

## Rosa, romero y el alelí: cosmovisiones presentes en el Canto a lo Poeta

Rosa, rosemary and the wallflower: worldviews present in Canto a lo Poeta

**Francisca Caro Cuevas<sup>1</sup>**

UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO

**Resumen.** El Canto a lo Poeta es una de las expresiones musicales que mantiene un latente vínculo con la cosmovisión campesina y las creencias religiosas que predominan en el Chile central. En la investigación realizada, se exploraron las interrelaciones entre el contenido musical de este género y la visión de mundo de la población campesina-mestiza de la zona central del país, profundizando en el vínculo existente entre las creencias y connotaciones mágicas que se elaboran en torno a la textualidad musical del Canto a lo Poeta.

**Palabras clave.** Canto a lo poeta, zona central, población campesino-mestiza, creencias religiosas.

**Abstract.** The 'Canto a lo Poeta' is one of the musical expressions that maintains a strong connection with the rural worldview and predominant religious beliefs in central Chile. In this research, the interrelationships between the musical content of this genre and the worldview of the rural-mestizo population in the central region of the country were explored, delving into the existing link between beliefs and magical connotations that are developed around the musical textuality of the 'Canto a lo Poeta'.

**Keywords.** canto a lo poeta, central zone, peasant-mestizo population, religious beliefs.

### Introducción

“Toda concepción religiosa del mundo implica la distinción entre lo sagrado y lo profano” señala Caillois Roger (1) en las primeras líneas de *El hombre y lo sagrado*, ensanchando así, el alcance conceptual que lo religioso puede abarcar en una sociedad occidentalizada y secularizada como la que se exhibe actualmente. Estar al tanto de aquella concepción religiosa del mundo es imprescindible para comprender el universo artístico de una de las tradiciones populares del Chile central; el Canto a lo Poeta, cuya frontera entre lo sagrado y lo profano se encuentra delimitada explícitamente según el motivo lírico o fundamento que posea el canto, sea *a lo divino* o *a lo humano*.

El Canto a lo Poeta revela un profundo sistema poético musical, impregnado de formalidades estructurales y performáticas, conceptos particulares y creencias configuradas a partir del sincretismo cultural y religioso que supone la cosmovisión campesina. Dichas cualidades dotan a esta tradición de una dimensión espiritual, que, en el caso del Canto a lo Divino se evidencia naturalmente a raíz de su manifestación lírica, la cual es de temática religiosa/bíblica, además de por su correspondencia con el calendario ritual católico. El Canto

---

<sup>1</sup> Estudiante Composición Musical. Facultad de Artes UAHC. Mail. carocuevasfrancisca@gmail.com

a lo humano, en cambio, es de fundamento profano, pues la poesía que aquí se expresa trata tópicos concernientes al ser humano, su intelectualidad, sus pasiones y su convivencia con la naturaleza.

El objeto de estudio de esta investigación se dirige hacia los elementos musicales -y extra musicales- presentes en el Canto a lo Poeta, que reflejan parte de la cosmovisión propia de las comunidades campesinas del Chile central. Rondón plantea que el origen indígena del Canto a lo Divino se sustenta en “las estructuras profundas de relación con la divinidad, la naturaleza y el mundo onírico” (17), por tanto, si consideramos que la interacción del humano con la naturaleza es abordada en el Canto a lo Humano (verso por literatura), y que -como se examinó en el transcurso de la investigación- el habitar el mundo onírico es una constante dentro de las dos vertientes del canto, es congruente extrapolar esta noción hacia la trama total del Canto a lo Poeta.

Entendiendo lo anterior, surgen diversos cuestionamientos en torno al proceso en el que se desarrollan interrelaciones entre estas peculiares estructuras mentales y/o espirituales, y las expresiones musicales que surgen a raíz de una cosmovisión mestiza; el caso del Canto a lo Poeta comprende un complejo universo artístico, repleto de símbolos, costumbres y solemnidades que se vuelcan en el discurso poético musical, y que plantea un interesante ejercicio analítico a través de la relación que se percibe entre la expresión y el contenido.

### Análisis tripartito y semiótica musical

Para alcanzar una comprensión amplia acerca del fenómeno musical del Canto a lo Poeta y aproximarse hacia una codificación de los significados y percepciones del mundo que este contiene, se buscó atender los rasgos generales de los elementos que lo conforman; el contexto en el que se ha desarrollado, sus aspectos musicales y el caudal de creencias y significados concebidos por los cultores en torno a este género. Dichos aspectos fueron analizados aplicando nociones aportadas desde la semiótica musical, con el fin de vislumbrar la presencia de vínculos entre música y significados asociados a la cosmovisión que gira en torno a esta expresión artística. Los aportes brindados por el estudio de la semiótica musical fueron relevantes para generar un análisis musical que superase las limitantes materialistas de un análisis sintáctico, y que, por supuesto, se adecuase a los objetivos de la investigación.

Jean Jacques Nattiez propone un modelo de análisis tripartito de lo que llama el hecho musical total, en el cual se plantea que la forma simbólica -entendiendo esta como una producción poseedora una realidad material y portadora de significaciones y que, en este caso, se refiere a la obra musical- está constituida por tres niveles (11):

- a) Dimensión poética: la forma simbólica es el resultante de un proceso de creación (procesopoiético).
- b) Dimensión estética: los “receptores” construyen una red de significaciones para la forma simbólica a través de un proceso activo de percepción.
- c) Nivel neutral o inmanente: se describe la manifestación material de la forma simbólica. En este nivel se posibilita un análisis de carácter objetivo e independiente de sus otras dimensiones. (12)

Nattiez, en su artículo Etnomusicología y significaciones musicales sentencia: “la semántica musical . . . se interesa por las significaciones afectivas, emotivas, imaginarias, referenciales, ideológicas que el compositor, el ejecutante y el oyente vinculan a la música” (7), así mismo, se plantea que la música asociada a un grupo cultural puede estar ligada a diversas asociaciones y significaciones resultantes de distintos hábitos y convenciones. El autor también describe que la forma simbólica que tiene lugar en un contexto ritual posee aspectos denotativos - la finalidad material del rito musical- y connotativos -las reacciones afectivas y emocionales que esta genera en la comunidad- (Nattiez 13). Estos planteamientos y conceptos ayudaron a estructurar la investigación y a vincular el universo musical a tratar con el contexto de en el que se sitúa.

### Historicidad de los elementos musicales

“El canto a lo poeta es un frondoso árbol que tiene más de 400 años” sentencia Francisco Astorga (1) para introducir una descripción sobre este particular universo poético musical, cuya historia surge entre fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII, en plena época colonial. Este género tiene raíz en la interacción entre indígenas que poblaban el territorio y españoles que llegaron a este, trayendo consigo un legado cultural que daría origen a una gran diversidad de expresiones artísticas a lo largo del país y del continente. En Astorga y Bustamante se describe que los jesuitas “utilizaron la Décima o Verso junto a melodías del canto gregoriano” (14) para promulgar las enseñanzas bíblicas entre la población indígena y mestiza de la zona.

A partir de este método adoptado con el objetivo de educar a la población indígena en la doctrina cristiana surge el Canto a lo Divino; a través de estas enseñanzas, los habitantes que poblaban la zona comprendida entre el río Choapa y el Maule, aprendieron la historia bíblica mediante la memorización de estos cantos religiosos. En palabras de Astorga “el Canto a lo Humano nació al otro día del Canto a lo Divino” (62), cuando los juglares y trovadores que llegaron al país sustituyeron los versos de contenido religioso por textos de temáticas profanas, conservando el mismo estilo poético-musical que se venía gestando hasta ese entonces en la zona paralela a la hipótesis sobre la génesis del Canto a lo Poeta que vincula el surgimiento de este género a las misiones jesuíticas, existe un posicionamiento teórico, sustentado principalmente en similitudes musicales, que plantea que el Canto a lo Divino se vio fuertemente influenciado por el canto llano salmódico, el cual corresponde a un estilo melódico estandarizado -y a la vez, flexible- desarrollado para cantar salmos y, posteriormente, otros textos bíblicos. En Vera (35-6), se describen ciertas semejanzas entre características musicales de entonaciones a lo poeta y cantos salmódicos, las cuales, según el autor, sostendrían la teoría de que el Canto a lo Divino pudo haber asimilado durante su desarrollo las ideas sonoras de los rituales litúrgicos cristianos. Este autor añade una perspectiva significativa para la comprensión del Canto a lo Poeta como un fenómeno no estático, es decir, que, a partir de sus comienzos, fue desarrollando y transformando -en relación con el transcurso histórico- su discurso estético, musical y poético, adquiriendo elementos sonoros provenientes de otras expresiones artísticas con las que tuvo contacto en determinados periodos de tiempo. A partir de este postulado, se entiende que el Canto a lo Poeta, desde sus comienzos hasta la actualidad, ha podido atravesar distintos procesos de mutación -y si se quiere, de evolución- en cuanto a su dimensión estética y musical.

Vera plantea una importante discrepancia respecto a Pérez de Arce en cuanto al origen del peculiar desarrollo tímbrico-armónico del guitarrón chileno; como se acaba de describir, el primer autor postula que estos elementos de amplitud tímbrica y armónica surgieron a partir de la asimilación del órgano en las liturgias cristianas, mientras que Pérez de Arce señala que esta sonoridad proviene de una evocación al “sonido rajado” que habrían desarrollado, a través de la ejecución de flautas de piedra, las comunidades picunches que habitaban la zona antes de la Conquista (45-6).

A partir de la información descrita, puede entenderse que el Canto a lo Poeta surge desde una necesidad evangelizadora por parte de los misioneros jesuitas allegados en el continente, quienes, en sus esmeros por generar una asimilación religiosa en la población indígena que habitaba el territorio, recurrieron a la música y a la poesía como un medio más llamativo y probablemente, más efectivo, de lograr su cometido. Rondón señala que, junto con el surgimiento del “campesino chileno”-el inquilino de una hacienda- la labor evangelizadora se traspasó hacia el hacendado, sin embargo, en los sectores rurales la evangelización no se desarrolló de una manera ni muy efectiva ni profunda, pues, los indígenas y mestizos entre los siglos XVII y XVIII habrían conseguido “sólo un cristianismo nominal” (5).

Conociendo esto, pueden comprenderse las condiciones en las que surgió el Canto a lo Divino como una manifestación artística de religiosidad popular; si bien, el campesinado habría incorporado las imágenes religiosas católicas a su credo, las formas de relacionarse con la espiritualidad se desarrollarían de una manera distante al dogmatismo católico, en parte, por el hecho de que quienes tenían la obligación de evangelizar a la población rural, no asumían dicha función con gran entusiasmo, y probablemente, el descomponer y recomponer todo un sistema de creencias y cosmovisiones haya sido un cometido inalcanzable de abarcar en toda su amplitud. En este contexto es donde la música surge como un medio de relación directa con la divinidad, es decir, no es intervenida ni propiciada por un cura, “encomendero” o “hacendado”. Respecto a esto, según el planteamiento de Rondón las profundas relaciones con la divinidad, el mundo onírico, y la naturaleza que se desenvuelven en el Canto a lo Divino provendrían de un origen indígena (8); dichas estructuras pueden apreciarse dentro del discurso poético, performático, ritual y musical de este género.

Por otro lado, el Canto a lo Humano, respondería a una necesidad de expresión, de dar forma a la creatividad de una forma más libre y relacionada a las experiencias cotidianas y a los saberes no relacionados a la religión. Existe también la posibilidad de que el Canto a lo Humano pueda haber surgido como una forma de aplicar el lenguaje musical aprendido desde el Canto a lo Divino, pero sin encontrarse inmerso en una instancia de devoción o de recogimiento espiritual, de manera que la experiencia musical pudiera vivirse de alguna forma más ligera y que sin requerir, necesariamente, un estado mental tan profundo como el que implicaría el Canto a lo Divino. Quizás como una forma de ensayar el canto o la ejecución del instrumento, sin comprometer dicha práctica a volverse una instancia sagrada. Ahondando aún más, puede también haber surgido la necesidad de crear una expresión musical profana para reafirmar el carácter sagrado del Canto a lo Divino, ya que, para entender una instancia como sagrada, debe diferenciarse de otra que no lo sea, o como señala Caillois “Estos dos mundos, el de lo sagrado y el de lo profano, solo se definen rigurosamente el uno por el otro. Entrambos se excluyen y se suponen recíprocamente” (11).

## Aspectos inmanentes al contenido musical

### La entonación

Los cultores del Canto a lo Poeta han generado distintas denominaciones para referirse a los diversos elementos que componen este género, una de ellas es la forma de referirse a las melodías como entonaciones y al acompañamiento de la guitarra o guitarrón como toquíos; cada entonación tiene su propio toquí acompañante (Astorga y Bustamante 28) y son independientes del fundamento por el cual se cante. Las entonaciones suelen recibir su nombre a raíz de la localidad en la que se originó, el cantor que la creó, alguna característica musical distintiva, por su estribillo o por la forma en la que se estructura la décima, (Astorga y Bustamante 21) del mismo modo, suelen presentar variaciones en las distintas zonas en las que son cantadas, habiendo casos de entonaciones que son parte del repertorio de toda la zona central, pero tienen la cualidad de que en cada sector son cantadas de forma diferente. Según Astorga (citado en Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio 36) las entonaciones pueden clasificarse en dos tipos, según sea su estilo de ejecución con relación al acompañamiento del cordófono:

- Las entonaciones atonadas: parecen variantes de la tonada, y en ellas la melodía del canto y el instrumento son similares, el ritmo es más regular y el toquí de la guitarra es muy parecido al del canto (por ejemplo, la entonación la rosa y romero).

- Las entonaciones apoetizadas: se caracterizan porque la forma del canto es más libre en relación con el instrumento, esto es, el canto lleva un ritmo y el toquí del instrumento lleva otro (por ejemplo, la entonación la común).

En Astorga y Bustamante (21) se habla de esta clasificación estilística; el primer ejemplo -entonación atonada- es denominado como estilo estricto y se señala que se interpreta de una forma “más armónica, tipo juglaresca”, mientras el segundo -entonación apoetizada- se define como libre, “de forma salmódica, con reminiscencias modales”.

Sobre esta última, María Ester Grebe explica:

En este estilo hallamos una gran flexibilidad en las dimensiones y los agrupamientos de las frases y períodos, los cuales evitan la simetría, y un apreciable grado de variación en las fórmulas melódicas: son modificadas ligera o moderadamente, mas nunca de forma extrema. Este estilo presenta obvios mecanismos improvisatorios, y predomina en él un tipo de recitación salmódica interrumpido por cadencias características (Grebe citada en Vera 24).

Astorga y Bustamante (21) señalan que las entonaciones suelen estar en tonalidad mayor, armónicamente se sustentan en “la relación tónica-dominante, con intercambios modales”. En Vera (2016), a propósito de las similitudes existentes entre las entonaciones y los cantos salmódicos, se menciona una “combinación del lenguaje tonal con giros melódicos propios de modos antiguos como el mixolidio”. En Barros y Dannemann (41) se refieren a la presencia de estos como “reminiscencias modales” cuyo origen, para estos autores, deviene de la tradición trovadoresca y religiosa-popular española.

La melodía separa la décima en los cuatro primeros vocablos y los seis restantes, generando dos frases musicales que conformarán la melodía del verso, ambos períodos concluyen con una cadencia que enfatiza la separación entre ambos. Pinkerton (87) señala que la división de los

periodos musicales suele presentar diferencias entre las entonaciones libres y estrictas, siendo las últimas conformadas por “dos periodos musicales balanceados”, los cuales son el resultado de una estructura musical organizada de manera simétrica; “desde el primer al cuarto verso y desde el quinto al décimo se usa la misma progresión del material melódico” mientras que, en las entonaciones de rítmica libre se tienden a producir dos periodos de tres frases cada uno, en los que el primero posee una frase más corta que las otras dos y el segundo contiene frases de igual duración. Algunos vocablos -generalmente el primero, el primero con el segundo, o bien, el tercero- se repiten para reforzar su sentido cadencial y, en algunos casos, se añade un estribillo (Pérez de Arce 23).

Entre cada décima del verso se añaden breves pausas vocales a modo de descanso y, también, de preparación para el cantor al que le corresponde seguir con la siguiente estrofa. El reconocido cantor y poeta Santos Rubios, (citado en Pérez de Arce 24) señala que el canto debe ser ejecutarse de manera “arrogante” y que la voz “no tiene que ir con el guitarrón”, es decir, las frases deben ejecutarse de manera calmada y atrasando el pulso de la voz respecto al del instrumento acompañante, generando un peculiar contraste rítmico entre ambos elementos sonoros. Respecto a las características que debe tener la voz, el autor señala que se acostumbra a ejecutar una voz “forzada, aguda, tensa”, en la cual debe relucir el “pito” - que se refiere a la voz aguda y estridente-, no obstante, menciona la existencia de una generación de cantores que ha cultivado la “voz cuidada, gruesa, impostada”.

Las entonaciones suelen presentar variaciones a lo largo de todo el territorio, por lo cual, es incierto establecer parámetros estructurales absolutos que sean aplicables al estudio de la totalidad del universo musical del Canto a lo Poeta, por lo tanto, las aproximaciones descritas corresponderían únicamente a generalidades observadas.

### El toquío

El toquío, en el Canto a lo Poeta, es la denominación que se le da al acompañamiento de cuerdas pulsadas, el cual puede ejecutarse de manera rasgueada y/o punteada. Pérez de Arce destaca que el estilo de toquío punteado es propio del guitarrón, mientras el rasgueado o charrangueado se utiliza únicamente en la guitarra (36). Según el autor, esta diferencia entre ambas técnicas se debe a que la riqueza tímbrica que posee el guitarrón, gracias a su peculiar recordado, no se aprovecharía de la misma forma con la técnica de rasgueado.

El mismo autor también señala que el carácter que adopte el toquío se desarrolla a través de la utilización creativa de acordes de paso y el ingenio con que se resuelven las cadencias, el cual, en muchas ocasiones, adopta un carácter disruptivo, donde tienen lugar los intercambios modales, que irrumpen la monotonía armónica del discurso sonoro; “las cadencias con giros armónicos sorprendidos son consideradas las “pillerías” que hacen interesante el tema; a veces utilizada como elemento cómico, en otras sorprendente” (Pérez de Arce 30).

En ambos cordófonos -guitarra y guitarrón-, la ejecución se realiza de tal forma que la mano izquierda utilice una digitación simple, y en el caso específico del guitarrón, se ocuparán primordialmente los dedos índices, medio y anular, privilegiando las notas al aire (Astorga y Bustamante 21). En la guitarra traspuesta, en cambio, se encuentran más variantes en el uso de la mano derecha. Una de las razones que puede tener la simpleza en la ejecución de la mano izquierda es la gran exigencia física a la que se ven enfrentados los músicos en las ruedas de cantores que tienen lugar en las vigiliadas, las cuales, como se mencionó anteriormente, pueden ser

de extensa duración. Antiguamente, señala Pérez de Arce (24), era sólo una persona la que se mantenía tocando durante horas, lo que recibe el nombre de “tocarde apunte”; de esta forma, se buscaba reducir la fatiga corporal que esta situación podía producir en el tocador simplificando la tensión que debía ejercer la mano izquierda. Bajo estalógica, también se explica la presencia de una técnica de toquío que utiliza un dedaje dual para la mano derecha (pulgar e índice) y se mantiene, durante todo su transcurso, en una constante alternancia entre ambos dedos, lo que Pérez de Arce (31) resuelve como un “factor necesario para las largas sesiones de “ruedas que se sucedían antaño”.

En lo que respecta a las características rítmicas del toquío, predominan los compases binarios. Uno de los elementos que brindan una peculiaridad rítmica y que contrasta a la línea melódica que lleva la voz, es la presencia reiterada de tresillos (Astorga y Bustamante 21). Junto con esto, en ocasiones, la naturaleza rítmica puede volverse sorpresiva a raíz de los quiebres que suelen aparecer en el transcurso de la música, los cuales rompen los patrones rítmicos del acompañamiento instrumental. Respecto al estilo de toquío que se emplea en el guitarrón y la sonoridad resultante de este, Pérez de Arce ilustra en detalle:

El idioma sonoro del guitarrón es una melodía arpegiada continua en que suena una atmósfera tímbrica irregular, muy rica que incluye un bajo insinuado. Los arpeggios comprenden varias octavas y timbres cordales. Habitualmente incluyen muchas cuerdas al aire, lo que produce una resonancia amplia, con muchos armónicos. El decaimiento lento de las cuerdas al aire produce una ligazón entre las notas sucesivas, o "campanileo" muy apreciado entre los guitarroneros. Excepcionalmente se usan acordes simultáneos de dos notas como notas de paso. Las cuerdas octavadas y dobles octavadas generan una permanente ambigüedad en la percepción del acorde respecto a sus posibles inversiones, lo que contrasta con la posición tonal fija del par de "diablitos". De fondo se percibe un bajo ocasional, cuya métrica irregular y fragmentaria se funde en el conjunto, sin destacar.” (30).

El autor destaca que la irregularidad y la asimetría tímbrica-armónica son una constante dentro de los toquíos de este género, y en particular, del guitarrón. Sobre el carácter tímbrico del instrumento -tópico principal de su investigación-, destaca la inmensa amplitud de resonancia que este genera, siendo, además, muy versátil en cuanto a la intensidad y densidad que pueden adquirir los toquíos empleados en este, variando “desde un tañido sobre una sola cuerda por orden (actuando el resto por simpatía), sonando de un modo muy nítido y dulce, hasta un tañido arrastrado sobre todas las cuerdas de cada orden” (Pérez de Arce 29). Los toquíos empleados en guitarrón tienden a ser ornamentados con distintas técnicas -adornos y floreos- los cuales aportan rasgos sonoros particulares e identitarios al conjunto estético-musical presente en el Canto a lo Poeta, y según Pinkerton (111) “define la identidad del intérprete musical” ya que aportan matices que distinguen a los estilos de ejecución desarrollados por los guitarroneros y guitarristas de este género.





## La labor espiritual del cantor

La mayoría de los cantores percibe el mundo que lo rodea en décimas, y pasa gran parte del día repasando o creando versos, con la mente pendiente y atenta a la rima. Mientras realizan sus trabajos en el campo la mente está continuamente rumiando versos, describiendo el mundo en versos. (Mercado 2)

El enunciado anterior fue planteado por Claudio Mercado, investigador que ha dedicado décadas a la investigación de las tradiciones mestizas del Chile Central, de esta forma, a raíz de su experiencia en campo, el autor menciona que los cantores perciben el mundo que les rodea en relación con el imaginario poético del Canto a lo Poeta. De esto, puede interpretarse que, los cantores mantienen una relación estrecha y constante con la tradición artística que practican, la cual se extrapola más allá de la instancia musical y/o poética, siendo parte de un proceso de creación y práctica constante, el cual, según el autor, requiere también un “cuotade obsesión”. El cantor y poeta Arnoldo Madariaga, en el primer capítulo de *En la huella del canto a lo poeta* (Astorga), declara “yo me conocí cantor”, lo que da cuenta de esa gran implicancia que tiene la tradición musical en la percepción del cantor sobre sí mismo y sobre su entorno. El rigor con el que los cantores adoptan su labor se aprecia en el esmero con el que se dedican a aprender cada vez más entonaciones y toquíos, muchas veces, midiendo la calidad de un cantor como algo proporcional a la cantidad de melodías y versos que sepa, y de un guitarronero, por la cantidad de toquíos que este domine.

Con respecto a la percepción que tienen los propios cultores acerca de las capacidades de un cantor, Osvaldo “Chosto” Ulloa, en *La caña con choclo* (Mercado) menciona: Yo al gallo que respeto muchísimo, lo encuentro que toca bien y el gallo ha tenido revelaciones, el Quila, Honorio. Ese gallo ha tenido revelaciones y es un gallo que toca bonito y toca raro (...) toca más raro que los otros (...), los modos de toquíos que tiene, más raros así, y tiene mejores entonaciones, tiene buenas entonaciones, ese hombre cantaba muy bonito, y este gallo toca tan bonito la guitarra.

En este enunciado se aprecia que el cantor valora principalmente la belleza y la originalidad aplicada en el toquío y el canto, refiriéndose al estilo que aplica Honorio Quila al tocar como “bonito” y “raro”, siendo este cantor, sujeto de su admiración. Además de la cantidad de entonaciones, versos y toquíos que sepa un cantor, pareciera ser que la calidad del poeta también suele medirse en relación con su vida espiritual -sobre todo entre los cantores a lo divino- ya que, el cantor menciona que Quila es un cantor que ha tenido revelaciones, refiriéndose a información espiritual y musical que el cantor haya obtenido a través de sus sueños. Entendiendo esto, puede suponerse que, en el Canto a lo Divino, la dimensión espiritual es de mayor relevancia que la música misma, así mismo, en estas instancias devocionales, la afinación y los elementos musicales en general pasan a un segundo plano de la apreciación y atención de los cantores, siendo los versos a entonar -el contenido lírico- el aspecto de principal cuidado:

La afinación del instrumento suele ser defectuosa, particularmente ya avanzada una reunión de cantores, los cuales no se preocupan mayormente de volverlo a tono, no tanto por falta de oído, sino, seguramente, por la mayor importancia concedida al literario en desmedro de lo musical, causa que también se hace presente en la poca importancia concedida a la limitación de condiciones vocales, en el terreno del interpretativo. (Barros y Dannemann 35)

Va un viejito que canta super desafinado y no le importa. El gallo va por fé, no es un artista...está

toda la noche cantando versos achuntándole más o menos a la melodía. No son artistas. Están en su ritual. Y hay los que son buenos, que saben mucho, otros que saben más o menos, otros que saben poco. No importa. (Mercadocto en Pinkerton 163)

Asimismo, el Canto a lo Poeta se encuentra inmerso en un mundo lleno de creencias y supersticiones, las cuales se relacionan de distinta manera con la música y los aspectos ligados a ella. Por ejemplo, existe la creencia de que el guitarrón tiene 40 toquíos, de los cuales sólo deben aprenderse treinta y nueve, ya que, quien aprenda los 40 deberá enfrentarse en un duelo musical con el diablo (Céspedes 9), duelo del cual, según la leyenda cuenta, la única forma de salir victorioso es haciendo la postura de cruces. Estas creencias de carácter mágico dan cuenta de que los cantores se relacionan con la música de una forma sumamente profunda y ligada a un peculiar misticismo, de manera que, su percepción en torno al Canto a lo Poeta comprende dimensiones que van más allá de la apreciación y práctica de la música y la poesía, forjándose también, a partir de un caudal de creencias mágicas ligadas a la práctica artística. Otro indicio de estas nociones metafísicas que rondan la música en el Canto a lo Divino es, por ejemplo, la carga simbólica que se vierte en los guitarrones, los cuales, en la mayoría de los casos son bautizados y son adornados con un espejo, el cual simboliza la transparencia del cantor a lo divino (Astorga y Bustamante 17).

### Magia y revelaciones

Cuando se afirma que el guitarronero debe aprender como máximo 40 toquíos si no quiere enfrentarse a un duelo con el diablo, se está frente a una interacción entre un aspecto de la cosmovisión campesina en los elementos musicales del Canto a lo Poeta; esta interacción en particular se presenta en forma de limitante, amenazando con la presencia de una figura malévola, la más temida para la religión cristiana, frente a la que el cantor debe resguardarse y no arriesgarse aprendiendo más toquíos. Esa condicionante puede considerarse una restricción para el ámbito creativo de los cantores y guitarroneros, quienes ya habiendo aprendido cierta cantidad de toquíos, deben procurar no desarrollar su inventiva en el instrumento, con el fin de no exponerse a la visita del indeseado personaje.

El imaginario que envuelve al Canto a lo Poeta supone una compleja red de interacciones entre la música y los cantores, en donde el grupo humano ha otorgado diversas y peculiares connotaciones al contenido musical según sus creencias religiosas, mágicas y filosóficas. De igual manera, pareciera ser que estas creencias tienen una repercusión directa en el contenido musical, siendo, como en el caso expuesto, determinantes en el devenir musical. La dimensión onírica surge como un factor clave para entender estas relaciones que se articulan entre la cosmovisión de los cantores y la música; Osvaldo “Chosto” Ulloa relata que en sus sueños interactuaba con un enigmático ser que le enseñaba nuevos “toquíos”:

Yo soñaba con una persona tocando guitarra y lo veía, y al otro día le aprendía el toque yo y le aprendía la afinación (...) una persona llegaba y tocaba y la veía que tocaba una guitarra dorada muy bonita y lo veía como ponía los dedos, como afinaba, todo. Al otro día pescaba la guitarra yo y hacía lo mismo, como que era un profesor que tenía que venir a enseñarme. Y eso lo conversé al cura y el cura me dijo que era el diablo que me estaba turbando, y ahí tuve miedo. (Mercado 6:50).

El cantor confiesa que a partir de esa experiencia no volvió a tocar guitarra en mucho tiempo por miedo a que fuera el diablo quien lo instaba a aprender más toquíos. Años después, comentó lo ocurrido con un pastor evangélico, quien le dijo que lo que le ocurría era un regalo divino, “si no, yo

habría sabido mucho” menciona el cantor (Mercado 4), consciente de que el haber dejado de lado la práctica de la guitarra fue una limitación en el desarrollo de su aprendizaje musical.

Otra evidente interacción musical relacionada al mundo de los sueños también es mencionada por Don Chosto en el documento audiovisual *Don Chosto Ulloa, Guitarronero de Pirque* (Mercado) cuando el cantor interpreta *Revelaciones de un sueño*, cuyos versos relatan paisajes y situaciones oníricas. En esta misma línea, dentro de registros que datan de 1962, recopilados por María Ester Grebe, se halla una canción llamada *Decimas por sueño*, interpretada por Carlos Marambio, en donde el cantor relata un sueño en donde transcurren distintos rituales católicos e instancias religiosas como la confesión, estar dentro de una sacristía, encontrarse con la Virgen María, morir y presenciar su propio velorio.

Honorio Quila, destacado poeta y cantor, quien según Don “Chosto”, también tuvo revelaciones, señala: Esta melodía me la dio el sol. Yo fui al sol y volví, en un sueño. Ahí el sol me dio esta melodía. Había un coro de trece millones de niños que cantaban distintas melodías; de ahí salió la que yo canto, esa es la melodía del sol (ctdo en Mercado 3). Todas estas menciones dan cuenta de una estrecha relación que está profundamente arraigada entre el Canto a lo Poeta y el mundo onírico; los cantores hacen de sus sueños una parte esencial de su dimensión creativa, siendo esto, en la mayoría de los casos vinculado a una connotación espiritual o religiosa por los mismos sujetos.

Entendiendo esto, cabe preguntarse acerca de cómo se relacionan los elementos inmanentes de la música con esta dimensión; sobre el guitarrón, Pinkerton (26) afirma “hay cierta magia en el sonido del guitarrón, (...) que conecta con algo interno”, “...cuando lo escuché sonar por primera vez, me pareció que siempre lo había escuchado... que lo llevaba adentro.” (M. Sánchez, ctdo en Pinkerton 27). El sonido envolvente, o “atmosférico”, como le llama Pérez de Arce (8) de este instrumento podría, entonces, contribuir a esa sensación mágica que describe Pinkerton; la riqueza tímbrica y amplitud armónica, en conjunto con las irrupciones rítmicas y tonales que se ejecutan en los toquíos podrían aludir a una dimensión mágica u onírica. Para Pérez de Arce (24), las peculiaridades sonoras del guitarrón evocarían al “sonido rajado” que las comunidades picunches prehispánicas habrían ejecutado con el uso simultáneo de flautas de piedra, tradición que da origen a los Bailes Chinos de la Zona Central.

Entendiendo esto, podría entenderse que el guitarrón, en cuanto a su peculiar sonoridad y forma de uso, *mantiene vestigios de esta usanza en sus aspectos musicales, rituales y en la presencia de los elementos simbólicos que contiene; a través de sus imponentes elementos sonoros y las connotaciones espirituales que los cantores le han atribuido, el guitarrón evocaría esta sensación de trance y de total inmersión al espacio musical, inmersión que propicia las interacciones con la divinidad y el mundo de los sueños.*

Para Vera (28), la amplitud sonora del guitarrón proviene de los órganos utilizados en las liturgias cristianas, en este caso, de igual manera el carácter sonoro del guitarrón tendría su origen en una instancia ritual y relacionada directamente con una instancia perteneciente a una dimensión espiritual, y sumado a esto, en el caso de que, como el autor se esmera en demostrar, los intercambios modales y la forma en la que se ejecutan las entonaciones tuvieran su origen en los cantos salmódicos que tenían lugar en estos rituales religiosos, estos elementos musicales también tendría una *alusión sonora a lo divino*. Sin embargo, no sólo los elementos sonoros del guitarrón apelarían a esta dimensión onírica, ya que la sonoridad de la guitarra traspuesta, con las numerosas variaciones que posee, genera un espectro sonoro dotado de una riqueza vertical también

envolvente.

### El guitarrón y la guitarra están vivos

En el mundo campesino, la guitarra recibe diversas significaciones espirituales y mágicas; se habla de que quien posee el don de cantar y tocar el instrumento ha recibido un regalo divino. También, se perciben rasgos de animismo en torno a los instrumentos musicales, ya que, los cantores suelen atribuirles alma. Chavarría señala respecto a la guitarra:

“Ella se bautiza para protegerla del mal de ojo con gotas de aguardiente o agua bendita”, la cantora campesina Fresia Osos menciona que este cordófono “se puede ojear igual que a un niño. Cualquiera persona puede ojearla; si la encuentra bonita y no le dice << Dios te guarde >>, entonces la ojea. Así dicen los antiguos, los sabios” (30). Así mismo sucede con el guitarrón chileno, cuyos métodos de cuidado se basan principalmente en protección de tipo espiritual como ser bautizado por parte de un sacerdote católico, o bien, como recomienda Santos Rubios en Pérez de Arce (23) “echarle aguardiente “pa que críe más voces””, en una alusión al interés sobre el recurso tímbrico por el cual el guitarrón destaca por su amplitud. En Céspedes Romero (9) se menciona que los cantores antiguos solían dejar el guitarrón boca abajo, para evitar que le entre el malo, haciendo nuevamente, referencia a cierta relación entre el diablo y el guitarrón chileno. Pareciera ser que, al ser instrumentos mediante los cuales se entabla comunicación con otras esferas no terrenales, estos llegarían a ser susceptibles a verse perjudicados por estas dimensiones, como así también, beneficiados a través del bautizo u otro tipo de protección espiritual.

### El ciclo del canto: lo hipnótico en el Canto a lo Poeta

Mercado (*Cantando en Chile Central* 42:36) menciona una sensación hipnótica en la musicalidad del Canto a lo Poeta, percepción que mantiene coherencia con la idea de una dimensión onírica o mágica evocada mediante la ejecución de la música; el sonido envolvente del instrumento en conjunto con una voz que entona inesperados giros melódicos, irrupciones rítmicas y tonales ejecutadas con tanta naturalidad que se inadvierten al oído poco atento, el guitarrón funcionando como una orquesta a través de su vasta capacidad tímbrica y su amplitud vertical, o la guitarra situada en un estado sonoro atípico mediante afinaciones traspuestas, son factores que generan que el oyente disponga todos sus sentidos hacia la música, y que, al igual que los cantores en la rueda, se inmerja de lleno en el espacio sonoro. Para los cantores, la inestabilidad rítmica del toquío y la disociación entre la voz y el instrumento supone un esfuerzo mental de relevancia, principalmente en las entonaciones de estilo apoetizadas, ya que, esta independencia rítmica estima un grado de complejidad para el cual deben mantener un nivel de concentración importante a la hora del canto.

Sobre esta idea de lo hipnótico presente en la sonoridad del Canto a lo Poeta, Mercado (42:38) alude a una “melodía que no para”, es decir, que se desarrolla de manera cíclica, repetitiva y constante. La rueda de cantores se desarrolla tejiendo un verso cuya entonación se repite cinco veces, para con ello concluir y comenzar con otro verso y melodía hasta que el encuentro tenga fin. Esta disposición circular en la que se desenvuelve la instancia artística podría simbolizar una visión de mundo ligada a lo cíclico.

El mundo campesino fundamenta su vida en torno a una cosmovisión, a una manera de ser y estar en el mundo, en permanente comunicación con lo terrenal y lo celestial. Todo este hermoso encuentro con la naturaleza y con lo trascendente se vive cotidianamente y se manifiesta a través

del ciclo agrario. El tiempo se vive en torno al ritmo de la tierra, a partir de la siembra de la semilla del trigo en el mes de mayo, hasta culminar su proceso de crecimiento con la cosecha en el mes de enero o febrero, según la zona, para luego volver a preparar la tierra y comenzar un nuevo ciclo. El tiempo, entonces, se vive en forma circular (Chavarría 16). Entendiendo que la cosmovisión campesina percibe el tiempo de manera cíclica, no es de extrañar que el Canto a lo Poeta se desarrolle a partir de una concepción musical repetitiva, en la que una misma melodía y armonía es re expuesta hasta que hayan sido cantadas las cinco décimas del verso. Así mismo, el acompañamiento instrumental se basa en patrones ritmo-armónicos o rítmico-melódicos que se repiten constantemente hasta llegar a una irrupción, - si es que se da para después retomar el ciclo rítmico, o bien, se repite el mismo patrón durante todo el toquío.

### Conclusiones

Según Nattiez (21) el entramado simbólico y las significaciones que se vierten en la música vendrían a ser vehiculados principalmente por las connotaciones que los cultores han otorgado a los sistemas musicales e instrumentos. En el caso del Canto a lo Poeta, se hallan ejemplos evidentes de esto, principalmente, en las atribuciones mágicas que los cultores dan a los instrumentos, en las creencias y supersticiones en torno al aprendizaje musical, ligadas a lo divino y a lo demoníaco y en las revelaciones, en donde la creatividad de los cantores es entendida como un mensaje proveniente de una esfera no terrenal.

El imaginario que envuelve a esta tradición musical se compone por una especie de hibridación de la mitología judeocristiana y las creencias propias de las comunidades campesinas, forjadas a partir de una estrecha relación con la naturaleza y con la divinidad. Esta mezcla de contenido religioso se manifiesta en el discurso musical a través de asociaciones que los cultores han ido atribuyendo a los distintos elementos que conforman el entorno musical del Canto a lo Poeta a través de una compleja red de significantes comprendidos en el material organológico, sonoro y creativo. Se cree aquí, que *la música es contenedora de connotaciones simbólicas y de historicidad, las cuales, en el Canto a lo Poeta se presentan en aspectos como la amplitud sonora, el desarrollo melódico y armónico, las irrupciones tonales, la disposición de los cantores en la rueda y en la dimensión creativa.* De igual manera, y como se abordó en los capítulos anteriores, la forma de relacionarse con los instrumentos y el desarrollo tímbrico y organológico que estos han tenido da cuenta de estas interrelaciones mencionadas.

Es así como surge la reflexión en torno a la capacidad que tiene la música de portar significados abstractos y de trascender estos contenidos generacionalmente, sin necesariamente evocar una comprensión consciente de los significantes, sino que, generando un conocimiento intuitivo o emocional, cuya aprehensión se da a través de medios sensibles y no racionales.

Por último, es menester mencionar que esta investigación se desarrolló bajo la convicción de que estos significados o alusiones asociadas al discurso musical conforman un aspecto trascendental, no solo dentro de la música y del arte mismo, sino que, pueden llegar a dar testimonios históricos, sociales y de interés antropológico. Los elementos musicales son también portadores de una carga histórica que es importante rescatar y destacar, labor que debiera enfatizarse cuando se trata de una tradición cultivada por una comunidad invisibilizada como lo es la población mestiza/campesina, cuyos rasgos culturales identitarios como comunidad han sido históricamente rechazados por las clases dominantes que han promovido un imaginario homogeneizado de la población del territorio nacional.

### Referencias

- Astorga, Francisco. «El canto a lo poeta.» *Revista Musical Chilena* 2000, 194 ed.: 56-54.  
<<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12584/12889>>.
- Astorga, Francisco y Juan Bustamante. «El renacer del guitarrón chileno.» 1996. *La guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada*. <<http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/08/Renacer-del-guitarron-chileno.pdf>>.
- Caillois, Roger. «El hombre y lo sagrado.» 1984. *Academia.edu*.  
<[https://www.academia.edu/38361453/Caillois\\_Roger\\_-\\_El\\_hombre\\_y\\_lo\\_sagrado\\_1984\\_](https://www.academia.edu/38361453/Caillois_Roger_-_El_hombre_y_lo_sagrado_1984_)>.
- Céspedes Romero, Jorge. «La poesía popular tradicional chilena.» 2011. *Revista Chilena de Literatura*.  
<<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11117/11446>>.
- Chavarría Zemelman, P. «La guitarra es la que alegra.» 2015. *Archivo de Cultura Tradicional*.  
<<http://www.archivodeculturatradicional.cl/wp-content/uploads/2019/04/LA-GUITARRA-ES-LA-QUE-ALEGRA.pdf>>.
- Mercado, Claudio. «Cantando en Chile Central. La Chimuchina. Clase Claudio Mercado.» 2017. *Youtube*. <[https://www.youtube.com/watch?v=5S4M\\_YtwoI8&t=483s](https://www.youtube.com/watch?v=5S4M_YtwoI8&t=483s)>.
- Nattiez, Jean Jacques. «Etnomusicología e significações musicais.» *Per Musi - Revista Académica de Música* 2004: 5-30.  
<[http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/10/num10\\_cap\\_01.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/10/num10_cap_01.pdf)>.
- Nattiez, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Pérez de Arce, José. «El guitarrón chileno y su armonía tímbrica.» *Resonancias: Revista de investigación musical* noviembre de 2007, 27 ed. :Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.  
[http://resonancias.uc.cl/images/PDF\\_Anteriores/Separatas\\_n21/P%C3%A9rez\\_de\\_Arce.pdf](http://resonancias.uc.cl/images/PDF_Anteriores/Separatas_n21/P%C3%A9rez_de_Arce.pdf)>.
- Rondón, Víctor. «La herencia indígena en la música y ritualidad de Chile Central.» 2003. *Museo Chileno de Arte Precolombino*.  
<[http://www.precolombino.cl/archivos\\_biblioteca/publicaciones-en-pdf/libros-de-arte/con-mi-humilde-devocion/con-mi-humilde-devocion-03.pdf](http://www.precolombino.cl/archivos_biblioteca/publicaciones-en-pdf/libros-de-arte/con-mi-humilde-devocion/con-mi-humilde-devocion-03.pdf)>.
- Sans, Juan Francisco. «Música y Discurso: Hacia una semiología de la música.» s.f. *Academia.edu*.
- Vera, Alejandro. «La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino.» *Revista Musical Chilena* 2016: 9-  
<<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/>

---

Recibido: 30 de Mayo de 2023

Aceptado: 1 de Junio de 2023

