceptuales, incluido el nuestro, y su dependencia del lenguaje”.

En resumen, a pesar de que estas tesis son hasta hoy discutidas o criticadas, no dejan de ser un aporte al tratar de explicar la diversidad cultural, lingüística y de visiones de mundo. Pero, si cada lengua implica diferentes percepciones de la realidad, se debe resolver el problema de las variedades dentro de una misma lengua.

La respuesta a esta inquietud está en el concepto de *norma lingüística*, cuya formulación necesariamente rinde tributo al maestro Ferdinand de Saussure quien, al distinguir entre *lengua* y *habla* (realización *social* y realización individual del lenguaje respectivamente), permitió la incorporación de nuevas distinciones que contribuyen al desarrollo de la ciencia del lenguaje.

Algunos años más tarde, en 1944, Louis Hjelmslev sostuvo que el objeto de la lingüística debía ser la *lengua*, entendida como una “entidad autónoma de dependencias internas”, es decir, como una *estructura*. Para el lingüística danés, además, el término *lengua* puede ser entendido como *forma pura*, como *forma material* y como simple conjunto de hábitos, es decir, como *esquema*, *norma* y *uso*. Luis Fernando Lara (1976) afirma que para Hjelmslev “la *norma* se obtiene por inducción, como lo común del *uso* o como las realizaciones más comunes del *esquema*. Por ambos caminos la *norma* es una variable que depende de la fijación de una constante previa y por lo tanto es imposible asignarle un funcionamiento constante dentro de una teoría [...]”.

Para Hjelmslev, entonces, la *norma* no es más que una abstracción obtenida del uso por artificio del método que constituye algo superpuesto y una complicación inútil, por lo cual –dentro de la Glosemática– prácticamente se mantiene la dicotomía *lengua-habla* con el nombre *esquema-uso*.

En marzo de 1951 se reunieron en Niza nueve lingüistas europeos y norteamericanos, convocados por Emile Benveniste para una “Conferencia Semántica”. Allí, Hjelmslev y Lotz presentaron su posición resumida en un cuadro en donde aparecía la distinción de tres aspectos en el lenguaje –*esquema*, *norma establecida* y *parole (habla)*– en lugar de la tradicional dicotomía saussuriana *lengua-habla*.

Eugenio Coseriu (1952) intentó entonces determinar si la tripartición –desde el punto de vista metodológico– resultaba útil en lingüística (ya fuese teórica, histórica, sincrónica o diacrónica). Con ese propósito analizó la dicotomía saussuriana en la cual detecta una serie de insuficiencias, por lo cual el concepto de *norma*, para el rumano, surge gracias a la necesidad de separar dos aspectos dentro del concepto de *lengua* presentado por Saussure: como “institución social”, que contiene elementos no funcionales (*norma*) y como sistema abstracto de oposiciones funcionales (*sistema*). (Véase Coseriu, “Sistema, Norma y Habla”, 1952).

Para Coseriu, los actos lingüísticos son inéditos, pero a la vez constituyen una recreación de actos lingüísticos anteriores, es decir, el individuo realiza moldes utilizados por su comunidad. Para él, la norma es “un sistema de realizaciones obligadas, de imposiciones sociales y culturales, y varía según la comunidad”. Es decir, dentro de una misma comunidad lingüística nacional que utiliza un sistema, pueden observarse variar normas, establecidas según variables geográficas, de estilo o socioculturales. Según Coseriu, la norma es “la realización colectiva del sistema” y, desde entonces, la lingüística ha incorporado la distinción tripartita *sistema*, *norma* y *habla* que tanto ha aportado a la investigación.

Si bien es cierto que otros autores han estudiado o reformulado el concepto de *norma lingüística* como Luis Fernando Lara, José Pedro Rona o Ángel Rosenblat, el aporte metodológico de la distinción hecha por Ambrosio Rabanales merece un lugar importante dentro de la revisión de este tema.

Según Rabanales (1970), es perfectamente lícito intentar “con medios y técnicas científicas, un estudio normativo de una lengua, y, específicamente del español”. Así, Rabanales sienta sólida bases que justifican la propuesta del Estudio Coordinado de la Norma Culta en las principales ciudades de Iberoamérica y de la Península Ibérica.

Dentro de este marco, Rabanales distingue dos grandes niveles socioculturales: el *culto* y el *inculto* y, en cada caso, dos subniveles correspondientes a dos actitudes diversas del hablante: el *formal* y el *informal*, lo cual da como resultado cuatro grandes normas diferenciales: la norma culta formal, la norma culta informal, la norma inculta formal y la norma inculta informal, sin desconocer que la realidad es mucho más compleja, pero se trata de una distinción propuesta cuyo valor es el metodológico. La descripción de los fenómenos en las distintas zonas hispanohablantes se simplifican al aplicar el concepto de norma y de esta manera se han podido determinar cuáles son las características regionales y cuáles pertenecen al sistema del español, pero además ha permitido determinar, por ejemplo, que es en la norma culta donde radica en gran parte la unidad de nuestro idioma. (Véase “Perfil Lingüístico de Chile”, 1981).

En consecuencia, se considerarán aspectos propios de la norma chilena y, por ende, de los *chilenismos*. Obviando en esta ocasión los diferentes criterios al momento de establecer el concepto de *regionalismo lingüístico*, se utilizará en este trabajo la definición propuesta por el mismo Rabanales (1958) al respecto: “Entendemos por *chilenismo* toda expresión oral, escrita o somatolálica originada en Chile desde cualquier punto de vista gramatical, por los chilenos que hablan el español como lengua propia o por los extranjeros residentes que han asimilado el español en Chile”. En esta definición se han empleado el criterio de origen y, como se ve, se consideran no sólo los aspectos orales en el uso de la lengua, sino también los escritos y somatoláticos. En esta exposición los ejemplos serán sobre todo léxicos, puesto que son los más notorios entre las diferentes normas hispanoamericanas, ya que permiten satisfacer las necesidades de los hablantes de manera inmediata. Además, como sostiene Rosenblat, más que la fonética o la gramática, el léxico es realmente fraccionador.

2. UN PUNTO DE VISTA HISTÓRICO. Como dije anteriormente, más que un trabajo científico esta en una propuesta de trabajo que se debiera basar en la teoría lingüística, pero que también debiera construirse sobre las bases de la sociología, la psicología social y, evidente-mente, de la historia.

En esta ocasión he recurrido a un texto que confirma la idea que expongo en esta oportunidad. Se trata de *La Memoria de América Colonial. Inconsciente colectivo y vida cotidiana de los autores Rolando Mellafe y Lorena Loyola*. La idea es ir más allá de la simple enumeración de hechos cronológicamente ordenados, sino que –según los autores– la historia “también supone entender la globalidad de la vida cotidiana en las variadas formas que tiene de percibir, recrear y reaccionar ante el mundo que lo rodea”. Agregan, en el Prólogo de su obra, que “Cuestiones que podríamos considerar excéntricas o apartadas del acontecer humano, por lo menos como lo expresa la historiografía tradicional, son en gran parte el trazado de los ejes centrales que mueven la historia y, por otra, invaden los modos de comprensión del pasado con su vasta riqueza de posibilidades.

Temas como la muerte, las epidemias, las fobias sociales, el miedo, la vejez, las fiestas, las conductas alimentarias o el amor, inundan de vitalidad, fuerza y ritmo a ese pasado, lo dibujan y al mismo tiempo lo colorean”.

La obra parte del concepto de “mentalidad”, la cual es definida en el Diccionario de la Real Academia Española como “Capacidad, actividad mental.//2. Cultura y modo de pensar que caracteriza a una persona, a un pueblo, a una generación, etc.”.

Según los autores, “sería un error creer que para investigar la historia de las mentalidades se necesitan solamente documentos sumamente especiales o rebuscados; también sirven testimonios y datos bastante simples, siempre que estén acompañados de un buen contexto y de una adecuada metodología. A los que nos referimos, por ejemplo, es a una serie de precios, edades o marcadores demográficos, a una leyenda folklórica o a un *dicho popular*” (el subrayado es mío). Es decir, si bien es cierto que la lingüística utiliza todo tipo de documentos para estudiar los diversos fenómenos, la propuesta es estudiar la “mentalidad” de un pueblo a través de la norma lingüística empleada, así como los historiadores proponen estudiar la historia a través de los dichos populares.

2.1. Es sabido que los hechos históricos van dejando huella en el lenguaje, y el caso de Chile no es la excepción. De hecho, nuestro país, al igual que el resto de América sufre el mayor cambio histórico de toda la historia: el descubrimiento de América por parte del Viejo Mundo. Este encuentro entre los dos mundos produjo cambios tales que hasta hoy sufrimos las consecuencias culturales, raciales e incluso económicas que afectan a nuestro continente.

En diferentes intentos para establecer las zonas dialectales de América se consideran aspectos históricos como la fecha de la colonización, el tipo de colonización, la relación con los pueblos nativos, etc. Pero en prácticamente todas esas propuestas, Chile aparece como una zona independiente, a diferencia de otras zonas que incluyen varios países. Esto pareciera indicar que nuestro país se ha caracterizado por tener un desarrollo independiente, tanto desde el punto de vista histórico como lingüístico.

Diego de Almagro debió sufrir el descrédito y la burla a su regreso a Perú, luego de haber vivido grandes penurias en Chile y haber descubierto que no había ni oro ni riquezas. Quizás por ello la aventura de Pedro de Valdivia adquiere mayor relieve, ya que se enfrentó a la adversidad con tal de lograr la fama y un lugar en la historia gracias a su tesón. Como sabemos, el encuentro con los indígenas fue largo y sangriento, pero tal vez aquí se encuentren las respuestas acerca de muchas interrogantes sobre el carácter del chileno. También se debe citar el hecho de que el mestizaje (por razones obvias) fue menor que en otras regiones, o bien que debido a la abolición temprana de la esclavitud, más el escaso número de esclavos, el componente negro tampoco dejó huellas en Chile. Una historia más o menos estable en lo político, frecuentes catástrofes naturales, constante incorporación de objetos (manufacturas o ideofacturas) culturales extranjeros y, sobre todo, el aislamiento geográfico, han dado características especiales al chileno.

3. EL ESPAÑOL DE CHILE: ALGUNAS CARACTERÍSTICAS

3.1. Si bien se desean destacar las particularidades del español de Chile, se debe observar que éste comparte muchas de las características del español de América con los otros países iberoamericanos: el *seseo*, el *yeísmo*, el *voseo*, los *arcaísmos* y los *andalucismos*, por ejemplo. Comenzaremos por

referimos a estos últimos.

3.1.1. Se consideran arcaísmos aquellas voces que cayeron en desuso en España, pero que gozan de gran vitalidad en América, es decir, son arcaísmos peninsulares, pero no americanos.

despacio (en voz baja), *carpeta* (tapete de mesa), *hablantín* (hablador) o *hacerse* (parecer). También se cita a *fiero* (feo), que en el habla rural del sur aparece como *fierazo*.

Sin embargo, el carácter creativo del chileno hace que el tema de los arcaísmos pierda valor. Dice Lapesa (1984) que la manifestación americana denota, para él, “una actitud más abierta que en España frente al neologismo”, muy propia de los pueblos progresistas. Sin embargo, no sólo los neologismos muestran este aspecto creativo, sino que también se están formando día a día nuevos chilenismos, ya sea de base española o no española a través de mecanismos léxicogenéticos como la derivación, la composición, la parasíntesis, etc.

- Neologismos: *faxear*, *scannear*, *clicklear* (hacer un ‘clic’ en el computador), *cybernauta* (‘navegante’ de Internet).

- *choro*: *chorear* (obra), *choreado* (aburrido, enojado), *chorearse* (aburrirse, molestarse), *achorado* (bravo, guapo), *achorarse* (envalentonarse).

- *choclo*: *achoclonado* (amontonado), *choclonero* (patotero, pandillero), *achoclonarse* (amontonarse), *choclón* (montón de gente).

- *guata*: *enguatarse* (ahitarse), *guatearse* (desinflarse un neumático/no resultarle algo), *guatón* (barrigón).

3.1.2. Respecto de los *andalucismos*, son muchos los investigadores que consideran que el español americano tiene evidentes rasgos andaluces, basando sus apreciaciones en el origen regional de los conquistadores y la época en que llegaron a este continente. Chile no es la excepción, sólo que algunos andalucismos –si se aplica el concepto de Rabanales– se han convertido en *chilenismos semasiológicos*, es decir, han adquirido un significado diferente en estas latitudes.

Según Moreno de Alba (1991) son arcaísmos andaluces *sancochar* (cocer a medias), *piola* (cordel), *machucar* (machacar) y *ensartar* (enhebrar). En Chile, sin embargo, adquieren nuevos significados además de los mencionados: *sancochar* (acalorarse), *piola* (persona agradable, tranquila / quedarse callado), *machucar* da origen a *estar machucado* (adolorido, golpeado) o, lo que es peor, *ser un machucado* (tonto, bobo), mientras que *ensartarse* (como pronominal, ‘haber sido engañado’).

Otros andalucismos son *cuchillazo* (cuchillada), *manda* (voto, promesa), *canilla* (pierna), pero *cachete* (nalga) y *cachetear* (golpear el rostro con la mano abierta) han generado varios chilenismos: *cachetearse* y *cacheteo* (tener relaciones sexuales o comer en abundancia), *cachetón* (engreído, fanfarrón), mientras que *empelotarse* (desnudarse) ha agregado el significado de ‘enojarse’.

Es decir, aunque aparezcan fenómenos generales del español americano, pareciera que en Chile siempre aderezamos o salpimentamos estos rasgos.

3.2. El aislamiento geográfico de Chile, como se ha dicho, ha generado quizás muchos de los rasgos propios de la idiosincrasia y de los usos lingüísticos del país.

3.2.1. Por una parte, pareciera que siempre miramos hacia más allá de nuestras fronteras, tratando de evitar el sentimiento de encierro provocado por el hecho de vivir en una franja de tierra angosta entre la inmensidad del Océano Pacífico y la majestuosidad de la Cordillera de los Andes. Son muchos los que intentan explicar así el gran uso de diminutivos, pues la sensación de pequeñez ante la naturaleza se reflejaría en la lengua.

Tomamos *tecito* con *pancito*; si nos llaman vamos en un *ratito*. Conseguimos una *peguita* y tal vez así podamos contratar a una *mujercita* que haga las labores domésticas. Si nos va bien, compraremos un *autito*, un *cacharrito*, o quizás haremos una *casita* en algún *terrenito* o, mejor, haremos un *viajecito*. A veces los amigos van a tomarse un *traguito* y a lo mejor conocer a una *minita*. No pedimos un *poquito*, sino que un *poquitito*; las cosas no son *chicas* y ni siquiera *chiquitas*, sino que *chiquititas* y no queremos sólo un *pichín* ('poco' en mapuche), sino que un *pichintún* e incluso un *pichintuncito*...

Aunque en la mayoría de los casos el diminutivo tiene un valor afectivo o eufemístico a tratar de disminuir la gravedad de un hecho, en ocasiones se utiliza también como ironía. En el primer caso encontramos al *cieguito*, al *tontito*, al *mudito*, al *cojito*, al *curquito*, al *chuequito* e incluso al *muertito*; en el segundo, podemos citar a la *pololita*, a la *amiguita*: "el *hermanito* que te gastái" o "el *trabajito* que te fuiste a conseguir".

3.2.2. Por la misma razón geográfica se piensa que el chileno admira lo que está afuera, por lo cual no tarda demasiado en hacer suyos usos y costumbres provenientes de otras culturas. Además, el hecho de ser un país que no ha desarrollado su propio avance tecnológico hace que al incorporar un objeto foráneo, incorpore también el vocablo correspondiente. En una época Chile miró hacia Francia debido al desarrollo artístico y cultural galo; en la actualidad mira hacia Estados Unidos, icono indiscutible del desarrollo y el poder.

Evidentemente, el tema de los *extranjerismos* o de los *chilenismos* de base *extranjera* no son sólo un problema nacional, puesto que debido al avance e inmediatez de las comunicaciones o la expansión de empresas transnacionales las lenguas modernas están sufriendo la invasión de voces importadas.

3.2.2.1. Respecto de los *galicismos*, muchos de ellos penetraron a través del español peninsular y forma parte de nuestro vocabulario habitual e incluso su origen prácticamente no es considerado. Otros, sin embargo, muestran orgullosos su *carnet* de identidad, como *foyer*, *plafonier*, *apliqué* o *plaqué*.

El francés es corrientemente relacionado al buen vestir, a la buena mesa, a la seducción y al buen gusto, por lo cual no deben extrañar voces como *croissant* (panecillo), *pret-a-porté* (ropa hecha), *bijouterie* (joyería de fantasía), *rouge* (lápiz labial), *consomme* (caldo de pollo), *cassette* (cinta magnetofónica) o *kitchenette* (cocina pequeña). Incluso toda invitación que se precie de elegante incluye el *r.s.v.p.* (responda, por favor).

3.2.2.2. La incorporación de *anglicismos* es notablemente mayor, puesto que en casi todas las

actividades aparecen vocablos de origen inglés o, como dije, chilenismos de base inglesa. Algunos ejemplos de anglicismos del español de Chile:

Vestuario: *slips* (calzoncillo), *shorts* (pantalones cortos), *jumper* (vestido sin mangas), *blazer* (chaqueta de mujer), *jeans* (pantalón vaquero), *pantys* (medias con calzón).

Comidas: *hot-dogs* (salchichas), *diet* (alimentos dietéticos), *fast food* (comida rápida), *food garden* (centro de comida), *milk shake* (bebida de leche batida).

Televisión: *comics* (caricaturas), *casting* (elenco), *talk show* (programa de conversación), *rating* (medición de audiencia).

Hogar: *bungalow* (tipo de casa), *living* (sala), *shower-door* (puerta para la ducha), *walking closet* (armarios grandes).

3.2.2.3. Pero, a pesar de mirar con simpatía lo que viene desde el extranjero, el chileno se siente —de una u otra manera— mejor que los demás. Quizás por ello hay diferentes apelativos para aludir a la nacionalidad de las personas, como *chino* (cualquier oriental), *coño* (español), *franchute* (francés), *turco* (árabe), etc. Al mismo tiempo, siente que por la condición austral de nuestro país, amén del tema racial, aquí se observan características mucho más europeas que en otros países latino-americanos. *Tropical* significa ‘de mal gusto, chabacano’ y *charro* describe prácticamente lo mismo. Somos “los ingleses de Sudamérica” y algunos productos se venden en “Talca, París y Londres”.

3.3. Respecto al tema racial recientemente aludido, aún se discute acerca de si el chileno es o no racista. “Quedó como negro”, “Trabajar como negro”, “Fumar como chino” indicarían que sí lo es, pero no se debe olvidar que en toda familia o grupo de amigos hay un *negro* y un *chino*. (Ej. el “Negro” Piñera o el “Chino” Ríos), en donde tales calificativos tienen un claro valor afectivo.

En cuanto a los indígenas, “cara de indio”, “porfiado como indio”, “flojo como indio” o “andar como indio” (“andar con la indía”) demuestran cómo en Chile percibimos a los aborígenes en general de acuerdo a las características de los mapuches quienes, indudablemente, parecieran haber dejado huella en nuestra memoria colectiva, especialmente en el rasgo belicoso que caracteriza a ambos pueblos: “Le salió el indio”, “Mostró la pluma” son expresiones corrientes cuando las personas muestran una actitud hostil, además de otras en las cuales se muestra este sentimiento, como “Echar la caballería”, “qué te pasa”, o bien “Echar la foca”, “Dónde la viste”. “A quién le hai ganao”, etc.

3.4. Quizás más que racista, el chileno tiende a marcar las diferencias sociales y económicas de sus compatriotas a través de los hechos y de las palabras. Las distinciones sociales establecidas en la Colonia, la movilidad social producida en décadas anteriores, la elevación del poder adquisitivo en los últimos años o la mala distribución de la riqueza podrían haber provocado esta serie de calificativos para cada uno de los estratos.

- *Pituco*, *paltón*, *jai*, *creído*: clase alta

- *Picante*, *roto*, *chulo*, *ordinario*, *ordaca*, *torreja*, *bacán*, *lolito*, *último*, *peliento* o *piruja* si se trata de clase baja.

- *Arribista*, *mediopelo*, *siútico*, *fruncido*, *subido* califican a la clase social emergente la cual trata, a

veces, de imitar la forma de hablar de los miembros de la clase alta, sobre todo en el caso de las mujeres, con palabras como *regio*, *atroz*, *salvaje*. Pero, si en algún momento olvida estos nuevos hábitos, se dirá que *mostró la hilacha* o que *se le salió la ojota*.

Pero, además de calificar a los demás según el nivel socioeconómico o cultural, los chilenos siempre estamos calificando a los demás según sus características, sean éstas positivas o negativas.

simpático: *choro*, *dije*, *paleta*, *paleteado*, *descueve*, *dama*, *caballero*

antipático: *plomo*, *pesado*, *pesado de sangre*, *lingote*

torpe: *ganso*, *perno*, *redondo como hallulla*, *tonto como puerta*.

alto o grande: *largirucho*, *caballo de la bomba*, *tanque*, *camión*, *guagua rusa*

pequeño o delgado: *tapón*, *corcho*, *taco*, *fideo*, *jilguero*

defectos o características físicas: *ojudo*, *orejas de paila*, *patas de canario*, *cogote de almeja*, *cintura de huevo*, *cara de torta*, *patas de velador*, *poto de mochila* (nalgas caídas), etc.

3.5. Si se toman en cuenta estos aspectos, no es difícil darse cuenta que nadie desea llamar mucho la atención para no ser blanco de la crítica social. Es decir, parece que los chilenos apreciamos el término medio en todo: no ser muy alto (*gilón*), pero tampoco muy bajo (*tapón* de artesanía); no ser muy blanco (*pantruca*), pero tampoco ser muy moreno (*chicharrón de ballena*); no tener el pelo muy liso (*chuzo*), pero tampoco tenerlo muy crespo (*motudo*, *cabeza de mora*); quien habla muy bien es *siútico*, pero quien habla mal es *ordinario*, e incluso en el tema político se aprecia esta característica: el simpatizante de la derecha es *fascista*, *facho* o *momio*, pero el simpatizante de izquierda es *comunista*, *rojo*, “*Rogelio*” o *rojillo*.

3.6. Rabanales (1958) sostiene que “El hombre de nuestra tierra, con acentuadísimo sentido del buen humor, que lo induce a preñar de afectividad casi todo lo que dice, ha encontrado inconscientemente en la derivación y en la composición dos cauces magníficos para dar libre paso a la corriente impetuosa de su jocosidad, de su espíritu festivo, de su gracia socarrona”.

Pareciera que un sentido del humor a toda prueba es una característica propia del chileno quien, no importando la circunstancias, siempre encuentra adecuada a una buena talla (“la tonta talla”), un comentario pícaro o contar el último chiste. Esto lo ayuda a superar los momentos tristes y difíciles o a hacer más grato el diario vivir. Así, no se menciona a la muerte, sino que a “la Pelá”; y parece que nadie muere en este país, pues el fallecido “paró las chalas”, “se fue para el otro patio” o “se puso pijama de madera” e incluso el difunto se convierte en “fiambre”.

Pero también el sentido de humor aparece en las designaciones de casi todos los aspectos cotidianos: el *tintoco*, la *billullo*, la *minoca*; el enfermo cardíaco *tiene problemas del cucharón* y la arteriosclerosis es la *Clorinda*. Si alguien se somete a cirugía estética se dirá que *se hizo una ciruja*, que *se pegó la estirá*(da) o que *se Pitangueó* (aludiendo al cirujano brasileño Pitanguy).

Las partes del cuerpo también se designan de manera humorística: *pailas* (orejas), *pera*

(mentón), *sanguchera*, *comemote*, *java* (boca), *caracho* (cara), *poruña* (mano), *patas* o *lanchas* (pies), *mate* (cabeza), *cañuelas* (piernas).

3.6.1. Poco amigo de decir las cosas por su nombre, cuando no puede utilizar el humorismo utiliza los *eufemismos*, con los cuales “disfraza” lo que la palabra original designa. Oroz (1966) dice “Cortesía, delicadeza para con el prójimo, ha impuesto en numerosos casos el uso de eufemismos”. Así, no dice ‘manicomio’, sino que *Open Door* u *Hospital Psiquiátrico*; en lugar de ‘reformatorio’ dice *Casa de Menores*. La *Casa Nacional del Niño* designa al orfanato y se habla de *casa de reposo* para no mencionar ‘asilo’. El ‘ciego’ es *no vidente* y el barrendero, *municipal*.

Asimismo, el tema sexual (a pesar del creciente uso de la *sexolalia* en el habla coloquial) trata de evitarse, por lo cual aparecen formas como *se le quema el arroz* o *le entra agua a la canoa* para designar al homosexual o bien formas como *mejorarse* (parir) o *tener relaciones* (sin agregar ‘sexuales’), etc.

3.7. Los nombres de animales son frecuentes en el español de Chile, ya sea en expresiones, o como sustantivos y como adjetivos. Oroz (1966) dice “Suele darse, en el lenguaje familiar y sobre todo vulgar, la diferenciación en sustantivos, nombres de animales usados como adjetivos”. “La fiesta estuvo *caballa*; Hay unas *cabras* re buenamozas, *caballas*”. Agrega Oroz que “El ambiente que rodea a nuestro hombre de pueblo, la realidad concreta constituye la principal fuente de la cual extrae las imágenes más características del lenguaje”.

El habla vernácula está vinculada a la tierra (agricultura, ganadería) y al mar (pesca), los dos elementos que orientan fundamentalmente la vida chilena.

Nada extraño pues, que la lengua popular y aun la corriente dé preferencia a ciertas voces y giros de las actividades relacionadas con estos dominios. En Chile existe particularmente en desarrollo el sentido animalista en el hablar. El tonto simplón es un *pavo*; [...] *palomilla* es un granuja; el distraído y boquiabierto es un *pajarón* [...].

Obviamente la voz *gallo*, es una de las más utilizadas, ya sea como adjetivo (incluso *gallito*), como sustantivo (*el gallo/la galla*), como vocativo (sobre todo femenino: Oye, *galla*) y también como colectivo (*la gallada* o *gallá*).

Otros ejemplos: *andar con la mona* (ebrio), *echar la foca* (amenazar), *ser choro* (guapo), *irse al chanco* (actuar con desatino), *hacer perro muerto* (irse sin pagar la cuenta), *andar al cateo de la laucha* (al asecho), *hacerse el cucho* (disimular), *chivero* (mentiroso), *hacer una vaca* (juntar dinero entre varios), etc.

3.8. Si se une el sentido del humor, el deseo de pasarlo bien y, en general, hacer las cosas rápidamente o sin mayor esfuerzo (esto incluye el hablar), se podrían dar los siguientes ejemplos:

- Con *botarse* (hacer algo en un momento dado); *botarse a pucho*, (*rebelarse*); *botarse a lacho*, (*enamorado*); *botarse a choro*, (enfrentar a alguien).

- Con *echarse* (hacer algo rápido): *echar el pelo*, *echar una cana al aire* (divertirse), *echar el looking* o *echar la luqueá* (mirar) o *echar la corta* (orinar) (*Echarse*, además, significa ‘matar a

alguien' 'romper un objeto' o 'reprobar un ramo')

- *Seco*: *seco pa'l trago* (bueno para beber), *seco pa' la pestaña* (bueno para dormir) , *seco p' al diente* (bueno para comer) o *seco p'al ala* (bueno para pelear).

Además, con tal de utilizar el menor esfuerzo, y ojalá con sentido humorístico, el chileno ha creado una serie de *chilenismos somatolálicos*, es decir, signos somáticos que, por ende, tienen significado y significante. Así, una sola posición de la mano sirve para producir varios mensajes. El pulgar y el índice extendidos más los tres dedos restantes recogidos constituyen un mismo significante para diferentes significados.

- "Se le cayó el cassette" (habló demás)

- "Se fue de toyo" (habló como si supiera mucho sobre un tema)

- "Bueno para el copete" (bueno para beber)

- "Ordinario, *chigual*" (vulgar)

Si bien podríamos seguir enumerando características culturales y lingüísticas del chileno el propósito es simplemente ver una posibilidad de futuros análisis. Como dije al comenzar esta exposición, si bien se inspira en postulados científicos de la lingüística y en un nuevo enfoque de la historiografía, sólo tiene valor de propuesta. Sería interesante tratar de comprobar en terreno si estas apreciaciones son válidas o no. La tarea está sugerida y ojalá, en algunos años más podamos decir – sobre bases sólidas– si los cambios de "mentalidad" que está sufriendo el chileno, el desarrollo tecnológico o la incorporación a grandes bloques económicos no sólo están afectando el ámbito social y económico, sino si el uso lingüístico refleja que pasamos de ser los "chilenitos" a los "jaguares" que tanto anhelamos ser.

BIBLIOGRAFÍA

- Arriagada, Julio y Goldsack, Hugo, *Pedro Prado, un clásico de América*, Santiago, Nascimento, 1952.
- Balart, Carmen, "Pedro Prado y la ruptura del límite", en *Academia* números 13 y 14, Santiago, 1986, pp. 213-226.
- Balart, Carmen, "La rosa revelada, poema de *No más que una rosa*, de Pedro Prado en *Revista Chilena de Literatura* N° 15, Santiago, 1980, pp. 36-58.
- Balart, Carmen, Céspedes, Irma, "Pedro Prado de la ruptura al límite y del límite a la ruptura", en *Revista de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación* N° 1, Santiago, 1995, pp. 57-73.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, España, Ciruela, 1989.
- Cifuentes, Hugo (1980-81) Presencia y ausencia del pronombre personal sujeto en el habla culta de Santiago de Chile en *Boletín de Filología de la Universidad de Chile XXXI*, Santiago, Departamento de Lingüística, Universidad de Chile.
- Coseriu, Eugenio (1972) Sistema, Norma y Habla en *Teoría del Lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos.
- Coseriu, Eugenio (1981). Introducción al estudio estructural del léxico en *Principios de Semántica Estructural*, Madrid, Gredos.
- Coseriu, Eugenio, 1978, "Sistema, norma y habla", en *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*, Madrid, Gredos, 11-113.
- Dante, 1965, "Sobre la lengua vulgar", en *Obras completas*, Madrid, BAC.
- Diccionario de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, (2a edic.)
- Dronke Peter, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- García, Manuel (1980-81) Recursos de intensificación en el habla culta de Santiago de Chile en *BFUCH XXXI*, Santiago; Departamento de Lingüística, Universidad de Chile.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Eudeba, 1961.
- Lara, Luis Fernando, 1976, *El concepto de norma lingüística*, México, El Colegio de México.
- Lázaro Carreter, Fernando (1986). El Español y los medios de comunicación Academia Venezolana correspondiente de La Real Academia Española, Caracas, Colección Lagos.
- Massone, Juan Antonio, " Poesía y anécdota de Pedro Prado" en *Literatura y Lingüística* N°5, Santiago, 1992, pp. 7-18.
- Mellafe, Rolando y Loyola, Lorena, 1994, *La memoria de América colonial. Inconsciente colectivo y vida cotidiana*, Santiago, Editorial Universitaria.
- Menéndez Pelayo, M. *Antología de poetas líricos*, Madrid, CSIC, Tomo X 1945.
- Miranda, Hugo (1980-81) Frecuencia de las formas verbales en el habla culta de Santiago de Chile en *BFUCH XXXI* Santiago, Departamento de Lingüística, Universidad de Chile.
- Moreno de Alba, José, 1992, *Diferencias léxicas entre España y América*, Madrid, Mapfre.
- Olguin, Nelly (1980-81) Los pronombres relativos en el habla culta de Santiago de Chile en *BFUCH XXXI*, Santiago, Departamento de Lingüística, Universidad de Chile.

- Oroz, Rodolfo (1966) *La lengua castellana en Chile*, Santiago, Universidad de Chile.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1972.
- Pfeiffer Johannes, *La Poesía*, México, FCE, 1966 (4a edic.)
- Prado, Pedro, “Discurso pronunciado al agradecer el Premio Nacional de Literatura, 1949”, en *Viejos poemas inéditos*, Santiago, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1949.
- Prado, Pedro, “En torno de la poesía”, en *Ensayo sobre la arquitectura y la poesía*, Santiago, Nascimento, 1981.
- Prado, Pedro, *Camino de las horas*, Santiago, Nascimento, 1965.
- Prado, Pedro, *Esta bella ciudad envenenada*, Santiago, Universitaria, 1945.
- Prado, Pedro, *No más que una rosa*, Buenos Aires, Losada, 1946.
- Prado, Pedro, *Otoño en las dunas*, Santiago, Nascimento, 1940.
- Rabanales Ambrosio (1980-81) La norma culta del español hablado en Santiago de Chile en *Actas acuerdos y recomendaciones*. Primer Seminario de investigación y enseñanza de la lingüística. Concepción. Universidad de Concepción.
- Rabanales, Ambrosio, 1958, *Introducción al estudio del español de Chile*, Santiago, Universidad de Chile.
- Rabanales, Ambrosio, 1971, “La norma lingüística culta del español hablado en Santiago de Chile”, en *Primer Seminario de Investigación y enseñanza de la Lingüística. Actas, acuerdos y recomendaciones*, Concepción, Universidad de Concepción, 121-129.
- Rabanales, Ambrosio, 1981, “Perfil lingüístico de Chile”, en Horst Geckeler et. al. (eds). *Logos Semánticos V. Studia lingüística in honorem Eugenio Coseriu*, Madrid, Gredos, 447-464.
- Rabanales, Ambrosio, 1992, “El español de Chile: situación actual”, en *Historia y presente del español de América*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Pabecal, 565-592.
- Rosenblat, Angel (1968). *El Castellano de España y el Castellano de América*, Unidad y Diferenciación. Montevideo, Editorial Alfa.
- Sapir, Edward, 1929, “The Status of Linguistics as a Science”, en *Language V*, New York.
- Saussure de. Fendinard (1945) *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Shakespeare. *The sonnets*, Londres. Cambridge University Press, 1969.
- Silva , Carmen (1980-81) La función pragmática de la duplicación de pronombres clítecicos en BFUCH XXXI . Santiago, Departamento de Lingüística, Universidad de Chile.
- Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado*, Santiago, Andrés Bello, 1965.
- Whorf, Benjamín Lee, 1940. “Ciencia y Lingüística”, en *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona, Barral ,1971, 235-247.
- Whorf, Benjamín Lee, 1939. “La relación del pensamiento y el comportamiento habitual con el lenguaje”. en *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona, Barral, 1971. 155-183.

CUADERNOS DE LA FACULTAD

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS TEMÁTICAS

1. Literatura española medieval
 - *Leyendo el Poema del Cid* (Irma Céspedes Benítez)
 - *Literatura chilena y española medieval* (César García Álvarez)
 - *El Libro de Buen Amor, una Summa poética* (Irma Céspedes Benítez)
 - *Lírica hispana primitiva* (Irma Céspedes Benítez)
 - *Alfonso, rey trovador y servidor. Cantigas marianas* (John Toro Abarza)
2. Poética de dos mundos
 - *El soneto en Europa* (Irma Céspedes Benítez y Carmen Balart Carmona)
 - *El soneto en Pedro Prado: límite y ruptura* (Carmen Balart Carmona e Irma Céspedes Benítez)
 - *Literatura española medieval y literatura chilena* (César García Álvarez)
 - *La música en Chile y España* (Santiago Vera Rivera)
 - *El español en Chile* (Nelly Olguín Vilches)
 - *El español en Chile: lengua y cultura* (Teresa Ayala Pérez)
3. Literatura hispanoamericana moderna (Carmen Balart Carmona y Claudia Maureira Galaz)
4. Poesía chilena contemporánea: Pedro Prado (Carmen Balart Carmona e Irma Céspedes Benítez)
5. Estudios sobre poesía chilena contemporánea
 - *Pedro Prado, en el umbral de la lírica chilena contemporánea* (Irma Céspedes B. y Carmen Balart C.)
 - *Temas del soneto en Pedro Prado* (Carmen Balart Carmona e Irma Céspedes Benítez)
 - *La generación lírica de Chile* (César García Álvarez)
 - *Destierro y tinieblas en la poesía de Miguel Arteche* (Gilda Pandolfi Setti)
 - *La lingüística del texto y la poesía chilena contemporánea* (Teresa Ayala Pérez)
6. Poesía de tres mundos: Grecia, España, Chile (César García Álvarez)
7. Documento para el estudio de la historia indígena de Chile (Cristián Vergara Oliva)
8. Estudios de fonética y literatura inglesas
 - *La transcripción fonémica de inglés: problemas y soluciones* (Héctor Ortiz Lira)
 - *The 37 essential weak form words* (Héctor Ortiz Lira)
 - *Contractions* (Abelardo Avendaño Zúñiga)
 - *England's medieval times: philosophy and literature* (Mónica Blanco R. y Mary Jane Abrahams S.)
 - *La mujer en la sociedad norteamericana* (Irene Rostagno Eytel)
9. Términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito (Giuseppina Grammatico Amari)
10. Historia de Chile: 1830-1900 (Guillermo Bravo Acevedo)

COLECCIÓN TEORÍA PURA Y APLICADA

1. Investigación científica en los estudios geográficos (Adela Fuentes Aravena)
2. Claves de la estructura narrativa: de Maupassant a Borges (Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.)

COLECCIÓN TECNOLOGÍA EDUCATIVA

1. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (Irma Céspedes Benítez)
2. El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha (Irma Céspedes Benítez)

COLECCIÓN METODOLOGÍA

1. Estrategias para estimular la creatividad a través de la enseñanza de la lengua materna (Carmen Balart Carmona e Irma Céspedes Benítez)
2. La transposition (Olga Díaz Díaz)

