



Antecedentes del cuplet en la música rural de Chile

La música chilena, así como otras expresiones nacionales, se ha desarrollado en un marco de permanentes influencias de géneros y estilos exógenos. Muchos de estos influjos han sido de corta duración, sobre todo aquellos que, pese a ser actualmente incorporados por los medios de comunicación de masa, se ven fuera del incentivo de la práctica del músico local. Sin embargo, otras corrientes estilísticas han tenido una asombrosa permanencia, llegando a constituirse en músicas de fuerte identidad. Son estos casos de asimilación los que suelen denominarse "procesos de folclorización". Sin intentar su definición, se trata de procesos que se reconocen por la permanencia de la manifestación en el tiempo y que, a pesar de la resignificación producto del nuevo uso y manejo, mantienen características formales comunes que permiten compararlos y relacionarlos con las prácticas y especies originales. Tales características las hemos podido detectar en piezas musicales que hace casi un siglo fueron creadas por algunos compositores españoles, y que hoy las hallamos como expresiones anónimas en los campos chilenos. Es lo que hemos llamado la folclorización del cuplet en Chile y que hoy queremos presentar sólo como un inicio de su estudio.*

1. Introducción

De acuerdo a algunas evidencias aportadas por documentos históricos, el cuplet habría llegado a Chile a fines del siglo XIX con el apogeo del teatro español y especialmente, la zarzuela de Género Chico, permaneciendo vigente como material temático en géneros y estilos criollos, revistiendo así, las características de un caso de cambio musical donde, a pesar de las modificaciones introducidas por el uso y práctica a través del tiempo, aún se

Like other national expressions, Chilean music has developed within a framework of permanent influences of genres and exogenous styles. Many of these influences have been of a short duration, especially those which, despite being currently incorporated by various means of mass communication, have not been part of the incentive of local music making. However, other stylistic trends have surprisingly endured, managing to establish themselves in music with a strong identity. These cases of assimilation are usually termed "processes of folklorization". Without attempting a precise definition of this term, these are processes which can be identified by the endurance of the manifestation in time and which, despite their new significance, a result of their new use and handling, maintain common formal characteristics which allow them to be compared and related to the original. We have been able to detect such characteristics in various pieces which were written almost half a century ago by Spanish composers, and which today seem like anonymous expressions in Chilean spheres. This is what we have called the folklorization of the cuplet in Chile, a first study of which is presented in this article.

observan estructuras de alta similitud con las que traía de España. La folclorización del cuplet no es un hecho aislado ni fortuito. Por el contrario, su persistencia en Chile está antecedida de una serie de especies musicales también de origen hispánicos.¹ Esta característica más o menos generalizada en la música tradicional chilena obedece a una matriz cultural parcialmente común con España, que se ha desarrollado en procesos históricos y sistemas sociales compartidos.

2. Metodología

La factibilidad de realizar este documento

* La folclorización del cuplet en Chile, es una materia aún no abordada como objeto de estudio musicológico. El autor ha querido presentar aquí sólo los apuntes de un posible estudio que ha sido postulado al Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, FONDECYT, para el período 1996-1997.

¹ Baste mencionar la jota, la sirilla o seguidilla, el fandango, la décima espinela, el romance, etc.

preliminar se debe en alguna medida, a la confluencia de materiales aportados por músicas de tradición escrita y tradición oral. La conservación de partituras de los cuplets editados en Chile a comienzos de este siglo, junto a fuentes orales recogidas mediante la etnografía, nos han permitido reconstruir parcialmente el proceso de transporte, relocalización y transformación de este género musical y su estilo interpretativo. Sin embargo, debemos destacar que uno de los factores decisivos que han posibilitado el inicio de este estudio, se relaciona con la labor que Margot Loyola (Premio Nacional de Arte 1994) ha desarrollado en torno a este tema. Profesora de la cátedra de folclore musical en la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, Margot Loyola ha mantenido vivo el interés por cuplet, tanto en el área de estudio como de la interpretación, hecho que le ha merecido el exclusivo mérito de haber recuperado del olvido este género y sus diversas versiones folclorizadas.

Es así como la elaboración del presente documento tiene por primera base los antecedentes que nuestra artista indagó para sus discos de larga duración *Casa de Canto* (CML 2455), editado por RCA el año 1966, en el cual incluyó tres cuplet, y *El Couple* (STS 299) editado por Star Sound en 1986.² Sin embargo, en 1965 Margot Loyola había sentado los primeros precedentes para este estudio en otro de sus discos, por lo que se puede afirmar que el descubrimiento de la folclorización del cuplet en Chile está directamente relacionado a la producción discográfica de nuestra cantante e investigadora. Ella misma nos revela detalles de su hallazgo:

"Cuando grabé el LP *Salones y Chinganas del 900* (CML 2278, sello RCA) uno de los temas del álbum *El automóvil* fue clasificado como especie del género *corrido*, puesto que había sido recopilado como tal por la cantora popular Petronila Orellana. Sin embargo, esta clasificación era en parte incorrecta. Fue el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán que me advierte 'No es corrido, es un cuplet de Valverde y Torregrosa de la zarzuela *El último chulo*'.

² RUIZ, Agustín. "Discografía de Margot Loyola". *Revista Musical Chilena*, XLIX/183, enero-junio 1995, p.49

Entonces comienzo a tomar conciencia las insospechadas riquezas que hay en el campo chileno. Posteriormente, voy comprobando que, en efecto, algunos textos de canciones folclóricas que aprendo en el campo coinciden con los de cuplets que fueron editados en partituras por casas de música nacionales." (Margot Loyola, Santiago, diciembre de 1994).

Como hemos visto, el tema que aquí abordamos se ha ido perfilando en el tiempo de modo casi circunstancial, tanto en lo que respecta a su hallazgo, como al curso que ha seguido la historia de estas prospecciones. Esto ha demandado una metodología que integra algunos lineamientos de la musicología histórica con los de la etnomusicología. Una buena parte del trabajo se apoya en la revisión sistemática de partituras editadas por casas nacionales, en su mayor parte, durante fines del siglo XIX y comienzos del XX. Así también, se han revisado archivos sonoros y publicaciones que nos permiten reconstruir parcialmente el contexto histórico y social. Sin embargo, el material de más riqueza ha sido aquel que, con tenacidad y perseverancia, la Sra. Margot Loyola ha reunido en su trabajo de campo, hecho que ha permitido conducir una estrategia comparativa que nos muestra los elementos de este proceso y el modo en que ha operado el cambio estilístico.

3. Antecedentes históricos

Para introducirnos en el tema es necesario remontarse a los tiempos de las primeras representaciones de zarzuelas en territorio nacional, puesto que la aparición de este género inauguró en un público ávido, entusiasmo y gusto por la música y escena española. De acuerdo a los antecedentes que Margot Loyola recogió de Ismael Carter,³ el

³ "Don Ismael perteneció a una familia de músicos populares, con quienes tuvo casa de canto en diversas ciudades del país y el extranjero. Tocaba piano y era un profundo conocedor del ambiente musical de comienzo del siglo XX. Tuvo una participación importante en la grabación del larga-duración *Casa de Canto*, que registró Margot Loyola en el sello RCA". (RUIZ, Agustín. "Discografía de Margot Loyola". *Revista Musical Chilena*, XLIX/183, enero-junio 1995; p.49).

desarrollo del cuplet en Chile estuvo muy ligado a la zarzuela. Efectivamente, como comprobaremos más adelante, algunos de los cuplets folclorizados corresponden a partes de zarzuelas como *La montería*, de Guerrero y *El último chulo*, de Valverde y Torregrosa, ambas piezas popularizadas hacia comienzos del siglo XX. En otros casos se tratará de piezas sueltas compuestas para ser interpretadas por cupletistas.

Aunque la materia de este trabajo se refiere a la música de *las tablas* de fin del siglo XIX y comienzo del XX, debemos tener presente que el género escénico ya había debutado en Chile. La tonadilla — como aquí también se solió llamar al cuplet— fue música de escena que se hizo presente en nuestro país "con las primeras tentativas para un teatro permanente".⁴ En 1777 aparecía citada en un documento de la administración colonial, y fehacientemente se sabe que don Antonio Aranaz la cultivó a fines del siglo XVIII, después de conseguir una licencia para presentar funciones de tonadillas. Con posterioridad, entre 1806 y 1807 aparece conformando los programas del Coliseo de Santiago de Chile.⁵ También se verifican algunas referencias durante la Patria Vieja y en los cafés de los primeros años de la República. Por el momento, nada sabemos de la persistencia de este repertorio en el cancionero popular de Chile. Sólo podemos aventurar que parte de dicha temática literaria haya pasado a integrar el material de la tonada chilena, género que ha gravitado en la transformación de muchos otros de menor raigambre.

Como ya lo hemos advertido, en este peritaje sólo se ha considerado la música del que, bien podríamos llamar, segundo período de la escena española en Chile. Este período se relaciona con el resurgimiento de la presencia de la música de España en la sociedad chilena después del proceso de independencia. Por tanto, el estudio está acotado en su totalidad por piezas folclorizadas originales de

autores y compositores españoles posteriores a 1850. Esta nueva era de música hispana se inauguró con la primera compañía española de zarzuela que llegó a Chile. Esto ocurría en 1857 en la nortina y minera ciudad de Copiapó, que a la fecha contaba con el primer ferrocarril de Sudamérica y una riqueza descomunal. Así se daba inicio a una nutrida lista de compañías y actores, quienes en algunos casos se establecieron por largas temporadas en atención a la devoción que el público de esta patria mostró por este género de la escena hispana.⁶ Luego, un año más tarde la zarzuela hacía su estreno en el puerto de Valparaíso y La Serena. En 1859 llegó a Santiago y en el siguiente año hizo su debut en Buenos Aires y Montevideo. Todas estas fechas coinciden y atestiguan el resurgimiento de la zarzuela con la creación del Género Grande en 1851, reanimación que estuvo relacionada de modo más que indirecto con el conjunto de la sociedad de la América de habla hispana.

La representación de la zarzuela en Chile fue ampliamente acogida por los diversos estratos sociales, hecho que revistió singular importancia, tanto por sus alcances históricos como musicales. La zarzuela, junto a la zamacueca y refalosa (ambas provenientes del Perú), se constituiría en uno de los primeros grandes aportes al proceso de identidad musical que la sociedad chilena comenzó a vivir después de la instauración de la República. Posterior a la Independencia y Patria Vieja, los nuevos sectores acomodados y la incipiente burguesía asumieron un proceso de modernización deliberada, que buscaba terminar con la impertérrita presencia de la cultura española y toda la tradición acuñada en el pasado colonial. Las dos ciudades más importantes del país se convirtieron en los más notorios modelos: Valparaíso adquirió rasgos y costumbres de la colonia de comerciantes británicos allegados poco después de 1825; por su parte, Santiago se *afrancesó*. Sin embargo, estos propósitos no se ajustaron con

⁴ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941; p. 46.

⁵ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Orígenes...*; p. 47

⁶ El caso más relevante es el del afamado Pepe Vila, quien se estableció en Santiago de Chile hacia fines del sigloXIX.

efectividad alguna al sustrato del inconsciente colectivo de la sociedad en su conjunto, y menos aún, al de los estratos populares. Y así lo vino a demostrar el éxito de la zarzuela y el drama español, que a pesar de haber competido con la ópera italiana y el drama inglés, lograron calar hondo en el sentir popular.

En Chile, la zarzuela tuvo la virtud de cautivar en poco tiempo al gran público de las ciudades. Este rasgo se haría más patente con el carácter que la escena española habría de adquirir hacia fines del XIX, particularmente en lo que se refiere a la bullente zarzuela de Género Chico. En Valparaíso primero, y Santiago después, los empresarios adoptaron el sistema de *tandas*, modalidad similar a la *función por hora* que a la sazón también se imponía en la Madre Patria. Las *tandas* se comenzaron a dar el 4 de febrero de 1886 en el Teatro Odeón del Valparaíso. Ahí se impuso una fórmula de alta rentabilidad que garantizaba una nutrida concurrencia. Diariamente se montaban tres funciones que se iniciaban a las 20:30, 21:30 y 22:30 horas. En ellas los asistentes escuchaban las piezas más aclamadas de una zarzuela. La popularidad que alcanzaron estas funciones abarcó indistintamente a todos los estratos de la población. Dos ejemplos de esta realidad: en la función del día 28 de julio de aquel mismo año, se encontraba entre los concurrentes "*don Carlos de Borbón, pretendiente a la corona de España con el nombre de Carlos VII*";⁷ dos años y medio más tarde, el 28 de enero de 1889 era avistado el Príncipe de Brasil en otra *tanda* del mismo teatro. Estos hechos — tal vez anecdóticos — nos hacen ver con ciertos reparos los logros de la pretendida modernización anglo-francesa de la sociedad chilena de aquel entonces.

Otro indicador del asentamiento de la zarzuela en la identidad que por entonces se forjaba, lo constituye el influjo de este género sobre la producción de futuros sainetes y cuadros costumbristas que, a la usanza de la escena española,

también representaban costumbres y tradiciones. Ya entrado el siglo XX, Acevedo Hernández sería el prolífico dramaturgo nacional de la escena costumbrista que antecedió el trabajo de los actuales *conjuntos de proyección folclórica*. Como ejemplo, podemos citar *Tren Ordinario*, un sainete que en la década de los años 30 fue parcialmente llevado al disco por el sello VICTOR nacional (Victor:209).⁸ En esta obra popular del músico y empresario Enrique Chilote Campos, se puede apreciar un dúo cantando en chanza el tema *Hay que ver, hay que ver*, que en Chile se popularizó como cuplet-habanera de la zarzuela *La Montería*, con música de J. Guerrero.⁹ La presencia de la zarzuela en Chile motivó, además, una considerable producción criolla del mismo género. En 1865 el escritor nacional Guillermo Blest Gana terminó de escribir *El pasaporte*,¹⁰ la primera zarzuela chilena, que fue estrenada el 20 de marzo de 1890 en el Teatro Odeón de Valparaíso.¹¹ A este estreno tardío se sumaba al menos una quincena de obras nacionales creadas entre el año 1880 y 1900. Había por aquel tiempo "*una zarzuelización del ambiente nacional, proceso que llegó a su apogeo en 1900*".¹² La zarzuela nacional llegó incluso a acoger la temática mapuche en las singulares obras de Aurelio Díaz Meza, *Rucacahuín* (1908) con música de Alberto García Guerrero, y *Arauco* (1912) de Ángel Torrens.¹³

Un aspecto poco observado y menos estudiado aún ha sido el influjo de la zarzuela y la escena española sobre el género canción practicado en el ámbito popular chileno. En este tópico hemos puesto

⁷ HERNÁNDEZ, Roberto. *Los primeros teatros de Valparaíso*. Valparaíso: Honorable Junta de Vecinos de Valparaíso, 1928; p. 385.

⁸ Conjunto Chilote Campos, sin fecha de edición, disco 47721, lado A.

⁹ La partitura fue editada sin precisar fecha, por Casa Amarilla de Santiago de Chile como pieza para canto y piano.

¹⁰ ABASCAL BRUNET, M. / PEREIRA SALAS, Eugenio. *Pepe Vila, la zarzuela chica en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1952; pp. 109-110

¹¹ HERNÁNDEZ, Roberto. *Los primeros teatros de Valparaíso*. Valparaíso: Honorable Junta de Vecinos de Valparaíso, 1928; p. 413

¹² ABASCAL BRUNET, M. / PEREIRA SALAS, Eugenio. *Pepe Vila, la zarzuela chica en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1952; p. 133.

¹³ GONZÁLEZ, Juan Pablo. "Estilo y función social de la música de raíz mapuche". *Revista Musical Chilena*, XLVII/179, enero-junio 1993; p. 83

nuestro interés, por lo que nos referiremos a la permanencia del cuplet en Chile y su proceso de diferenciación y los grados de similitud que ha mantenido con las piezas originales.

4. El contexto: algunos rasgos del proceso de folclorización

De temática amorosa, cómica o pícaro, el cuplet era interpretado principalmente como pieza suelta de entreacto, *tanda* o café, y naturalmente, como parte de zarzuela. En un proceso también similar al ocurrido en España, el cuplet habría logrado cada vez mayor autonomía de la zarzuela, como resultado del proceso de degradación del Género Chico, denominado "género infimo, que *desgrana canciones y cuplés de varia naturaleza, reducida longitud y menguada calidad. Se los repite por doquier sin que casi nadie sepa el apellido de sus autores, pero si los nombres de las intérpretes...*" (Salvat, 1967. IV; 597). Este primer rasgo nos presenta una especie musical cuyo contenido y carácter literario no tuvo problemas para contextualizarse en el flexible marco de la expresión popular criolla. La popularidad que logró tener el cuplet en un primer momento, fue acompañada de una segunda e inmediata fase de popularización de la misma especie, hecho que sustentó bases para su posterior y más largo proceso de folclorización.

Al hablar de este particular proceso, nos estamos haciendo cargo de demostrar que el cuplet, en su condición de música exógena, estilísticamente se asimiló o transformó en algún género preexistente propio de la tradición oral nativa. Este proceso, que de acuerdo a nuestras evidencias, se dio en el transcurso de la primera mitad del siglo XX, fue antecedido por una etapa de popularización del cuplet muy generalizada en el país:

"Cuando yo hablaba con la gente mayor, casi todas ellas habían conocido a las cupleteras. Sobre todo en lugares como Santiago y Valparaíso. Sin embargo, también se conocieron en lugares más aislados y lejanos de estos centros urbanos. En Pica, las señoras de alcurmia —como ellas se autodenominaban— me mencionaron algunos cuplets que también eran muy populares en las grandes

ciudades, como por ejemplo: *Hay que ver* de Guerrero, *La alondra* y *Ojos que te vieron ir* de Martínez Abades, que en Chile se folclorizó como *El cartero*. Estos han sido, tal vez, los más difundidos. Y no sólo en Chile. También me lo han cantado antiguas campesinas de Uruguay y Argentina, que son los otros dos países sudamericanos en que yo le he seguido el rastro al cuplet". (Entrevista a Margot Loyola en noviembre de 1995).

La popularización del cuplet significó una etapa del proceso en que se involucraba la interpretación y sus ejecutantes. Una etapa donde las piezas de cuplet ahora serían ejecutadas ya no sólo por la cantante de escenario, fuese ésta española o chilena, sino también por personas aficionadas. Un claro indicio de esta nueva faceta fue la práctica del cuplet como música doméstica y de círculos no especializados de la interpretación musical. Este fenómeno social de hispanización del quehacer musical chileno no se restringió sólo al cuplet. En aquel tiempo comenzaba a gestarse una prolífica actividad tunesca que atravesó los mismos segmentos sociales que el cuplet. En 1900, decenas de estudiantinas funcionaban a lo largo de Chile interpretando vales, habaneras, chotis, marchas y una serie de otros géneros, entre ellos temas de cuplet, con arreglos para instrumentos de cuerda. En relación al teatro donde se realizó el concurso nacional de estudiantinas obreras, Andreu afirma: "...el *Teatro Variedades del paseo del Santa Lucía, fue demolido por no estar acorde con la estética del cerro, llevándose consigo el eco de esa noche de magia de alegres trinos, en que la herencia hispánica dio paso a la expresión musical de las sociedades obreras de ilustración y recreo*".¹⁴ Este testimonio, junto a uno más gráfico: las fotos de la Estudiantina de la Penitenciaría (Santiago, 1913) y la Estudiantina del Circolo Filarmónico Italiano (Iquique, 1909),¹⁵ son claros ejemplos de la difusión y estado del cultivo de las diversas especies y estilos de músicas españolas en el circuito popular.

¹⁴ ANDREU, Ramón. *Estudiantinas chilenas; origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*. Santiago: FONDART, 1995; p. 132.

¹⁵ ANDREU, Ramón. *Estudiantinas chilenas; origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*. Santiago: FONDART, 1995; p. 140.

Fue en este período en el que el cuplet salió de la escena —su contexto original—, para transformarse paulatinamente en la expresión de personas que poseían algún dominio de lectura musical,¹⁶ y que participaban en los circuitos sociales de familias de estrato social medio y medio acomodado. Esta práctica musical se abocó básicamente a la interpretación femenina con acompañamiento de piano. Así, las piezas más populares comenzaron a ser editadas conforme a estas características. “*La música de cuplet que don Ismael Carter me enseñó no la aprendí de oído, sino por partitura. Cuando me enseñaba lo hacía con partituras editadas en Chile, y casi todas eran versión de arreglo para canto y piano*”. (Margot Loyola, Valparaíso, primavera de 1987).

“*Yo creo que la folclorización de cuplet empezó en el uso que le dió la clase media, y desde el comienzo con un estilo muy chileno. Porque ¿quién podía leer partitura? El pueblo no. Ahí empezó, y no en la aristocracia*”. (Margot Loyola, Valparaíso, noviembre de 1995).

Este panorama social de la práctica musical ya se perfilaba en los últimos años del siglo pasado, tiempo en que diversas casas y almacenes incrementaron la importación de pianos al país. La revisión de compilación de partituras de la época nos demuestra cuán importantes fueron las especies populares. Tangos, cifras, habaneras, cuplets, fados, pasodobles, canciones y otras especies le disputaban la presencia a las obras de cámara de la lírica docta francesa, germana e italiana. Con todo este devenir, las casas de música prontamente dieron vida a la empresa editorial musical, que a mediados del siglo XIX sólo se mostraba incipiente. A fines del mismo siglo, casas tales como Almacén de Música de Carlos Brandt, Weinreich Kirsinger, Centro Editorial de Música de Sepúlveda & Davis, Casa Editora Grimm & Kern, La Exposición Musical Editorial Yantorno, encabezaban la lista de editores que divulgaban el cuplet arreglado para acompañamiento de piano. A comienzos de la siguiente centuria se sumaron Casa Amarilla,

Doggenweiler Hnos. y Otto Becker. A todo esto hay que sumarle las revistas y pasquines que llegaban desde España, como *Los Couplets Populares*, editados en Barcelona por Felipe Pons. De este modo, un sinnúmero de ciudadanos de clase media comenzaron a asignar, mediante una nueva *performance*, significaciones disímiles a las que el repertorio traía de España.

“Yo oí cantar cuplet a mucha gente que no era cupletera. Y no me estoy refiriendo a las versiones folclorizadas que yo he encontrado en los campos, sino a gente que por lo general, cantaba en su casa acompañándose de piano, toda gente con lectura musical. Claro que no lo cantaban en el estilo de la cupletera española. De todas las mujeres chilenas que les oí cuplets, ninguna se la podía para cantar como española”. (Margot Loyola, Valparaíso, noviembre de 1995).

Junto con la especie, también se popularizaron las cantantes más sobresalientes dedicadas a su cultivo. “La Goya”, Paquita Escribano, Lola Membrives, Raquel Meller, “La Favorita”, Pilar Arcos, fueron cupletistas cuyos nombres destacaban sobre el de los autores y compositores de los temas que interpretaban. También hubo mujeres chilenas que cultivaron este género y lograron sobresalir en el ambiente nacional: Paquita Sevilla, “La Chilenita”, la niña Mariita Bührlé, que llegó a compartir la escena con la Escribano. “*Según Pablo Garrido, yo era muy desabrida para cantar el cuplet. Yo le dije: mira, si yo soy desabrida, es que aquí en Chile nadie tiene sal. Yo nunca me he sentido desabrida, pero indudablemente que tampoco nunca me sentí a la altura de la cupletera española*”. (Margot Loyola, Valparaíso, noviembre de 1995).

La popular figura de todas estas mujeres contribuyó aún más a la difusión del cuplet; poseedoras de un temperamento generalmente cautivante, fueron capaces de interactuar con su público, incluso, fuera del teatro. El espacio más propicio para este encuentro según testimonios de personas que conocieron esa época, fue la *casa de canto*. Ésta favoreció notablemente la integración y folclorización del cuplet en Chile. De modo muy sucinto, una *casa de canto* era un establecimiento

¹⁶ La oligarquía, que estaba empeñada en la “modernización” del país, prefería la música italiana, francesa o inglesa.

comercial atendido por una familia de músicos populares, que ofrecían junto con los espaciosos recintos de su morada, lo mejor de su repertorio musical y culinario. Hasta allí acudían familias completas, parroquianos, intelectuales, artistas, e incluso, presidentes de la República, con el fin de disfrutar de la música de la época, acompañada de buenos mostos y comida tradicional. Funcionaban en horas de la noche, donde la atracción eran las *cantoras*, mujeres chilenas de extracción popular que interpretaban *cuecas*, *zamacuecas*, *refalosas* y *tonadas*, todos géneros tradicionales del repertorio chileno. Ahí también se cantaba habanera, vals, cuplet y otros ritmos de la moda europea.

"Don Ismael Carter tuvo *casa de canto* en la calle San Francisco n° 907-912 de la ciudad de Santiago, a partir de 1908 y de modo intermitente, hasta entrada la década de los años 30. Él me informó que en estos establecimientos se cantaba mucho cuplet, sobre todo en las de mayor prestigio. Sus hermanas Cristina y Genoveva formaban el dúo *Las Fru-Frú*, tocaban arpa y guitarra y cantaban música tradicional chilena (ésta era la agrupación musical típicamente chilena de aquella época). Ellas aprendieron a cantar cuplet con las cupleteras españolas que llegaban a Santiago. Después de la función en el teatro, los artistas iban a remoler a las *casas de canto* y ahí, espontáneamente, las cupleteras interpretaban su repertorio amenizando la velada". (Margot Loyola, Valparaíso, agosto de 1987).

Aunque espontáneo, este contacto entre las *cantoras* y las cupletistas bien pudo durar 25 o 30 años, un lapso prudente como para desarrollar el evento de la oralidad, que fue en definitiva lo que permitió que el cuplet llegara también a las clases más populares de nuestra sociedad. La *casa de canto* garantizó el espacio para una interacción que involucró más de algún aspecto relevante para la folclorización del cuplet. "*Las Perlas Chilenas que tuvieron la originalidad de cantar a dúo acompañándose de guitarras*",¹⁷ un dúo criollo que cantaba cuplet a comienzos de este siglo, ilustran con mucho acierto

un importante grado de hibridación entre repertorio extranjero y estilo interpretativo nacional, puesto que la tradición más arraigada de la interpretación tradicional de la mujer chilena es cantar a dúo en una regular polifonía de terceras paralelas. No hay registros ni partituras de lo que cantaban aquellas mujeres, pero de acuerdo a estos rasgos estilísticos es probable que se haya tratado de un cuplet reprogramado melódica y armónicamente, sujeto en los característicos ciclos de I-V-I o I-IV-V-I de modo mayor, propio de la tonada chilena. Al respecto, hay un hecho que nos debe hacer reflexionar: resulta interesante saber que la primera grabación de un cuplet folclorizado correspondió a un registro realizado por Petronila Orellana. Ella tenía este *corrido* como parte de su nutrido repertorio integrado por temas tradicional y composiciones originales.¹⁸ Sobre esta chilénísima *cantora* habría que decir algo. La Orellana cantaba y tocaba arpa en un estilo y ambientes muy populares. Dueña de una de las últimas *casas de canto* de Santiago, fue además, una compositora de música criolla dotada de una gran sensibilidad.¹⁹

Al igual que Petronila Orellana, la mayoría de las artistas de *casa de canto* recorrían el país visitando los teatros rurales y animando rodeos. En algunos casos se trasladaban en pequeñas compañías, así como don Ismael Carter que llegó con su *casa de canto* hasta el Norte Grande chileno, desde donde cruzó a Bolivia. De este modo, los músicos itinerantes fueron otros de los agentes involucrados en este proceso de asimilación del repertorio que trajo el cuplet. Por último, los adelantos tecnológicos también fueron vehículos de integración del cuplet en la sociedad rural. "*También recuerdo los paseos en carreta, cuando íbamos al río a bañarnos. Mis padres bailaban charleston y paso doble con una victrolita*" (década del 20

¹⁷ GONZÁLEZ, Juan Pablo et al. *Seminario sobre música popular en Chile entre los años 1900 y 1930*. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Dpto. de Música, Universidad de Chile, 1980; p. 9.

¹⁸ Petronila Orellana grabó *El automóvil* de Valverde y Torregrasa, durante la segunda mitad de la década de los cuarenta, en el sello ODEÓN nacional, disco 89-171.

¹⁹ Doña Petronila tuvo su casa de canto, en el sector de Pila del Ganso, hasta donde llegaban parroquianos e intelectuales.

aprox.).²⁰ “Otra cosa que ayudó mucho a que el cuplet llegara a los campos fue el fonógrafo o victrola, como se le conoce comúnmente. A comienzo de este siglo se grabaron muchos discos de cuplet. Ahí tenemos a la Pilar Arcos que llegó de España, y que yo creo que de gente que grabó en Chile ella era realmente la única cupletera”. (Margot Loyola, Valparaíso, noviembre de 1995).

La revisión de discos antiguos del Archivo de Música Popular del Centro de Documentación Musicológica de la Universidad de Chile, ha permitido precisar que los cuplets y las cupletistas tuvieron una participación significativa en la industria y circulación discográfica. En su mayor parte fueron ediciones extranjeras importadas por los salones ortofónicos. Uno de los temas más difundidos por este medio fue el cuplet *Besos y cerezas*, que en los años treinta editaron los sellos Columbia y Brunswick.²¹ Tal vez sea esta la razón de por qué es este uno de los cuplets folclorizados más recurrentes de los campos chilenos. A pesar del tiempo transcurrido, se siguen editando versiones tradicionales de estas piezas. *Besos y cerezas*, al igual que el cuplet *El que a hierro mata* ha sido nuevamente grabado por Margot Loyola en su último LP *Voces del Maule*, dedicado a las cantoras populares del Maule, su tierra natal.²²

5. El texto: características del cuplet folclorizado

En este punto y antes de continuar es necesario hacer algunas reflexiones en torno al concepto *folclorización* como proceso. El término ha sido usado como una expresión que involucra la permanencia de una práctica pretérita circunscrita al área rural. Sin embargo, esta concepción no logra explicar la

causalidad de los hechos. Para que el enfoque clásicamente folclorista sea superado, resulta imprescindible una visión más amplia que introduzca la relación entre estilo musical y la identidad cultural-musical, ya que sólo desde este ángulo es posible entender con mayor claridad las causas y el modo como opera un caso de cambio musical.

Hasta el momento sólo hemos considerado la situación contextual de este proceso. Sin embargo, es necesario situarnos a observar el componente textual del proceso de folclorización, puesto que nos estamos refiriendo a una música que estilísticamente ha sido modificada por los nuevos usuarios, en virtud de las continuas operaciones de reasignación y comunicación de sentido que hacen que una música tenga vigencia social. La relocalización del cuplet en la práctica popular de la música de la sociedad chilena, debe tener algún alcance mayor de significados, que la mera introducción o imitación de un género musical. Algunos de los postulados de la teoría social de sistemas pueden contribuir al esclarecimiento de las causas de este fenómeno:

“Sólo los sistemas socioculturales y los sistemas psíquicos están organizados sobre la base del sentido. El sentido da cuenta de la identidad y selectividad en sistemas sociales, fenómeno que tiene un efecto constitutivo tanto para el sistema antes mencionado como para sus respectivos ambientes. En tanto constituyente de sistemas sociales, el sentido es una característica universal para este tipo de sistemas, pero su versión concreta depende de una dinámica histórica y social y de los procesos de generación de consenso que se van articulando y desarticulando permanentemente a través de las contingencias temporales que acompañan la vida social y que se expresan tanto en la semántica de las culturas como en su estructura social”.²³

Si aceptamos como irreductibles las implicaciones entre el estilo musical y la identidad, ambos en función de la construcción del sentido, habría que determinar, entonces, las estructuras y funciones del cuplet que permitieron que la sociedad chilena lo acogiera y cifrara en él parte de su

²⁰ RUIZ, Agustín. “Discografía de Margot Loyola”. *Revista Musical Chilena*. XLIX/183, enero-junio, 1995; p.12

²¹ *Banda Columbia*. EEUU, Sello COLUMBIA discos 2510-X, matriz 95371 (lado B) y *Pilar Arcos y the Castilians*. Sello BRUNSWICK, disco 40206-A.

²² *Voces del Maule*, sello ALERCE, Chile, 1996, casete ALCE 802.

²³ RODRÍGUEZ, Darío / ARNOLD, Marcelo. *Sociedad y teoría de sistemas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1991; p. 13.

identidad musical. Dando por descontado el aspecto lingüístico, que parece más que obvio, lo primero que debemos notar en este proceso, es una correlación en el género interpretativo. Los casos de cuplets folclorizados se han dado en el ámbito de la interpretación popular femenina. En Chile ha sido muy notable el rol de la mujer en el campo de la interpretación de música tradicional y la *cantora* ha sido su personaje predilecto. Hasta antes de la aparición de *Los Huasos de Chincolco* (c.a. 1925) y *Los Cuatro Huasos* (1927) el género masculino aún no se vinculaba a la interpretación del género *tonada*. La cupletista, que comenzó a aparecer en la escena nacional ya en los últimos años del siglo XIX, tuvo correspondencia con un patrón de género interpretativo desde mucho antes ya aceptado en nuestra sociedad. Esta coincidencia no produjo el quiebre de una línea interpretativa, sino más bien la especializó. "*Las tonadilleras y cupleteras eran exclusivamente mujeres, quienes además de cantar, agregaban pasos de baile dando gracia y picardía a sus presentaciones*". (González, 1980:8). Este aspecto, junto al carácter ya descrito del contenido literario — que en muchos casos también coincide con los de la *tonada* urbana—,²⁴ produjo un primer e incipiente proceso de identificación. Estos primeros eventos se dieron en la ciudad y adquirieron un carácter muy popular. Un buen ejemplo lo constituye Petronila Orellana con la versión anteriormente citada de *El automóvil*. En este tema encontramos rasgos muy propios de la música liviana de temática jocosa. En un metro de 2 negras, posee una velocidad de pulso constante y mucho más rápida (126 negras por minuto) que la versión original. Su acompañamiento consiste en una guitarra rasgada que insistentemente marca un pulso en división binaria. Este nuevo carácter estilístico posibilita, incluso, que la pieza pueda ser bailada como corrido. De ahí su clasificación cuando Petronila Orellana lo grabó por vez primera.

²⁴ En Chile es posible distinguir claras diferencias entre los estilos y, principalmente, los caracteres de la tonada urbana y la rural.

En este punto es necesario aclarar que la folclorización del cuplet no es un evento exclusivo del campo. Algunos han adquirido características de música criolla urbana. Así nos lo explica Margot Loyola:

"Q.L.B.L.P. con música de Viergol y Jovés es uno de los cuplets menos transformados por el proceso de folclorización. Esta versión es única, o sea, que nunca más la volví a oír en el pueblo. La encontré en Concepción en una familia de clase media. La cantaba Luisa Barrientos. Lo que más llama la atención es el acompañamiento de la guitarra, que está en 6/8 como tonada chilena. Además, se simplifica su estructura armónica y melódica". (Margot Loyola, Valparaíso, noviembre de 1995).

Reiteradamente ha sido mencionado el uso de la guitarra en la interpretación del cuplet criollizado, y esto nos trae a una reflexión sobre la presencia de este cordófono en la música popular chilena. De modo provisorio quizá, podríamos afirmar que en esta tierra una determinada especie lírica comienza su proceso de asimilación y posterior folclorización, en la medida que presenta la posibilidad de ser interpretada con acompañamiento de guitarra rasgueada. Al menos, así aparecen todas las especies de cuplets folclorizados. El uso de la guitarra en la música popular y folclórica chilena ha sido muy marcada, y éste es un rasgo que nos acerca al modo que el chileno tiene de apropiarse de una música. En nuestro contexto, la práctica popular de la guitarra ha tendido siempre a simplificar las estructuras rítmico-melódica y armónica, y de modo concreto, esto es lo que se observa en los casos de folclorización del cuplet. Del mismo modo que el piano posibilitó y acompañó la interpretación del cuplet en la clase media, la guitarra habría sido el instrumento que dio soporte a la interpretación de esta música en el estrato más popular.

Otra característica coincidente entre los géneros cuplet y *tonada* radica en aspectos formales de éstos. Un rasgo compartido entre ambas es la forma biperiódica, en especial, con la tan conocida *tonada con estribillo*. Ya fuera del ámbito de la ciudad, la forma más generalizada que adoptó este proceso de folclorización, fue el sistema biperiódico con

alternancia de una o dos estrofas por estribillo. Citaremos como ejemplo *Ojos que te vieron ir* de Martínez Abades, uno de los cuplets más vigentes en Chile y que a la postre se ha venido a conocer como *El cartero*. Varias son las cosas que se pueden decir de esta pieza. Lo primero que resalta es su literatura de contenido amoroso y carácter melancólico, que coincide plenamente con los rasgos temáticos de la mayoría de las tonadas campesinas y urbanas de Chile; y tal vez haya que atribuirle a esta característica el hecho de que sea una pieza tan difundida: "*El cartero, como se conoce Ojos que te vieron ir, es el que más he encontrado en los campos de Chile, y también en Uruguay y en Argentina*". (Margot Loyola, Valparaíso, noviembre de 1995).

Esta pieza presenta una estructura musical muy propia de la tonada campesina: tonalidad mayor, melódica de ámbito no superior a la octava que se desarrolla sobre la base sucesiva de acordes de I y V grado, estrofa con ritmo de acompañamiento *ajotado* en la guitarra, para luego pasar a un estribillo en tiempo de zamacueca. Tiene otra particularidad que se da con cierta frecuencia en la tonada: un texto en pulso de tres negras y una guitarra en 6 corcheas. Los rasgos estilísticos presentados en *El cartero* pueden ser considerados como un perfil común de muchas piezas folclorizadas, sean éstas cuplets u otras. En algunos casos, estrofa y estribillo mantienen el mismo ritmo de zamacueca. "*La Margaritina, más conocida como La pastora está en los campos como tonada, como vals, como canción. Hasta como habanera la encuentro yo. Yo canto dos versiones: una recogida en Colchagua y la otra en Linares. También encontré una versión a capella en Chiloé. La pastora, junto con El cartero, es uno de los cuplets más populares de Chile*". (Margot Loyola, Valparaíso, noviembre de 1995).

Sin embargo, hay otros ejemplos donde se aprecian otros metros, como el caso de *Olvidame*. "*En Temuco recogí esta versión de Olvidame del maestro Almodóvar. En una quinta de recreo lo cantaba una señora en tiempo de vals. También lo cantan las Hemanas Freire que lo recopilaron en Los Ángeles como tonada*". (Margot Loyola, Valparaíso, noviembre de 1995).

Como afirma nuestra artista, la versión aquí presentada fue recopilada en el sur de Chile, donde la influencia de la tonada se comienza a diluir, y

comienzan a aparecer los rasgos de otra cultura mestiza con caracteres propios y dominantes en toda el área austral y la Patagonia: nos referimos a la cultura chilota, que se siente muy presente en este vals. Esto nos hace inferir que los procesos de adopción y adaptación que aquí hemos tratado, operan en una escala identidades locales, y que están dimensionados por su uso, que hace tiempo ya, se ha localizado en las esferas más inmediatas o cotidianas de sus cultivadores.

6. Conclusión

El cuplet, que tuvo su apogeo entre los años 1900 y 1930, ha mantenido su presencia de modo casi insospechado. La permanencia de esta música y textos son expresiones de un proceso permanente de la identidad que aún no terminamos de conocer y quedan, por tanto, incógnitas que esperamos resolver en un futuro cercano. Conscientes de las limitaciones y circunstancias de este trabajo, hemos presentado sólo parte de un universo casi completamente ignoto. No sabemos cuántos otros aportes similares puedan estar presentes aún en el quehacer musical chileno, pero de acuerdo a las siempre lúcidas palabras de nuestra maestra Margot Loyola, los aquí presentados no deben ser todos: "*Ahora, yo veo que está muy actualizada la reminiscencia de la zarzuela en las puestas en escena que realizan los conjuntos folclóricos. Por ejemplo, en la vestimenta de la mujer campesina está presente la campesina española que aparecía en la zarzuela, no así la campesina chilena. Eso lo vengo observando hace unos 20 años atrás y está muy vigente*". (Margot Loyola, Valparaíso, noviembre de 1995).

A pesar de que este trabajo aún no está contemplado en ningún programa para iniciar formalmente un estudio extenso de estos tópicos, no hemos querido dejar pasar más tiempo y aprovechar esta instancia que se nos presenta, para realizar el presente levantamiento que encierra en sí, al menos dos aspectos importantes para el conocimiento de nuestra música: uno en el ámbito histórico que nos hace volver la mirada hacia los sustratos que conforman parte de nuestros orígenes, y otro en el ámbito social que nos aporta noción de identidad y sentido de ser un pueblo.