

Experiencias y
fundamentos de
la paya
en Chile

I Congreso Internacional
de la Paya en Chile



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

Experiencias y fundamentos de la paya en Chile

ACTAS DEL I CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA PAYA EN CHILE



CHILE LO
HACEMOS
TODOS





**CHILE LO
HACEMOS
TODOS**

**Experiencias y fundamentos de la paya en Chile
Actas del I Congreso Internacional de la Paya**

Primera edición: diciembre, 2018

ISBN: **978-956-244-430-9**

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Consuelo Valdés Chadwick

Subsecretario del Patrimonio Cultural

Emilio de la Cerda Errázuriz

Director (s) del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Javier Díaz González

Subdirectora Nacional de Gestión Patrimonial

Mónica Bahamondez Prieto

Subdirector Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial

Rodrigo Aravena Alvarado

Edición

Centro Nacional de Patrimonio Inmaterial

Coordinación editorial

César Cabello Salazar

Corrección de estilo

Pilar de Aguirre Cox

Diseño, diagramación e impresión en Chile por

Editora e Imprenta Maval Spa

1.000 ejemplares

Índice

Presentación	7
Discurso de apertura de Agenpoch en el I Congreso Internacional de la Paya en Chile Moisés Chaparro	11
Algunos elementos para la puesta en valor de la paya como género diferenciado en el Canto a lo Poeta en Chile Rodrigo Aravena Alvarado	17
El embrujo de la décima Pedro Yáñez	27
Decálogo de la paya en Chile: principios y fundamentos Arnoldo Madariaga Encina	45
Cómo aprendí el oficio de payadora María Antonieta Contreras Mundaca	51
Creación del primer Diplomado del Canto a lo Poeta Gabriel Huentemil	71
El arte de apuntar(se): cómo acompañar instrumentalmente la décima improvisada José Pablo Catalán Guajardo	85
José Tachá y Carlos del Monte, dos payadores Vicente Plaza Santibáñez	91

Enrique Puentes Gil, el centauro premoderno: ícono de la poesía postradicional Bella Araneda Puentes	105
Improvisación del Brasil en resistencia sociocultural Paulo de Freitas Mendonça	119
Paya como arte fronterizo: rasgos, heterogeneidad y desafíos de la palabra poética Paula Miranda H.	125
Estéticas de la resistencia: el canto a lo poeta como <i>performance</i> Felipe Espinoza Villarroel	143
“Entre Cerros y Poetas”: Programa Servicio País Cultura 2011-2012, comuna de Alhué Antonia Garcés Sotomayor y Fernanda Azócar Rodríguez	171
Agradecimientos al cierre	189

Presentación

Desde que en mayo de 2016 la paya chilena fuera reconocida como patrimonio cultural del Mercosur, junto a la payada de Argentina y de Uruguay, Chile asumió la voluntad de trabajar coordinadamente con dichos países para promover la salvaguardia conjunta de esta expresión.

Este libro, junto con el I Congreso Internacional de la Paya y el II Encuentro de Payadores del Mercosur, realizados en julio de 2018, es el resultado manifiesto de la voluntad de Chile en este sentido.

Las instituciones que participaron tanto en la gestión como en la puesta en marcha de dichas actividades fueron la Fundación de Comunicaciones, Capacitación y Cultura del Agro (Fucoa), del Ministerio de Agricultura; la Biblioteca de Santiago, donde se realizaron actividades de sensibilización especialmente diseñadas por los payadores para los niños y las niñas; el Museo de la Educación, en la sede del Congreso, donde se expusieron gran parte de las reflexiones que conforman este libro; y la Biblioteca Nacional, que abrió sus puertas para festejar el Mes del Payador con variados talleres.

Tanto el diseño como la realización del Congreso y el Encuentro de Payadores son fruto de un trabajo mancomunado entre el Estado de Chile y los propios payadores. Esperamos que este libro, que viene a coronar esos esfuerzos, sea bien recibido por todos los interesados de nuestra región en estudiar y poner en valor la *poesía oral improvisada en contrapunto*.


Hasta ahora, gracias a su propio trabajo, los payadores han podido reconocerse y organizarse de manera eficiente en torno a su arte, ya sea gestionando sus propios espacios de circulación y distribución, o proponiendo distintos conceptos de paya desde diferentes perspectivas, las cuales ponen en entredicho las relaciones de continuidad con la tradición.

Este libro recoge algunas de esas perspectivas, en las que tanto payadores como estudiosos del tema exponen sus puntos de vista en torno a un oficio que tiene elementos que lo diferencian de otras manifestaciones similares presentes en el país, como el canto a lo humano y el canto a lo divino.



Instalar un corpus de textos que abordara el fenómeno cultural de la paya en la actualidad implicó varios desafíos, ya sea porque desde el punto de vista disciplinario no existen estudios acabados sobre el tema, así como porque la producción textual de los propios payadores, que reconocen su tradición como una expresión netamente oral, dificulta la posibilidad de fijarla como texto o registro escrito. Eso explica el carácter ecléctico de esta muestra.

La intención del Centro Nacional de Patrimonio Inmaterial ha sido reunir en este libro parte de las reflexiones expuestas en el I Congreso Internacional de la Paya en Chile y visibilizar de forma clara el carácter multimedial de la paya, la que en su constitución abarca tanto la expresión hablada como la música y la teatralidad, y en que la figura del payador cumple la función de unificar estos tres géneros, así como de mantener o generar quiebres con sus contemporáneos y con una tradición que ya tiene medio siglo de vida.



Discurso de apertura de Agenpoch en el I Congreso Internacional de la Paya en Chile

Moisés Chaparro

Payador, presidente de Agenpoch

*Saludo primeramente
Por ser noble y respetable,
Con fraternidad afable
A este público presente.
Y permítanme que intente
Hacer un algo visible,
Porque hoy es imprescindible
Decirles a vuestras mercedes,
Que sin la atención de ustedes
Esto sería imposible.*

*Y sin falsas lealtades
No podemos olvidar,
De igualmente saludar
A nuestras autoridades.
Gracias a sus voluntades
Se inició un lindo proceso,
Y que va a quedar impreso
En la memoria de Chile,
Y en el futuro titile
De la paya este congreso.*

*Y por darnos este aliento
Saludo con alegría,
A dos jóvenes que hoy día
Damos reconocimiento.
Han puesto su sentimiento
En construir estos puentes,
Pido así hoy a los presentes
Un aplauso sin fronteras,
Para Antonieta Contreras
Y para Luciano Fuentes.*

*Y para nuestras visitas
Un saludo fraternal,
Nuestro arte tradicional
Les da gracias infinitas.
Sus presencias eruditas
Son una hermosa medalla,
Coronan esta batalla
Y hacen con sus versos briosos,
De que estemos orgullosos
Hoy día de nuestra paya.*

*Y no puedo en mi versada
Dejar de dar mi homenaje,
A los que hicieron el viaje
En nuestra historia pasada.
Desde el tiempo de Taguada
Y don Javier de la Rosa,
Y Salgado con su esposa
Hasta el gran Puma de Teno,
Son del payador chileno
La fuerza más poderosa.*

*Y a mis hermanos por cierto
Saludo en la ceremonia,
A los de la Patagonia
Y al payador del desierto.
Todos con verbo despierto
Practicando los valores,
De los hermanos mayores
Que nos han dado esta herencia,
Hoy con su reminiscencia
Somos más los payadores.*

*Y que somos en verdad
Somos los depositarios,
De un oficio extraordinario
De tradición y amistad.
Lleno de fraternidad
Que al mundo se va cantando,
Somos verso que luchando
Al punto se ha de crear,
Un oficio popular
Que se forma improvisando.*

*Somos canto y poesía
Voz del que no puede hablar,
Para poder denunciar
Las injusticias del día.
Y somos sabiduría
De una vieja entonación,
Somos de la tradición
Y el verso la mejor fiesta,
Con la guitarra traspuesta
Y el mítico guitarrón.*

*Con ex-Dibam hemos hecho
Cuando presidía el Manguera,
Un trabajo sin frontera
Que nos ha llenado el pecho.
Nos dio un hermoso provecho
Patrimonio Inmaterial,
En esa gesta inicial
Fue la paya con su armonio,
Declarada patrimonio
Del Mercosur Cultural.*


*Y en un gesto de nobleza
Patrimonio Inmaterial,
Eleva a un lindo sitio
A la paya y su riqueza.
Y conjuntamente empieza
A hacer presente el valor,
De esta línea del folclor
Y en su gestión conseguía
El treinta de julio el Día
Nacional del Payador.*

*El Centro de Patrimonio
Inmaterial nos ayuda,
A esta gestión sin duda
De la que doy testimonio.
Y ha concretado binomio
Para este arte singular,
Que es de interés nacional
Demuestran así el respeto,
Fijándolo por decreto
De altura presidencial.*

*Al revisar los renglones
Del trabajo realizado,
Se ve que hemos avanzado
Con una y varias gestiones.
Siguen las conversaciones
De un desafío mayor,
De aspiración superior
Pues debemos insistir,
Para poder conseguir
La casa del payador.*

*Y este congreso es la opción
Para sanarnos la anemia,
Que hay entre la academia
Y nuestra improvisación.
Es la propicia ocasión
Para extendernos la mano,
Y sentirnos más cercanos
De los bellos resplandores,
De los otros payadores
De los países hermanos.*

*Y finalmente les dejo
Un abrazo fraternal.
Somos senda cultural
Que es del pasado reflejo.
Este entramado complejo
Es en verdad muy valioso,
Hoy es un día glorioso
Que engrandece esta raíz,
Un congreso muy feliz
Y un encuentro portentoso.*



Algunos elementos para la puesta en valor de la paya como género diferenciado en el canto a lo poeta en Chile

Rodrigo Aravena Alvarado

Subdirector Nacional de Patrimonio
Cultural Inmaterial

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

El 18 de junio de 2015 el arte de la payada fue declarado Patrimonio Cultural del Mercosur durante la 38ª Reunión de Ministros de Cultura del bloque, que se celebró en la ciudad de Brasilia. La candidatura fue promovida por Argentina y Uruguay en una postulación conjunta a la que Chile no pudo integrarse por diversas dificultades de coordinación entre la institucionalidad pública cultural y la organización que en nuestro país reúne a los payadores, la Asociación Gremial Nacional de Trabajadores de la Poesía Popular, Poetas y Payadores de Chile (Agenpoch). No obstante, Chile manifestó en ese momento su interés por formar parte del reconocimiento e indicó que establecería una mesa de trabajo permanente con los payadores chilenos para viabilizar de manera colaborativa la inclusión de la paya chilena como Patrimonio Cultural del Mercosur.

La elaboración del dossier de postulación comenzó ese mismo mes de junio y contó con la colaboración permanente de Luciano Fuentes, delegado de los payadores; de Carlos Carroza, en su calidad de exencargado del Archivo Patrimonial y del Museo de Casablanca, localidad en donde se realiza uno de los encuentros de payadores más importantes de Latinoamérica; de la Unidad de Relaciones Internacionales y del Centro Nacional de Patrimonio Inmaterial, que actuó como coordinador de todo el proceso, ambos pertenecientes a la entonces Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam). A ellos se sumó la propia Agenpoch, que revisó cada uno de los acápite del dossier, y el ex Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, como responsable ministerial. Tras un año de trabajo, en julio de 2016 la Comisión de Patrimonio Cultural del Mercosur, reunida en la ciudad de Colonia del Sacramento, Uruguay, decidió incluir en la declaratoria a la paya chilena, junto con la payada de Argentina y Uruguay.

Se debe destacar aquí, entre líneas, que fueron los propios payadores chilenos quienes, apenas conocida la idea que se estaba planteando de reconocer a la payada “del oriente” como patrimonio cultural, volvieron de Avellaneda, en Buenos Aires, tras el I Encuentro de Payadores del Mercosur, con una carta de apoyo de sus “hermanos” argentinos y uruguayos, para que el Estado de Chile buscara lo propio ante Mercosur.

El reconocimiento a Argentina, Uruguay y a Chile comprometía a los tres países a establecer acciones conjuntas de gestión sobre la paya o payada. Para avanzar en esta tarea, Chile propuso dos acciones en la XVI Reunión de la Comisión de Patrimonio Cultural del Mercosur, de noviembre de 2017 en Maceió, Brasil: crear un Grupo de Trabajo sobre la Paya/Payada y realizar el II Encuentro de Payadores

del Mercosur en Santiago de Chile durante 2018. El Grupo de Trabajo, en vigencia desde junio de 2018, ha iniciado un proceso de puesta en común de las iniciativas que los tres Estados llevan adelante con la paya y los payadores. El II Encuentro, en tanto, a ojos de Chile, era de suma importancia como medida de sensibilización y puesta en valor de este bien con exponentes de cada país, más Brasil y Venezuela, que cuentan también con una larga tradición de poesía oral improvisada. Este encuentro consideró además una instancia de reflexión común entre los cultores, especialmente los chilenos, la academia y los técnicos del Estado, en el I Congreso Internacional de la Paya en Chile.

El I Congreso Internacional de la Paya en Chile surgió como una actividad complementaria al II Encuentro de Payadores del Mercosur. Su propósito cultural fue evidenciar las redes que la paya chilena, como manifestación de la cultura popular de nuestro país, ha establecido en los últimos treinta años, especialmente con la academia, como también la vinculación que los payadores chilenos han autogestionado con sus pares de Latinoamérica, especialmente en Argentina, Brasil, Uruguay y Venezuela.

Por tratarse de una actividad con carácter Mercosur, una de cuyas misiones es promover la integración cultural de los países miembros y asociados del bloque, el I Congreso Internacional de la Paya en Chile previó la necesidad de recopilar las diversas miradas sobre posibles acciones de gestión y salvaguardia en el plano nacional para la paya, de modo de poder coordinarse posteriormente con los países de Mercosur que comparten la categoría de Patrimonio Cultural del Mercosur en la Paya/Payada.

En este artículo se incluyen algunas de las reflexiones preliminares elaboradas por el equipo del Centro Nacional de Patrimonio Inmaterial, que servirán de insumo para las futuras acciones tanto de la gestión local de la paya en Chile como de la gestión coordinada con Argentina y Uruguay. Ellas surgieron de las propias discusiones del Congreso, las cuales debieran orientar el trabajo a futuro sobre la paya.

La paya como género diferenciado

El propósito de estas breves notas es contribuir desde la institucionalidad a la comprensión de la necesidad de considerar a la paya como un género diferenciado en Chile, distinto de las dos profundas corrientes del canto a lo humano y el canto a lo divino que conforman el canto a lo poeta. Esta postura coincide con la de los

propios payadores chilenos, quienes sostienen hasta hoy que se debe separar la paya del canto a lo poeta para la gestión en planes de salvaguardia y para su reconocimiento social en general.

Según la historiadora Marianne Rippes, dos hitos resuenan con fuerza en el desarrollo de esta conciencia e *identidad colectiva* de los payadores en Chile: uno es el Primer Congreso de Poetas y Cantores Populares de Chile (1954) y el otro la fundación de Agenpoch en 1992. El primero fue impulsado, en parte, por el éxito que desde 1952 tuvo la publicación de la “Lira popular” del diario *El siglo*, órgano oficial del Partido Comunista. Tanto el Congreso como la “Lira” eran hijos de los investigadores Diego Muñoz e Inés Valenzuela. Gracias a ellos se hizo patente que la poesía popular en Chile mantenía plena vigencia, aun cuando era desconocida por amplios sectores de la sociedad chilena.

Al Congreso de Poetas y Cantores Populares de Chile de 1954 concurrieron setenta y dos poetas, quienes participaron activamente en tres comisiones: “La tradición de la poesía popular recitada y cantada y su desarrollo”, “Papel social de los poetas y cantores populares” y “Relaciones nacionales e internacionales del poeta popular”. Su trabajo es fundamental para proyectar en el tiempo las preocupaciones centrales con respecto a sí mismos y a su arte. Para el propósito específico de proponer a la paya como género diferenciado del canto a lo poeta, llamamos la atención aquí sobre el hecho de que, en las actas de dicho Congreso, en al menos dos ocasiones se nombra a la *palla* como distinta de las otras expresiones. Más aún, cuando el Congreso reflexiona sobre el papel social de los poetas populares, se señala que la poesía popular se debe llevar a los actos donde se constituyan asambleas sindicales y campesinas, y que los encargados de hacerlo son “los cantores”, específicamente “los palladores” (p. 22). Es decir, se enfatizaba en la vocación social del payador como característica reconocida por sus propios pares de oficio. Esta *función social* de la paya latió permanentemente en la memoria de los payadores que, con la experiencia presente de la dictadura del general Augusto Pinochet (1973-1990) en la memoria, fundaron en 1992 la Agenpoch.

Además de esta función social y de la propia conciencia diferenciada de los payadores con respecto a los cantores a lo poeta, para iniciar una reflexión sistemática sobre la necesidad de considerar a la paya una expresión diferenciada del canto a lo poeta se deben tener en consideración otros aspectos.

Uno de ellos es que esta manifestación cultural en Chile cuenta con cultores agrupados en una asociación gremial con personalidad jurídica vigente y con cierta

capacidad de gestión, que en su gran mayoría obedece a esfuerzos individuales de sus miembros. En este sentido, aunque ha existido un proceso de fortalecimiento de la citada identidad colectiva,¹ este no ha redundado necesariamente en un fortalecimiento de su asociación, lo cual se evidencia en la falta de priorización de objetivos estratégicos y en la descoordinación de agendas colectivas por la ponderación individual.

Otro de esos aspectos es el carácter no ritualizado de la paya, en contraste a lo que se aprecia tanto en el canto a lo divino, que se actualiza en instancias como las *novenas de casa de campo*, *velorios* (de angelitos y adultos), *vigilias* y *misas*, o mayoritariamente en celebraciones de carácter profano, como en el caso del canto a lo humano. Ambas manifestaciones, en todo caso, se realizan con versos aprendidos, sin improvisar. La paya, en cambio, no está vinculada a los ciclos vitales, devocionales o agrarios del espacio rural, como podrían ser los cantos de *mingaco*, sino que se ha transformado profundamente por la necesidad que afrontó a partir de la década del cincuenta, pero sobre todo en los últimos 45 años, de subir a los escenarios con el fin de asumir la voz de los que no podían hablar. El espacio cultural en que se produce la *performance* de la paya hoy se llama “encuentro” y es en donde los payadores, junto al público, de suyo diverso, además de ejecutar su arte crean un espacio social donde se tematiza la realidad en el contacto directo entre ambos. Por todo ello, el encuentro, y en general el arte de los payadores, actualmente está más cerca de las *artes del espectáculo* que de los usos rituales.

Por otra parte, según la información disponible en el Sistema de Información para la Gestión Patrimonial, el canto a lo poeta abarca *territorialmente* las regiones de Coquimbo, de Valparaíso, del Libertador General Bernardo O’Higgins, del Maule y Metropolitana de Santiago. La paya, en cambio, tiene exponentes desde la Región de Copiapó hasta la de Magallanes, en donde, por influencia de la cultura gaucha y a través de la Patagonia argentina, ha adquirido características melódicas, temáticas y socioculturales peculiares. Es decir, la paya no solo se diferencia del canto a lo poeta por su mayor cobertura territorial, sino también por haber adquirido características propias de los territorios en donde se encuentra presente, de modo que se nutre de variantes foráneas, cosa imposible, por ejemplo, en el canto a lo divino, que es exclusivamente chileno.

¹ Marianne Rippes Salas, *El oficio de los payadores: desarrollo de comunidad, identidad y profesión de los cultores chilenos de la zona central, 1954-2000*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2018.

Las *formas de transmisión y autorización* tradicional al interior de la paya también tienen en la actualidad importantes diferencias. Directamente relacionada con los espacios de *performance* de la paya está la forma como los cantores transmiten su arte a las nuevas generaciones. En el caso del canto a lo poeta existe naturalmente una necesidad de vínculo cercano entre el aprendiz y las “ruedas” en donde se reúnen los cultores a, por ejemplo, cantar a lo divino. Si bien en la paya este contacto también es fundamental, son los propios payadores los que reconocen la importancia que tuvo antes la radio y hoy los medios digitales para la transmisión de su oficio. La admisión de un nuevo cultor en el colectivo de cantores a lo poeta o payadores es similar en cuanto ambos tienen que ejecutar su arte ante la rueda, o en un escenario en contrapunto en el caso de los payadores, para ser validados.

Finalmente, gracias a la *versatilidad de la paya* en su interior han aparecido numerosas formas de pagar, condicionadas principalmente por el contacto con el público, algo, desde luego, impensado en las demás manifestaciones del canto a lo poeta. Entre las vigentes hoy se encuentran el canto a dos razones, el canto con pie forzado, el contrapunto en cuartetos o personificación, la paya por preguntas y respuestas referidas a un tema de interés del público (banquillo), y el contrapunto en décimas.

Consideraciones finales

En la actualidad, y desde hace ya casi veinte años, existe un renovado interés por algunos aspectos de la cultura popular chilena asociados a la participación colectiva de los públicos, el cual se evidencia en la masificación de fenómenos como la cueca urbana, lo que podría ser una oportunidad para mejorar la visibilidad de la paya. En contraparte, en los últimos treinta años el movimiento de la paya no se ha identificado con espacios que permitan a la ciudadanía generar sentido de pertenencia e identidad con su manifestación.

En el nivel territorial, la gran dispersión geográfica es una dificultad relevante para el fortalecimiento de una red de experiencias y conocimientos sobre la paya. Los payadores tienen presencia desde Copiapó hasta Aysén, lo cual dificulta su reconocimiento en detalle y la organización de instancias de construcción de identidad colectiva en su diversidad.

Existe una vocación, sobre todo entre las generaciones jóvenes de payadores, por profesionalizar su oficio. Esto implica que la paya en Chile está reflexionando en a lo menos cinco ámbitos que se deben considerar para su adecuada gestión:

1. **Poético** (pensamiento, lingüística, métrica, predecesores, lugar en el canon, etc.);
2. **Musical** (formas de *toquíos*, dificultades para *apuntar*, diversas melodías, etc.);
3. **Escénico** (formas que tienen los encuentros, vestimenta, proyección, vinculación con el público, características técnicas para cada presentación en público, etc.);
4. **Gremial** (cobrar o no cobrar por presentación, posibilidad de acceder a fondos concursables del Estado, previsión, etc.);
5. **Educativo** (lugar que la paya podría ocupar en el currículo nacional y experiencias de formación realizadas por los payadores).

Finalmente, se destaca el vínculo natural que existe entre la paya y la creatividad, lo que promueve interesantes relaciones con las propuestas de Unesco en las Convenciones de 2003 y 2005, y la elaboración de políticas particulares que tengan en cuenta la promoción de la cultura popular a través de la facilitación del acceso a los sectores de las industrias culturales.



Payadores: Luciano Fuentes (Chile), José Curbelo (Uruguay), Pedro Yáñez (Chile), David Tokar y Emanuel Gabotto (Argentina), Pedro Junior (Brasil).



Mesa de conversación en el Museo de la Educación: Antonieta Contreras, Manuel Sánchez, Paula Miranda, Arnoldo Madariaga y Francisco Astorga.

El embrujo de la décima

Pedro Yáñez

Poeta, payador, músico y folclorista
Premio a la Música Nacional Presidente
de la República 1999





Charla magistral de Pedro Yáñez en la Biblioteca Nacional de Chile.

En este texto contaré algo del desarrollo del canto en décimas, del arte de los payadores en Chile y de mi propio crecimiento personal como participante del proceso. Lo primero, antes de comenzar con mi relato, son dos preguntas: a) ¿Cómo se enteran los niños de que existen los versos en décimas? Ellos ven a los payadores y saben. b) ¿Dónde los adultos que no practican la costumbre de pagar la podrían aprender? En las vigilias de canto a lo divino.

Cuando tenía dieciocho años no sabía que existían las décimas. Nunca llegaban payadores y en mi pueblo no se cantaban décimas a lo divino. Por la radio tocaban una canción al “copihue rojo” y un par de tonadas criollas en décimas, pero no las sabía reconocer.

En el año 1956, Violeta Parra nos habla de las décimas, del canto a lo humano y a lo divino. Ella investiga, aprende y graba discos para dar a conocer este patrimonio, que está muy olvidado.

¿Puede un patrimonio estar muy olvidado? La respuesta sería: para que veas tú cómo somos los chilenos.

En el año 1957 fallece Gabriela Mistral. Ese mismo año Violeta Parra le cantó estos versos:

*Escribienta bienhechora
de la lengua castellana
la mujer americana
inclina la vista y llora.*

Cuando la oí, supe que las dos tenían la misma altura. Diez años después, con su despedida, nos deja el disco *Últimas composiciones*. Violeta escribe: “Volver a los 17”. Ahí supe que las décimas tienen un embrujo muy grande.

*Lo que puede el sentimiento
no lo ha podido el saber
ni el más claro proceder
ni el más ancho pensamiento.
Todo lo cambia, al momento,
cual mago condescendiente
nos aleja dulcemente
de rencores y violencias
solo el amor con su ciencia
nos vuelve tan inocentes.*

Violeta investigó y publicó un pequeño libro que se llama *El guitarrón en el departamento de Puente Alto*. Nos cuenta que este instrumento tiene veinticinco cuerdas, veintiuna en el diapasón, más “cuatro diablitos cantantes”. También es un instrumento brujo, que se usa para acompañar el canto a lo poeta.

En el departamento de Puente Alto estaba la comuna de Pirque. Entre los antiguos guitarroneros de Pirque estaban el Zurdo Ortega, Juan de Dios Reyes, Isaías Angulo y Manuel Ulloa. Se cantaba a lo divino, en décimas glosadas. La décima glosada es la décima *encuartetada*, que corresponde al antiguo patrimonio de los poetas, que creaban los versos en la mente. La memoria los guardaba cuando quedaban excelentes, cuando eran creados a imagen y semejanza del poeta.

Los cantos en décima se practicaron muchos siglos antes de que se inventara la imprenta.

Las artes de la oralidad, la narrativa, la música y la poesía, existen miles de años antes de que se inventara la escritura. Con la escritura se registraron poemas y cuentos manuscritos, solo desde hace unos cuatro mil años. Esas primeras escrituras las hizo el clero. ¿Por qué las hizo el clero? Porque ellos inventaron la escritura.

De las artes de la oralidad lo primero que aprendí fue la música. Estudié un año de guitarra clásica, otro de composición, tres de Pedagogía en Música y un semestre de Etnomusicología, hasta 1973, cuando las nuevas autoridades uniformadas expulsaron a miles de estudiantes que habíamos apoyado a Salvador Allende. Ser protagonista de ese proceso fue fundamental para acercarme a las décimas.

El año 69, en una peña, el cantor Héctor Pavez me pide que lo acompañe en guitarra para grabar unas décimas a Manuel Rodríguez. Se grabó y quedó bien. El 71, Lautaro Parra, hermano de Violeta, me pide que acompañe diez cantos en décimas para un disco L.P. A las semanas, mi amigo titiritero Jaime Morán llega a mi casa, me cuenta que en la esquina venden libros de versos en décimas: “Vale diez escudos, anda a comprarlo, aquí tienes cinco”.

Lo compré de inmediato, se trataba de *Cantos a lo Humano y a lo Divino*, en Aculeo, de Juan Uribe Echevarría. Fue muy significativo sentir que mis amigos me iban acercando a los versos. Nunca les pregunté por qué lo hacían.

El tema es que, a mediados del 72, los estudiantes salíamos a las calles, participábamos en debates y los cantores hacían canciones que argumentaban cosas. Fue el tiempo de la Nueva Canción Chilena.

Yo sentí que tenía mucho que decir, pero no lo sabía expresar, solo podía cantar y componer música, pero el texto de una canción era algo inalcanzable.

Una vez les comenté a mis compañeros cantores: “Pronto aprenderé a componer un concierto para guitarra y orquesta, pero nunca seré capaz de escribir los versos de una canción”.

Hasta que llegó el mes de junio del 72 y me atreví a escribir mis primeras décimas, eran cuatro décimas glosadas por el fundamento de la paz del mundo. No me sentí poeta, pero sí me alegraba de versificar con la forma de la décima y me resultaba fácil hacerlo.

En esos tiempos se debatía con cierta violencia y los ambientes estaban crispados. Entonces yo escribí “En la escuela me enseñaron”, décimas que reflexionan sobre el desarrollo, el crecimiento y la integridad de las personas. Era un enfoque más allá del debate partidario. Al parecer, el ambiente de urgencias no permitía esas reflexiones. Copio acá el texto:

EN LA ESCUELA ME ENSEÑARON

*En la escuela me enseñaron
que somos seres humanos
y todos somos hermanos
muy bien me lo recalcaron.
Pero hay quienes olvidaron
que el humano es racional,
distinto del animal
por su gran inteligencia,
también tiene su conciencia
para ser hombre cabal.*

*Para ser hombre cabal
hay que usar el pensamiento
también el entendimiento
en pro de la humanidad.
Buscar la felicidad
con que los pueblos soñaron
y les digo por lo claro
que tiene que ser pa' todos
no puede ser de otro modo
en la escuela me enseñaron.*

*Siento desesperación
tan solo de contemplar
al que no quiere pensar
ni cultivar su razón
y nunca da su opinión
porque es poco su saber
tampoco quiere aprender
que eso requiere trabajo
pierde su tiempo a destajo
sin desarrollar su ser.*

*Sin desarrollar su ser
uno nunca será libre
porque resulta imposible
opinar sin entender.
Tampoco puede saber
lo que pasa en su nación
es triste su condición
de hacer voluntad ajena,
de verlo no siento pena
siento desesperación.*

*Me despido finalmente
y agradezco la atención
he dejado mi opinión
de este problema latente.
Ojalá entre los presentes
alguien se sienta aludido
ofenderlo no he querido
solo quise señalar
que la vida no es pa' andar
en las penumbras sumido.*

*En las penumbras sumido
el hombre es solo una carga,
romper la cadena amarga
muchos hemos conseguido
y estamos comprometidos
en la realidad presente
buscando en forma consciente
el bien de la humanidad
y en nombre de la verdad
me despido finalmente.*

Además de escribir décimas, aprendí a tocar el guitarrón y a cantar varias entonaciones.

Cuando ya tenía cuatro temas nuevos, me fui al sello Dicap, mostré mi trabajo y me dieron hora para grabar. A los meses se editó un disco chico, con cuatro cantos en décimas, que se difundieron en algunas radios.

En esos tiempos yo pensaba que el canto a lo poeta era de una gran responsabilidad y no podía sospechar los alcances de las payas, en realidad no existían en Chile los encuentros de payadores. Lo que recuerdo muy bien es que pasaba todo el día improvisando décimas, practicaba para aprender, sin encontrar amigos compañeros de la Escuela de Música que quisieran aprender.

Le pedí a Santos Rubio, guitarronero no vidente, que me hiciera clases particulares de guitarrón. El instrumento me lo facilitó el folclorista Guillermo Ríos.

Para aprender las entonaciones antiguas visitaba a los poetas Arturo Vera, Manuel Gallardo, Rodemil Jerez y a don Hermógenes Escobar. Con este último practicaba mucho la cuarteta por pregunta y respuesta. Era muy buen improvisador, preciso y con métrica perfecta.

Llegando el año 73, en febrero, participé en una gira de cantores populares, al sur. El conductor y presentador del grupo era Jorge Yáñez, actor, recitador, cantor y buen improvisador de versos. Fue un mes completo de presentaciones, viajes, experiencias con gremios rurales y de alegres contrapuntos de payas en cuarteta con Jorge.

Al volver a Santiago, presenté una propuesta al canal de TV de la Universidad de Chile para un programa semanal de canto en décimas. El director era el profesor de la Facultad de Música Sergio Ortega. El programa se llamó *Poesía popular*.

Cada domingo invitaba a un cultor natural del canto a lo poeta y cantábamos décimas por aconteceres:

*Aquí vienen a cantar
los poetas y payadores
guitarroneros cantores
en “Poesía popular”.
Hoy día va a comenzar
un auténtico programa
que va a mantener la llama
del canto de nuestra tierra
y el mismo pueblo lo entrega
al pueblo que lo reclama.*

Los invitados fueron Arturo Vera, Joaquín Cantillana, Manuel Gallardo, Rode-mil Jerez, Santos Rubio, Hermógenes Escobar, Guillermo Ríos, entre otros. Con Hermógenes, antes de cantar las cuatro décimas cada uno, hacíamos dos cuartetas por pregunta. El programa duraba diez a doce minutos y duró hasta fines de agosto del 73.

Un ejemplo del canto cuenta del juicio contra una agrupación de ultraderecha que asesinó al comandante en jefe del Ejército, René Schneider, el año 70, porque le dijo no al grupo que le exigía dar un golpe de Estado.

*Herodes mandó a Pilato
Pilato mandó a su gente
corrió la sangre inocente
por la culpa del mandato.
Nunca ha habido asesinato
más triste y aborrecido
el país se ha conmovido
al conocer la noticia
y a gritos pide justicia
por el crimen cometido.*

*Por el crimen cometido
ya cayeron los hechos
junto a los instigadores
que se habían escondido.
También se supo el motivo
del atentado fatal
lo mataron pa’ evitar
que el presidente asumiera
y que en Chile nunca hubiera
un gobierno popular.*

*El plan les ha fracasado
hay 37 en prisión
no merecen el perdón
estos malintencionados.
Los tenía sentenciados
la justicia militar
pero una corte marcial
les rebaja los castigos
y resultan ser amigos
un juez con un criminal.*

*Un juez con un criminal
¿cómo podrían juntarse?
Si son de la misma clase
la plata los juntará.
Por esa casualidad
el rico no es condenado
si a Chile ha traicionado
y se vende al extranjero,
o si mata por dinero
con su amigo está salvado.*

Luego de que pasaran algunos días fue bombardeado el Palacio de la Moneda y vino la dictadura, que duraría diecisiete años.

Yo tenía veintisiete años. A un mes del golpe entré a trabajar de obrero a una fábrica de artefactos de gas licuado. A los diez meses me volví a Campanario, mi pueblo natal, a recopilar versos, cuentos y cantares. Entre más de quince cultores del canto, encontré cuatro que cultivaban tonadas en décima. Doña Mercedes cantaba:

*En el mundo no nací
y al cielo nunca llegué
por l' infierno no pasé
y al purgatorio no fui.
Dios no ha sabido de mí
ni los ángeles me han visto
yo soy quien todo resisto
yo no tengo alma ni cuerpo
no estoy vivo ni estoy muerto
y en ninguna parte habito.*

En marzo del 75 regresé a Santiago y tomé contacto nuevamente con cantores y poetas populares. Recuerdo que visité la Casa de la Cultura de Ñuñoa y conocí a su director, que era el poeta y escritor Carlos René Correa. Le hablé de los poetas populares y de inmediato concertamos una actividad. Cantamos con Manuel Gallardo, Ricardo Gárate, Rodemil Jerez, Guillermo Ríos, además de dos

niños de ocho años, un hijo y un sobrino de Manuel Gallardo. Cultivamos el canto a lo divino, el canto a lo humano y terminamos con payas entre Guillermo Ríos y Pedro Yáñez.

Entre el público estaban Nicanor Parra, Gabriela Pizarro, el embajador de Venezuela, Lucy Casanova, entre otros. Por supuesto que llegaban agentes encubiertos de la dictadura, por eso mismo era fundamental la presencia de artistas y de diplomáticos.

El único payador que sabía improvisar décimas con rapidez era Lázaro Salgado, al que había conocido en la peña de la UTE (ahora Usach) en 1966. Diez años después, lo invité a hacer contrapunto de payas a la peña Doña Javiera. Se difundió la actividad y llegó el director de la revista *El Musiquero*, en la que salió una nota.

El año 76 se formó la agrupación de poetas populares Crispulo Gándara (en recuerdo de un verseador de Talcahuano), la que funcionaba en la casa del folclorista Hugo Cáceres, quien hacía registro de todo lo que cantábamos. Participaban Jorge Yáñez, Benedicto Salinas, Gustavo Toro y varios más.

El mismo nombre se mantuvo el año 80 cuando aparecimos los seis payadores en los escenarios. Media docena de cantores difundíamos las décimas en los escenarios y, los cultores naturales, las cantaban en esas noches en que hacían vigiliias de canto a lo divino, a veces para acompañar el velorio del angelito y otras veces en algunas fechas religiosas. Muchas veces participé en el canto a lo divino y compartí la rueda con Rodemil Jerez, Roberto Peralta, Carmen López, Pascual Salinas, Manuel Gallardo, Ricardo Gárate, Roberto Vásquez, entre otros.

Ese año 1976 participé en un programa de TV, duraba diez minutos, llamado *Cosas de Chile*. Yo salía cantando décimas con guitarrón. Salió al aire tres meses.

Ese mismo año grabé para sello Alerce un disco L.P. con doce temas, seis de ellos en décimas. El disco fue editado el año 77, en que comenzaron los recitales Nuestro Canto. Ese año decidí ser artista profesional con dedicación exclusiva.

1980, año en que organizamos los primeros Encuentros de Payadores, nos reunimos un buen grupo de improvisadores, folcloristas que llevábamos años practicando las payas: Benedicto Salinas, Jorge Yáñez, Santos Rubio y Pedro Yáñez, además de dos aprendices: Alfonso Rubio y Roberto Peralta.

Ese año coincidieron dos hechos que fueron importantes: el diario *La Tercera* entrevistó a Benedicto Salinas y, por esa entrevista, recibió un desafío de Ponciano Meléndez, poeta popular aficionado a las payas, quien vivía en la ciudad de Rancagua. Por esa misma fecha, un miércoles 19 de marzo de 1980, Roberto Peralta organizó el primer encuentro de payadores en la peña La casa del cantor.

Los payadores (que éramos aprendices) fuimos Santos Rubio, Roberto Peralta, Alfonso Rubio y Pedro Yáñez. A esa peña llegaron los periodistas del diario *La Tercera* y también asistieron Benedicto Salinas y Jorge Yáñez. En el diario salió un buen reportaje de ese encuentro y los periodistas nos invitaron a todos a una reunión. De esa reunión salió la idea de hacer un Encuentro Nacional de Payadores, en el teatro Caupolicán, para cinco mil personas.

Ese diario vendía 400.000 ejemplares cada día y quería hacer algo grande, con jurados y premios. El tema es que nadie sabía cómo hacer un evento así, solo había entusiasmo. Para ganar experiencia se propuso hacer una serie de presentaciones en peñas y locales de menos de trescientas personas. El diario las difundió en un suplemento de los días jueves. La asistencia fue masiva, cada vez se llenaban los locales y de ese modo se comenzó a hablar de “la vuelta de los payadores.”

Recuerdo que cantamos en una peña que se desbordó, en un sindicato gremial, en el local de la Unión Española y en el restorán Campo Lindo de los futbolistas Pollo Véliz y Carlos Caszely.

Hicimos media docena de “preencuentros”. Después vinieron los recitales del teatro Ópera. Veinte funciones, desde el viernes 4 al domingo 13 de julio. Siete eran dos funciones cada día y los sábados hacíamos tres. Esa experiencia nos hizo definir los tiempos y las facetas de las payas: décimas de presentación, décimas con pie forzado a dos razones, cuartetos por personificación, rueda de brindis, contrapuntos en décimas a dos razones (dos contra dos), juego de la seguidilla, y banquillo de preguntas y respuestas.

Ensayamos los días 2 y 3 de julio. Para cerrar el espectáculo, el payador Jorge Yáñez propuso que había que cantar una décima y dio el pie: “Somos cantores chilenos”.

La noche del 2 de julio escribí la décima retrocada que cantamos en cada concierto, con la entonación de la Rosa Romero. Con el tiempo, la adaptaron todos los payadores.

*Se ordena la despedida
la despedida se ordena
con alegría y sin pena
sin pena y con alegría.
Nos veremos otro día
otro día nos veremos
como el aroma crecemos
crecemos como el aroma.
Cantores chilenos somos
somos cantores chilenos.*

Los días jueves 24, viernes 25 y domingo 27 de julio hacíamos el Gran Encuentro Nacional de Payadores, en el teatro Caupolicán. Participaban Atalicio Aguilar, Carlos Marambio, Lázaro Salgado, Hermógenes Escobar, Domingo Pontigo, Ponciano Meléndez, José Cornejo, Huaso Puente, Gilberto Orellana, Arnoldo Madariaga, Carlos Valencia, El Canela, Sergio Serpa, Benedicto Salinas, Jorge Yáñez, Santos Rubio, Roberto Peralta, Alfonso Rubio y Pedro Yáñez. Los jurados eran Gastón Soubllette, Diego Muñoz, Manuel Gallardo, Rodemil Jerez, Gabriel Antonio Enos y Lucho Fuenzalida.

Después de realizar ese “Caupolicanazo de payadores” nos llegan invitaciones de provincia: San Fernando, Chillán, Tomé, Temuco, Talcahuano, Osorno, Copiapó, entre otras ciudades. Recuerdo que en el teatro de Tomé, en plena dictadura, entraron a la galería un grupo de unos ocho conscriptos acompañados de un sargento. Desde el principio comenzaron a molestar, gritando groserías rimadas.

Se dio un ambiente de mucha tensión y se me ocurrió esta cuarteta:

*Quiero comprender al grupo
que está molestando aquí
ellos no tienen la culpa
a ellos los tienen así.*

Se puso de pie el sargento y dijo: “Vámonos”. Salieron y se pudo continuar con el espectáculo. Yo sentí una vez más la fuerza y el embrujo de los versos.

En el año 1981 fuimos invitados al Festival de San Bernardo. Hicimos un recital, del que se grabó el casete *Encuentro de payadores*. También el programa de TV13 *Chile te invita*, donde hago un contrapunto en décimas con el excelente payador uruguayo Washington Montañez.

De octubre del año 1982 recuerdo un gimnasio con tres mil personas, en Osorno. Nos presentamos Jorge Yáñez, Santos Rubio, Pedro Yáñez y el payador Alfonso Rubio que, a sus diecinueve años, cosechaba grandes aplausos. Por esos tiempos íbamos conociendo a más cultores de la paya: Arnoldo Madariaga, padre e hijo, y Luis Ortúzar (el Chicolito).

En 1983 se realizó un encuentro denominado Payadores en Cine Arte de Viña del Mar – Payadores en un Ciclo de Verano, durante los días del Festival de Viña. Después de las primeras décimas y algunos contrapuntos pedimos la participación del público, como siempre. Una dama dio el siguiente pie forzado: “Que se vayan los milicos”.

No era fácil versificar una frase como esa en esos tiempos, pero decidimos aceptarla. Después de alguna reflexión, la hicimos junto con Jorge Yáñez. Salió así:

*Somos cuatro payadores
notarán la diferencia (PY)
hombres de plena conciencia
que nunca serán traidores. (JY)
Siempre defendiendo valores
las injusticias critico. (PY)
Yo me crie desde chico
con amor a la verdad (JY)
que venga la libertad
que se vayan los milicos. (PY)*

Hubo aplausos tranquilos y el encuentro terminó con alegrías y asombros.

El año 83, comenzaron en Chile las protestas pacíficas, masivas, y en mis presentaciones recité muchas veces:

*Para librar a la patria
dieron un golpe de Estado
diez años de libertad
se advierte que es demasiado.*

Por esos años se destacan Francisco Astorga y Juan Carlos Bustamante, Jorge Céspedes y Talo Pinto.

En el 84 viajó a Punta Arenas a un acto por la paz entre Chile y Argentina. Un gimnasio lleno donde recito:

*Detrás de la noche oscura
emerge la claridad
detrás de la dictadura
se forja la libertad.*

(El público aplaudió y se puso a cantar).

En febrero del 85 viajó a Buenos Aires a conocer payadores de allá, fui a la radio Municipal, hablé con una periodista y ella invitó a José Curbelo, destacado

payador uruguayo, para hacer un contrapunto el día siguiente. Fue una muy crecedora experiencia conocer a José y saber de su gran calidad como payador y como persona.

Fue muy importante, también, comprobar que me faltaban por lo menos diez años de estudio y práctica para superar mi condición de aprendiz y llegar a ser un payador.

Desde el 80 hasta el 85 participé más de una vez al año en programas de TV. Contaré por qué no aparecí hasta el 90. El 85, Canal 13 trae nuevamente a Montañez y me llamaron a pagar con él. Después de conversar y reflexionar sobre lo que vivíamos en Chile, me propuse saludar el fin de la dictadura en Uruguay, que se había logrado recién, en marzo de ese año. Me salió esta décima, en medio del contrapunto:

*Oye, tú, gaucho atrevido,
una cosa me hace gracia
que llegó la democracia
para tu pueblo sufrido.
Por allá el sol ha salido
y resplandece la aurora,
pero prepárate ahora
porque de pagar se trata,
voy a amarrarte las patas
con tus propias boleadoras.*

El público del canal aplaudió contento y sin tomar partido. Yo quería que la gente dejara de sentir tanto miedo. Al final solo pasó que no salí más en TV hasta que elegimos presidente el 90. Después supe que un grupo de presos políticos brindó con un vaso de agua por mi actitud.

En el 85 comienzan las payas con Eduardo Peralta. Peralta les da un nuevo impulso a los versos de payadores, agilidad, fluidez y notable conocimiento de literatura. Con él fuimos a muchos colegios y a algunas radios, lo que nos permitió acercar estos versos a la juventud.

Por estos años se hacía en Casablanca, en tiempos de la vendimia, un importante encuentro de payadores, gracias a Arnoldo Madariaga, que era el payador anfitrión.

Pasan los meses y sigue la práctica de la paya, talleres y presentaciones con Alfonso Rubio.

En 1987, en radio Umbral, participo en el programa *Horizontes folclóricos*. El 89 esta misma radio me contrata para versificar aconteceres.

En el año 90 improviso esta copla:

*Ya se traspasó el poder
la historia lo ha permitido
Por fin se podrá saber
lo que siempre se ha sabido.*

En el año 1991 hacemos muchas presentaciones en dupla con Peralta. Cultivamos las décimas y las improvisaciones de cuartetas y seguidillas en parabienes, cuecas, chacareras y gatos, y además incorporamos el vals endecasílabo y el ovillejo.

Por esos años se forma la agrupación de payadores Los Cuatro de La Rosa, con Jorge Yáñez, Guillermo Villalobos, Santos y Alfonso Rubio. Hacen muchas presentaciones y graban un CD.

En los años 1992 y 1993 hacemos el programa de radio *Payadores* en la Umbral, con Eduardo Peralta y Cecilia Astorga. Se logra una gran sintonía y mucha participación creativa de los auditores.

Se acercan los payadores Moisés Chaparro y Manuel Sánchez. Con ese programa de radio se motivaron muchos jóvenes, como Hugo González, Dángelo Guerra, Gabriel Torres y muchos otros.

Fue importante, además, que se formara el grupo Amigos de la Paya, a partir de una iniciativa de Jorge Barra, un auditor que ya escribía décimas. Con ese grupo aprendí a hacer talleres de versos, sin enseñar. El modo fue generar la armonía amistosa y el intercambio que motiva el aprendizaje. Cada cual descubre lo que quiere lograr. Todos los poetas somos autodidactas.

En 1994 cumplí con mi sueño de invitar al maestro uruguayo José Curbelo, además del payador argentino Pablo Díaz. El recital se llamó "La paya del cono sur", con José Curbelo, Pablo Díaz, Eduardo Peralta y Pedro Yáñez. Hicimos dos recitales en la Sala de las Artes del Centro Cultural Estación Mapocho. Muchos payadores amigos llegaron a aprender de José y de Pablo.

El sábado siguiente hicimos la presentación en el Estadio Chile, ahora Estadio Víctor Jara. Quiero contar que esa vez nos fue a ver Margot Loyola y hacía mucho, mucho frío en el local. Después de un contrapunto, Pablo Díaz le regaló su poncho a Peralta. Cuando bajaron, Margot se quitó su poncho y se lo regaló a Pablo.

Curbelo partió cantando así:

*Pablo Díaz se resalta
que su cariño sembró
y un poncho le regaló
amigo Eduardo Peralta.
Pero decir hace falta
Margot Loyola elocuente
regaló un poncho presente
a Pablo con sus raíces
yo siento que dos países
se abrigaron mutuamente.*

Para qué decir que el aplauso fue emotivo y grande, pero muy grande.

En el año 95 se realizó nuevamente “La paya del cono sur” en el teatro Caupolicán. Parte de eso quedó grabado y llegó a Talca.

En 1998, domingo 6 de septiembre, me invitaron al Teatro Regional de Talca junto a José Curbelo, Francisco Astorga y Eduardo Peralta para que replicáramos nuestra presentación.

El lunes 7, el mismo elenco en Santiago, en el Centro Cultural Carmen 340, gratis.

En 1999, martes 2 de febrero. Recital de seis payadores en el Caupolicán: Peralta, Manuel Sánchez, Santos y Alfonso Rubio, Guillermo Villalobos y yo.

En el 99 en Constitución, Teatro Municipal, sábado 4 de septiembre: José Curbelo, Manuel Sánchez, Peralta y Pedro Yáñez. Domingo 5, Teatro Regional de Talca (mismo elenco). Martes 7, Centro de Extensión de la Universidad Católica.

En el año 2000, el 17 de junio, “La noche del payador”. Otra vez seis payadores en el Caupolicán: Peralta, Manuel Sánchez, Santos y Alfonso Rubio, Guillermo Villalobos y Pedro Yáñez.

El año 2001 se incorpora Cecilia Astorga al grupo de payadores. Ella aporta la voz, la visión, la creatividad y la fundamental presencia de la mujer.

En el siglo XXI han aparecido numerosas payadoras, así como decenas de jóvenes payadores.

Antes de terminar, voy a hacer una reflexión. ¿Se piensa que la paya es un hecho folclórico? El folclor es una disciplina del siglo XIX. Nació cuando un pequeño grupo de intelectuales bienintencionados comenzó a estudiar manifestaciones de

saber y estética de los pueblos iletrados. Los unos estudiaban a los otros, nosotros los estudiábamos a “ellos”.

Cuando salí a recopilar el año 74, me di cuenta de que nosotros somos ellos y ellos son nosotros. La humanidad es una y cultiva sus formas artísticas desde siempre. La diversidad está en todas las razas y el mestizaje nos enriquece a todos.

La creación de versos y las payas son elementos valiosos del crecimiento humano, son dignidad, equilibrio, intercambio, belleza y sabiduría.

Somos responsables de lo que hacemos y ya se acabaron los personajes que nos estudiaban y nos aconsejaban.

Pienso en 1971, el año que comencé, no había nada de lo que se ha logrado, todo se hizo a pulso. Ya existe la Agenpoch, que se ocupa de organizar concursos, de incentivar la creación de versos, así como el arte de la improvisación.

Quiero destacar que hay cultores de este canto que hacen aportes personales o familiares solo por su calidad humana. Pongo por ejemplo a Arnoldo Madariaga, que partió solo, incorporó a Arnoldo hijo, después a Arnoldo nieto y ahora está otra nieta, Emma Madariaga, excelente guitarronera, poeta y payadora del siglo XXI, con dieciséis años.

Por último, contaré que el año 85 hablé con un guitarrero argentino quien me contó lo siguiente: “Los uruguayos vinieron a Argentina a exhumar el arte de payadores. Entre esos uruguayos había un joven que quiso apoyar el despertar de las payas también en Chile. Vino muchas veces, incluso, a veces, con grandes sacrificios. Recuerdo cuando grabamos el CD *Encuentro Internacional de Payadores*, en el año 2002, todo para sembrar esta semilla que tiene el eterno embrujo de los valores y afectos humanos”.

Se trata del maestro José Curbelo, que estuvo presente en el Congreso de Payadores.

Agradezco muy de corazón la posibilidad de contar esta parte de la historia y felicito la iniciativa de los organizadores de este congreso.

Decálogo de la paya en Chile: principios y fundamentos

Arnoldo Madariaga Encina

Poeta, cantor y payador chileno



1

La paya es poesía popular improvisada, preferentemente en décimas y cuartetas, cantadas al compás del guitarrón chileno, del rabel o de la guitarra traspuesta. Pertenece a lo que en Chile conocemos como el canto a lo poeta y, por consecuencia, el canto a lo humano.

2

La paya es una palabra que tiene su origen en el norte, probablemente en el quechua o aimara. Esta significa *par*. No se puede pagar solo. Se trata de un diálogo o un contrapunto improvisado entre dos payadores o más.

3

Hay dos formas de aprender la paya, una que podríamos denominar autodidacta y, la otra, mediante el aprendizaje con un maestro o un payador experimentado. En esta última manera es donde también se aprenden los valores de la paya y el deber de un payador.

4

Hay distintas maneras de establecer lo que es un buen payador. Algunos dicen que es el que improvisa sus versos más rápido, otros que es el más jocoso o el más crítico, etcétera.

El buen payador, y en esto se encuentran también sus deberes, es aquel que elabora un verso con argumento, culturizante, que deja alguna enseñanza o permite pensar.

Uno como payador tiene que saber que cuando improvisa lo hace para la totalidad de las personas que te están escuchando. No para el cincuenta, treinta u ochenta por ciento. Por eso es importante que tu mensaje no distinga entre edades, sexos o gustos políticos, religiosos o de otra índole.

5

La paya es propia de los distintos pueblos y responde a las formas de ser que tiene su gente. Cuando criticamos negativamente el lugar de donde venimos y del que somos parte, estamos —quizás sin saberlo— trasgrediendo los valores de la paya, ya que esta pertenece a un territorio, a una cultura y a una tradición que tiene un lugar de procedencia definido.

6

En este sentido, es importante también el lenguaje que se utiliza. Este deber ser poético, musical, que pueda ser cantado con guitarra traspuesta u otro instrumento, como los que señalé en el primer punto.

7

La afinación de la guitarra es netamente campesina. No universal. Esto es parte de la tradición. Piense usted que, cuando llega la paya a Chile, el 90% de la población o más vivía en el campo. El lenguaje, la música, la cultura y la tradición de la paya proviene de ese espacio.

8

Antes de que una persona pueda improvisar debiera aprender versos hechos. A través de ellos se puede comprender la métrica, los fundamentos y la musicalidad de las palabras.

Es cierto que hay innovaciones, como en cualquier práctica cultural que es cambiante, pero la paya en Chile tiene una identidad que ya no se respeta.

Facetas de improvisación inventadas, incorporación de nuevos instrumentos musicales y entonaciones o melodías que no forman parte de nuestra riqueza musical son algunos ejemplos.

Hay que valorar y conocer la auténtica tradición del canto a lo poeta y, por ende, de la paya chilena. Es la única manera de que esta no se distorsione y perdure en el tiempo.

Quizás detrás de cualquier innovación esté la intención de “evolucionar”, pero en el caso de nuestro oficio no se puede permitir estandarizar o unificar sus formas, contenidos o música, porque es lo que nos distingue como pueblo.

Escuche y aprenda de la sabiduría de los payadores más viejos. Asista a los encuentros de payadores. Converse con ellos y respete el oficio.

Cómo aprendí el oficio de payadora

María Antonieta Contreras Mundaca

Socióloga y payadora



El texto a continuación corresponde a la ponencia presentada en el I Congreso de la Paya en Chile y es una síntesis del trabajo titulado “Cómo me formé en el oficio de payadora. Señales para un modelo formativo desde el canto a lo poeta”, aprobado como tesis de Magíster en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.

El relato, construido en primera persona, refleja un proceso de investigación *autoetnográfica* en el que participó la comunidad de payadores y en que destaca la colaboración de Cecilia Astorga, Pedro Yáñez, Hugo González y varios más. La convivencia cotidiana permitió a la autora poner a prueba una serie de hipótesis sobre la formación del oficio en la paya, junto con rescatar tres características del proceso que distan diametralmente del modelo educativo oficial. Este constituye un primer cimiento para describir el sistema de formación tradicional y para construir una propuesta pedagógica culturalmente situada.

Presentación

*De puro andar de poeta
pasé de investigadora
a ser esta payadora
llamada María Antonieta.
Debajo de mi saeta
se trasluce un serafín
un espléndido jardín
con flores que son saber
de mi pueblo al proceder
pensando en otro confín.*

*Pensando en otro confín
me dispongo a relatar
cómo es que aprendí a cantar
y en la paya a ser delfín
espero que sea afín
mi relato a aquella meta
de recordar esa veta
en que se aprende un oficio
me hallé frente a un precipicio
de puro andar de poeta.*

Por qué hablar sobre la formación en el oficio de la paya

En el año 2013 concluí que la narración de un proceso de formación en lo que podríamos llamar “la manera tradicional” de formación de oficios sería útil a una vocación que me surgió, que es la de aportar a una refundación del sistema educativo chileno.

Los movimientos estudiantiles del año 2011 me hicieron creer posible una modificación profunda para Chile, no una simple reforma, sino un cambio para-

digmático sobre la forma en que se aprecia el fenómeno educativo o, más bien, y lo que realmente importa, sobre cómo aprenden las personas. De esos procesos de aprendizaje dependerá el aporte que puedan hacer al mundo y la felicidad que alcancen en ello, de manera que para cualquier sociedad sana esta debiera ser una preocupación fundamental. Preocupación que las cúpulas de poder en Chile han decidido acallar, invisibilizar.

La revuelta estudiantil, de todos modos, puso en cuestionamiento la forma y las responsabilidades de financiamiento del sistema actual, el acceso, la dependencia, la equidad y la calidad del sistema educativo. Ese movimiento llevó a mucha gente a plantearse nuevamente: ¿por qué es obligatoria la escuela?, ¿para qué estudiar una profesión?, ¿para qué adquirimos un oficio?, ¿cómo se aprende un oficio? Muchas personas en ese momento visualizaron por primera vez la envergadura de la dependencia de Chile al empresariado, y la proporción de la repartición. El Estado apenas parece regular un mercado salvaje, en donde las familias se endeudan hasta el absurdo, las generaciones más jóvenes sufren la educación, y parecen aprender muy poco en comparación a la vida misma. Quienes comercian con la certificación escolar y profesional, mientras tanto, se enriquecen a velocidades abismales. Esa situación no tiene justificación porque, además de ser injusta y generar más pobreza, no favorece positivamente los resultados educativos. Los estándares internacionales posicionan a Chile en un nivel muy bajo en comparación a otros países semejantes, lo que se refleja en pruebas aplicadas a estudiantes y a docentes.

Existe una crítica muy sensata, de todos modos, a la estandarización de la evaluación de los aprendizajes. Lamentablemente, no tenemos estándares propios, culturalmente pertinentes a nuestros diferentes pueblos y territorios, para hablar de calidad y poder decir cuándo la educación es buena, cuándo es justa, o cuándo nos dota de los oficios necesarios para preservar la vida y la cultura. La calidad es uno de los ejes de la demanda estudiantil y ciudadana, y el ámbito de reflexión de mi estudio.

Mientras muchos estudiantes reflexionaban sobre esto y arrastraban a los más adultos a discutirlo, nuestras cúpulas intentaban ignorar el asunto y desviar la atención de la ciudadanía. La discusión con el gobierno no avanzaba más allá del ámbito de los beneficios estudiantiles, es decir, de los estímulos que el Estado otorga para que la gente siga comprando en el mercado de la educación. La crisis y la incomunicación era profunda, y yo, una socióloga que poco a poco se hacía payadora, comencé a pensar en la reconstrucción del sistema. Imaginé que la lógica capitalista, así como los pequeños grupos que se han enriquecido, cederán tarde o

temprano. En el momento en que Chile requiera referentes para diseñar una nueva educación resultará útil tener a la mano experiencias propias, exitosas, situadas en nuestros territorios y generadas por nuestras culturas.

Gracias al canto a lo poeta yo estaba recorriendo un camino situado en la zona sur de la Región Metropolitana, con epicentro en Puente Alto, provincia Cordillera. Comencé en esos mismos años a componer y a cantar con estrofas tradicionales, y a maravillarme con la paya. Mientras recorría ese camino me di cuenta de que estaba transformándome profundamente. Observé que en el canto a lo poeta había oficios que han acompañado a nuestra cultura desde sus albores. Me refiero a los juglares, payadores, cantores a lo divino, oficios que no han sido enseñados en la educación formal. La transformación no solo era evidente para mí, sino también para mis colegas, la mayoría cientistas sociales, pedagogos y expertos en educación. Ellos generalmente me preguntaban cómo se aprende a pagar, si existen personas que vivan exclusivamente de la paya, si es un oficio, cómo alguien adquiere ese oficio, cuándo alguien puede llamarse payador o payadora.

Como investigadora, reparé en que las preguntas que me hacían eran pertinentes y más que relevantes para embarcarse en una investigación singular y radical. Tomé la decisión de reflexionar y documentar mi propio proceso formativo. Como el antiguo etnógrafo que convivía con “otros”, unos pueblos incivilizados para comprenderlos en profundidad, yo me sumergí en mi propia experiencia, en una autoetnografía, un acto de memoria que me permitiría relatar cómo viví mi proceso de formación y, a través de ese relato, reflexionar con mis colegas sobre cómo lo hicieron otros en el pasado y cómo haremos para sembrar el futuro. Busqué a la persona que había en mí antes de la educación formal, mi “otra”, y lo que hallé fue a una cantora. Y en el canto, una huella ancestral. Paul Zumthor lo plantea en los siguientes términos:

La música se desliza en los fallos del lenguaje, trabaja su masa, la siembra de sus propios proyectos míticos; en la menor de nuestras canciones arde aún una chispa del fuego mágico muy antiguo, el eco de los rituales con los que el chamán evoca “sus viajes” (...) el recuerdo interiorizado de las melopeas secretas salmodiadas sobre el hornillo de atamor por los alquimistas del renacimiento (...) una cultura actúa sobre los individuos que forman un grupo social, como una programación continua... pero al mismo tiempo, les propone unas técnicas de desalienación, les ofrece unas zonas-refugios donde desterrar, al menos ficticiamente, las pulsiones in-

deseables. El arte es la principal de esas técnicas; pero de todas las artes, el único que es absolutamente universal es el canto... la idea y el término de la cultura implican en todo instante de la duración, el ejercicio de una función de canto vital para la sociedad de que se trate.²

Para emprender este estudio me valí de mi conocimiento epistémico y metodológico, y de la experiencia que tenía investigando en ciencias sociales y humanidades. Esto me permitió escribir en primera persona, pero con los resguardos metodológicos necesarios para dar a mi estudio cierta validez, más allá de mi opinión personal. En 2015 presenté esta propuesta de tesis en el Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanas, en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.

El resultado de esta labor es un relato situado entre 2011 y 2015, ciclo en el que pasé de no conocer el canto a lo poeta a ser una payadora emergente en un momento en que casi no había mujeres en la paya. Esa tesis cuenta cómo comencé a estudiar sistemáticamente, primero sola y luego bajo la guía de Cecilia Astorga, la única payadora que se veía en escenarios por ese tiempo, y cómo al cabo de un tiempo comencé a subir a escenarios pequeños a cantar versos hechos e improvisados, y finalmente me hice parte de una comunidad de personas que trabajan en la paya. Ese proceso me sitúa no solo como expositora de este congreso en virtud de mi condición de investigadora, sino también como una de las gestoras y representantes del gremio de poetas populares para que este hito ocurriera.

Aunque tangencialmente, ese relato me permitió apelar a más de una generación, ya que intenté transmitir una historia que si bien es particular y no pretende explicar cómo se forman todos los payadores chilenos, es muy similar a la de muchas otras personas que conversaron conmigo en este proceso, y parece ser similar a muchos otros procesos de formación de oficios tradicionales. En el ámbito de la educación, la narración intergeneracional se ha vuelto muy importante, pues permite pasar de la didáctica a la sociología y de la enseñanza a la cultura. Toda vez que se requiera analizar el pensamiento pedagógico, la descripción de una sola generación no bastará.³

No era meta de este estudio establecer en detalle cómo es ese proceso que podríamos llamar *tradicional*, sino solo señalar la abismal diferencia entre una

2 Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 188-189.

3 Alicia Villar, "Vidas pasadas, vidas vividas. Hacia una teoría del aprendizaje narrativo". *Revista de la Asociación de Sociología de la Educación*, 2012, vol. 5, núm. 1, 2012. Recuperado de www.ase.es

experiencia de formación tradicional, vigente y en pleno florecimiento, y el paradigma actual del sistema educativo, fuertemente cuestionado y, a simple vista ya, algo inútil.

En la conversación cotidiana fui evaluando diferentes puntos y llegué a tres conclusiones, que son las que elegí exponer en este congreso. Afortunadamente, a buena parte de los payadores de mi generación nos ha tocado vivir los dos procesos de formación de oficio: uno en el sistema formal, que nos volvió profesionales a muchos, y el otro, que nos volvió cantores en el sistema no formal. Habiendo vivido ambos, resolví que nuestro pueblo sabe perfectamente cómo formar en los oficios que requiere, tiene saberes y destrezas que han sido puestos en práctica por muchos años, probablemente más de los que tiene Chile, y eso sigue vigente y dando buenos frutos. Vale la pena entonces detenerse en ellos.

Aprender por descubrimiento

¿Qué es el aprendizaje para el sistema formal?, ¿qué importancia le da el Estado al fenómeno de aprender?, ¿cuánto entienden los empresarios de la educación sobre ello? En 2011 yo me preguntaba estas cosas. En ese momento intentábamos convencer a los académicos de la universidad donde trabajaba de una idea ya validada en el ámbito de la educación, pero tremendamente compleja para los egos personales: lo más importante no era su enseñanza, sino lo que sus estudiantes aprenden en el proceso. Intentábamos que la docencia universitaria pasara desde un paradigma enfocado en la enseñanza a uno enfocado en el aprendizaje. Esto implicaba motivarlos a dejar de mirarse a sí mismos y que se dispusieran a escuchar a las nuevas generaciones de manera desprejuiciada. Difícil guiar hacia esa actitud en una sociedad que consagra el individualismo y donde estamos presionando a nuestros docentes a perfeccionar sus métodos, sin reflexionar como sociedad sobre qué aprenden las personas jóvenes, en qué circunstancias, por qué y para qué.

En ese mismo tiempo, en medio de las protestas estudiantiles y la asesoría pedagógica universitaria, descubrí el canto a lo poeta de una manera que me pareció mágica. Una noche tuve una visión en que aparecía una rueda ritual, unas abuelas cantoras, una vihuela pequeñita y un camino polvoriento de Pirque, pueblo donde nacieron mi madre y mi abuela. Entonces me encontré con el guitarrón chileno y toda la cultura que le rodeaba, esta corriente apareció ante mí como un marco para todas las canciones, armonías y detalles de lo que a mí me gustaba y

había aprendido por mí misma en materia de canto. Aun más, me daba un marco ético que no había encontrado en otro sitio. Yo cantaba desde pequeña, pero, a mi pesar, este acto no pasaba de ser un pasatiempo. Hasta ese momento mi oficio era el de socióloga.

La Web me ayudó a dar un gran salto en poco tiempo. Llegué a un documental que se llamaba *El canto a lo poeta*.⁴ Me obsesioné con el canto a lo poeta, conocía las décimas por la *Autobiografía* de Violeta Parra, yo cantaba desde antes algunas de esas décimas sin reconocerlas como décimas ni haber estudiado su raíz. Esto también me resonaba a Víctor Jara. Después de indagar un poco, di con algunos colegas en Facebook, como Hugo González, quien además desafió a sus seguidores por ese tiempo con el pie forzado “Chela, ron o terremoto”. La sensación de responder al pie forzado fue maravillosa. Podía hacer cuartetas y décimas, y mi cabeza no paraba de armarlas.

Esa obsesión me salvó de un momento muy incierto de mi vida, fue la respuesta que me inventé a una búsqueda larga, un estado de descontento muy profundo, con todo y conmigo misma. Cuando vi que el acto de componer me hacía feliz, me di cuenta de que no quería seguir viviendo sin el canto y todo cambió de manera abrupta. Ahí se me abrió un camino.

El momento en que tomé la decisión de entregarme al canto es tremendamente breve, acotable. La certeza, absoluta. Es un espacio y tiempo que podría detallar: una noche de 2011, cerca de San Juan, en una casa de adobe en el centro de la ciudad Santiago, en la calle Santa Victoria, casi en la esquina de San Camilo. Los grandes descubrimientos científicos, así como los agujeros en las grandes teorías que dan sentido a nuestro mundo, gozan de la misma brevedad, aunque para llegar a ellos se ha recorrido un largo camino. Un segundo lo cambia todo. Kuhn, teórico de los descubrimientos científicos, describe la aparición de una anomalía en una teoría: “Es algo así como si la comunidad profesional fuera transportada repentinamente a otro planeta, donde los objetos familiares se ven bajo una luz diferente y, además, se les unen otros objetos desconocidos”.⁵ Es la iluminación, se prende la ampolleta, ¡eureka!, dijeron los griegos. Aprender es más o menos así. Casi todas las personas con que he hablado sobre esto pueden recordar el momento exacto en que “descubrieron algo” que ha sido determinante para sus vidas. Consuelo Undurraga cita a Bourgeois y Nizet:

4 María José Calderón (directora), *Canto a lo poeta* [Documental], 2008. Recuperado de www.youtube.com

5 Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006 [1ª ed. 1962], p. 176.

El conflicto cognitivo tiene un rol motor en la génesis de estructuras de nuevos conocimientos. La entrada en conflicto de una estructura cognitiva dada, con una información incompatible y la perturbación cognitiva que resulta, van a movilizar al sujeto a la búsqueda de un nuevo equilibrio. Esta búsqueda lo llevará a la elaboración de una nueva estructura compatible con la información perturbadora.⁶

Esos chispazos maravillosos son los que motivan, los que movilizan, y la motivación es un gran predictor del resultado de un proceso de aprendizaje. Lo saben quienes enseñan y quienes investigan y teorizan sobre ello. Sin embargo, estudios señalan que la mayoría de las asociaciones que los jóvenes chilenos hacen en torno a la enseñanza son sombrías, autoritarias y tristes. La escuela, en general, no parece motivar el aprendizaje, ni apasionar ni obsesionar con algo. No es difícil imaginar que el cuerpo docente adolezca de un mal parecido.

¿Por qué? Yo no tengo la respuesta, pero sí algunas ideas. El sistema formal separa tempranamente a los niños y niñas chilenas de sus asuntos de infancia: principalmente el juego libre, sin exigencias de tiempo, la experimentación, la observación de la naturaleza, el meterse las cosas a la boca. Entonces, no es raro que la educación parezca aburrida y coercitiva para mucha gente desde muy temprana edad. En la juventud, todo lo entretenido de educarse parece estar fuera de las aulas o en modo de suspensión de la normalidad: la hora de la salida, los carretes y, cuando mucho, las salidas escolares y los recreos. Y cómo no ha de ser aburrida y agobiante la experiencia escolar si forzamos a nuestras generaciones más jóvenes a aprender al mismo ritmo entre sí, ritmo que lleva la docente en función del que le impone la legislación vigente y la jefatura directa. Quienes enseñan o han convivido con niños, o, aún mejor, quienes pueden recordar su propio desarrollo, saben que las personas aprendemos algunas cosas más rápido, por puro gusto y como en un instante, mientras otras nos resultan aburridas y las cargamos por años sin comprenderlas completamente. Tantas otras quizás no las aprendamos nunca si no son estrictamente necesarias, aunque el medio intente forzarnos a ello. Cada cual tiene su ritmo mediado por su gusto. Esto se transforma en un problema si el sistema formal de educación no acepta aquello y aspira a formar a las personas en un avance lineal, parcial y organizado con criterios industriales, como quien ensambla un automóvil.

La paya, lo que creo entender como un descubrimiento, llevará a las personas a buscar las oportunidades para aprender y harán con ese aprendizaje lo que requieran para sí. Cómo avance ese proceso dependerá de la motivación y posibilidades de la per-

6 Consuelo Undurraga, *¿Cómo aprenden los adultos?* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2007, p. 89.

sona. Hay quienes han logrado improvisar después de años de trabajo, mientras otros logran improvisar en tan solo un par de meses, y quizás los haya quienes no logran aprender la escritura de la décima, pero sí pueden improvisar oralmente sin ninguna dificultad. Si hay algo que une a todas estas personas llamadas payadores y payadoras es una pasión inconmensurable hacia este arte, prácticamente una obsesión. Aunque hay muchos compañeros de generación que han crecido juntos practicando el oficio, no creo que pueda haber dos payadores que hayan aprendido exactamente al mismo ritmo. ¿Por qué en los otros oficios se exige que así sea?

Hasta donde he visto, en el oficio de la paya el resultado de ese descubrimiento, y el ritmo y el tiempo que un proceso de formación tome, dependen más de quien está aprendiendo que de quien está enseñando. Si bien hay innumerables talleres de décimas, de cuartetas o de paya, y muchísimas relaciones maestro-aprendiz, no es el método de enseñanza el que produce payadores, sino la decisión personal e irrevocable de un aprendiz de convertirse en payador. Quizás, en un taller aparezca una persona que se convierta en payador, quizás las otras se lleven a su vida un conocimiento magnífico, quizás otros apliquen el saber a su música o a su escritura. Nada de ello tiene una relación causal con el método que el o la maestra ha usado. Sí la tiene con la búsqueda personal de cada estudiante.

Una sola persona podrá, de hecho, tener varios maestros, a quienes ha elegido y quienes han aceptado guiarlos en este arte. Se trata de un oficio que tiene mucho de autodidacta, de observar, de “tratar de sacar la melodía”, y de, primer gran paso, encontrar a un maestro o maestra que esté dispuesto a enseñarle.

Claro que hay payadores más prolíficos que otros en materia de discípulos. Y aunque no sea materia de este estudio, creo que una buena pregunta que me deja esta observación es qué convierte a los poetas en maestros más o menos buscados por las nuevas generaciones.

Aprender por desafío

Vygotsky plantea un concepto muy interesante, la *zona de desarrollo próximo*, que sería “la distancia entre el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema”, porque existe un nivel de desarrollo potencial que “es determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración con un compañero más capaz”.⁷ Hay algo, entonces, que es

⁷ Lev Vygotsky, *Pensamiento y lenguaje*. Buenos Aires: Fausto, 1995 [1ª ed. 1934].

posible para el aprendiz, pero que aún no ha logrado. ¿Cómo lo logrará? A través de la interacción social.

Nadie aprende en la soledad absoluta. Las personas que se convierten en grandes maestros a menudo tienen capacidad de observación y la habilidad innata de saber cuánto pueden lograr sus estudiantes, confían en ellos, así que no les dan las respuestas listas, sino que los acompañan los peldaños suficientes para que logren por sí mismos aquello que solos no hubieran podido hacer.

Eso es lo que me pasó a mí. Una guía apropiada hizo posible que, de una persona aficionada al canto, pasara a convertirme en una payadora, porque me declaro así, aun cuando continúa mi proceso de formación. Gracias a los contactos de Facebook me enteré de presentaciones que hacían los poetas en diversos lugares. Así fue como asistí al Encuentro de Payadores en Banco Estado, que cesó de funcionar hace un par de años, y al primer domingo del mes en el Pueblito de Artesanos de Pirque, en un encuentro que está vigente y cuyo nombre es “Por el gusto de encontrarnos”.

Como audiencia recurrente, llamó mi atención que casi no había mujeres en este círculo de eventos. Eso me atemorizó, ciertamente, me pareció rarísimo y un enorme desafío. Afortunadamente, la primera mujer que vi en los escenarios fue Cecilia Astorga, quien accedió a conversar conmigo y hacerme clases en la comuna de Puente Alto. Después de algunos mensajes por la Web, me invitó a su casa y comenzó una rutina de reunirse a compartir versos y vivencias, tomar once, compartir cumpleaños y conciertos. Buena parte de mi formación ocurrió en unas clases particulares que no tenían horario fijo y donde la amistad primaba. Podría parecer que estas clases “no enseñaban nada”, como recientemente señaló Pedro Yáñez y también Cecilia en su presentación. Ella no impuso un método, ni siquiera un punto donde partir, sin antes haberme escuchado largamente y conocer qué sabía y qué buscaba del canto.

Partimos en la quarteta y la tonada. Clase a clase, ella me tenía preparados desafíos, y si no los tenía, yo se los pedía. Se trataba de tareas de composición de versos que luego compartíamos y nos servían de partida para nuevos desafíos. El desafío, comprendí, es el camino primordial de composición en la paya. La lógica del *pie forzado* está en la base del acto creativo en el canto a lo poeta, esto es, tomar como referencia una línea para componer una décima que culmine en esa frase, es decir, crear una décima con desafío. Así es que en nuestro verso primordial, el *encuartetado*, cada línea de una quarteta funciona como pie forzado de cada décima del poema. Y así también, el pie forzado es una parte fundamental de prácticamente todos los encuentros de payadores. Aprender el canto a lo poeta, así como aprender a pagar, funciona como cualquier juego, que tiene ciertos desafíos y ciertas reglas que regulan el accionar dentro

de la cancha. Las restricciones poéticas son las que permiten la composición. En este caso se juega con palabras, y las reglas son la métrica y la interacción entre los poetas, y entre los poetas y la audiencia.

Descubrí que es en la relación entre maestros y discípulos que el conocimiento se consolida. Un guía aparece en la vida de la mayoría de los payadores que conozco como un amigo, una persona que te aprecia, te cuenta historias, versos hechos por él y otros, relatos, bibliografía y, principalmente, que está permanentemente jugando y desafiando a su aprendiz. La interacción entre las personas media entre lo posible y lo conocido para quien aprende. Y esto, me parece, funciona aun cuando la relación no sea presencial. Una figura también puede movilizar a través de la radio, YouTube o las redes sociales. Son formas de cercanía contemporáneas, nuevas formas de conversar. ¿Se puede aprender a pagar solamente por la Web? Tampoco respondo esta pregunta en mi estudio, pero creo que es interesante reflexionar sobre ello.

A mí me llama la atención, haciendo el parangón, que la relación que se forma entre maestros y discípulos en la formación del oficio de la paya, y probablemente también pase con otros oficios tradicionales, dista muchísimo de la escasa profundidad que se puede lograr entre estudiantes y maestros en el sistema formal. La amistad y el cariño pareciera ser algo que los maestros deben evitar dentro del aula, y con mayor razón fuera de ella. Pienso en establecimientos educacionales donde predomina el hambre o la violencia, y no puedo imaginar la complejidad que enfrentará un profesor que logra involucrarse con el dolor y la incertidumbre de sus estudiantes, pero debe batallar al mismo tiempo con las restricciones de los sistemas formales y administrativos para acogerlos, escucharlos y ayudar a resolver sus problemas más acuciantes. Mientras los chicos tienen hambre, muchas profesoras deben “hacer como que no” e imponerles un desafío que no tiene ningún sentido para ellos ni sus familias, por ejemplo, el Simce. Pienso también en las dificultades que implica, para una persona que enseña, detectar lo que es posible para cada uno de sus estudiantes, y cimentar el camino de progreso para cada cual cuando tiene treinta o cuarenta personas a cargo, pues, como he intentado establecer, cada cual avanza a su propio ritmo.

Comencé a ir con Cecilia a sus presentaciones y a participar como audiencia, pero también la acompañé en un proceso que es clave para la ejecución del oficio: el antes y después del canto, la preparación, la conversación con la gente, las especificidades técnicas como la calibración del audio, el manejo de la voz en diferentes contextos, la resolución de problemas en la improvisación, la selección del repertorio y las dificultades de la gestión cultural. Todos estos son problemas y desafíos prácticos que cada

poeta profesional debe resolver cotidianamente. Paralelamente seguían las clases, en las cuales podíamos no solo componer, sino también conversar sobre esas problemáticas y analizar cómo Cecilia las resolvía. En algún momento ella debe haber pensado que yo estaba lista para subirme a un escenario, porque el primer domingo del mes de julio de 2012, en el Pueblito de Artesanos de Pirque, Cecilia me invitó desde el escenario a subir a improvisar en la faceta del banquillo. Yo, que improvisaba sin cesar en mi mente, acepté con mucho miedo el desafío de hacerlo frente a otros, y me vi acribillada por las preguntas de mis interlocutores.

Aprender por contrapunto

La primera rueda de payadores de la que fui parte estaba compuesta por Nicasio Luna, quien también comenzaba por ese tiempo, Hugo González y Cecilia Astorga, ambos payadores experimentados. Cada pregunta fue muy oportuna y me permitió presentarme ante esa audiencia primera. Recuerdo parcialmente las preguntas y respuestas. Hugo me preguntó si era soltera, lo cual me permitió presentarme inmediatamente como una payadora en pareja, pero disidente sexual. No recuerdo las líneas, pero señalé que mi compañera es mujer igual que yo, lo que provocó aplausos desaforados de muchos y una expresión de asombro de varios otros. Como sea, me gusta pensar que allí se inicia una nueva era. Los varones no solo vieron entrar a más mujeres en su ámbito, lo cual debe haber incomodado, sino además una que se ha restado de la exigencia del marido que todas experimentamos: ¡había una lesbiana en la paya! Gracias a Hugo, me demoré dos cuartetas en salir del clóset.

Luego, Nicasio Luna me preguntó:

*Le pregunta un patagón
su respuesta sea un candil
¿cuál ha sido su inspiración
pa' este arte payadoril?*

Yo le respondí:

*Qué bonita tu pregunta
lo digo con gran empeño
la inspiración, Nicasio Luna,
se me reveló en un sueño.*

Entendí que en el contrapunto los payadores se amplifican. La cuarteta o la décima de tu oponente funciona como un desafío, pero también como un trampolín. Cuando un compañero está en muy buenas condiciones en su capacidad poética, en su improvisación, si lo está pasando bien, una tiende también a subir su nivel. Si estás mal y tu compañero bien, tu compañero te eleva. Nuevamente, te permite hacer más de lo que podrías hacer por ti misma. La paya es un juego de equipo. La palabra payador supone un interlocutor análogo. Dijo Fidel Améstica: “Quien improvisa solo no paya: improvisa”.⁸

Luego de finalizado el encuentro de payadores en el escenario, se abrió para mí la puerta a un nuevo mundo, una nueva comunidad de la que ahora soy parte y de la que probablemente seré por muchísimos años; al menos ese es mi deseo. En uno de los puestos del Pueblito se dispuso una mesa larga donde tomamos once: marraquetas, pebre, jamón, queso, té, café y vino. A la mesa se daba prioridad a los payadores, pero también se incorporaban las parejas, amigos y familiares de los poetas que habían participado. El clima era de camaradería y mucha risa. En esa once me tocó estar al lado de Cecilia, quien me estaba presentando ante la comunidad, y frente a mí estaba Luciano Fuentes, quien tuvo la idea de hacer este congreso y con quien dimos cuerpo a esta iniciativa. Él, que también partía hace poco, me dijo que fuera el martes siguiente al Chanco 6, un bar de barrio Yungay en el que se esperaba consolidar un espacio de presentación permanente. Este espacio, pequeño, íntimo, nos permitiría también “foguearnos”, ser una suerte de escuela para que las y los payadores aprendices pudiéramos presentarnos y soltarnos antes de subir a escenarios más grandes, con más dificultades, o antes de comenzar a cobrar por nuestro trabajo.

Ese espacio funcionó. Por alrededor de un año fui casi permanentemente y es un paso obligado en el relato de mi proceso formativo. Hoy es un centro de reunión privilegiado, un bar ampliamente reconocido como “casa de poetas” que, gracias a esa gestión, ha sido escenario permanente y una suerte de escuela de payadores. Muchos de mi generación hemos pasado por ahí, pero también muchísimos payadores ya consolidados, chilenos y extranjeros. Lo que se forma en ese espacio, y que también ocurre en el Pueblito de Artesanos de Pirque, es una interacción educativa potentísima entre maestros y discípulos, esta vez como grupo con cantores y audiencia, que trasciende la relación íntima, la de a dos. Un

⁸ Fidel Améstica, “El arte del payador”. Ponencia en el Primer Congreso de Poesía Chilena del Siglo XX, Universidad de Chile, 2006. Recuperado de www.payadoreschilenos.cl

payador con vasta trayectoria puede entrar en una rueda con una persona que paga por primera vez en su vida, y eso es una oportunidad increíble para ambos.

Lo más interesante es que además es un espacio de lo que en cultura se ha dado en llamar *formación de audiencias* o formación de *público*. Maestros y discípulos se desafían y practican ante una audiencia que también observa los pormenores de esa interacción, contribuye con los pies forzados, encierra a ciertos payadores con rimas imposibles, ovaciona a otros y escoge a sus favoritos. Al tiempo, aprende sobre sus tradiciones, y no pocos se aventuran a hacer un brindis en cuartetos, identificar el octosílabo, etcétera.

En agosto de 2015 nuestro querido Chicolito de Rauco, Luis Ortúzar, visitó por primera vez el Chanco 6 y culminó, agradecido, expresando sus sentimientos:

Quiero partir felicitando al dueño de casa por abrir las puertas a un escenario de formación. A un escenario donde está naciendo, a lo mejor, el futuro de los grandes payadores del mañana de Chile. Porque ver juventudes, para uno que ya tiene sus años, es de una gran alegría. Siento una satisfacción, se siente que detrás de estos viejos que ya tenemos, como dije, varios años, hay un respaldo en juventud. Que Dios los bendiga, que Dios los alumbre con ese respeto, con esa sencillez que debe tener el poeta y el cantor para difundir lo nuestro.⁹

Pero ¿qué tipo de escuelas son estas? Para describirlas es necesario decir que las personas aprendices se ven forzadas a considerar *per se* el contexto social y cultural en que se desenvuelve el oficio que está por tomar. El cantor o el poeta es siempre un cantor al servicio de su gente, a ello se debe el título de “popular”. Yo pienso que ese título no responde tanto a su clase de pertenencia como a su opción por los que no están en el poder, los que están del otro lado. Este tipo de “escuelas de calle” permiten ese entrenamiento. Durante mis primeras presentaciones en el Chanco 6, por ejemplo, debí resolver pies forzados con las protestas estudiantiles afuera, la gente encerrada en el bar lagrimeando al son de las bombas lacrimógenas, y nosotros improvisando décimas, cuartetos y cuecas para los estudiantes y su enfrentamiento. Allí no solo aprendí a improvisar una décima correctamente. Aprendí a cantar respirando gas lacrimógeno, y a identificar y versificar lo que la gente quería decir. Hay un abismo entre esos dos logros. A diferencia de la educación formal, la

9 Luis Ortúzar, “Registro sonoro de los Martes de Payadores, bar Chanco 6”. Santiago de Chile, agosto de 2015.

paya no puede abstraerse de la realidad. De ahí que las escuelas que los maestros han montado no sean locales establecidos (aunque quizás nos vendría bien uno). Nuestras aulas son las fondas, las protestas, la calle, las JJ.VV., las iglesias, los bares, la montaña, el campo y las cocinas. Las universidades, los institutos profesionales, los centros de formación técnica, las escuelas privadas y públicas, así como los jardines infantiles, son espacios “protegidos” de la realidad social. Pero no solo de sus peligros, sino también de sus problemáticas, virtudes y enseñanzas.

Pienso que la paya no podría enseñarse cabalmente en esos contextos, no obstante el notorio aporte que implica para la educación su inserción en las aulas. Para completarse, hay que salir a la calle; la paya es la realidad versificada, la experiencia humana de un grupo de personas, en un tiempo y espacio determinados, que se reúnen a oír la acción de la improvisación y que, al hacerlo, derivan libremente por los diferentes temas que les interesan en el día a día en ese territorio que habitan. Los temas son totalmente contingentes y no tienen una estructura muy lógica; pueden ir desde las disyuntivas políticas a las problemáticas de amor, los misterios del alma y de la muerte, la ecología, la astronomía, la literatura, hasta las novedades de fútbol y farándula que muestran los medios de comunicación masivos, y volver luego a la ecología y a los misterios de la existencia. Es usual también hablar sobre las personas presentes: los payadores, el público, la cumpleañera, el sonidista, el garzón y el que sirve el vino. Y, por supuesto, de los no presentes: la que no vino porque está enferma, los niños palestinos, las comunidades mapuche en Wallmapu y nuestros muertos. Así es como Violeta Parra, Víctor Jara, Santos Rubio, Chosto Ulloa, el Piojo Salinas, y muchos otros, se aparecen una y otra vez en nuestras ruedas. El olvido no la tiene fácil en la paya.

De modo que una aprendiz de payadora, a diferencia de una aprendiz de ingeniera o una aprendiz de parvularia, casi no tiene espacios de formación en que no haga nada, en que no se arriesgue. Desde el primer momento debes enfrentar el caos del aquí y el ahora desde tu emoción, barajando rimas, planeando la caída (el fin del verso), dándoles sentido a las imágenes que se te vienen, todo ello con gente viéndote, ruido, aromas, tu instrumento sonando y un sinfín de información por seleccionar. La experiencia práctica no es un pasito chico que das al final de tu proceso de formación. Estar viva y entregada totalmente es la disposición única que la paya permite.

Y aún hay un tercer círculo en este gran contrapunto que es la paya. Es importante contar que la paya chilena es la única en el Cono Sur que tiene una organización que puede hacer de contraparte con el Estado y otras organizaciones. La

Asociación Gremial de Payadores y Poetas populares de Chile (Agenpoch) cuenta con unos cien afiliados, y aunque no representa a todos los payadores ni a todos los poetas tiene suficiente alcance como para hacerse cargo de hitos esenciales para el desarrollo generacional de la paya en los últimos diez años, y para dialogar con el Estado con cierta trayectoria y representatividad. De esta manera, se están estableciendo como tradición los campeonatos de pie forzado, de contrapunto, de cueca improvisada y de verso hecho, todos los cuales nos ofrecen desafíos que debemos cumplir cada ciertos meses, y nos ponen en contacto con las audiencias que fielmente nos siguen a los diferentes escenarios. Estos hitos reúnen a las generaciones, las ponen en contrapunto.

Organizar hitos como esos o como este congreso no es nada fácil. La confrontación es parte de la gestión. La comunidad de payadores dista mucho de ser unívoca: las voces difieren, se contraponen, discuten, se enojan, se maldicen, se condenan. Luego también se abuenan, se disculpan, brindan, se abrazan y trabajan juntos con este amor desaforado que tenemos por la poesía popular. A la vuelta de la rueda, vuelta a contraponernos. En ese ir y venir constante de opiniones y gestiones entrecruzadas, de hermandad y enemistades momentáneas y legendarias, es que después de todo la paya chilena goza de gran vitalidad. El conflicto es el motor de la vida y nuestro motor está en funcionamiento.

Hacerse parte de la paya implica inmediatamente hacerse parte de la gestión cultural, de la situación política del país, de las dificultades cotidianas de la gente para vivir su vida, del clima, de la estación del año y de la evolución de la cultura. La paya, *per se*, es pura contingencia y cultura, y la cultura se va también transformando según nuestras pulsiones, deseos y acciones en el mundo. En cambio, el sistema formal parece abstraer totalmente a los niños y jóvenes de la realidad, de las personas mayores, de los problemas contemporáneos, de su propia cultura. En general, los profesores chilenos, los folkloristas y los humanistas nos enfrentamos día a día a la durísima realidad de un epistemicidio histórico vigente. Las clases poderosas han intentado quemar una y otra vez nuestra historia, nuestra cosmovisión y nuestra memoria. Y yo me pregunto y les pregunto a ustedes: ¿para qué nos quieren sin memoria?

Cuando la educación formal impone una historia de un Chile oficial, separa a los niños de sus abuelos, envía a madres, padres y cuidadores a trabajar de sol a sol, abstrae a los jóvenes de sus problemas familiares y sociales, de la capacidad de gozar y crear, les quita la posibilidad de construir su propia historia y referentes epistémicos, su saber y su identidad. Con ello, nos quita a la comunidad comple-

ta la posibilidad de que esas personas jóvenes aporten activamente a proteger nuestra cultura, lo cual significa, por supuesto, preservar lo que haya que preservar y modificar lo que haya que modificar. ¿Cómo dirimirán en el futuro qué hay que preservar si apenas conocen su historia y a sus ancestros? El Estado de Chile no ha reconocido aún que somos un territorio pluricultural, sino que está obstinado en hacernos creer que todos somos chilenos y espera que nos reconozcamos en una historia de latifundistas centrinos de los que muy pocos son parte. Cómo íbamos a ser un solo pueblo, si nuestro territorio abarca de mar a cordillera y del hielo hasta el desierto, y las personas transitan sin pausa de un lado a otro solas y en marejadas. Somos muchos y somos diferentes.

Por todo esto, no debiera sorprender que, acabando la educación superior, muchos de nuestros jóvenes evidencien una escasa habilidad para sobrevivir en relación con quienes no la han tenido. La ventaja que ofrece una carrera universitaria es que permite encontrar más oportunidades laborales y con mejor paga, pero si no la encuentras, la universidad también te deja en una posición tremendamente compleja. Te ha quitado años preciosos en los que quizás hubiera sido mejor aprender a plantar tus propios alimentos, a cocinar, a generar energías limpias, a ser autónomo, a sostenerte económicamente, a ayudar a tus padres, a conocerte a ti mismo, a ser pareja, a ser padre, o a relacionarte de manera respetuosa y sana en el mundo de la producción y del trabajo. No es solo tacañería que las empresas paguen muy poco a la juventud en proceso de práctica profesional; quienes hemos recibido a chicos en ese proceso sabemos que, en comparación a un joven que trabaja desde los dieciocho años o antes, los chicos en proceso de título mantienen la más grande de las batallas con las labores más sencillas, lo cual les deprime y agota la paciencia de quien les recibe. Actos aparentemente sencillos como servirse un café, hacer un pago en el banco, vestirse apropiadamente sin abandonar su identidad, resolver un problema, conseguir un favor pueden hacer que tome mucho tiempo incorporar eficazmente a un joven recién titulado a un equipo de trabajo. Mientras más alto el grado académico, mayor puede ser el problema. El profesional anfitrión, entonces, se encarga de terminar un proceso de formación que para las universidades, institutos profesionales y centros de formación técnica es tremendamente complejo: lograr que los egresados pongan su conocimiento en práctica, en la realidad, y para beneficio de algo o alguien. La paya no tiene este problema porque la forma como transita es diametralmente opuesta.

Dicho todo esto, espero que este recorrido me haya permitido transmitir tres momentos que parecen ocurrir cuando alguien toma el oficio de la paya, que son también tres características de lo que estoy entendiendo como aprendizaje. Apre-

der, pienso, no es otra cosa que un proceso de profunda transformación que nos ocurre a todas y todos, siempre mediado por alguien o algo. Estos tres puntos son:

1. Un descubrimiento, un estremecimiento interior que deja una certeza y moviliza a “hacer algo” con esa obsesión, un camino que se abre.
2. La construcción de una relación con un maestro, un payador o payadora con quien se hará amistad, un guía que entregará saber y desafiará permanentemente, haciendo posible lo que antes era imposible y desconocido, pero que el o la aprendiz presentía como alcanzable.
3. Si has conseguido pagar en un escenario y te gustó, la posibilidad de perseverar en el oficio y ser parte de una comunidad de la paya, comunidad compleja y diversa compuesta por payadores y payadoras, sus familias, una audiencia activa y leal, y una serie de creadores y gestores culturales con quienes nos asociamos para dar vida a este movimiento artístico y cultural en pleno florecimiento.

Estos tres momentos se dan de manera diferente en la educación formal. Aun más, he intentado mostrar que se dan exactamente al revés. La experiencia tradicional que he vivido me está acercando más a otros modelos pedagógicos, como la educación popular, la metodología aprendizaje-servicio, las escuelas libres, los currículums Montessori y Waldorf, entre muchas alternativas a una educación industrial, lineal y normalizadora.

Esta educación que conocemos nos permitió muchas cosas; a mí, me ha permitido adquirir mis oficios y hablar como hablo. Me dio el lujo de escribir, y el de escribir por placer. Me transformó la cabeza, el alma y me volvió quien soy. La escolarización ha dejado mucho a favor a las clases populares, es una de las políticas públicas más espectaculares y beneficiosas del pasado siglo, pero creo que su tiempo ha terminado, debemos dar el paso siguiente y cambiarla. Los empresarios nos robaron el derecho a la escuela y lo convirtieron en una cárcel remodelada. Es mucha la gente que se ha dado cuenta de ello, y es nuestro derecho reaccionar.

En tiempos en que la formación de oficios está en crisis, espero que este relato que la paya permite y las reflexiones que les he planteado puedan ser de interés para quienes enseñan, aprenden, y para quienes diseñan experiencias formativas. He aquí un modelo chileno, ancestral, humano del que espero podamos echar mano en beneficio de las nuevas generaciones y la tierra que les tocó habitar.

Creación del primer Diplomado del Canto a lo Pueta

Gabriel Huentemil

Cantor a lo poeta, intérprete de guitarrón
chileno y payador



Recordar... Recordar fielmente... Recordar fielmente y de acuerdo a cómo los hechos sucedieron... Recordar es un esfuerzo que muchas veces hace patente lo difícil que es dar permanencia a los detalles. No estamos preparados para saber qué es lo importante y lo suplementario en nuestro cotidiano.

Trato con todo arrojo, aunque con infructuoso efecto, de hacer reminiscencias del momento exacto en que la idea de generar esta instancia vio la luz. Algunas pequeñas huellas y rastros aún están presentes: reuniones con Daniela Guzmán González, gestora cultural, cantante y amiga del canto a lo poeta, en su departamento.

Conversaciones telefónicas, muchos correos, rectificaciones, reflexiones, dibujos incluso. Había una necesidad, motivante y de dantescas dimensiones, de enseñar y compartir el canto de raíz con el mundo urbano, cuyo acercamiento al mismo no siempre es posible o lo suficientemente significativo como para provocar un interés más profundo y acorde a lo que este arte se merece.

Sentíamos la necesidad de mostrar la labor de los cultores de una manera real y respetuosa, con trabajo sostenido, persistencia y método.

¿Clases? ¿Taller? ¿Más de un taller? ¿Cuántas clases semanales? ¿Cuántos alumnos? Las preguntas eran incómodas, pues las respuestas se hacían esquivas.

A medida que pensábamos al respecto surgían nuevas inquietudes. No obstante, nada de ello mermó el entusiasmo: sabíamos que estábamos haciendo algo novedoso, único y sin precedentes.

Si bien muchos de nuestros más representativos ancestros, entendidos estos como miembros activos de las comunidades del canto, la cultura y el patrimonio, habían dado pasos importantes en la profesionalización y formalización del traspaso de conocimientos, claro estaba para nosotros que estábamos apuntando a objetivos más ambiciosos.

El mapa, poco a poco, definía mejor el territorio.

Luego de un par de meses de trabajo caímos en cuenta de que lo importante de nuestra propuesta era la búsqueda de un equilibrio entre la teoría y la práctica, además de entre lo campesino y lo urbano.

Resultaba trascendente para nosotros mantener, del mismo modo, en armonía el aprendizaje en la sala de clases con el que se recibe directamente de un maestro, evitando el excesivo manejo de datos, que finalmente no se traducen en algo concreto, y el extremo contrario de hacer algo “porque así me enseñaron que se hace”, sin entender a cabalidad las bases de un fenómeno.

Teniendo claro aquello, todo empezó a hacerse más luminoso progresivamente.

Daniela y yo, ambos con acercamiento a un maestro del canto a lo poeta, conocíamos bien el camino del recibir la sabiduría de los antiguos de primera fuente, enfrentándola con los libros, discos y otros formatos.

Daniela, con una formación en la décima bajo el alero de Cecilia Astorga Arredondo, tenía entre sus muchas motivaciones la del reconocimiento de los principales propulsores de la formación de nuevos cultores que vienen trabajando por décadas, como también el que la presencia femenina en estas áreas aumente.

Por mi parte, como aprendiz y compañero de escenarios del guitarronero y maestro Alfonso Rubio Morales, mis inquietudes apuntaban a una ejecución del instrumento de acompañamiento de calidad, el desarrollo de repertorio y la creación respetuosa del estilo de nuestros antecesores.

Naturalmente, pensamos en ambos como docentes de nuestro programa educativo, pero, a pesar de su amplia trayectoria y de su contribución e indiscutible importancia en el canto a lo poeta, aún sentíamos que era necesario incluir otros componentes para dar mayor potencia al mismo.

Faltaba aún entregar herramientas teóricas desde la literatura existente, dado el profuso estado del arte que la décima ha desarrollado en el siglo presente.

¿Cómo hacer posible la lectura y aplicación de los contenidos básicos de que todo cantor precisa? Mediante un ramo más cercano a la investigación y la academia, que recibió por nombre Canto a lo Poeta: Estilo, Historia y Filosofía.

Hasta ese momento éramos tres los docentes del programa: Cecilia Astorga Arredondo, guiando la asignatura de Formas de Poesía Popular en la Tradición Musical Chilena; Alfonso Rubio Morales como monitor de Guitarrón Chileno, y Gabriel Huentemil Ortega en el ramo previamente mencionado.

No obstante, también éramos conscientes de la dificultad que tiene el manejo del guitarrón chileno, del oneroso valor que se debe invertir en dicho instrumento y del tiempo que toma la construcción de uno hecho a pedido.

Por ello, se hacía necesario incluir también la guitarra traspuesta, a fin de cubrir todas las posibilidades interpretativas y sonoras que es menester conocer para ser un cultor completo, entendiendo, además, que el interés de los postulantes y participantes sería dedicarse plenamente a la paya o el canto a lo divino exclusivamente.

Encontramos otro escollo al enfrentarnos a la realidad de la guitarra traspuesta, es decir, el instrumento afinado según las necesidades del cantor, y no con las notas que su interpretación clásica exige, y es que existen muy pocos ejecutantes que dominen varias afinaciones, ritmos, formas de tocar y que hayan diseñado una metodología de enseñanza que permita a cualquiera entender sus complejidades y virtudes.

Pensamos en nombres, buscamos y buscamos sin rendirnos. La solución estaba más cerca de lo que creíamos. Daniela Guzmán es cantante en el grupo de danza y música infantil Volantín, donde un joven y estudioso miembro parecía ser un candidato con grandes virtudes: Óscar Latorre Vargas, guitarrista, conocedor de una vasta selección de melodías y ritmos en guitarra traspuesta había lanzado recientemente el libro *Guitarra chilena, método de ritmos tradicionales*.

La conformación del equipo definitivo nos permitió adentrarnos en los objetivos y contenidos del programa.

Daniela asumió como coordinadora académica y la postulación del proyecto al Fondart ya era una realidad. Nos tomamos algunos días para redactarlo, revisarlo y corregir, tal cual se hace con un proyecto de esta magnitud.

Estábamos en eso cuando recibo un mensaje de Daniela: me ponía al tanto de que existía la posibilidad de certificar los, hasta ese minuto, talleres de la Escuela de Canto que queríamos abrir.

¿Cómo? Gracias a la gentileza y gestiones de ProArtisticOtec, Institución Técnica de Capacitación y del Conservatorio Percusión Chile, a quienes no podemos más que agradecer infinitamente por todo lo expuesto y por abrirnos las puertas de sus dependencias para llevar a cabo nuestro proyecto y materializar sus objetivos.

De allí en adelante, empezamos a pensar en el nombre, que definitivamente quedó establecido como primer Diplomado de Canto a lo Pueta, con *u*, respetando la antigua denominación que los cultores del canto hacían de sí mismos para diferenciarse de los *poetas*, para ellos provenientes de una vertiente más sofisticada y docta. Quisimos mantener esta “deformación lingüística”, pues pensamos que era un fiel reflejo del espíritu que queríamos dar al programa.

Había que subir la información al sistema. Sin lugar a duda, uno de los momentos en que más relajo he sentido en mi vida fue cuando apareció el mensaje de “Postulación exitosa” luego de presionar el botón que el sistema requería en mi rol de responsable de proyecto.

Eso fue la última semana de julio de 2017, 25 de julio, si la exactitud apremia. Fue una liberación merecida, pero comenzaba un suspenso de otro tipo.

Era diáfano lo que queríamos entregar, la postulación estaba en espera y pasaron algunas semanas antes de recibir la buena nueva de que nuestro proyecto había sido bien calificado y, por lo tanto, aprobado para su ejecución.

Fue la tarde del miércoles 13 de diciembre de 2017, mientras recorría relajadamente el Parque Forestal, cuando Daniela me llamó preguntándome si había revisado el correo. Contesté que no, pues ese día había estado totalmente alejado de todo aparato electrónico.

El proyecto había sido aprobado. Genial noticia, podríamos llevar a cabo el primer Diplomado de Canto a lo Pueta. Fui por un helado. Con él en mano y tremendo dato en el corazón, no podía estar más feliz. Volví a casa sintiéndome satisfecho en grado sumo y con una gran misión en mente. El camino se me hizo corto, tenía la sensación de que la gente a mi alrededor sonreía más de lo común, me parecían más amistosos y hasta los colores los percibía con mayor intensidad.

El verano fue más relajado.

Estando al tanto de la aprobación del proyecto lo demás parecían detalles menores. Nos reunimos en casa de Cecilia para conversar y coordinar el trabajo del año. A fines de enero, una calurosa tarde, estábamos conversando de los contenidos de cada asignatura, de los horarios posibles, de cómo complementar el trabajo de todos y cada uno en pos del norte que queríamos encontrar al concretar el diplomado.

Mayor importancia aún tuvo en esa tertulia un tópico que no habíamos abordado hasta ese día: ¿qué perfil de alumno queríamos? Conversamos largo y tendido y la claridad arribó. Recuerdo que Cecilia, concluidas nuestras tareas, nos invitó al 47° Festival Nacional de Folklore de San Bernardo, ya que tenía algunas entradas de cortesía que había recibido por participar en la inauguración. Quedé extasiado con el espectáculo de Soledad, plato fuerte de aquella noche.

Febrero de 2018 fue mes de difusión. Creamos una página en Facebook para dar a conocer todas las novedades respecto del proceso de selección y la forma de postular. La cuenta sigue vigente, pero en la actualidad se utiliza para difundir lo que va sucediendo clase a clase en las distintas asignaturas, así como para incluir algunas fotos y videos de las muestras de los alumnos.

Se confeccionaron los afiches y hubo una actividad sostenida e importante en la radio. Aprovecho la instancia para dar gracias a radio Zero y con mayor énfasis a radio Usach, que pusieron al aire una pequeña cápsula, de poco más de un minuto, la cual se repetía dos o tres veces por hora.

Canté una décima en el guitarrón, entonando una antigua y sabrosa melodía, a la que hoy día se le llama *La del diablo*.

La décima decía así:

*Mantener la tradición
de poetas y cultores,
guitarreros, payadores
es nuestra noble intención.
Hacemos la invitación
a quien esté interesado.
Por este arte cautivado
a escribir y postular
y luego participar
de un valioso diplomado.*

Concluida mi intervención cantada, el guitarrón chileno permanecía sonando, con volumen moderado, para dar lugar a la locución de Daniela, quien informaba los requisitos necesarios para hacer efectiva la postulación y a qué casilla de correos enviar todo aquello que resultara pertinente.

Visitamos el programa *Cultura Viva* de radio Usach en más de una ocasión, con una acogida muy hospitalaria de la entrañable Daniela Figueroa; y fuimos parte del programa *Santiago Adicto*, con la conducción de Rodrigo Guendelman, quien tenía muchas preguntas acerca del canto a lo poeta y sus distintas expresiones. Fueron jornadas de mucho aprendizaje para todos los presentes y también para los radiooyentes.

Concluido el proceso de recepción de antecedentes curriculares, cartas de motivación y fichas de postulación, el proceso superó toda expectativa. Recibimos una cifra cercana a las cien postulaciones para veinte cupos disponibles, tanto de la Región Metropolitana como de otros lugares más distantes y que, en primera instancia, pensamos no podríamos cubrir. Quedamos muy satisfechos con los resultados.

Una amplitud tan grande de postulantes, cada uno con distintos objetivos relacionados con el canto y consigo mismo, tanto en edad, región, experiencia poética y musical, hizo que el elegir a los más idóneos fuese exigente.

¿Qué hizo decidir por un postulante por sobre otro? Definitivamente no fue ni el interés en las áreas de estudio ni el grado de inmersión en el canto a lo

poeta, porque dichos factores no discriminaban puesto que eran compartidos por casi la totalidad de quienes respondieron a nuestra convocatoria.

Fue importante para nosotros, luego de reuniones no exentas de debate, el impacto que tendría beneficiar a alguien con este programa. ¿Tendría, efectivamente, un lugar donde ejercer su práctica?, ¿podría replicar lo aprendido y enseñarlo después?, ¿crearía cosas nuevas manteniendo lo que la tradición propone?

Surgieron muchas preguntas al revisar los documentos entregados por quienes serían nuestros alumnos. Luego de un filtro simple producto del envío de datos incompletos, porque los postulantes declaraban no ser aptos para aprender ciertos contenidos, no estar interesados en algunas materias (siempre pensamos que los alumnos debían tomar el programa íntegramente) y la siempre presente incompatibilidad horaria, caímos en cuenta de que poco más de la mitad de los candidatos poseían habilidades y competencias de sobra para ser parte del diplomado.

En general, y obviando algunas aplicaciones, el perfil del postulante era el de una persona con estudios universitarios, en un rango etario entre los veinte y cuarenta y cinco años, en su mayoría artistas (principalmente músicos, actores y bailarines), estudiantes de ciencias sociales y literatura, como también un vasto grupo de docentes.

Hubo un pequeño porcentaje de postulantes jubilados, quienes, lamentablemente, caían en la paradoja de ponerse a sí mismos límites a la hora de aprender o que en su discurso incorporaban el haber querido aprender algún instrumento musical en su juventud sin éxito, lo que les hacía renunciar a la posibilidad de aprenderlo en la actualidad.

A esas alturas, detalles muy pequeños hacían inclinar la balanza a favor de uno u otro de los aspirantes. Cada uno de los docentes y la coordinadora académica pusimos nota a todos y cada uno de ellos. Conversamos respecto al tema, revisamos en conjunto, modificamos algunas cosas, interpretamos como equipo algunos pormenores que nos generaban dudas.

Finalmente, con fecha 22 de marzo de 2018, el proceso de selección se comunicó oficialmente cerrado, a través de redes sociales y enviando un correo a cada uno de los postulantes escogidos por la comisión examinadora.

Momento de felicidad para muchos y de tristeza para tantos otros. Más de alguna persona se puso en contacto con nosotros para solicitar ser aceptado como oyente en una u otra asignatura, tantos más para pedirnos una extensión

en el plazo, ya que no habían alcanzado a enviar su documentación. Recibimos felicitaciones de un gran número de personas que veían gran proyección al proyecto y, en fin, puedo decir que hubo un caluroso recibimiento de nuestras ideas y formas de trabajo.

Más de alguna queja, más de alguna crítica destructiva sin fundamentos, más de algún chisme artero o comentario desafortunado, cosas que obviamente no hicieron más que darnos fuerza y empuje. Efectivamente, cuando uno pasa desapercibido y nadie habla de tu labor es porque algo estás haciendo mal; la envidia suele ser signo de trabajo honesto y bien hecho.

A pesar del interés de ampliar nuestro espectro de alcance y otorgar algunas plazas para quienes quisieran asistir, aun sin recibir la certificación final, fue imposible. Aquello iba en contra de mantener el estilo personal y cara a cara de la formación de los antiguos maestros, algo arduo si ya contábamos con veinte alumnos en sala. Otro factor importante es que las dependencias del Conservatorio de Percusión Chile no darían abasto para un número de estudiantes que bien podría haber duplicado los cupos inicialmente establecidos.

No desechamos la idea, pero al contrastar la expectativa y la realidad decidimos inclinarnos por lo que resultaba más práctico y provechoso para quienes sí fueron elegidos. No obstante, tal vez a futuro, cuando el diplomado haya tenido más de una versión, será posible incorporar oyentes o una mayor cota de becas.

¿Beca? Afirmativo.

He dado varias características del perfil del alumno y he hablado otro tanto de cómo esta “simple idea” se tradujo en un diplomado con certificación profesional (lo que lo hace pionero en el área del canto a lo poeta y de raíz), pero he dejado de lado una importantísima cualidad del primer Diplomado de Canto a lo Poeta: tanto la postulación como la matrícula y el programa lectivo son gratuitos para sus participantes. Totalmente gratuitos.

El día jueves 5 de abril realicé la primera clase de Canto a lo Poeta: Historia, Estilo y Filosofía. Conocí, en algunos casos reconocí, a los alumnos y alumnas que vería durante todo el año. A simple vista corroboré una problemática constante en relación con la paya, el canto a lo divino y el estudio del guitarrón chileno: la presencia femenina era bastante baja.

Una deuda pendiente y que debemos contribuir a subsanar es que históricamente la poesía popular ha sido muy injusta con las mujeres.

Me presenté ante los alumnos y Daniela los puso al tanto de las condiciones mínimas requeridas para aprobar las asignaturas. Esto es, un 75% de asistencia, enviar un correo justificando la causa de una eventual falta, llegar puntualmente a clases y que los atrasos más allá de quince minutos luego de haber empezado la cátedra son considerados inasistencia.

Fue una jornada interesante, llena de entusiasmo, de receptividad, de ganas. Volví a mi hogar feliz.

No obstante, se dio oficialmente inicio al año escolar el siguiente sábado. Mi ramo es el único que se desarrolla en un día distinto y con un formato clásico, con un escritorio que separa a los alumnos del profesor. Por ello considero que el núcleo importante es el del fin de semana.

El formato es de taller, permite mayor interacción tanto entre los alumnos como entre ellos y el profesor.

El día sábado, además, las clases se realizan en horario continuo desde las diez de la mañana hasta aproximadamente las dos de la tarde, hay más energía y menos preocupaciones que un día jueves, donde los alumnos arriban al Conservatorio de Percusión Chile luego de un día intenso de estudio o trabajo.

Otra cosa muy beneficiosa para hacer más íntimo el ambiente los días sábado es que los alumnos se dividen entre guitarra traspuesta y guitarrón chileno, por lo que los grupos son más pequeños y manejables. Además, en cada instrumento existen dos niveles, uno básico y otro avanzado según las necesidades, habilidades y progreso personal de cada uno. Por esta razón, la guía de Alfonso Rubio y Óscar Latorre es personal y única para cada individuo.

Cecilia trabaja con el curso completo, con un método muy interactivo y que fomenta la creatividad de los muchachos para expresarse a través de la poesía según sus propios requerimientos.

Especial importancia ha tenido la cuarteta, forma básica y a la vez tan compleja que originó muchas de las formas poéticas que se ven hoy en los escenarios, como el contrapunto, el banquillo, la redondilla (llamada por los nuevos cultores *concesión*), la personificación y el relance.

El menor tiempo de espera o alguna eventual ventana es aprovechado para escribir, recitar, leer y compartir. Surge material poético de gran calidad y con temáticas heterogéneas, aunque con un punto común: el respeto por el estilo de los cultores de generaciones anteriores y una inmersión en el lenguaje campesino.

En mis clases he velado por entregar el sustento teórico necesario para comprender el trasfondo de esos códigos, he puesto a la mano la literatura pertinente que dará al alumno las herramientas que le permitirán comprender las particularidades de nuestra poesía, aun cuando la décima es un artefacto artístico presente en casi la totalidad del mundo hispanohablante.

He optado por el formato del ensayo, con una extensión breve cercana a las cuatro carillas, para proponer las tareas evaluadas, a orden de una por mes.

Pensando en lo complejo y especial que es el mundo del canto a lo poeta, el objetivo de hacer a los alumnos plasmar una idea y fundamentarla teóricamente en un formato libre y de poca extensión es afianzar su capacidad de desarrollar una opinión propia, pero de cimientos sólidos y acorde a los desafíos del poeta popular actual y del pasado, según la ocasión lo requiera.

Me he sorprendido de una manera muy grata, leer sus ensayos me deja muchas veces con una faena investigativa, con inquietudes nuevas, con avidez de reflexionar y de, ¿por qué no?, construir teoría nueva en lugares inexplorados de la paya, el canto a lo divino, la metodología de investigación, los modos de acercarse a los cultores e intérpretes cuando no se es uno.

Uno de los objetivos del diplomado es precisamente ese, acercar a los cultores a un mundo que no les es natural, haciendo esta asociación más humana y profunda. En un mundo globalizado y acelerado, dominado por las tecnologías de la inmediatez, cualquier grano de arena que auxilie el surgimiento de la comprensión y entendimiento de quienes nos antecedieron es en extremo valioso.

Sin habérselo propuesto, y aunque muchas veces he sido reticente y conservador con respecto a ello, los alumnos han ido poco a poco abordando áreas que no estaban en nuestro imaginario al comenzar a desarrollar este proyecto.

Han creado un sinfín de poesía nueva, melodías con variantes muy acertadas y renovadas de los formatos musicales más clásicos, propuestas de investigación y de salvaguardia, edición de libros, revistas, lirás y un largo etcétera, superando incluso lo que con moderación y algo de precaución fue trazado como productos finales.

No me parece insistir demasiado, por más que lo diga: el primer Diplomado de Canto a lo Pueta ha superado todas las expectativas que podríamos haber tenido, creo que al transmitir esta idea estoy siendo la voz unánime del equipo de trabajo. Se han abierto puertas impensadas, hemos contactado a otros compatriotas que están haciendo lo suyo en regiones, hemos recibido

visitas nacionales e internacionales en clases; tal vez hoy suene un poco rimbombante, pero estamos haciendo historia.

Uno de estos hitos fue haber presentado una ponencia al Primer Congreso Internacional de la Paya en Chile, organizado por la Asociación Gremial Nacional de Trabajadores de la Poesía Popular, Poetas y Payadores de Chile, Agenpoch. Di el sí a la convocatoria con ciertas dudas, ya que si bien el diplomado era una contribución real al crecimiento del canto a lo poeta, aún se encontraba en proceso y no era dirigido exclusivamente a la paya.

De todas formas, envié un escrito narrando de forma muy sucinta algunos de los eventos que aquí he relatado, pero con un formato con un tecnicismo mayor y según las bases que el congreso requería. Fue aceptado.

Llegó el día de exponer. Fui como integrante de la mesa alusiva a las Experiencias de la Paya y la Educación en Chile, en la que compartí espacio con María Antonieta Contreras, Carmen Gloria Besoain y Lorena Marchant.


Abrir el conversatorio en esa mañana helada fue un desafío. Por primera vez me paraba frente a un auditorio repleto de cultores, académicos, investigadores, payadores, cantores y guitarroneros dispuestos a escucharme con tanta atención. Fue ocasión de conocer a algunos referentes de un modo más cercano.

La mesa estuvo interesante, como también lo fue el congreso, con propuestas de gran aporte.

Menciono este hito como algo importante, ya que producto de atreverme a enviar un escrito, exponer y ser parte de esas charlas magistrales en el contexto de la celebración del Día del Payador Chileno, un funcionario del Centro Nacional de Patrimonio Inmaterial de la Dibam se me acercó para conversar acerca de la futura elaboración de un libro con los testimonios de quienes fuimos parte de ese increíble suceso que fue reunir a todos los protagonistas de la paya chilena.

Agradezco infinitamente la invitación a ser parte de este proceso histórico, precursor de muchos, de pequeños y grandes pasos que está este arte dando y que consolidarán un próspero porvenir.

El diplomado sigue creciendo, los alumnos tanto más. Del mismo modo que el canto a lo poeta, la paya, la poesía popular. Espero leer esto en algunos años más y que sea una ayuda para recordar esos escurridizos detalles que a veces la memoria no logra determinar con claridad. Recordar es un esfuerzo... Recordar es un esfuerzo que trae al presente momentos felices del pasado.



El arte de apuntar(se): cómo acompañar instrumentalmente la décima improvisada

José Pablo Catalán Guajardo

Músico, cantor y payador chileno, profesor de Educación Musical, licenciado en Educación, magíster en Arte, mención Patrimonio, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso

El presente documento tiene por objeto dejar registro escrito de lo evidenciado en un taller presencial en el marco del I Congreso Internacional de la Paya en Chile, con el objetivo de que payadores y músicos ligados al canto a lo poeta potencien el complemento entre la voz del payador chileno y el instrumento que lo acompaña como resultado de una propuesta escénica integral que vincule música y poesía.

Panorama musical actual de la paya en Chile

En Chile, la tradición del canto a lo poeta es cantada (de memoria o improvisada), acompañada de dos instrumentos musicales: la guitarra, traspuesta o derecha, y el guitarrón, instrumento por excelencia ligado tradicionalmente al canto de la poesía popular chilena. El payador, a su vez, se acompaña instrumentalmente a sí mismo, o bien, puede cantar acompañado de otro instrumentista, forma que se conoce como *cantar de apunte* o *apuntar* en el caso de acompañar a otro:

Se dice de la forma de cantar versos sin que el cantor que la practica toque la guitarra en ningún momento de la reunión a la cual concurre, por no saber hacerlo. Asimismo, y en consecuencia, del cantor que se limita a la ejecución vocal por carecer del manejo del instrumento musical mencionado.¹⁰

Si bien en el panorama actual de la paya en Chile hay un positivo desarrollo poético en la improvisación, en ocasiones el acompañamiento musical se encuentra disminuido o subvalorado por los mismos payadores, quienes centran la importancia de su creación en el texto que se improvisa más que en una propuesta artística integral dotada de excelencia musical y poética como un complemento.

Desde que el arte del payador se plantea como una propuesta escénica en todo el país y desde que los payadores chilenos comienzan a compartir escenario con exponentes de otros países latinoamericanos, surge la impresión y el comentario de que la forma de cantar la décima en Chile no es tan llamativa si se compara con la de los países centroamericanos, debido a su ritmo lento y pausado a la hora de cantar. Por lo tanto, es necesario enfatizar la importancia del acompañamiento musical del payador chileno en el escenario, manteniendo las características sonoras propias del canto a lo poeta, ya sea para acompañarse a sí mismo o para acompañar a otro payador, sin

¹⁰ Definición tomada de Manuel Dannemann, *El mester de juglaría en la cultura poética chilena. Su práctica en la provincia de Melipilla*. Santiago de Chile: Universitaria, 2010, p. 110.

afán de caer en el virtuosismo instrumental, sino acorde a las capacidades musicales y creativas del ejecutante, con el fin de que el pacto y la complicidad espontánea con el público involucre el discurso musical y poético del payador en escena.

La paya: una propuesta escénica integral

El payador es en esencia un cantor solista que acompaña simultáneamente sus versos con un instrumento. Sin embargo, para que su interpretación sea eficaz en términos escénicos, su instrumento debe llenar los espacios en los que no se canta para mantener la atención del oyente y que este no caiga en la tensión o incertidumbre sobre la seguridad del payador y para no perder la fluidez de su desempeño. Parafraseando lo que se dice en Cuba, el instrumento debe ser otro poeta más, capaz de complementar el discurso cantado con diversas armonías y arpeggios según la entonación que se elija para cantar.

La tradición del canto a lo poeta posee diversas melodías para cantar la décima, llamadas *entonaciones*, y queda a criterio del payador cuál elegirá para llevar a cabo su improvisación, tomando en cuenta la tonalidad adecuada a su registro vocal en primera instancia. Muchas de estas entonaciones tienen una melodía rígida, como *La Rosa Romero* o *La principalina*, que no permiten variaciones melódicas, por lo cual no son recomendables para improvisar, ya que en ocasiones el acento musical no coincide con el acento de la palabra y se corre el riesgo de que el público no comprenda el mensaje emitido por el payador al momento de improvisar. Ello explica el uso recurrente de entonaciones como *La común* o *La trasnochada*, cuya melodía le da al payador mayor flexibilidad rítmica y melódica para realizar variaciones y hacer coincidir los acentos musicales y poéticos, de modo que el público comprenda mejor el mensaje.

Mi experiencia como payador en el escenario me ha hecho descubrir diversas estrategias musicales de acompañamiento instrumental, ya sea para acompañarme a mí mismo o para apuntar a otro payador, con el fin de obtener un óptimo resultado escénico y lograr la tranquilidad necesaria para desarrollar el discurso poético. Entregaré algunas de las sugerencias desarrolladas en el taller en este sentido.

Conocer el instrumento

El proceso de escenificación de la paya es tan reciente que es muy probable que nos encontremos con ingenieros y técnicos en sonido que se enfrenten por primera vez a la misión de amplificar un encuentro de payadores, por lo tanto, es común escucharles preguntas como ¿cuántas personas son?, ¿quién de ustedes es la voz principal?, ¿tocan

todos juntos a la vez? o, en el peor de los casos, ¿qué instrumento es ese?, señalando al guitarrón. Por esta razón, es importante que sea el payador el responsable de conocer plenamente el funcionamiento escénico de su instrumento para entregarle las indicaciones de manera clara y concisa al sonidista. Conocer el manejo de los controles de la cápsula de amplificación permite obtener un mejor sonido en el caso de que el instrumento sea electroacústico. Además, se debe conocer la posición exacta del micrófono en el caso de un instrumento acústico, entendiendo que por lo general los guitarrones se acoplan cuando se les acerca mucho el micrófono a la boca. Sin embargo, para evitar acoples y de paso el payador quede libre de estar detrás de tanto atril, se sugiere emplear micrófonos de contacto para instrumentos acústicos, de forma de mantener el sonido propio y natural de los instrumentos de cuerda.

Debe haber un acuerdo previo entre el apuntado y el apuntador

Se debe acordar en qué entonación se va a cantar, tomando en cuenta el registro vocal del cantor y estableciendo la tonalidad adecuada para la entonación elegida. Sin embargo, lo acordado bajo el escenario puede variar radicalmente frente al público producto de las circunstancias propias del acto repentista, por lo que es necesario estar atento a la jugada en el escenario.

No dejar en evidencia cuando el cantor está pensando y/o armando su décima

Cuando se apunta, la misión del apuntador es hacer que el payador se sienta seguro de lo que va a decir, para lo cual debe ser capaz de complementar el mensaje poético con el mensaje musical de su instrumento en el acto repentista. Por esta razón, si el payador se toma un tiempo y hace una pausa para pensar el mensaje de su décima, el apuntador debe recurrir a sus capacidades musicales para que la atención del público se vaya a su instrumento y no se enfoque en la tensión y la incertidumbre interna que vive el payador en el proceso creativo de su poesía improvisada. Cito nuevamente que el instrumento debe ser otro poeta más sobre el escenario. Obviamente, todo esto también cuenta para acompañarse musicalmente a sí mismo.

Finalmente, quiero señalar que este congreso fue una buena instancia para aportar desde la experiencia de cada exponente al desarrollo del arte del payador chileno en distintas áreas, como la investigación y el cultivo mismo del arte repentista. En el caso de este taller, el aporte se plantea desde el plano musical para potenciar la puesta en escena del payador chileno, de manera que el resultado sea una excelencia equilibrada entre el canto improvisado y el acompañamiento musical según las capacidades de cada cultor.



José Tachá y Carlos del Monte, dos payadores

Vicente Plaza Santibáñez

Licenciado en Artes Plásticas y magíster en Historia del Arte. Autor de *Historietas: Si no tienes donde ir* (2011, Ocho Libros), *Las sinaventuras de Jaime Pardo* (2013, Ril) y de estudios sobre los grabados de la Lira Popular



dos
payadores

VICHO PLAZA

Se presenta la historieta *José Tachá y Carlos del Monte, dos payadores*.¹¹ Narra la infancia y juventud de dos payadores, uno de buena familia y educación (Carlos del Monte) y otro descalzo y analfabeto (José Tachá). Ambos descubren de niños su vocación de poetas, buscan maestros del verso y del guitarrón, ganan sus encuentros con otros payadores y se encuentran con el diablo, que los busca para desafiarlos y darles autorización o muerte. Está inspirada en las figuras de los payadores chilenos Javier de la Rosa y el mulato Taguada, cuyo duelo poético es ubicado entre el fin de la era colonial y el inicio de la República.

El famoso duelo poético entre Javier de la Rosa y el mulato Taguada es referido como un hecho real por los historiadores Encina y Castedo y Enrique Bunster, mientras que otros autores, como Oreste Plath, Adolfo Valderrama, Antonio Acevedo Hernández, Fidel Sepúlveda,¹² Desiderio Lizana¹³ o Floridor Pérez, sin objetar su historicidad, lo estudian y lo recrean más como un texto literario, de leyenda y tradición oral, que encarna cuestiones y problemas permanentes sobre la sociedad y la vida cotidiana chilena.

Aunque Encina y Castedo lo sitúan durante el último período colonial,¹⁴ la mayoría de los otros autores sitúa el contrapunto en el primer tercio del siglo XIX, es decir, durante los primeros años de la República (1820 aproximado), pero sin nombrar ningún evento contextual. Yo decidí ubicar la niñez y juventud de mis personajes hacia el final de la era colonial (entre 1770 y 1800). Por su lógica temporal, ya que la leyenda dice que al momento del contrapunto De la Rosa ya es un hombre mayor y Taguada un adulto, el contrapunto en la historieta se ubica en el inicio de la Independencia, pero sin que la guerra de la Independencia entre en el argumento. No sé si supe aprovechar todas las complejidades, connotaciones y cambios contextuales, pero la guerra de la Independencia colocaba cuestiones políticas que, desde el punto de vista de

¹¹ Apoyada por el Fondo del Libro Creación 2015, tiene 170 páginas. No está publicada todavía en papel, pero toda la primera parte está en mi blog, vichoplaza.wordpress.com

¹² Fidel Sepúlveda, *El canto a lo poeta: a lo divino y a lo humano. Análisis estético antropológico y antología fundamental*. Santiago de Chile: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM), 2009.

¹³ Desiderio Lizana, "Cómo se canta la poesía popular". Sociedad de Folklore Chileno, trabajo leído por su autor en las sesiones del 22 de julio y 15 de septiembre de 1911. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1912. Recuperado de www.memoriachilena.cl

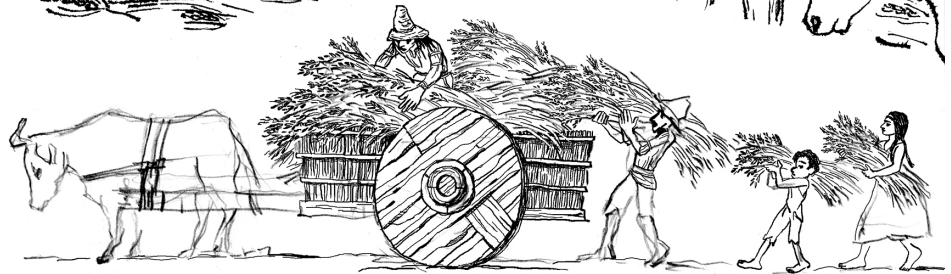
¹⁴ Francisco Antonio Encina y Leopoldo Castedo, "El gobierno, la sociedad y las costumbres al finalizar el período hispano", *Resumen de la historia de Chile*. 4ª ed. Santiago: Zig Zag, 1961, tomo I, pp. 446 y 447.

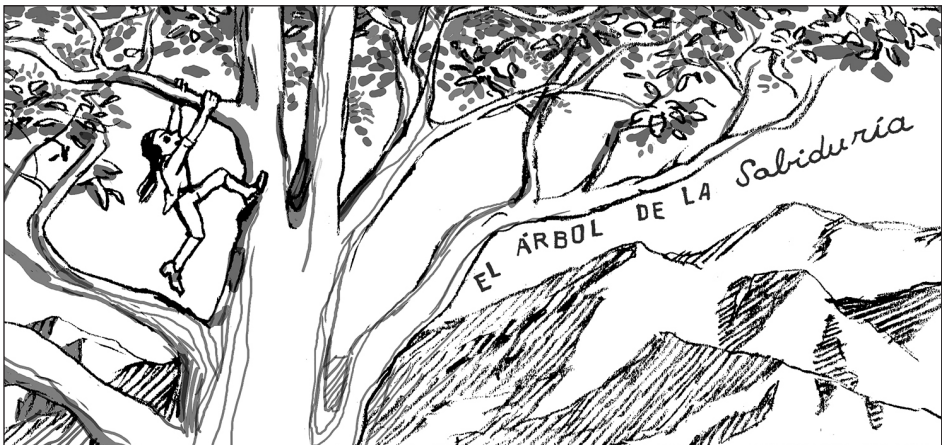
la élite, significó cambios relevantes en su situación de poder, pero desde el punto de vista del pueblo pobre y trabajador, o de los pueblos originarios, no implicó ganancia ni de libertades ni de propiedad, sino tal vez al contrario, de modo que decidí no confundir lo permanente del abismo en la pirámide social con lo contingente de las luchas por el poder entre los poderosos. Tampoco coloqué al personaje Carlos Del Monte (Javier de la Rosa) como patriota ni como realista, sino más bien como un artista, ave rara en el fin del mundo, influenciado desde lejos por el espíritu del romanticismo europeo. O sea, en pocas palabras, como un biempensante de arriba que comienza a interesarse en el “bajo pueblo”, y que se siente más a gusto con este que con su propia clase social, pero que al momento de los “quiubos” defenderá sin dudarle a su clase contra el payador pobre que se atreve a desafiarlo.

El mulato Taguada (Tahuada o Taguá) es referido como un mestizo de madre india y padre español, aunque para Adolfo Valderrama era un indio puro.¹⁵ No he hallado referencias que describan al Taguada con rasgos africanos, negros, que justifiquen el nombre de mulato, pues eso es lo que designaba la palabra *mulato* en la Colonia y la República, lo mismo que hoy día. Escogí respetar la significación usual y conocida de la palabra, y dibujé al personaje José Tachá con algunos rasgos negros, o más precisamente, como un zambo, imaginando que se crio con su madre mapuche, o de otra etnia del centro del país, y que vivió con ella su niñez, trabajando en las haciendas y la siembra de trigo.

Como sabemos por las versiones literarias, el Taguada fue un talentoso poeta, el más diestro improvisador nacido del pueblo pobre y analfabeto, en una época en que esas competencias poéticas eran extraordinariamente atractivas y festivas. Si se tratara de una figura imaginaria, representa al pueblo campesino y pobre que preservó la cultura de la décima espinela después de la expulsión de los jesuitas, pero personalmente creo posible que fuera una persona real, con el mismo o con otro nombre, dotada de un talento natural sobresaliente. Desde luego, me encuentro entre expertos y estudiosos mucho más autorizados en la historia de la décima, del canto a lo divino y la paya en Chile, y del mismo tema de estos dos payadores, de modo que mis referencias son solo aproximaciones debidas al estudio de las fuentes literarias.

¹⁵ Adolfo Valderrama, *Obras escogidas en prosa*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1912, pp. 203-210.





Por su parte, Javier de la Rosa es referido como un rico hacendado (“latifundista de Copequén”, dice Bunster), y solo para Valderrama, y quizás para Oreste Plath, era más bien “un hombre salido de una familia honorable pero pobre, [quien] viéndose sin fortuna y teniendo probablemente bellas disposiciones para ser un calavera, entró en el pueblo y se hizo payador”.¹⁶ Teniendo entonces en cuenta que históricamente en las clases altas, aunque se practicaban los versos improvisados¹⁷ la espinela cantada no arraigó ni dio obras recordadas, sino que quedó en los campesinos pobres, la aparición del caballero De la Rosa como maestro de un arte “inculto” parece abrir por sí misma muchas interrogantes culturales y sociales de la época de entre fines de la Colonia e inicios de la República, y probablemente de todo el siglo XIX, preguntas que se van a dirimir en el duelo, y que se encuentran en los versos de las distintas versiones de esta historia y del contrapunto.

Lo que hice primero fue estudiar todas las fuentes que pude encontrar sobre el tema de Taguada y De la Rosa, porque en ellos y en su “encuentramiento”, como lo llama Juan Radrigán,¹⁸ están condensados múltiples problemas y experiencias de la vida chilena, y porque su enfoque está planteado desde el mundo popular, no desde la élite educada ni desde las clases medias. En otras palabras, sea su origen un hecho real o una leyenda del folclor, me parece que debe o puede considerarse una creación popular, o sea del folclor, y en esta idea es coincidente que su primera difusión impresa conocida sea la del poeta Nicasio García, en uno de sus pliegos de la Lira Popular, entre fines del siglo XIX y principios del XX.

El primer producto del proceso de estudio, en 2011, fue una plancha titulada “Contrapunto entre los payadores Taguada y De la Rosa”,¹⁹ en la que varios autores que se han ocupado del tema aparecen dibujados, diciendo lo que han dicho sobre los dos payadores, que están al centro. De casi todos ellos puede concluirse que el conflicto central de esta historia es la expresión de la injusticia social a través del aprovechamiento que hace De la Rosa de las ventajas que le daba su educación para ganar el duelo. Aun Enrique Bunster, quien es evidentemente un “delarrosista”, lo reconocía, queriendo interpretar que había sido un medio para concluir el asunto de una vez, y no un último recurso, que es la lectura de la mayoría de los autores.²⁰

16 Oreste Plath, “Taguá o Taguao y don Javier de la Rosa”, *Geografía del mito y la leyenda chilenos*. Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 120 y 121.

17 Se hallan referencias de ello en María Graham, *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*. San Martín, Cochrane, O’Higgins. Madrid: América, s/f. Recuperado de www.memoriachilena.cl

18 Juan Radrigán, *El encuentramiento*. Santiago de Chile: Secretaría de Comunicación y Cultura, 1995. Recuperado de www.memoriachilena.cl

19 Vicho Plaza, “Contrapunto entre el mulato Taguada y don Javier de la Rosa”, 14 de marzo de 2011. Recuperado de vichoplaza.wordpress.com

20 Enrique Bunster, “El mulato Taguada contra don Javier de la Rosa”, *Bala en boca*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Como sea que existan interpretaciones conservadoras o visiones patronales de esta historia, el sentir y el sentido común es que une en una sola metáfora el desequilibrio y la desigualdad social, económica, cultural. Eso está claramente expresado en las versiones de Acevedo Hernández,²¹ Floridor Pérez²² y del mismo Bunster,²³ cuando el Taguada, dándose cuenta de que su rival comienza a atacarlo con preguntas que él no podrá responder, dice:

*No se gaste tanta prosa,
usté lo sabe muy bien,
me ha pegao con sus libros,
que hablan de ajeno saber.*



21 Antonio Acevedo Hernández, "De la tradición de oro de Chile. Vida y pasión de dos grandes payadores: Taguada, el maulino, y Javier de la Rosa", *Leyendas de Chile*. Santiago de Chile: Quimantú, 1971.
 22 Floridor Pérez, *Mitos y leyendas de Chile*. Santiago: Zig-Zag, 2004.
 23 Op. cit.

En la primera escena de la historieta puse esta duda como punto de quiebre o conflicto que echa a andar la historia, pues creo que no puede ni debe soslayarse. Carlos del Monte, ya viejo, va a pasar una tarde lluviosa al bodegón de la Juanita, con la idea de que “si no alumbra el sol, alumbrará el vino”. Allí es muy bien recibido por ella, por las mujeres que atienden y cocinan, y por los hombres pobres que se hallan bebiendo y jugando cartas. Pero uno de ellos, el Fernando, se atreve a enrostrarle directamente la sospecha de que él le ganó a José Tachá por las malas, aprovechándose de sus letras. “Usté me acusa de algo grave, y sin guitarrón”, responde Del Monte, porque, de hecho, para un payador se trata de una imputación seria. Lógicamente, el Fernando no puede replicar a su vez, porque está en obvia inferioridad frente a Del Monte. Y si hay alguno que, percibiendo el asunto, se atreve a iniciar un desafío, pronto queda impotente ante la destreza y la intelectualidad del viejo Del Monte. Allí resurge, pues, el problema de la desigualdad señalado por la historia del Taguada y De la Rosa.



Don Carlos goza del respeto del “pobrerío” porque es generoso en prodigar su talento en la faceta de la diversión, de los brindis, de las bromas, de los juegos de palabras, de las historias. En la segunda parte de la historieta, que se titula precisamente “El ajeno saber”, Carlos del Monte, joven y lleno de ganas de vivir, se va por las tardes a La Chimba a revolverla y a versear con los populares, y actúa como un folclorista moderno, interesándose en las palabras y frases que ellos dicen, o inventando frases graciosas y picantes. En este sentido, Del Monte tiene un espíritu romántico y prefiere a los pobres que a los ricos. Todo eso lo hace querido por los populares, porque todavía no tiene la tendencia a ser burlón y altanero con los pobres que ya tiene de viejo y que hace que sea también temido intelectualmente por ellos. En la versión de Nicasio García se ve que Javier de la Rosa está lleno de ingenio y gracia para el verso, pero al mismo tiempo es altanero y muy despreciativo con el Taguada. La complejidad y su humanidad, que todos los autores le atribuyen, es que percibe y reconoce la altura de su rival.



En la historieta, basándome en las lecturas y relecturas comparadas de los relatos del contrapunto, Del Monte se defiende de la difícil pregunta de si su triunfo fue por las malas diciendo que el negro Tachá fue quien, deseoso de la gloria del pobre que vence al rico, cometió el pecado de la soberbia, que es tan grave en la sociedad tradicional.

Dado que el arte del payador tiene todo que ver con el saber, fue por presumir un saber que no tenía que el negro cayó, dice Del Monte. Esto está basado en la reflexión sobre el momento en que el Taguada empieza a perder, cuando De la Rosa le pregunta por el fin que tuvo el rey Salomón. Más que una referencia al canto a lo divino, creo que se trata primero del problema del saber formal, de la instrucción y de los libros, pero en un segundo nivel, por la misma referencia a la historia de Salomón, se trata de la sabiduría y su caída en la soberbia, que queda atribuida —y en esto hay que fijarse— no a don Javier, sino al Taguada. En efecto, hay otro verso de la versión de Nicasio García en el cual De la Rosa le dice al Taguada, entre reproche y advertencia: “Si a tanta altura te subes”.

Aunque el capítulo 1 pueda ser el más denso y lento, partí desde la tesis que está en el aire en las distintas versiones, pero no con el ánimo de plantear una nueva, sino de hacer claras algunas de las muchas cosas implicadas. Personalmente, creo que Javier de la Rosa y el mulato Taguada no tienen el maniqueísmo de simbolizar meramente al rico y al pobre, no son unidimensionales, sino complejos, porque ambos son muy buenos poetas, y eso los hace fascinantes. La pregunta a la que me he asomado es más bien por qué don Javier, hombre educado y rico, se metió al pueblo, y la de quién era el mulato Taguada, qué saber perdido es el que hay en sus versos de los cuatro hermanos, el norte, el sur, el puelche y la travesía. ¿Qué puede ser lo que nombra como *travesía*?



Este tipo de cuestiones son las que narra el resto de la historieta. En sus dos partes, cuenta cómo descubrieron su vocación y se hicieron poetas y payadores, cómo aprendieron, y luego relatan las payas con las que hicieron su fama, hasta que se encuentran.

También me hice cargo de la pregunta de si hoy día sigue habiendo Taguadas y de la Rosas, con personajes contemporáneos. Es un videísta ambicioso que consigue llegar a un lugar de payadores, con el cual me critico a mí mismo, salvo que el personaje es joven, y yo no. Tampoco es un autorretrato.



Narrativamente, el desafío era que los versos y las payas fueran parte del relato propio de las historietas, y no versos ilustrados con dibujos, cosa que es más afín al lenguaje del libro ilustrado, donde las imágenes, que son en general menos en número, se trabajan para que resuman o catalicen duraciones importantes de la historia, con lo que dan lugar a un tiempo contemplativo, por así decirlo, en el cual es dable que los versos sean ilustrados por el dibujo. El libro ilustrado tiene corrientes actuales muy interesantes, pero también cuenta con una larga tradición culta, en la que domina la palabra sobre la imagen. El relato de la historieta, distribuido en cuadritos o viñetas, muestra más bien el desarrollo de las escenas, su tiempo es más cercano a la sensa-

ción de transcurrir real, y en cuanto al dibujo, sus funciones narrativas para producir un ritmo fluido y encadenado entre la sucesión de cuadros son más relevantes que su virtuosismo o calidad de imagen fija. La historieta, por su facilidad de lectura, es más cercana a lo popular. También da la posibilidad de entrar en la cotidianidad del antiguo mundo colonial, el cual, según decía Barros Arana, se había perdido y era inimaginable ya en el mismo siglo XIX. Algunos grabados y dibujos de esa época son imágenes contemplativas, pero es bueno tratar ahora de “dibujar ese mundo en su transcurrir”. Por eso, la narración está en tiempo presente, sin usar un narrador externo (en off), sino que los textos son diálogos directos entre los personajes, incluidos los versos en solitario y los duelos. No quiere decir que lo haya logrado, pero ha sido un intento.

La representación de lo popular por medio del dibujo, desde hace algunos años se está haciendo con recreaciones del estilo de los grabados de la Lira Popular, recreaciones que están muy bien. Como imágenes de genuino origen popular, y sobre todo por su originalidad, cualidad que no se halla en el grabado, la pintura o el dibujo producidas por las clases cultas, los grabados populares representan por su sola presencia lo popular. Por mi parte, tengo fascinación y cariño por esos grabados, y les he dedicado ya dos estudios. Pero no me atreví a diseñar un estilo “a lo Lira Popular”, sino que dibujé como dibujo, o sea como bien pude, con mi manera o estilo historietístico, citando su estilo en dos escenas, particularmente en el contrapunto entre Del Monte y el Tachá. Quizás se trata solamente de que no me veía a la altura o en la capacidad de sostener una buena recreación durante 170 páginas, y en esas limitaciones no quise tomar una significación ya dada por el uso, y contribuir más a agotarla que a subrayarla.

Pero lo que creo que sí hay de relación constante con los grabados populares en mi dibujo, y en el de muchas personas, es aceptar que mi dibujo tiene rasgos toscos, que fue la primera descripción de la imagen de los grabados que hizo Rodolfo Lenz. Esos rasgos se dan desde el cuerpo y desde la mentalidad, o sea, un pulso tembloroso, un movimiento que cuando logra facilidad y dominio se aleja de los cánones y las reglas académicas, es decir, por una relación con esos cánones como la relación del Taguada con De la Rosa. Los grabados populares enseñan que primero es en la materia gráfica donde se origina la representación popular, y luego viene el trabajo con los tipos, o sea, de las iconografías (hombre, mujer, etcétera). Y en esa iconografía, cuidando por supuesto la documentación, me preocupé de tratar de representar a personas vivas, inteligentes, incluso buenas, y a veces brutales e ignorantes, como era el tiempo colonial. El ánimo de que cuando se publique la puedan leer y comprender los niños y niñas, me hizo también buscar una representación de un mundo en el que también la gente era alegre e ingeniosa.

Enrique Puentes Gil, el centauro premoderno: ícono de la poesía postradicional

Bella Araneda Puentes

Licenciada en Historia y estudiante de
Màster Estudis Avançats en Historia de l'Art





El poeta junto a su nieta Ámbar, CA. 2001.

*Clavado en una cruz, expiró Cristo,
Yo, como guaso inculto, le pregunto
Lector amigo, ¿cuál es el camino?
(E.P.G.)*

Enrique Isidro Puentes Gil nació en Concepción el 24 de octubre de 1917. Hijo de Enrique Puentes Bull y de María Gil Herrera, cursó humanidades en el liceo de hombres Enrique Molina Garmendia. Allí, su profesor de castellano, el venezolano Félix Armando Núñez, develó su inclinación poética.²⁴

Tuvo ocho hijos. De su matrimonio con Edith Repisso Castro, compañera de toda la vida, nacieron Enrique Apolo, Brisa Amada, Flor Consuelo, Carlos de la Rosa, Esmeralda del Carmen, Edith Guisela y Bella Rubí.

Dueño de una talabartería ubicada en la calle Rengo, en el centro pencopolitano, era común verlo en el portal del pequeño local, guitarra en mano, verseando al viento o a algún visitante atento. Atendió el local —que aún lleva su nombre— de manera incansable y hasta cuando le fue posible. El apodo de *Huaso Puentes*, nombre con que fue ampliamente conocido y pasó a la historia, nació en la mediana de su edad. Enrique Puentes Gil fue primero un civil como cualquier otro, vestido de ambo.

Este huaso ciudadano bien pudo haber nutrido su imaginario criollo en el campo de su padre en Pitrufoquén, cita permanente en sus versos. Habría sido él quien le tallara en madera el primer *yoquito*,²⁵ que más adelante cambió por un par de corceles, cuando vistió de una vez y para siempre la más fina estampa huasa, chamanto doñiguano y sombrero incluidos.

Trasplantado al cemento, el poeta se asentó en lo que se podría denominar “un pedazo del campo en la ciudad”, un reducto arrabalero en el deslinde urbano del Gran Concepción, que se empeñó en resguardar:

Puentes amaba el sector porque le permitía vivir cerca de la naturaleza y se oponía a cualquier mejora que se hiciera en el callejón, los vecinos se enojaban con él. El Huaso Puentes me explicaba su conducta: “Amigo Gómez, usted que es letrado, entenderá —aludiendo a mi condición de profesor—, ¿sabe lo que va a pasar cuando mejore el callejón? Van a

24 *Gaceta del Domingo*, “La cámara indiscreta: El álbum del Huaso Puentes”, p. 3.

25 Caballito mampato, de juguete. Esta idea aparece en el poema “Recao ‘e Pascua”, del libro *Por los caminos del verso* (1962).

llegar unos señores con plata, van a comprar todo el valle que usted ve inundado y donde nadan sus patos, y van a construir miles de casas y van a llegar miles de personas y autos, micros, y desaparecerán los cerros y el río quedará apretado entre las casas que ocuparán hasta el borde mismo, las tencas y lloicas se alejarán o morirán bajo el impacto de los proyectiles de esos rifles de perdigones. Yo no puedo impedir que eso ocurra, pero al menos que se demore”.²⁶

Puentes amaba la tierra que lo vio nacer y, puede considerarse, validaba la bondad por sobre toda cualidad humana; resentía su ausencia. Este es el sitio de su crítica misantrópica. Trasluce en sus poemas, con igual concurrencia, la premisa *hobbesiana* de que “el hombre es el lobo del hombre” y la adoración a la naturaleza y la figura de San Francisco,²⁷ el “santo de los animales”, el único no antropocéntrico.

En la misma línea, admiraba por sobre todo a quienes consideraba “buenos poetas”, desde los españoles de la edad de oro hasta Khalil Gibran, pasando por Borges, Luis Chamizo, José Santos Chocano, Óscar Castro, Almafuerte y *Atahualpa Yupanqui*.²⁸ Compartió en diversas oportunidades con sus coterráneos Crispulo Gándara²⁹ y Nelson “El Canela” Álvarez, a quien ayudó en sus inicios e impulsó a escribir.³⁰

Gran admirador de la tradición trasandina, *martinferrista*, acompañaba su recitar con música de milonga y, muchas veces, con el vals “Desde el alma”. Fue contrapunto del payador Héctor Umpiérrez³¹ en la *payada amistosa*³² de improvisación pura³³ sostenida en Arauco en 1976. El registro sonoro de esta paya parece ser, en su tipo, uno de los más antiguos posibles de encontrar hoy en día en el eje del Río de La Plata y Chile.³⁴

26 “Culpan a la presidenta”, carta al director firmada por Luis Gómez Quinteros. *El Sur*, 20 de julio de 2006.

27 En la obra del Huaso Puentes se encuentran decenas de alusiones al santo.

28 Subrayado propio. ¿Se podría cuestionar la carga poética en las letras de Atahualpa Yupanqui?

29 Reconocido payador y compositor criollista, integrante de Los Huasos de Pichidegua, autor de los famosos vales “La pobre loca” y “El hundimiento del transporte Angamos”.

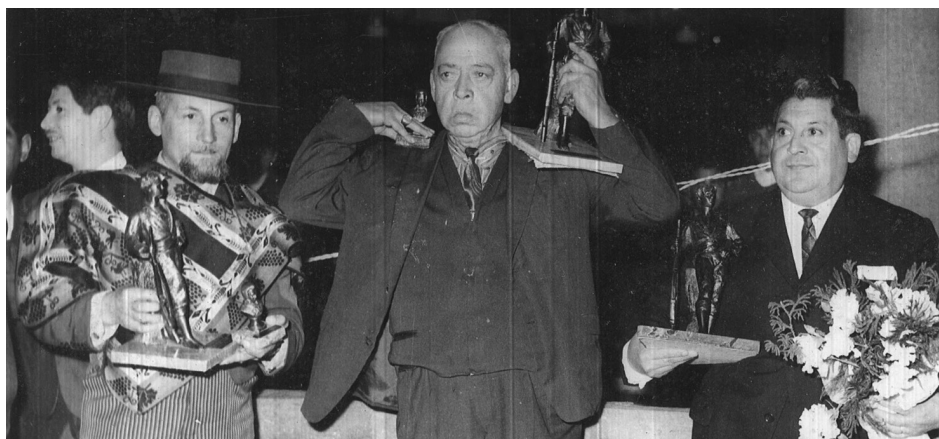
30 Conversación sostenida entre la autora y Nelson Álvarez Riquelme, “El Canela”, en agosto de 2018.

31 Uno de los grandes payadores de la República Oriental del Uruguay (1915-2009). El payador José Silvio Curbelo Fernández lo señala como uno de sus maestros.

32 Título dado por Enrique Puentes —en concesión al uso rioplatense donde se denomina *payada*— a la transcripción de parte de esta paya en su libro *Enlazando consonancias* (1987).

33 Técnica de la paya en que se alude a hechos del momento para evidenciar el rasgo improvisado del verso. Ver Ercilia Moreno Chá, “*Aquí me pongo a cantar...*” *El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunker, 2016, p. 66.

34 Información obtenida en entrevista realizada por la autora a Ercilia Moreno Chá en febrero de 2018, en El Tigre, Argentina.



El Huaso Puentes (izq.) junto a Crispulo Gándara y Adriano Reyes, en un homenaje público realizado en el Teatro Municipal de Concepción. Las Últimas Noticias, 10 de septiembre de 1966.

El Huaso Puentes puede ser considerado una figura fronteriza o anfibia, de dos mundos, pues en él convivían y se articulaban facetas que, a primera vista, podrían parecer antónimas o contraintuitivas: ¿Conservador? ¿Rupturista? ¿Criollista, tradicional? ¿Clásico premoderno? Sobran ejemplos en su quehacer cotidiano y en su producción literaria.³⁵ Enrique Puentes Gil pertenece a esa categoría de poetas y payadores autodeterminados y autogestionados, no naturales,³⁶ para quienes el oficio fue de inicio “tardío”, pero indisoluble de su transcurrir biográfico. La tardanza, en este caso, remite a que Puentes fue primero *poeta de escritorio*³⁷ y luego payador.

Muchos hitos marcan la vida de este poeta centauro, articulado en un binomio permanente, tan versátil como cuesta imaginar y encontrar hoy en día. Compleja personalidad tenía el Huaso Puentes: integrante de un conjunto de música tradicional,³⁸ payador y vate popular a la vez que poeta escribano *lirista*. Manejaba con

35 Ocho libros, que suman 25.000 ejemplares entre ediciones y reediciones.

36 Como payadores no naturales podemos entender a quienes se forman en el camino de manera académica, pues no “nacen” como tales, en el sentido de que no son criados desde pequeños en un ambiente donde existan payadores o no tienen, tempranamente, un maestro del género que los “apadrine” (o de quien ser aprendiz de modo directo). En tanto, la tradición más ortodoxa define a los payadores naturales como exentos de formación enciclopédica. Ercilia Moreno, citando a Jorge Soccodato (2014), los describe en su libro como aquellos “que no han finalizado el ciclo de instrucción primaria y que tampoco consideran la lectura como recurso imprescindible”. Op. cit., p. 259.

37 Ponencia del payador brasileño Paulo Freitas en el I Congreso Internacional de la Paya en Chile, 27 de julio de 2018. En ella se refiere a los poetas cuyo oficio es escritural —en contraposición a la poesía oral repentista— como *poetas de escritorio o de bancada*, es decir, escrita/impresa, aludiendo, por ejemplo, a lo que en Chile fue la poesía de *cordel*.

38 Agrupación de música tradicional criolla Los Acampaos, ca. 1950.

destreza la lengua vernácula y la cervantina. De amplísima formación enciclopédica,³⁹ difícil sería señalar si sabía más de pájaros chilenos⁴⁰ o de mitología griega y cuentos orientales. Cuando no se le veía vestido de huaso en los términos señalados, solía calzar un par de zapatillas viejas y un remendado chaleco burdeo, como cuando llevaba a sus pequeños nietos a subir el Caracol⁴¹ y, acompañado de algún palo recogido en el camino, más parecía rey de los faunos, báculo en mano, guiando a su cohorte de curiosos duendecitos. Hombre que podría haber formado parte de la Academia Chilena de la Lengua y... cultor de la halterofilia.



Enrique Puentes Gil, segundo desde la izquierda, en el gimnasio ubicado en la parte posterior de su talabartería.

39 Ercilia Moreno Chá, op. cit., pp. 258 y 259.

40 Enrique Puentes fue sindicado como autor del primer poemario de pájaros en Chile, *Pájaros de mi tierra* (1965). Ver Andrés Sabella, "Sobre los pájaros", *El Mercurio de Antofagasta*, s/f.

41 Nombre del icónico cerro del centro de Concepción.

El Huaso Puentes desde sus tiempos mozos y hasta que le dieron las fuerzas fue metódico en el ejercicio físico y cuidar su alimentación. Atrás de su talabartería tenía un gimnasio y, en la misma, una cuerda para subir al altílo: *Mens sana in corpore sano* era la consigna, que trascendía ampliamente un criterio de vanidad. Hasta entrados sus ochenta años la ejecutó con impecable sistematicidad.

Sus nietos son testigos de cómo, alguna vez, dio en alzarlos como tierno peso para ejercitar abdominales. Esta faceta de cultivo físico se coronó en un hecho cumbre: el batimiento a duelo con “el hombre más fuerte de Rusia”. Ber Levin, soviético que se encontraba de gira con un espectáculo junto a la “Tarzana chilena”, hacía gala de su fuerza “levantando una máquina de coser solo con la fuerza de sus dientes” y haciendo figuras con fierros de 10 mm atrapados entre su mandíbula y sus manos. Puentes desafió al *Superman* ruso, como consignaron los diarios de la época: “Campeón penquista espera respuesta del Super-hombre”, pero Ber Levin presentó su show en el Teatro Ideal de Concepción y la respuesta nunca llegó.



Ber Levin El Super Hombre
Campeón Europeo
Artista del Músculo

En extraordinarios actos de fuerza y pruebas de resistencia física, que son una novedad. Una Máquina de Coser es levantada en el aire empleando únicamente la fuerza de sus dientes. En pocos minutos confecciona flores y figuras artísticas en fierro de 10 milímetros, validándose de la fuerza de sus brazos, etc.

No deje de ver este sensacional y grandioso espectáculo único en su género.

**LE SALIO UN COMPETIDOR
PENQUISTA AL SUPER-MAN**
Campeón en levantamiento de pesas
desafía al luchador ruso B. Levin

Estuvo ayer en nuestras oficinas el señor Enrique Puentes Gil, campeón de peso de pesas, con el objeto de desafiar públicamente, por intermedio de “La Patria” al campeón ruso Ber Levin, que se encuentra en esta ciudad en gira de espectáculo de fuerza, en compañía de la “Tarzana” chilena.

A nombre de Concepción, Puentes, ha recogido el reto que dicho campeón lanzara días atrás por intermedio de la prensa local, para medir sus fuerzas. No manifiesta el campeón penquista que se encuentra en un buen período de entrenamiento y que “El camarada Ber Levin de Moscú amarrará los pesillos con ríetes, si quiere batirlo en su especialidad: levantamiento de pesas.”

Tanto Ber Levin, como la “Tarzana” chilena, actuarán hoy en las funciones de espectáculo nocturno del Teatro Ideal, para hacer una exhibición de su espectáculo de “man” Ber Levin, en una demostración de levantamiento de pesas, su especialidad.

**CAMPEON PENQUISTA
ESPERA RESPUESTA
DEL SUPER - HOMBRE**

PARA LEVANTAR PESAS
Nuevamente estuvo ayer en nuestras oficinas el campeón penquista en el levantamiento de pesas Enrique Puentes, quien nos pidió reiterar su aceptación al reto lanzado hace días por el campeón ruso y luchador Ber Levin, que actuó con éxito anoche, en el Teatro Ideal, haciendo una demostración de sus extraordinarias cualidades físicas.

El señor Puentes nos manifestó que, como aficionado a la cultura física, no persigue premios o fines especulativos, sino que solamente desea medir sus fuerzas con el Super-Hombre, en su especialidad. Por otra parte, sabemos que Ber Levin y la “Tarzana” chilena harán una “tournee” por los teatros de la región y que, a su regreso, posiblemente concertará una exhibición con el campeón penquista.

Recortes de prensa informando el show de Ber Levin y el duelo lanzado por Puentes.

Enrique Puentes hizo el servicio militar en la repartición de caballería y fue excelente jinete. De hecho, ganó varios títulos de movimiento de riendas con sus potros Armonioso e Instruido, los más galardonados. Amante de la flora y fauna, de la naturaleza toda. Para él, Dios estaba allí, y el hombre enajenado en la vorágine moderna era su “mal hijo”.⁴² Ecologista propulsor, reciclaba sistemá-

42 Poema homónimo aparecido en el libro *Por los caminos del verso* (1962).

ticamente mucho antes de que llegara a mediatizarse el concepto de las “3R”.⁴³ Puentes lavaba, secaba y daba vuelta las antiguas bolsas de leche, dejando el revestimiento plomo interior hacia afuera, para entregar en ese plástico reutilizado las mercaderías de menor tamaño que vendía en su talabartería. También envolvía en todo tipo de sobres de papel y, por supuesto, en diarios.⁴⁴

Estos gestos no eran aislados, sino una suerte de cosmovisión en que la autogestión, la disciplina y la austeridad casi ascética cruzaron todos los ámbitos en que se desarrolló. Podría decirse de Puentes que fue un alma republicana, idea del orden y buen proceder (orientación al bien común) en todos los aspectos de su vida y, por lo mismo, no trepidaba en confrontar desarmonías e “injusticias”. Crítico, anticlerical, autónomo, voluntarioso. Vivió —él y su familia— a luz de vela, no poco tiempo, tras arrancar de cuajo el medidor de luz y devolverlo a la compañía eléctrica, que le jugó una mala pasada.⁴⁵ En confrontación y diálogo constante con la realidad social, hizo de las cartas al director de los diarios *El Sur y Concepción* una herramienta y vitrina recurrente. Allí publicaba tanto sus poemas como sus puntos de vista —además de variados reportajes y artículos sobre él⁴⁶—, con lo que se estableció como todo un personaje mediático, situación potenciada por sus presentaciones en radio. Jorge Loyola Rivas, importante hombre de medios de la Región del Biobío, escribió sobre el autor:

Es de tal manera que asistimos a su pugna cotidiana y sentimos relumbrar en la obscuridad con los ojos de la sangre, sus pasiones directas que fosforecen y se multiplican (...) En mi calidad, primero, de Director Artístico de la Radio Simón Bolívar de Concepción, y ahora como productor general de “Bolívar Televisión”, me he visto en la obligación de hacer efectivo el pensamiento de miles de auditores, que a través de cartas y llamadas telefónicas, me pedían los versos del popular “Huaso Puentes”.⁴⁷

43 “3R” es una abreviación actual del concepto ecológico de reciclaje, disgregado en: reducir, reciclar y reutilizar.

44 Enrique Puentes tiene un poema llamado “Pedacito de papel”, que puede considerarse una oda a la antigua costumbre de cubrir o reforzar el interior de los zapatos con papel de diario para mantener los pies más abrigados: “... Para ayudar a los niños / aquellas negras mañanas / que castigaba la lluvia / u ovillábales la escarcha / en sus zapatitos rotos / como por milagro entrabas. / Pedacito de papel / noble amigo de mi infancia / como el parche y el zurcido / eres la tierna plegaria...”.

45 Anécdota que viene al recuerdo de dos de sus hijas.

46 Las apariciones del poeta en prensa, especialmente en la local, suman centenares.

47 Prólogo del libro *Guaso de cepa* (1961).

A Enrique Puentes, amigos y admiradores le dedicaban versos de manera pública, como estos:

*Ha llegado de la estepa
penquista, de duales climas,
con fresca “Halda’a de rimas”,
Puentes Gil, “Guaso de Cepa”.*

*Le van a sacar la pepa
en ese verde universo
qu’es Maipú, cara y reverso
de la gran Exposición,
donde entró en su percherón “Por los caminos del verso”.⁴⁸*

De la misma manera, muchos de sus libros fueron profusamente prologados y reseñados por figuras del ámbito de las letras y el arte como Patricio Manns, Homero Bascuñán (Humberto Cortés) y Andrés Sabella.

Un “Huaso Poeta”, lo llamaba la revista *Huachipato*,⁴⁹ y se refería a su “recia estampa de roto chileno, además de lector empedernido... ahora es también autor”. La obra de Puentes (creación, edición y distribución mano por mano en exposiciones, ramadas, ferias),⁵⁰ se enmarca por completo en el ámbito de la autogestión. En 1978 el autor señala en el diario *Crónica* que el inicio de su oficio escritural fue cuando, muchos años antes,⁵¹ en medio de una fiesta llevada a cabo en una residencial donde se alojaba, huéspedes de distintas nacionalidades comenzaron a hacer gala de sus tradiciones, cantando “cosas de su tierra”. En la oportunidad, y ante la ausencia de representantes de Chile, los jóvenes periodistas Hugo Pérez y Enrique Inostroza fueron a buscar a Puentes. El Huaso se apersonó y comenzó a hacer lo que bien sabía: recitar. Luego de recibir “nutridos aplausos” —como señaló al reportero de *Crónica*—, se sintió “entusiasmado” y decidió comenzar a escribir sus poemas en libros y editarlos.

Y así fue desde un principio y para siempre, pues era él quien diseñaba el macro de sus libros, quien escogía las imágenes —desde Giorgio Vasari a Rugen-

48 Décima de Arturo Godoy para El Huaso Puentes, titulada “Del Mulato y sus Yervas”. Publicada en *La Segunda de Las Últimas Noticias*, 23 de octubre de 1964.

49 Prólogo del libro *Por los caminos del verso* (1962).

50 Puentes era asiduo visitante, por ejemplo, de la FISA, donde vendía copiosamente sus libros.

51 Se estima la fecha en las cercanías de 1960, considerando que publicó su primer libro en 1961.

das, pasando por caricaturas de Carso⁵² y óleos de Robles Acuña⁵³— y disponía el orden de los poemas; podemos encontrar algunos de sus libros divididos por un glosario vernáculo en medio,⁵⁴ que separa la poesía campera de aquella lírica clásica universalista. Imprimía solo en “imprentas amigas”,⁵⁵ donde se aseguraba de no ser censurado ni editado de ninguna forma.

En suma, se autoeditaba, por lo que sus libros pueden considerarse una extensión gráfica de su creación poética.⁵⁶ El camino de la escritura, como es de esperarse, no fue nunca un derrotero fijo ni previamente trazado. Puentes fue dejando tras de sí testimonio de dos corrientes paralelas, una dedicada estrictamente a la poesía popular campera, tradicional en metro y formas,⁵⁷ y otra de métricas y temáticas clásicas universales. La punta del rompehielo, no obstante, se dirigió a lo que se puede considerar el sello de su obra: la fusión de las dos. En la poesía de Puentes es común encontrar una mixtura entre tópicos tradicionales (o tradicionalmente propios) de la poesía popular escritos en fórmulas clásicas, como también lo contrario: temas propios de la llamada “alta cultura” clásica, de vocación universalista, en formas poéticas tradicionales como la décima. El Huaso Puentes, por lo tanto, difícil de calificar, puede ser clasificado en una categoría mixta de poesía popular postradicional.⁵⁸

Puentes produjo ocho libros, de los que entre ediciones y reediciones sumó 25.000 ejemplares, número que hoy constituiría un *best seller*, *hit* de producción literaria, sobre todo en el género poético y tradicional. Sus libros llegaron hasta las bibliotecas municipales de París y Nueva York.

Por su obra —que fue su vida—, el Huaso Puentes recibió el Premio Municipal Medalla al Mérito René Louvel Bert en 1989 y el Premio Municipal de Arte de Concepción en 2002.

52 Carlos Sotomayor Orozco (fallecido en 2003), ilustrador y conocido dibujante.

53 Afamado pintor temuquense (1919-2007). En los libros de Enrique Puentes aparecen fotos de distintas pinturas e ilustraciones de Robles Acuña, por ejemplo, en las portadas de *Sembrando versos* (1972) y de *El cantar de los esteros* (1967).

54 Tal es la estructura del libro *Por los caminos del verso* (1962), en cuyo proemio el autor explica el porqué de la división capitular bajo el subtítulo “Dos enfoques de mi poesía”.

55 La mayoría de sus libros fueron impresos en la Escuela Tipográfica Salesiana de Concepción.

56 Ver Jorge De Buen, *Manual de diseño editorial*. México: Santillana, 2000.

57 Marcela Orellana, *Lira popular (1860-1976). Pueblo, poesía y ciudad en Chile*. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Santiago, 2005.

58 Bella Araneda, *Canto a lo humano y lo político: La voz crítica en la poesía popular chilena post-tradicional. Análisis de la obra de “El Huaso Puentes” (Concepción, 1962-1972)* (Tesis de Licenciatura en Historia). Universidad Católica de Chile.



Producción literaria de Enrique Puentes Gil.

Una payada amistosa⁵⁹

- P. (1) *Desde allá viene pegando
en simpático desfile,
comenzó por “Las Tablitas”,⁶⁰
y ahora lo veo en Chile.
Y ahora lo veo en Chile,
dígame, mi buen varón,
cómo halla nuestro folclore,
cómo a nuestra tradición.*
- U. (2) *Francamente no creía,
de que aquí en Chile hubiera
payadores de esta talla,
no se encuentran donde quiera.
Por esto los felicito,
mis respetables señores,
esto de saber que en Chile
también hayan payadores.*
- P. (3) *Muy galante el amigazo,
ahora le quiero decir,
compromete a este huaso,
que hasta acá lo ve venir.
Y en este par de guitarras,
más de un siglo de vida hay,
cantando a las tradiciones
de Chile y el Uruguay.*
- U. (4) *Habrá de saber la gente,
por estas coplas triviales
¿sabe lo que yo lamento?,
las guitarras desiguales.⁶¹
No lo puedo acompañar
ni tampoco me acompaña
como por allá se usa,
por allá en nuestra campaña.*
- P. (5) *Encontrar almas gemelas
difícil es que hayan dos
tan distintas las guitarras,
mas me acompaña su voz.
Mas me acompaña su voz,
amigo, pues lárquese,
hable del ombú, del ceibo,
lo que usted ha de conocer.*
- U. (6) *Que le hable del ombú,
desde ya, decirle quiero,
que es el árbol preferido,
para anidar los horneros,
Y que le hable del ceibo,
yo le puedo hablar igual
porque allá se ha declarado
aqueel, la flor nacional.*
- P. (7) *Amigo, no se equivoca,
por ser viejo y ser cantor,
pa’ mí el tema preferido,
siempre ha de ser el amor.
Por el florecen las flores,
sabe el pájaro cantar,
y el hombre la vida entera
por él se suele jugar.*
- U. (8) *Es cierto, sinceramente,
porque del amor hablando
me ha dejado, señor Puentes,
de esta manera pensando,
porque yo sé de que el odio,
de la vida es destructor,
no hay puerta que no se abra
a un llamado con amor.*

59 Transcripción de un fragmento de la paya sostenida entre Puentes y Umpiérrez, en Arauco, en 1976. Publicada en *Enlazando consonancias* (1987).

60 Sitio de recreo en Uruguay.

61 Afinadas distintamente.

- P. (9) *De que el odio nada engendra,
alguien lo supo decir,
en esta tarde tan linda,
yo lo quiero repetir.
Así lo quiero cantar
con impulso y hartas ganas
ante esta gente simpática
de la ciudad araucana.*
- U. (10) *Sabe, señor, sabe,
mi respetable poeta,
con eso usted de citarme,
que le hiciera dos cuartetos,
esa no es mi costumbre,
tal vez lo haya notado,
como caballo de pampa,
le vengo corriendo boleado.⁶²*
- P. (11) *Usted es un chorro de versos
y yo payo sin apuros,
haciendo cierto el refrán,
soy lento pero seguro.
En dos cuartetos yo tengo,
pa' explayar mi corazón,
para alabar a mi amigo
y exponer una razón.*
- U. (12) *Sabe que me ha convencido,
sinceramente diré,
veo que tiene experiencia,
lo reconozco en usted.
No está bien, como decía,
que cantando me abalance,
más vale trote que dure,
que no galope que canse.*
- P. (13) *Quizás más humildemente
me oigan en otro rincón,
en un rincón de mi casa,
un amante corazón.
El corazón de mi esposa
y de mis hijos queridos,
porque allá lleva mi voz
la gran Radio Bío Bío.*
- U. (14) *Claro que si me gustaba,
mucho más me gusta ahora,
ahora que usted recuerda
sus hijos y su señora.
Yo quiero desear de aquí,
en prueba de la amistad,
con su esposa y con sus hijos,
Dios les dé felicidad.*
- P. (15) *Las palabras que usted dice,
eco, tendrán, mi señor,
porque Dios siempre protege
la mente de un payador.
Él le da iluminación,
como a las flores color,
siempre le sobran los versos
para exponer su razón.*
- U. (16) *Voy a preguntarle ahora
que me responda don Puentes,
qué opinión ha de tener,
esta tarde de esta gente,
tan atenta y cariñosa,
lo demuestra en su atención,
es un gesto que se prende,
hoy en cada corazón.*
- P. (17) *Qué impresión es la que tengo
de este Arauco en general,
ahora en breves palabras
yo se lo voy a expresar.
Es muy criollo y muy activo
este don Mario Pucheu⁶³
se mueve como una ardilla,
aunque le falla algo un pie.*
- U. (18) *Sabe usted, mi amigo Puentes,
puede que tenga razón,
lo que le falta en el pie,
le sobra en el corazón.*

62 Atrapado por boleadoras, con trote impedido.

63 Uno de los organizadores del encuentro de payadores.

Improvisación del Brasil en resistencia sociocultural

Paulo de Freitas Mendonça

Periodista y payador brasileño



Brasil es un país inmenso, con un área superior a los 8.500.000 kilómetros cuadrados y una costa marítima de más de 7.000 kilómetros desde la Guyana Francesa hasta la del Uruguay. Por otro lado, tiene una frontera terrestre de casi 17.000 kilómetros con todos los países de América del Sur, excepto Ecuador y Chile. Posee una población de 213,7 millones de almas, divide en 27 estados federativos con una inmensa multiplicidad de razas. Para darles una idea de esta diversidad, el brasileño habla portugués en todo el territorio nacional, pero hay más de 150 idiomas oficiales. Cada región tiene su cultura propia, su forma de actuar, pensar y manifestarse. Hay localidades totalmente colonizadas por el producto de la industria cultural, pero muchos rincones de este país pelean quijotesicamente contra el gigante comercial.


La poesía oral improvisada es una de las expresiones de resistencia cultural y social de esta nación múltiple. También es diversa en su expresión artística. En los estados del nordeste brasileño los improvisadores son denominados *cantadores*, *violeiros*, *emboladores*, *repentistas*, *aboieiros*. Improvisan en décimas, octavas, sextillas y cuartetas, acompañándose con una pequeña guitarra de diez cuerdas que nosotros llamamos viola, o con pandero. Hay en la región de la Mata, del estado de Pernambuco, el *maracatu rural*, también llamado *orquestra de baque solto*; es totalmente distinto de las demás improvisaciones nacionales, porque integra música, danza, improvisación y teatro. En el estado de San Paulo hay el *cururu*, una improvisación hecha por los *cururueiros* en cuartetas y octavas, con un refrán memorizado y acompañamiento de viola. En Río de Janeiro, el *partido alto*, la raíz de la samba brasileña, es una canción con un refrán memorizado e improvisación entre diversos *partideiros*, sin contrapunto; su acompañamiento es con *cavaquinho* o guitarra de seis cuerdas (*violão*). Del norte de Río de Janeiro, Espírito Santo, hasta Minas Gerais, hay el *calango*, una improvisación con base musical de acordeón, percusión y cuerdas.

En el sur del país, más precisamente en Rio Grande do Sul, donde vivo yo, los gauchos son los trovadores y los payadores. Con fuerte influencia azoriana portuguesa y española, los gauchos son más parecidos a los argentinos, uruguayos y chilenos que a los demás compatriotas de Brasil. Los trovadores improvisan cantando en sextilla (abcbdb) con acompañamiento de acordeón, con un músico de apoyo; los payadores son los improvisadores de la décima espinela (abbaaccddc), que hacen sus improvisaciones en recitado, al sonido de la guitarra (*violão*), normalmente en milonga, un género musical común a

toda la pampa, que va desde la mitad de Rio Grande do Sul, cruzando el Uruguay y parte de Argentina, hasta cerca de la cordillera de los Andes, incluso en la Patagonia argentina y chilena.

La pampa es un país cultural aparte de las divisiones políticas de estos países del sur del continente. Es en este escenario de guerras de fronteras, disputas entre aborígenes y europeos, de la migración de razas y el trabajo con el ganado, donde surge el payador histórico, hombre de fibra y coraje, dueño de su propio destino y luchador por las leyes de sobrevivencia, pero compañero, amigo y soñador, cantor del paisaje llano de la pampa. Con la guitarra a la espalda, un buen caballo, recorrió tierras que hoy son brasileñas, argentinas o uruguayas, sin preguntar a qué corona pertenecían, como un monarca de su propia existencia. Es el portador de la raíz del canto ibérico, que en tierras americanas se acriolló.

El payador contemporáneo tiene la tradición de contestar y opinar. Es importante, como el cronista social desde antes de la alfabetización del pueblo hasta nuestros días. Tiene su fuerza poética en el combate a las diversas dictaduras que sufrió el país y frente a los posibles desaciertos del gobierno. También es un palenque clavado bien hondo en la tierra para sostener la cultura autóctona. No sigue la corriente de los flujos del comportamiento del mercado discográfico. También está al margen del consumo nacional por ser considerado un artista regional, medio “acastellanado”, como dicen los compatriotas de otras regiones. Por ser un país muy grande, el payador no está inserto en el contexto de la cultura popular nacional y sí en la regional. Pero canta con amor la cultura propia de la patria grande.



Paya como arte fronterizo: rasgos, heterogeneidad y desafíos de la palabra poética⁶⁴

Paula Miranda H.

Académica asociada de la Facultad
de Letras de la Pontificia Universidad
Católica de Chile

64 La investigación que sirve de base a este artículo se realiza en el contexto del Proyecto Conicyt/Fondap 15110006, "Creación y consolidación del Centro Interdisciplinario de Estudios Interculturales e Indígenas-CIIR", en el que Paula Miranda es investigadora asociada.

Deseo expresar mis felicitaciones a las y a los organizadores de este importante congreso sobre el arte de payar. Congreso, como todos sabemos, viene de la palabra latina *congressus*, formada por el prefijo *con* (“junto a”) y *gressus*: caminar. En la Edad Media los *con-gressus* sirvieron para sellar pactos de paz entre reinos enemigos. Esto será, entonces, un “caminar juntos” para promover muchos otros encuentros y para ir consolidando las necesarias alianzas artísticas y gremiales que aseguren mejores posibilidades para el canto a lo poeta y, especialmente, para la paya; más allá de los “reinos enemigos” y de los adversarios que siempre hay en el camino.

Lo que quiero compartir esta tarde con ustedes es una breve reflexión sobre las diversas cualidades poéticas que hay en el arte de la paya en Chile, para pensar desde ahí los desafíos a los que se podría enfrentar producto de su pertenencia a múltiples circuitos culturales y artísticos, lo que la fortalece en términos transversales, pero la debilita al no adscribir totalmente a campos más específicos, si la pensamos, por ejemplo, en relación con la industria musical únicamente o con el campo editorial. La paya, en este sentido, ocuparía un lugar de privilegio porque puede ser pensada y recepcionada desde múltiples ángulos (como música, como poesía o como espectáculo), pero cada uno de estos quehaceres artísticos tiene hoy su propia especificidad y desarrollo, y le demanda al género distintos estándares de realización. Aquí trataré de proponer algunas reflexiones solo en el ámbito de la poesía.

Durante varias décadas he asistido regularmente a diversas presentaciones en vivo de payadores y, en paralelo, me he ocupado de estudiar el fenómeno de la poesía, especialmente de la chilena. Me ha preocupado en todo este tiempo el estudio de aquellas expresiones fronterizas o en los límites, que trasgreden cualquier tipo de encasillamiento o de clasificación esencializadora, como es el caso de la canción popular, de los cantos prehispánicos transcritos en la Colonia o de la *oralitura* contemporánea. Artes fronterizas son todas aquellas expresiones híbridas y mestizas en que al menos conviven dos vertientes o universos culturales diferenciados: orales y escritos; modernos y tradicionales; hispánicos y originarios: dos lenguas, dos culturas, dos vertientes, generalmente en tensión. Son fronterizos todos los *oralitores* y poetas de la música, cuyo lugar más propicio es justamente el intersticio. Me interesan esas manifestaciones por su riqueza estética y ética y porque se erigen, justamente por su condición híbrida, como puentes entre culturas, como bisagras interculturales, generalmente críticas y alternativas a la cultura oficial de la nación moderna. Fronterizos o en los límites son los quehaceres de

José María Arguedas, Elicura Chihuailaf, Camarón de la Isla, Gabriela Mistral o Bob Dylan, entre otros, y es fronterizo, mil veces, el quehacer multimedial de Violeta Parra, sobre quien escribí un extenso estudio de doscientas sesenta páginas para demostrar, sobre la base del análisis poético pormenorizado de su obra, que ella no es solo folklorista, sino también poeta, pues su centro gravitacional es la palabra. Una palabra fronteriza entre el canto y el poema, entre la música y la palabra, entre lo tradicional y lo moderno. Sobre esta base, además, se puede afirmar que no es el poema escrito moderno la única forma de hacer poesía, pues sus manifestaciones han ido mutando y transformándose con los años, desde sus primeras manifestaciones en el mito de la época paleolítica hasta la escritura en el desierto de Raúl Zurita. Durante miles de años, ha cumplido la misma función: que la gente se encuentre gracias al poder de la palabra.

Y es fronterizo, claro está, el arte de la paya y en general todo el canto a lo poeta. Y lo es por definición, por nuestro mestizaje racial y cultural, y porque concentra su fuerza tanto en la palabra como en su componente performático y musical. ¿Son cantores o poetas o músicos quienes cultivan este arte? ¿Preservan o trasgreden lo que han escuchado? ¿Cómo convive en ellos el estricto respecto a la tradición con la necesaria actualización creativa de cada ejecutante? Arte cultivado entre la urbe y el campo, entre lo hispánico trasplantado y lo indígena que reapropia, entre la preservación y la trasgresión. Arte pleno, alimentándose de todo. Del arte de fronteras que sería la paya, me ocuparé aquí y lo haré únicamente desde su dimensión poética.

Desde dónde escuchamos (la paya)

Escuché por primera vez a cuatro payadores chilenos en la peña Chile Ríe y Canta, de René Largo Farías, a mediados de los años ochenta. Lo que más disfrutaba de esa disputa en octosílabos perfectos era la risa contagiosa de Pedro Yáñez, al que le seguían en su estruendosa alegría Santos Rubio y Jorge Yáñez. Me impresionaba verlos improvisar poemas con tanta lucidez y gracia, y traer al presente versos memorizados con tanta versatilidad y vivacidad. Sobre todo a mí, que me tomaba varias semanas aprenderme un solo poema de memoria. Recuerdo que había un joven entre ellos, iconoclasta e irreverente, algo atrevido con esos mayores del canto a lo poeta, y que era el que nos ponía los pelos de punta, porque nunca se sabía con qué iba a salir. Durante años identifiqué a ese joven con Manuel Sánchez, y solo hace muy poquito me ha aclarado Moisés Chaparro que no era Manuel, sino Jorge Céspedes

(el Manguera), ese joven irreverente, pero al que los mayores le tenían una “ardiente paciencia”. En los noventa tuve casualmente como estudiante en mis cursos de la Universidad de Chile al guitarronero y poeta Fidel Améstica, quien desde ese día y hasta hoy me fue abriendo y mostrando el rico mundo de los cantores a lo divino, de los payadores y los guitarroneros, y me fue permitiendo compartir extensas e intensas veladas de canto en encuentros amistosos y festivos, en su casa o en la mía o en la de algún otro amigo. Comencé por ese tiempo a asistir a diversos encuentros, como los de Pirque, del Cajón del Maipo o de Casablanca.

Recuerdo el primer día que asistí a un canto a lo divino. Fue en el Templo Votivo de Maipú, un día 15 de agosto de fines de los noventa, con mucha neblina, y del que salí como levitando de un sueño numinoso, embrujado, como decía Pedro Yáñez hoy en la mañana. Gracias a esos encuentros, entendí mejor de dónde venía la fuerza y la polifonía avasalladora de Violeta Parra, esa “hermana mayor de los cantores populares”, como la nombró la *Revista Musical Chilena* allá por el año 1958. Muchas veces me he deslumbrado con el canto sagrado y pastoral de don Juan Pérez Ibarra, con la visión y ejecución rotunda de don Santos Rubio, con la poesía delicada y exacta de Hugo González, con la picaresca fresca y culta de Gabriel Torres, con el contrapunto guerrero de Rodrigo Torres, con el canto por nacimiento (con mucha Biblia y estudios griegos) de mi amigo de Fidel Améstica, con la poesía suave y *tonadera* de Cecilia Astorga, y con la palabra improvisada y vertical, caída de verso en verso con tanta exactitud y belleza en diversos encuentros, íntimos y públicos.

Por eso, cuando se insinúa que sería más poética o mejor lograda una composición escrita que una oral, o que hay más poesía en los libros que en la oralidad, o que el romanticismo y el simbolismo habrían superado los anquilosamientos de la poesía tradicional, puedo asegurar que es posible encontrar poesía o ausencia de ella en ambas vertientes y que ninguna garantiza *per se* que el fenómeno poético suceda durante su ejecución o lectura.

Cualidades poéticas de la paya: algunas aproximaciones

Tendemos a pensar de manera dicotómica la poesía tradicional y la moderna, y las imaginamos como universos en expansiones paralelas. Mientras la primera, la tradicional, estaría sujeta a moldes formales preestablecidos (la métrica exigida por ejemplo por la décima o la cuarteta), la segunda sería más “libre” en lo formal; mientras la primera tendría un carácter más colectivo o comunitario, la vanguardis-

ta tendría un carácter más bien individual (individualista) o de autor egocéntrico; mientras la tradicional replicaría fórmulas o fundados heredados a través de generaciones, la segunda sería sobre todo trasgresión y experimentación, innovación y originalidad, “tradicción de la ruptura”, como la llamó Octavio Paz. Mientras la primera la asociaríamos a la oralidad, la segunda la circunscribiríamos a la escritura. Pero la poesía es una materia que no permite dichas divisiones, y ambas estéticas, especialmente hoy, trasgreden permanentemente sus preceptos y sus límites y, en buena hora, ambas se contaminan mutuamente. Creo que los payadores, aunque tengan su sustento en el caudal que les ofrece la tradición, de todas maneras comparten muchas de las cualidades del poeta moderno y también, por momentos, funcionan bajo la lógica del espectáculo y de los circuitos culturales modernos.

Ambas son expresiones artísticas de un caudal mayor, que es el canto poético, la palabra poética. Esa palabra poética alcanza en el arte de la paya una sofisticación y riqueza todavía subvalorada o, más bien, desaprovechada por la cultura oficial y mediática. Por eso, cuando le preguntaron a Violeta Parra en 1960 cuáles eran las composiciones del folclor que más ella quería, dijo sin vacilar: “Amo y venero el canto a lo humano y el canto a lo divino, desde el punto de vista del texto literario y del punto de vista musical”, pues sin ese canto la canción de Violeta no habría tenido ni la fuerza ni el impacto que tuvo, que tiene. Por eso, ella identificaba como el “honorable cantor de los cantores mayores” no a Isaías Angulo o a don Domingo Aguilera, sino a Enrique Lihn, poeta tan alejado aparentemente de las estéticas tradicionales, pero que encarnaba para ella la figura del cantor, alguien de palabra situada y comprometida, oral y escrita. Decía en una entrevista de 1954: “Tengo facilidad para improvisar, pero me resulta más fácil escribir. He escrito doscientas cuarenta coplas sobre todo tipo de cosas”; y escribió decenas de versos (décimas completas) en tres versiones distintas de sus décimas autobiográficas. En menos de seis horas, compuso sus “centésimas por numeración”, que llegan hasta el número seiscientos. Todo esto influida determinadamente más por el canto a lo divino que a lo humano, más por la paya en contrapunto que por otros de sus géneros. “Pa’ cantar de un improviso / se requiere buen talento / memoria y entendimiento / fuerza de gallo castizo”, dice al inicio de su autobiografía. O sea, poseer el duende artístico, sin el cual no hay *magia* ni *gracia* en la creación, y desplegar dos cualidades: la memoria social e histórica, la capacidad mnemotécnica y, claro, una enorme comprensión de todo lo humano desde lo emotivo.

Lo que ella encontró en esas expresiones de la paya y del canto a lo poeta en general son algunas de las cualidades que a mí, que a nosotros, nos siguen

impactando hasta el día de hoy. Lo más importante de la paya y, en primer lugar, es su sentido de comunidad, su capacidad para contar una historia u opinar sobre un tema público de manera muy sintética, cuidando el lenguaje al máximo y no alejándose jamás del sentido musical, de la viveza de la oralidad y de la belleza de las formas. Ya sea que los versos sean memorizados o improvisados, cantados o recitados, ya sea que los payadores estén frente a un público moderno (consumidor de espectáculo) o festivo (intracomunitario), lo que ellos dicen se referirá siempre a algo que le interesa a esa comunidad, pues los fundados o temas se los pedirán al público o a los participantes oyentes, bajo la forma del pie forzado, la personificación, la tarea o el tema. De ese público, el payador tomará sus motivos creativos, pero también de esa gente es que alimentará su sabiduría, su lenguaje y su ingenio. Sobre todo del humor, punto de encuentro más pleno entre emisor y receptor. Por eso el payador no solo hilvana historias y opiniones, sino que además trasmite éticas de comportamiento y resultará más efectivo mientras más complicidad establezca con sus oyentes. Creo que por ello la improvisación resulta más chispeante, espontánea y fluida cuando ocurre en espacios más íntimos, como el de la fiesta o la reunión de amigos, más que sobre el escenario.

Es justamente en los espacios festivos intracomunitarios (rurales o urbanos) donde el arte de la paya tuvo su origen, antes de que se fuera profesionalizando, especialmente a partir de la década de los ochenta con la acción, entre otras, de la Agrupación Crispulo Gándara (según lo ha establecido el riguroso y reciente estudio de la historiadora Marianne Rippes)⁶⁵ y sus integrantes, Pedro Yáñez, Benedicto “Piojo” Salinas, Jorge Yáñez y Santos Rubio, los cuatro con distintas formaciones, pero que convergieron generosamente para proponer un modelo de estructura semifija de espectáculo para los encuentros de payadores que se celebrarán desde 1980 hasta hoy. Felizmente, y en paralelo a estos encuentros públicos, los payadores siguen nutriendo su arte y ejercitando su oficio en los espacios de la fiesta familiar y de las festividades sociales, de manera intracomunitaria, donde creo ver mayor vuelo poético y humorístico, y mayor efecto identitario respecto de sus escuchas.

Estamos aquí frente a la idea de democratización del saber en la línea planteada por Jacques Rancière en *El maestro ignorante*, la capacidad de los payadores para igualar no ya la relación maestro-estudiante, que es la que estudia Rancière a partir de Jacotot, sino el vínculo artista-público. En este sentido, los payadores encar-

65 Marianne Rippes, *El oficio de los payadores. Desarrollo de comunidad, identidad y profesión de los cultores chilenos de la zona central, 1954-2000*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2018.

narían la idea de un artista que gatilla en otros la capacidad de crear, reemplazando la relación asimétrica y vertical por una de mayor horizontalidad. No se trataría tanto de reconocer si estamos frente a un buen o a un mal poeta o músico, sino de que cada persona tuviese la capacidad de crear poesía, de entenderla y apreciarla, de formar parte de la cadena creativa y mágica que es la poesía. Solo así, el principio equívoco de masa ignorante vs. élite ilustrada sería aquí radicalmente cuestionado y puesto en duda. Trasgredido. Por eso, el público de la paya imagina que al proponer el tema o el pie forzado está también creando algo, al igual que el articulador de las ideas y los versos, que es el payador. Este no solo contará su propia historia, sino, a través de su voz, la de todos y cada uno de sus receptores:

*Yo fui cargador en el Maule
y capitán en la guerra,
armero en la Ingalatierra
y albañil en Buenos Aires;
cortador de teja en Paine
y en Maipo fui zapatero...⁶⁶*

La segunda cualidad poética de la paya es la capacidad de la improvisación, cualidad que no es privativa del payador, pues en la poesía antigua inglesa existen improvisadores, lo mismo en el *ülkantun* mapuche, que utiliza la improvisación en los géneros poéticos rituales y personales, como el canto funerario o el canto de decisión. También los raperos improvisan hoy, aunque sus fraseos no alcanzan en muchos casos vuelo poético. Lo que sí le es específico a la paya es la capacidad de improvisar bajo reglas métricas muy precisas y restrictivas, aunque sean esas mismas reglas las que a través de los siglos le han permitido canalizar esta otra manera de decir, ya sea a través de la décima, la cuarteta, la copla o de la seguidilla. Estrofas o celdillas fónicas precisas y virtuosas, de las que poco a poco se liberó la poesía moderna, pero que le dan a la paya y a toda la poesía tradicional su ritmo, su equilibrio estructural, su capacidad lúdica con la palabra y sus moldes sonoros (estrofas y rimas). Decía Leopoldo Lugones en el prólogo a su *Lunario sentimental*, en 1927: “A más reglas, más eficacia en la creación poética”.

Es el sonido fundamentalmente el que sostiene estoicamente todo el sentido del verso improvisado aquí, y me parece que es esa especie de sortilegio métrico

66 Verso recogido por Desiderio Lizana en *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1912, pp. 36-38.

que parece realizar el repentista, incluso cuando se equivoca, uno de los mayores atractivos de su quehacer y aquello que crea una situación privilegiada para que la poesía suceda: la posibilidad del juego. En el Encuentro de Payadores de Cabrero de 2017 seis payadores realizaban una concesión en torno al vocablo “Dulcecita la manzana” y agotaron la rima con sus coplas de manera lúdica, crítica e ingeniosa, incluso con versos como “estás inventando palabras” o “no sabí hablar muy bien, / pero de hacerlo se ufana”, cargadas de humor y espíritu lúdico, regocijando al público y divirtiéndose ellos mismos, en un contagio sin fin.

Una tercera cualidad que me interesa destacar de este arte es su capacidad dialógica, aunque en el contrapunto o la concesión se exacerbe la competencia. Una conversación es la que entablan los payadores entre ellos, ya sea entre dos, cuatro o más payadores, y una conversación permanente también es la que sostienen con el público o los oyentes. En esa conversación, versear entre dos, los payadores aprenden de la gente, de otros artistas, de sus mismos amigos payadores y también conversan con quienes ya no están. Siempre me ha impresionado cómo los cantores traen a presencia, mediante la rememoración de sus acciones o versos, a cantores que ya no están, que es también una forma de trasmisión y aprendizaje de los saberes y habilidades del cantor. Y eso es algo que también los poetas modernos preservan: una permanente conversación con los poetas que les han precedido. El sentido pleno de la palabra del payador se obtiene en la conversación o *nüttram*, esa palabra comunitaria que para Elicura Chihuailaf resulta hoy ser una práctica subversiva porque atenta contra el individualismo y la atomización. El payador es sobre todo alguien que escucha a los demás, un oído prodigioso que “graba” noche y día, “grillos y canarios”, y que en algunos casos se transforma por ello en “vocero de ese pueblo”, como ha dicho Manuel Sánchez.

Por último, me interesa detenerme en la rica heterogeneidad de los géneros que el arte de la paya considera hoy en Chile, especialmente los que se pueden distinguir con nitidez en los encuentros de payadores organizados a partir de los años ochenta y los aportes de la Agrupación Crispulo Gándara, en los que el contrapunto es solo una manifestación más, sin atender aquí a la enorme variedad de afinaciones de guitarra, de melodías y de usos de estribillos, de *modelos de verso y modelos de recitación* (Jakobson, *Las funciones del lenguaje*, 1960), incluso de estilos personales de cada payador. Versatilidad musical que eleva los poemas a mejores realizaciones gracias a la melodía y a la riqueza de timbres de la voz que los interpreta. El rasgo de la heterogeneidad, e incluso de cierta plasticidad y flexibilidad de la paya, le viene dado por su pertenencia a la cultura popular, la que se caracteriza por estar siempre en movimiento y transformación, y porque la cultura popular supone y acepta la exis-

tencia de múltiples realizaciones de un mismo género. De ahí que sea inherente a la paya y al canto a lo poeta en general la posibilidad de variadas actualizaciones de la tradición dentro de ciertas reglas. Esa heterogeneidad es particularmente notoria en un país como Chile, donde la incomunicación entre sus distintas localidades es mayor producto de su compleja geografía, lo que provocó (antes de la era de las comunicaciones) que se desarrollasen múltiples modalidades o estilos de un mismo género en diversas localidades (como la cueca o el canto a lo poeta), todas “legítimas”, ninguna hegemónica.

Géneros de la paya: variedad y riqueza

La paya posee una enorme variedad de géneros (cada uno con diversas variantes, como explicábamos anteriormente). Entre estos destaca la presentación. Me impacta cómo los payadores establecen un vínculo empático y de identificación con el público y sobre esa base uno elige, de entre todos los payadores que están en el escenario, a aquel con quien más nos identificaremos (igual que en los partidos de tenis o de fútbol), la manera en que desde un comienzo se conectan con la situación o el lugar específico en el que actuarán y cómo interactúan solidariamente entre ellos, sin la carga desafiante del contrapunto.

La presentación es una ocasión para hablar de sí (nombre, procedencia y tono de cada cantor), pero también para asegurar el pacto de confianza y entretención que se entablará entre poeta y público, mientras “dure el contrapunto” y desde su inicio:

*Ahora mi verso despega
y ustedes lo escucharán
José Pablo Catalán
hoy les canta a sus colegas.
Mi garganta se despliega
con cariño en este instante
y no es por ser petulante
en la improvisación
que ahora en esta ocasión
traje a mis tres ayudantes.⁶⁷*

67 Se refiere a los otros tres payadores de la rueda. En Auditorio del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, 29 de mayo de 2012. Participaron José Pablo Catalán, Leonel Sánchez, Jorge Céspedes y El Melo.

La presentación, en este caso, despliega el motivo de la *falsa superioridad* con un tono irónico, en el contexto de un contrapunto entre cuatro payadores. A la vez, sirve de primer contacto con el público, que recibe entre risas la declaración y se abre al juego de la improvisación como un cómplice o un *copadeciente*, como llamaba Cortázar a los lectores de cuentos. Lo mismo se observa cuando el payador establece el desafío desde el inicio, como ocurre en esta presentación del payador Hugo González:

*Con Juan Carlos Bustamante
en esta noche me trenzo
que me da el placer inmenso
de improvisar al instante.
Hoy el canto es el gigante
que no hay nada que lo nuble
veremos si no es voluble
hoy nuestro canto ancestral.
Si el canto del Cachapoal
hoy puede contra el de Ñuble.⁶⁸*

Al tiempo que despliega el sentido que tendrá el desafío entre dos cantores de zonas distintas, reflexiona sobre la fuerza del *canto improvisado* y la entereza del *canto enraizado* (ancestral). Por otra parte, de la *rueda de pie forzado*, ya sea en décimas o en cuartetos, llama la atención la rigurosidad, fluidez y la impronta personal que le imprimen los poetas a sus improvisaciones. Creo que el clímax de estos encuentros es, claro está, el contrapunto en décimas, cuando se pide un tema que abordarán dos payadores, ahora sí confrontados, y cuyo éxito o fracaso dependerá de muchos factores, pero sobre todo de la mayor simpatía y picardía, de la resolución del tema, o bien, de la mayor destreza poética e interpretativa que ponga en práctica cada cantor. La tensión que provoca este juego es en general compensada por dos modalidades, mucho más lúdicas y humorísticas: la personificación y la concesión, ambas con improvisación en coplas o cuartetos, lo que le da gran dinamismo, rapidez y posibilidad de participación al público.

La *concesión* da rienda suelta al rico caudal de asociaciones por rima que se pueden establecer entre las palabras, mientras el público aplica rigurosamente las reglas del juego y va expulsando a los jugadores según detecte las fallas cometidas.

68 Primer Duelo Nacional de Contrapuntos, Agenpoch, 30 de julio de 2016.

La *personificación*, por su parte, lleva a un grado superior la relación público-artista, a través de la identificación con determinados personajes o seres mediante la imaginación y la metáfora, tan propias de la poesía. Guardo un cálido recuerdo de todas las personificaciones que he presenciado, pero ahora recuerdo una en particular, ocurrida el año 2017 en un encuentro en Pirque, y en el que la experimentada payadora Cecilia Astorga personificó a la compositora Violeta Parra, y cuya “contrincante” fue María Antonieta Contreras en el papel de Cecilia Bolocco (Miss Chile y Miss Universo en 1987). Fue tal la compenetración de ambas con el personaje, que en complemento con el contenido y el tono de las décimas, la atmósfera creada por ambas payadoras permitió imaginar que estábamos presenciando, atemporalmente, una conversación entre dos mujeres tan distintas y distantes en sueños, personalidades y sentidos históricos. Incluso María Antonieta, que vestía casualmente una camisa de mezclilla y blue jeans, con un sombrero estilo vaquero, irradiaba ese día a plenitud la personalidad (frívola y sofisticada) de la ex-Miss Universo chilena.

Punto aparte, por su riqueza, atractivo festivo y capacidad sintética, tienen otros dos géneros en estos encuentros: el *brindis* y la *cueca*. El primero se basa en versos memorizados, un género “miniatura” o “autorretrato alegre”, como le llamó Juan Uribe Echevarría, mientras que con la cueca improvisada se cierra una gran cantidad de encuentros de payadores y deja en un punto emotivo artístico muy alto, al improvisar sobre temas que el público fue madurando a través de todo el encuentro. El brindis, por su fuerza ritualística y performática, es capaz de conmemorar y a la vez agradecer por algo que ocurre en el contexto mismo del encuentro, además de servir como paréntesis y *remanso* entre sus distintas partes, especialmente cuando proviene de la tradición picaresca, lo que ocurre en la mayoría de los casos. Para Manuel Sánchez, el brindis aborda temas “muy divertidos, que causan risa, muy jocosos; pero hay también brindis que son muy profundos, que tienen mucha filosofía, que encierran todo un mundo de poesía”.⁶⁹ No me detendré en la riqueza de la cueca improvisada, pero me gustaría indicar que es, de entre todos los géneros poético-musicales antes mencionados, el más atractivo y festivo en el contexto de estos encuentros y en su puesta en escena en general. Es el que mejor se conecta con el público y el que mejor evidencia, especialmente el último pie de cueca, el trabajo en equipo y la gran destreza de los payadores en escena, ya que

⁶⁹ Manuel Sánchez, entrevistado y citado por Domingo Román en *La poética de los poetas populares chilenos* (Tesis Doctoral de Lingüística). Universidad de Barcelona, 2011, p. 155.

es improvisada en la modalidad de *a dos razones*, ajustada al esquema métrico de la cueca. En algunos encuentros se agregan géneros muy sofisticados, que al payador le exigen aún más destrezas poéticas, como el *banquillo*, la *tarea* o la *pregunta-respuesta con desafío*.

Palabra poética en la paya

Cuando me preguntan cuáles son las intervenciones de los payadores que más me gustan o por qué algunas me gustan más que otras, además de por su humor e ingenio, yo respondo que son aquellos versos, coplas, cuartetas o décimas que tienen más poesía, tanto en el nivel formal (modelos prosódico-armónicos y recursos genéricos variados)⁷⁰ como de los contenidos: buenas imágenes (a veces contenidas en un vocablo o en todo el verso), sentidos sorprendidos y ausencia de frases clichés o previsibles, imágenes que transmitan sensaciones de mundo, que ofrezcan la explicación de una experiencia a través de otra análoga (metáforas), que guarden misterios, que deslumbren por el ingenio o la perspectiva especial con los que se enfrente un tema específico, que emocionen, que evoquen momentos intensos como si los volviésemos a vivir, que enseñen algo, que alivien la carga de la opacidad de los días y las noticias. Como quería Jorge Teillier: una poesía para respirar en paz y para que los demás respiren.

En su *Método Pimienta para la Enseñanza de la Improvisación Poética* Alexis Díaz Pimienta afirma que el arte de la payada o el repentismo, pese a ser poético, no debería centrarse en la metáfora, pues lo que desea el improvisador es mantener con el público una comunicación lo más diáfana o traslúcida posible. Lo más coloquial posible, casi “antipoética”, dice Díaz Pimienta. Pero, si no es la metáfora el elemento —en el nivel de los contenidos o en la dimensión semántica— lo que hace de la paya un género poético y, en cambio, debería ser esta, según Pimienta, una suerte de “empresa de demolición” contra los metaforones vanguardistas, entonces ¿qué sería lo que la hace poética? Me detengo solo a enumerar algunas cualidades del uso de esa palabra, que la harían *poética* y, claro, no todo vocablo o verso del payador cumpliría con estas exigencias. En primer lugar, la búsqueda de una palabra concreta. Ese rasgo, la *concretud*, que Raúl Zurita levanta como aspiración en su ensayo *Los poemas muertos*, donde afirma que la poesía (moderna, agrego yo) debe morir para que “las palabras puedan otra vez evocar y hacer cotidiana la

⁷⁰ Estudiados acuciosamente por Domingo Román en *La poética de los poetas populares chilenos*.

concretud, a veces terrible, de la existencia”, la aspiración a una palabra que se acerque lo más posible a aquello que nombra.⁷¹ La concretud se logra además a través de recursos (imágenes) plásticos, localistas y específicos. Palabra concreta habría en la siguiente cuarteta improvisada por Camilo en el matrimonio de Fidel Améstica:⁷² “Y acá, Berta, tu silueta / se llena de algarabías / porque no todos los días / se casa este buen poeta”, lo que permite, en el contexto de la fiesta y de los parabienes improvisados, imaginar a una persona muy concreta (Berta) colmándose de felicidad por el festejo y la unión de ella con “este” buen poeta, que acaba, además, de improvisar una décima agradeciendo a los invitados presentes. Por otro lado, palabra no concreta habría en la siguiente primera parte de la décima improvisada en el mismo matrimonio: “Pisando un terreno blando / hay amigos que se abrazan /hay parejas que se casan / y otros se andan divorciando”, que logra claramente otro efecto, porque tiende a la generalización y a la antítesis.

Una palabra, además, que no por ser del acervo popular o coloquial deje de sorprendernos y develarnos algo que no esperábamos. Cuando don Arnoldo Mada-riaga es “puesto” en el banquillo en un encuentro en el año 2013, su nieta Emma le pregunta: “Respóndame bien sincero, / mi queridito tatita, / si para venir aquí / con permiso’e la abuelita”. A lo que él responde, después de reírse unos momentos junto al público y a los otros payadores: “El verso llega a la cumbre / una décima resuelta / porque tengo de costumbre / pedir permiso a la vuelta”, con lo que provocó un estruendoso aplauso del público por lo inesperado de la respuesta, por la credibilidad de escena y por el gesto de sorpresa de la nieta.

Una palabra que también busca emular el lenguaje de la naturaleza. Nuestra mejor poesía tiene ese eco siempre. Entre los ríos latinoamericanos que acuden al origen de la geología continental en el *Canto General* es el Biobío el que le da la voz al poeta: “Pero háblame, Biobío, / son tus palabras en mi boca / las que resbalan, tú me diste / el lenguaje, el canto nocturno / mezclado con lluvia y follaje”, dice Neruda. Lo propio hace Cecilia Astorga cuando inicia la rueda de payadores en el Congreso Los Ríos del Canto, organizado por nosotros en la Universidad Católica de Chile en 2013: “Desde las aguas que habito: / al instante me levanto/ vuelven las aguas del canto / a nuestro mar infinito”, o Gabriel Torres, en una mezcla entre

71 Raúl Zurita, *Los poemas muertos*. Tlalpan: Acrono, Umbral, 2006, p. 86.

72 Décimas, cuartetas y coplas improvisadas en el matrimonio de Fidel Améstica y Berta, en su casa de Puente Alto, 26 de enero de 2013.

armonía de la naturaleza y amenaza “ecocida” en este brindis: “Yo brindo, dijo un alerce / por los bosques más australes / donde la lluvia a raudales / siempre habrá de mantenerse. / Hoy mi especie se retuerce / mi esperanza ya no brilla...”.⁷³

Una palabra que hoy es ya oral y escrita. Los payadores saben que la escritu-
ra, lejos de amenazarla, la enriquecería. Ya lo sabía la novia del Mulato Taguada (según cuenta la leyenda), cuando le dice, luego de haber perdido el contrapunto pregunta-respuesta con don Javier de la Rosa: “No te ganó él, te ganaron sus libros”. Se cuenta que el Mulato habría comenzado a perder el contrapunto cuando Javier de la Rosa le comienza a preguntar contenidos de las sagradas escrituras. Al menos es lo que evidencian las coplas que supuestamente tuvieron lugar en dicha controversia.

Esta palabra, además, al necesitar ser efectiva se realiza en diversos soportes y a través de diversos medios: multiartísticos y multimediales, con recursos de todo tipo (prosódicos, musicales, métricos, recitativos, temáticos, etcétera), pero lo que prima es el uso de la palabra. Lo que hace pensar a Chihuailaf que todo acto creativo, artístico, se originaría “en la gestualidad de las palabras, de su poesía, que luego se queda en la poesía o se traduce a otros signos”.⁷⁴

Y, lo más importante, una palabra, la de la *poiesis*, capaz de realizar una acción sobre el mundo, de agregar algo al mundo: agradecer, amar, sanar, maldecir, hacer dormir al bebé, denunciar, alegrar. Una palabra, poiética, transformadora del mundo, hacedora de mundos, nunca concluida. Traigo a colación un fragmento de un contrapunto que tuvo lugar en mi casa el 13 de noviembre de 2013, ocasión en la que celebrábamos junto a amigos, en un contexto muy íntimo, la finalización de un congreso de poesía que habíamos organizado en mi universidad. El ambiente era festivo, muy fraterno, y había muchos poetas y músicos entre los invitados. Era la primera vez que se “enfrentaban” la payadora chilena Cecilia Astorga y el repentista cubano Alexis Díaz Pimienta. Todos los amigos que los rodeábamos formábamos un potente círculo de complicidad y extensión de sus intervenciones, todos compenetrados y pendientes de cada uno de los versos que ahí iban siendo hilvanados. Poco a poco, emoción a emoción. En el guitarrón estaba Fidel Améstica, que cambiaba la melodía según interviniese uno y otro, por lo que ambos repentistas estaban de pie, *con-versándose* a menos de dos metros, uno frente al otro. En una de las décimas, Cecilia dijo:

73 Fragmento, Puente Alto, 27 de enero de 2011.

74 *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: Lom, 2016, p. 29.

*Muy cerca está tu latido
cuando el corazón ofrezcas.
Yo preciso que obedezcas
solo el mandar con sentido.
Así el pensamiento ido
es simple y es la razón
que al brindar el corazón
todo el futuro me asombre
y la mujer con el hombre
valgan igual condición.*

A lo que Alexis respondió, en medio de la expectación y la alegría de los amigos:

*Valgan igual condición,
pero con igual inteligencia,
no confundas obediencia
con blandura y sumisión.
Esto es una transacción
nadie pierde y nadie gana
y si la intención es sana
comentando en la familia
en Chile manda Cecilia
mi madre manda en La Habana.*


En esa *con-versación* improvisada hay un profundo y genuino deseo, de parte de cada uno de los cantores, de igualar su condición, pese a las diferencias entre hombres y mujeres, y también de asumir el “mandato” del otro, la “provocación” del otro, no como una obediencia servil ni como una competencia (“nadie pierde y nadie gana”), sino como una invitación al encuentro en la palabra. Una palabra poética, creadora y transformadora del mundo. El remate picaresco (“En Chile manda Cecilia/ mi madre manda en La Habana”) eleva el deseo planteado (“que valgamos lo mismo, hombres y mujeres”) a la condición de realización de ese deseo, porque su realismo no se puede negar, es incontrarrestable. Así, en estas décimas, ya históricas, me parece a mí, no solo se “confrontaron” dos grandes payadores, sino que se encontraron fraternalmente dos géneros, dos países, dos ritmos y dos culturas, de manera única e irrepetible.

Justamente, por esa transformación del mundo y por la condición de la paya de ser un arte situado, fronterizo y siempre conectado con el público, el gran desafío hoy para el payador es entender qué le pide su propio público, no el tradicional, sino el moderno (un público seguidor de sus encuentros, iniciado en sus claves, culto en lo popular, intertextual, pero a la vez mediático, exigente y tecnologizado). Si el payador desea ampliar sus públicos y diversificarlo, tendrá entonces que evaluar, urgentemente me parece a mí, qué géneros poéticos y musicales deberá potenciar o crear para que ese *canto de todos* siga siendo su propio canto.

La décima *redoblada*, que han tomado como himno de despedida los payadores y que fue compuesta por Pedro Yáñez, es un gran ejemplo de ese encuentro en la palabra, que es básicamente el arte de pagar:

*Se ordena la despedida,
la despedida se ordena,
con alegría y sin pena,
sin pena y con alegría.
Nos veremos otro día,
otro día nos veremos.
Como el aroma crecemos,
crecemos como el aroma:
cantores chilenos somos
sí, ay que sí.
Somos cantores chilenos.
Rosa y romero y el alhelí.*

Esta décima casi siempre se entona al finalizar los encuentros de payadores, tanto desde el escenario como desde el público, y sella un pacto singular entre todos: el de la despedida. Una despedida que es siempre una promesa: la posibilidad de reencontrarnos nuevamente, pese a que el encuentro haya terminado. La promesa de que siempre habrá más cantores, aunque el crecimiento sea lento y pausado (“como el aroma”) y de que sí o sí nos volveremos a ver, a encontrarnos gracias al canto, a la palabra. Pacto acordado en la frontera entre el pasado, el presente y el futuro, entre los cantores y sus públicos, entre lo que ya se ha hecho, lo que ya se es (“cantores chilenos”) y los desafíos del mañana: “Nos veremos otro día / otro día nos veremos”. Así sea.



Estéticas de la resistencia: el canto a lo poeta como *performance*

Felipe Espinoza Villarroel

Académico de la Pontificia
Universidad Católica de Chile

Dentro de los desarrollos que cuestionan los modos de producción del arte occidental o *estéticas de la resistencia*, el canto improvisado en décimas (canto a lo poeta) coincide con otras propuestas contemporáneas de factura muy distinta, pero reunidas bajo una postura contrahegemónica. El énfasis en lo efímero, la presencia de lo improvisado y el gesto de descentrar el canónico concepto de *obra de arte* son algunos de los rasgos que agrupan a estas propuestas en una intencionalidad deconstructiva común: el estatuto de la obra de arte occidental. La presente ponencia se propone explorar distintos desarrollos estéticos disidentes respecto del discurso canónico de la historia del arte, considerando el caso del *canto a lo poeta*, expresión de la cultura tradicional surgida fuera de la academia, apuntando al diálogo entre lo tradicional y lo contemporáneo respecto de una misma poética de lo disidente.

Estéticas de la resistencia: lo efímero, la improvisación, descentrar a la obra

A partir de los planteamientos de Fidel Sepúlveda en torno a concebir una “estética del folklore”⁷⁵ resulta de interés constatar que tal manera de pensar y hacer arte se emparenta con otras expresiones artísticas contemporáneas que también cuestionan aspectos como el concepto de *obra*, su *lugar* privilegiado en el museo y el papel que le caben al artista y al público en el devenir artístico. Con lo anterior, se hace referencia a expresiones como las acciones de arte y lo que se conoce como *arte efímero*.

El punto de encuentro entre expresiones aparentemente tan disímiles está en un modo de concebir la *obra de arte* que plantea una postura que funciona como alternativa de resistencia respecto de la idea convencional de obra. El término que utiliza Sepúlveda es el de *reverso*: “Más allá de la fábrica, cuaja la creación; más allá de la verticalidad, abre el asombro; más allá de las ciencias, madura la sabiduría. A lo mejor no más allá, pero sí del otro lado, en el reverso”.⁷⁶

Ante los órdenes preestablecidos por la civilización occidental, representados por los ámbitos productivos, verticales y científicos, aparece “lo otro”, lo que tal vez no esté “más allá de”, pero sí en la “otra vereda” que, en su inagotable complejidad y riqueza, se encarga de hacer convivir a los opuestos, subvirtiendo órdenes que para el orden convencional permanecen separados:

75 Cf. Fidel Sepúlveda, “Estética y folklore”, 1981; “Notas para una estética del folklore”, *Aisthesis*, vol. 15, 1983, pp. 13-18; y *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano. Análisis estético antropológico. Antología fundamental*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica, 2009.

76 Fidel Sepúlveda, “Notas para una estética del folklore”, p. 11.

La riqueza incontestable de lo real en su reverso, en su alteridad como inmediatez y como distancia, como inminencia y como perspectiva, en una suerte de aprehensión holográfica abierta en espiral a la intimidad de lo profundo y a la fluidez de lo transempírico.⁷⁷

El reverso, o “la otra orilla”, devela el modo de operar de la cultura tradicional, realidad que se revela puntualmente en la dinámica de la oralidad:

Es la “otra orilla” animada por la dinámica de renovación permanente donde cada generación aporta su cuota de rectificación y ratificación de lo heredado como movimiento de interpretación y reinterpretación, de metabolismo comunitario operando a lo largo del tiempo, polarizado por una vocación poderosa de identidad.⁷⁸

Desde esta “cultura del reverso”, cabe preguntarse de qué manera, tanto en el contexto folclórico tradicional como en el del arte contemporáneo, aspectos como el *lugar* de la obra, el papel del público y la fugacidad del acontecimiento artístico son cuestionados por ambas perspectivas, la tradicional y la contemporánea.

La obra como acontecimiento efímero

Referir al arte efímero implica atender al concepto de *arte de acción*. Bajo tal rótulo se considera a un grupo variado de técnicas o estilos artísticos que ponen el énfasis en el acto creador del artista, dado que considera el arte *en tanto* acción. El término, acuñado por Allan Kaprow, alude a la interacción artista-espectador al momento de la creación artística. Podría decirse que el arte de acción nace en los años veinte del siglo pasado con el dadaísmo y el surrealismo, en montajes artísticos como el *collage* y el *assemblage*, que destacaban el aspecto tridimensional de la obra, para cuya completa percepción el espectador debía moverse. Poco a poco se fue dando mayor relevancia a la intervención de este último, por lo que los artistas empezaron a valorar cada vez más el ambiente que rodeaba a la obra, traducido en aspectos como el espacio y la luz, o incluso la intervención de otros sentidos además de la vista.

77 Ibid., p. 21.

78 Fidel Sepúlveda, “Nicanor, Violeta, Roberto Parra. Encuentro de tradición y vanguardia”. *Aisthesis*, vol. 24, 1991, p. 33.

La intervención del espectador fue cada vez más primordial en la creación y, cuando este pasa de tener un rol pasivo a uno activo, surge el *arte de acción*: imprevisible, sin comienzo ni final estructurados y dependiente de la libre participación e improvisación del espectador. En este tipo de acción es primordial la *temporalidad*, por cuanto es un arte fundamentalmente espontáneo e irreplicable, efímero. Según Amalia Martínez Muñoz, es un arte que depende de la sociedad que la contextualiza: “El valor de lo inmutable, uno de los presupuestos que habían sustentado la formulación del arte en su acepción tradicional, se substituyó por el concepto de lo efímero, más adecuado a una sociedad en perpetuo cambio”.⁷⁹ Cabe agregar que recurrir a este tipo de técnicas es parte de una estrategia política para romper y plantearse de manera disidente frente a un determinado orden imperante y hegemónico:

Los grupos alejados del poder —y por tanto excluidos de la creación de obras sofisticadas y a gran escala— no renunciarán tampoco a la expresión estética (...) aunque hayan de recurrir a técnicas más simples: (...) murales (...) los grafiti y, en última instancia, la transformación del propio cuerpo (...) que llega en algunos casos a constituirse en obra de arte móvil.⁸⁰

Entonces, al hablar de *acciones de arte* y de las producciones vinculadas con el arte efímero, la referencia implícita y permanente es la historia del arte y cómo esta ha concebido tales manifestaciones:

Tal como han sido entendidos por la historia del arte, las acciones, los happenings y las performances son simplemente acontecimientos efímeros cuya existencia como obra de arte tiene una duración siempre limitada (...) no será hasta los años 60 cuando se empiece a desarrollar como tal y como la entendemos hoy, y hasta los 70 cuando sea plenamente aceptada como un medio artístico con derecho propio.⁸¹

Al igual que las manifestaciones provenientes de la estética del folclor, las acciones vinculadas con el arte efímero han tenido que ganarse un espacio dentro de la historia del arte, ya que durante mucho tiempo se consideró que no tenían un valor artístico intrínseco.

79 *Arte y arquitectura del siglo XX. Vol. II: La institucionalización de las vanguardias*. Barcelona: Montesinos, 2001, p. 88.

80 Fernando Torrijos y José Fernández, *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 39.

81 Sagrario Aznar, *El arte de acción*. Madrid: Nerea, 2000, p. 7.

La falta de definición de este tipo de expresiones pareciera ser parte de su propia estrategia como discurso estético contestatario, que intenta desligarse de las poéticas más convencionales o conocidas. Hay un estado del arte y de la obra en particular que inquieta específicamente a un grupo de artistas, y que funciona como plataforma para desarrollar nuevas propuestas: desligar a la obra de la contingencia económica del contexto capitalista y hacer que simplemente *circule* como acontecimiento único y no asimilable en términos de mercancía:

El hecho de que las acciones produzcan objetos conlleva también sus problemas (...) la performance está solo viva en el presente (...) no puede ser recordada y documentada en la circulación de representaciones de representaciones: cada vez que se hace es diferente (...) atenta contra la economía de la reproducción.⁸²

Así, la *performance* es un caso paradigmático de esta nueva lógica artística, que alude de paso a la dimensión material de la obra, como también a la relación obra-espectador-intérprete:

El objeto de arte llegó a ser considerado enteramente superfluo dentro de esta estética (...) era visto como un mero instrumento en el mercado del arte (...) la performance (...) aunque visible, era intangible, no dejaba huellas y no podía ser comprada y vendida (...) reducía el elemento de alienación entre el intérprete y el espectador (...) puesto que tanto el público como el intérprete experimentaban el trabajo de manera simultánea.⁸³

Tal tipo de arte privilegia la obra como acontecer “fluyente”, el cual conecta lo artístico con su dimensión más vital: “privilegia lo efímero, lo transitorio, ‘lo que fluye’, la energía vital (...) visión totalizadora y unificadora del arte y de la vida”.⁸⁴

El factor de la *improvisación*, además, se constituye en medio de expresión relevante de la obra de arte en tanto *acontecer*, aspecto también distintivo de algunas expresiones tradicionales como la improvisación en décimas cantadas: “La vivencia de un acontecimiento que discurre de una manera absolutamente improvisada”.⁸⁵

82 Sagrario Aznar, op. cit., p. 9.

83 Ibid., p. 152.

84 Ibid., p. 30.

85 Idem.

Cabría preguntarse a qué urgencia y circunstancia responde el arte efímero; en otras palabras, ante qué discurso se plantea como una alternativa artística autónoma. Lo puesto en cuestión, entre otros aspectos, es el estatuto que Occidente le ha consagrado a la obra de arte, además del papel del artista como un mediador y no exclusivamente como creador, con lo que retoma el rol que alguna vez tuvo:

[En la acción de arte] el estatuto tradicional de “obra de arte” se desmorona absolutamente y el artista asume nuevas funciones mucho más próximas al papel de mediador que al de creador (...) exploraciones deliberadas de ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias intersensoriales (...) el calor, el olfato, el gusto y el movimiento se convierten en aspectos de la obra. El papel del artista consistirá (...) en coordinar, en catalizar toda la actividad creadora.⁸⁶

De manera explícita o sugerida, a estas manifestaciones además subyace la intención de que el público se desprenda de los conceptos tradicionales con que ha visto el arte hasta ese entonces, lo que se juega principalmente en el terreno de la formalidad artística.

La performance, por ende, se transformó en la instancia predilecta para concentrarse en lo que tiene de *vital* todo proceder artístico, rescatando de paso el gesto políticamente incorrecto ante el canon artístico occidental:

La performance ha sido considerada una manera de dar vida a muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la creación del arte. Los gestos vivos se han utilizado constantemente como un arma contra las convenciones del arte establecido.⁸⁷

También se plantea la idea de hacer de la vida misma una obra de arte: “Una manera de difundir sus radicales proposiciones del arte (...) llegará un momento en que la vida ya no será una simple cuestión de pan y trabajo, ni tampoco una vida de ociosidad, sino una obra de arte”.⁸⁸

Con lo anterior se cumpliría, de paso, el anhelo de liberar al arte y la vida de muchas de sus convenciones.⁸⁹ Para los artistas de la performance, el arte es

86 Ibid., p. 8.

87 Ibid., p. 7.

88 Ibid., p. 30.

89 Ibid., p. 33.

indiscernible de la vida: “La performance (...) había transformado directamente las preocupaciones estéticas y artísticas en arte vivo y ‘espacio real’”.⁹⁰

Se conjuga entonces el deseo de no adscribirse a límites precisos, de distanciarse de una concepción hegemónica respecto de la obra, además de volver a vincular lo artístico con su dimensión vital-ritual más primigenia:

Un tipo de arte que tiende a salirse de los límites (...) a fundir nuestro mundo consigo mismo, un arte que en el significado, la mirada, el impulso, parece romper todas las tradiciones (...) volver al punto en el que el arte estaba más activamente involucrado con el ritual y la vida que conocimos en un pasado reciente.⁹¹

El arte ya no será más un reservorio de historias, es decir, se anuncia de alguna forma el fin de la *gran narrativa* del arte occidental.⁹² La preocupación ahora va por el lado del hacer antes que de *conservar*, con lo que queda en entredicho la separación arte-vida.⁹³ Se trata de no anquilosar el *proceso* de lo artístico, que es lo que ha terminado haciendo el museo y el coleccionismo, de relevar lo que tiene de manufactura y acontecimiento: “Era esencial relevar el proceso del arte, desmitificar la sensibilidad pictórica e impedir que su arte se convirtiera en reliquias en galerías o museos”.⁹⁴

Dentro del esfuerzo por reconectar arte y vida, uno de los recursos principales y más usados fue cuestionar el material con el que se hacía arte, de modo que lo corporal adquirió una relevancia inédita hasta ese entonces: “La performance (...) reflejó el rechazo de los materiales tradicionales de lienzo, pincel o cincel del arte conceptual, con los intérpretes comenzando a trabajar con sus propios cuerpos como material de arte”.⁹⁵

Se intentaba responder “a lo que se consideraba era la anestesia y la alineación de la sociedad”.⁹⁶ En tal intento se aprecia el enorme potencial que conlleva “tomar la esencia de los materiales, lo que significa que todo espacio particular, todo escombros único (...) serían elementos estructurales potenciales”.⁹⁷

90 Ibid., p. 120.

91 Ibid., p. 19.

92 Ibid., p. 22.

93 Ibid., pp. 25-26.

94 Ibid., p. 147.

95 Ibid., p. 152.

96 Ibid., p. 165.

97 Ibid., p. 138.

Otro recurso ampliamente usado fue la improvisación, que pasó a convertirse en *criterio artístico*, en la exclusiva vía para conectar arte y vida: “Una obra era valiosa solo en la medida en que era improvisada (...), no extensamente preparada (...). Esta es la única manera de capturar los confusos fragmentos de actos interconectados que se encuentran en la vida cotidiana”.⁹⁸

Desde la cultura tradicional y fuera de la academia: el canto a lo poeta

Los inicios de la versificación en Chile se remontan a la llegada de los jesuitas a fines del siglo XVI, primero a La Serena y posteriormente hacia el sur del territorio nacional. La zona central, donde se termina por concentrar el grueso del quehacer poético popular en nuestro país, tuvo como primer asentamiento localidades cercanas a Bucalemu, en lo que hoy es la Región del Libertador General Bernardo O’Higgins.

En una primera etapa al menos, esta poética se usó, básicamente, como sistema mnemotécnico para enseñar la doctrina católica a los potenciales fieles. Como señala el cantor y cultor Francisco Astorga, “los primeros misioneros jesuitas enseñaron a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima) y así se generó el canto a lo divino”.⁹⁹ Ahondando en el tema y su genealogía, el padre Miguel Jordá, recopilador y estudioso, indica:

Tengo la firme convicción de que los padres jesuitas que se establecieron en Bucalemu y Convento en el año 1619 implantaron este método. Ellos fueron los primeros que utilizaron el canto a lo divino para evangelizar y difundieron la “Bendita sea tu pureza”, que fue como matriz de todos los versos a lo divino.¹⁰⁰

En cuanto al tipo de versificación y al contexto de su uso, cabe señalar que la versificación popular se amplió a la décima glosada o de *pie forzado*, que pasó a ser la más usada y difundida. Lo anterior se debe a que el canto popular se desarrolla utilizando la *décima espinela*, aprendida y acomodada para expresar el imaginario

98 Ibid., pp. 27-28.

99 Francisco Astorga, “El canto a lo poeta”. *Revista Musical Chilena*, vol. 54, núm. 194, 2000. Recuperado de www.scielo.cl

100 Idem.

poético que subyace a gran parte de la sociedad chilena. Este canto se manifiesta en actividades comunitarias —fiestas familiares y religiosas, novenas, velorios y velorios de angelitos— y es recibido de distintas maneras por la sociedad, ya que impone discursos para una diversidad de temas.

Un aspecto clave de la poética popular es su carácter oral. Como es sabido, en la dinámica de la oralidad la ancestral sabiduría es patrimonio de los mayores, aquellos que nos precedieron en tiempo y espacio. De este modo, los ancianos conservan los conocimientos relevantes y se van traspasando de generación en generación. De allí la referencia permanente al pasado no como lo “ya” pasado, sino como aquella herencia que tiene una incidencia permanente y relevante para el presente y el futuro. Cabe consignar, además, que el tema de la sabiduría transmitida oralmente es un tópico recurrente en gran parte de los encuentros de payadores y cantores a lo poeta.

Para este análisis es fundamental reparar en la forma como opera la dinámica de la oralidad, pues ello permitirá dimensionar el fenómeno oral en toda su complejidad:

El revelarse pasa por decirse y el decirse por encontrar los significantes con los cuales encarnar la variedad y complejidad infinita de la realidad interna y externa, por descubrir que no hay una división entre lo interior y lo exterior, sino que todo es experiencia de frontera entre immanencia y trascendencia, movimiento por el que el significado, menesteroso de encarnación, busca un significante que lo encuentre con su sentido.¹⁰¹

Esta necesidad de revelación va de la mano de una expresión que busca plasmarse, para lo cual se recurre a lo que se tiene a mano, esto es, la compleja realidad circundante concebida como un todo continuo, sin escisiones que lo limiten: es un universo que clama ser revelado y dicho en pos de un sentido que se busca permanentemente. Específicamente, en la poesía oral:

Un pueblo avanza a su definición, a su claridad en la medida que “su” palabra se hace presente para hacer esta claridad. La poesía es fundamentalmente creación. Da luz al acontecer de un pueblo, hace que este pueblo haga luz en sí, se dé luz, se dé a luz.¹⁰²

101 Fidel Sepúlveda, *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano*, p. 62.

102 *Ibid.*, p. 73.

Atendiendo a su carácter oral, cabe señalar que la actividad del payador se inicia a partir de la confrontación de dos mundos: el personaje literario o culterano, del mundo conceptual-abstracto, y aquel de la oralidad, concreto y constituido por la tradición. Al respecto, Sepúlveda señala que el contrapunto entre don Javier de la Rosa y el Mulato Taguada, fundación mítica de la actividad payadora en Chile, puede leerse como un sello identitario de nuestra realidad latinoamericana:

Una simbolización de dos culturas en pugna y donde la derrota y muerte de Taguada significa la derrota y extinción de la oralidad frente a la cultura letrada, casi como el triunfo de la cultura sobre la natura, al menos, el de la civilización sobre la barbarie.¹⁰³

Lo que no puede perderse de vista, y es lo que ocurre con toda expresión performática que se *fija* en un determinado registro, es que el poeta oral, al escribir su obra, pierde en gestualidad, música e interacción con sus oyentes, pues introduce su canto en un lenguaje con una lógica diferente. Para dimensionar el fenómeno en toda su riqueza y complejidad, su recepción debe darse en términos de experiencia directa, y no mediada por soportes de otra naturaleza (visuales, audiovisuales, otros).

Sin afán de tomar partido por uno u otro registro, Fidel Sepúlveda, reconocido por habitar tanto en la oralidad como en la escritura, se permite afirmar: “El nivel metafórico y metonímico de la oralidad chilena es infinitamente más sutil, matizado y amplio que el de la cultura letrada”.¹⁰⁴

No puede obviarse el carácter titubeante, de “ensayo y error”, propio de la poesía oral, que responde a la dinámica que la caracteriza: “Los infinitos titubeos y conflictos de la identidad plural (...) están encarnados por un poeta plural, en miles de variantes que asumen los avances y retrocesos de la identidad comunitaria”.¹⁰⁵ El perfil identitario que proporciona la poética popular no es uno único ni indivisible, sino más próximo al fragmento, a la dispersión, a la no completitud, es decir, asume un carácter fundamentalmente errático, que va haciéndose cada vez que se pone en movimiento.

Sea este el lugar para hacer una breve mención a la denominación *a lo poeta* que caracteriza a esta particular creación. Pareciera que, desde su etiqueta, tales

103 Ibid., p. 82.

104 Ibid., p. 42.

105 Idem.

cultores señalan que ellos actúan *como si* fueran poetas, *a la manera de*, pero sin necesariamente asumirse como tales. No obstante, el hecho resulta aún más notable si en aquellos que cultivan la décima y el improviso se visualiza a los verdaderos fundadores de lo que ha sido Chile en términos poéticos. Será esta la estrategia para distinguirse de las formas culteranas propias de la cultura letrada y, desde esta posición de resistencia, realizar una crítica que plantee un universo poético desde una vereda alternativa y con credenciales propias.

La décima o copla que improvisa el payador se crea ante el público y responde a desafíos recibidos en el momento, sea que se trate de *pie forzado*, *personificación*, *banquillo*, etcétera. Por tanto, dado su carácter relacional e interactivo, la paya no es concebible en términos de soliloquio poético, más propio de un poeta popular, pero no de un cantor o payador. Este punto resulta muchas veces confuso para la mayoría de las personas, que entienden al payador como un individuo que hace diversos tipos de rimas en solitario, generalmente apelando a un escaso vuelo poético. Sin embargo, el payador siempre interactúa al menos con otro de sus pares, y además integra a su desarrollo poético a la audiencia, que lo escucha como pieza activa y fundamental, la cual le propondrá diversos desafíos para poner a prueba su destreza poética, creatividad e improviso.

Respecto de la décima, milenaria y a la vez actual forma del improviso poético, Fidel Sepúlveda plantea:

La décima es punto de hablada, satisfactorio, gratificante para el pueblo chileno por varios conceptos:

- Por ser un sonido con rima y con ritmo que es verdadera palabra humana para la comunidad.
- Por ser en cuanto sentido, voz esencial más que voz solo instrumental, solo funcional.
- Por ser culminación de la oralidad: encarnación del proyecto humano de expresión integral.
- Por ser ejercicio de despliegue del espíritu de los sonidos y del sonido del espíritu.¹⁰⁶

Vemos entonces que en la décima confluyen dos aspectos clave de lo poético: el *sonido* y el *sentido*, realidades que se refieren mutuamente y que coexisten de

106 Ibid., p. 39.

manera originaria. Además, se vincula a la décima con el *decir* de una comunidad que alcanza una determinada expresividad a través de esta forma, apropiada por tantos a lo largo de mucho tiempo y que se relaciona con las inquietudes más profundas de lo humano.

Atendiendo específicamente a su métrica octosílaba, según explican los cultores, constituye la forma común de hablar, puesto que normalmente nos comunicamos octosilábicamente, en una longitud de frase que está relacionada con la cantidad de aire que podemos retener en el momento locutorio. No obstante, este fenómeno, que alude a un hecho de carácter físico y técnico, explica el hecho de que:

En octosílabos están compuestos grandes monumentos de la oralidad tradicional castellana como son el romancero y el cancionero. En octosílabos están, también, buena parte del refranero y del adivinancero, importantes corpus de sabiduría popular.¹⁰⁷

Puesto que aún en la actualidad “la décima le ayuda al pueblo chileno a ponerse la voz, a sacar la voz escondida, a presentarse en cuerpo y en alma”,¹⁰⁸ la propuesta analítica es que la eficacia de la oralidad en general, y de la décima en particular, funcionan como una metáfora de la experiencia de vida: “En el acontecer de la oralidad, entendiendo esta literatura como una estructura simbólica que en su dinámica, en lo que dice y en el cómo lo dice, cómo lo acontece, encarna la itinerancia de la especie”.¹⁰⁹

La forma de la décima responde a una “poética de la precariedad”, en el sentido, como señala Sepúlveda, de que posee limitados medios para expresar justamente lo que desborda y que no conoce limitación alguna. Sin embargo, en razón de tales limitantes, el poeta desplegará todo su potencial creativo y de expresión para hacer confluir las dinámicas de la cuarteta y la décima, respectivamente. Lo que pareciera responder estrictamente a una limitante literaria de carácter formal, obedece a una realidad mayor, que considera la identidad chilena *desde* la precariedad.

Es esta condición precaria, de estar permanentemente a la *intemperie*, como en un “naufragio”, la cual se ajusta a la condición fundamentalmente efímera de la obra que emerge desde la tradición oral y, en específico, del canto a lo poeta, verdadero *arte de la fuga*, que apunta a lo efímero del comportamiento humano:

107 Ibid., p. 41.

108 Ibid., p. 39.

109 Fidel Sepúlveda, “El cuento folklórico: una vía al ser”. *Aisthesis*, vol. 20, 1987, p. 47.

La obra de arte, en el caso del folclore, no es ni el texto, ni la partitura, ni la coreografía o la decoración. Estas son vertientes de una realidad más honda, compleja y permanente que es el comportamiento. Es el comportamiento de la comunidad folclórica el que encarna realidades humanas esenciales a la manera como lo acontece el arte (...). De aquí es que se puede hablar del comportamiento folclórico como de un arte-vida.¹¹⁰

Esta poética se configura a partir del balbuceo, del acierto y de lo errático, afina los distintos materiales hasta dar con la palabra justa que exprese lo que tiene el existir humano de desajustado y precario:

La frase del Canto a lo Poeta es balbuceo porque el existir es la expresividad de lo precario. Este arte del folclore entraña el error, el titubeo del que no tiene ni la palabra ni el gesto preciso para calzar con el sentido. El hombre es la descoincidencia y esto es lo que patentiza el Canto (...). Descoincidencia codificada en la expresión existencial de cada día.¹¹¹

A los rasgos ya indicados, se une el hecho de que este tipo de expresión, al igual como ocurre con gran parte de las acciones de arte y arte efímero, depende de la participación del público que la presencia, por lo cual evade la categoría de autor único y conocido, para surgir y constituirse como una acción colaborativa y de participación conjunta. Es lo que acontece, por ejemplo, cuando el cantor popular le pide al público que aporte con algún pie forzado, tema o personaje, materiales con los que el poeta llevará a cabo su performance en décimas o cuartetas. Por eso, “el poeta no habla solo en su nombre. Su pluma es el corazón de la comunidad al que se le ha sacado punta para que declare y reclame sus derechos”.¹¹²

Es de esta forma que el payador se siente vocero y a la vez intérprete de una determinada comunidad, tomando la voz de ella y muchas veces expresando aquello que no tiene voz, en este caso, de manera poética y performática. Se trata entonces de “un modo de crear desde el común y para el común, y en este crear comunitario crearse personal y comunitariamente”.¹¹³

110 Fidel Sepúlveda, El canto a lo poeta. *A lo divino y a lo humano*, p. 38.

111 Idem.

112 Ibid., p. 67.

113 Ibid., p. 73.

Desde la perspectiva de la cultura tradicional, los órdenes y categorías habituales aparecen alterados y confundidos entre sí, pues esta concepción del arte y su recepción exigen otro modo de participación, que involucra activamente al público y los cultores:

Toda lectura para ser tal, exige ser complementada por una escritura. Todo texto es un apunte apenas, acerca de algo. Como tal pide que el lector aporte su experiencia, sensibilidad, afectividad, imaginación. Se ponga a la tarea de continuar la escritura del autor con la suya de lector, la del emisor con la del receptor.¹¹⁴

En este particular proceder de la oralidad —específicamente en el caso de la poética popular representada por el canto a lo poeta, en que se gesta una resistencia a la forma de operar de la historia del arte occidental— destaca el aporte de la acción creativa en conjunto:

Hay épocas y escuelas que hacen decisivos aportes y redefinen el horizonte de los pueblos. Con frecuencia operan por oposición a lo que ha sido la época inmediatamente anterior. Existe también el aporte decisivo de los genios. Al lado de estos aportes, invisibles muchas veces, opera otra fuerza decisiva en esta acción reveladora del ser de los pueblos. Es la acción comunitaria de creación y crítica, operando de manera sucesiva y simultánea en la búsqueda, selección, decantación de significantes con los cuales atender la necesidad de encarnación de su significado.¹¹⁵

Como señalábamos, en el contexto comunitario creación y crítica acontecen de manera conjunta y sincrónica, omitiendo la separación creador-público. Además, este tipo de expresión exige una constante mirada crítica del propio quehacer, pues hay una comunidad lúcida y atenta a él. Si lo extrapolamos a la creación contemporánea, tal acción autocrítica es lo que muchos artistas contemporáneos han intentado instalar en el sentido de interrogarse por su propio quehacer a través de la realización de una obra con rasgos metaartísticos:

114 Fidel Sepúlveda. "Estética, ética, ecología". *Aisthesis*, vol. 25-26, 1992-1993, p. 90.

115 Fidel Sepúlveda, *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano*, p. 62.

Hay una crítica con la creación incorporada que opera por germinación de variantes. Hay una creación con la crítica incorporada que opera por la evaluación que la comunidad hace de la validez de la variante. No hay separación de los roles de creador y crítico.¹¹⁶

Así, las distinciones del arte occidental se vuelven difusas para, en el caso creación-crítica, terminar por influenciarse mutuamente. Esto último Sepúlveda lo comprueba en el proceder de la cultural oral, el cual se despliega a partir de tal confusión de órdenes:

Ocurre entonces que en esta realidad creadora no hay división entre creación y crítica, la creación es crítica y la crítica es creadora. Esta está abierta a la crítica. No sólo esto sino que sin la crítica no es. Cuando deja de estar incorporada la crítica es que la obra está muerta. Tal es así que la concreción de la crítica es la cadena de versiones en que vive una expresión estética tradicional. El juicio crítico es registrable por la curva que en la diacronía va marcando la cadena de versiones, su proliferación, densidad y variedad. Cada versión involucra una puesta en acción de los ejes de selección, combinación, integración, o sea, la interpretación está presente y activa a lo largo de todo el proceso creativo.¹¹⁷

En la línea de establecer una distancia con el paradigma occidental, se critica el concepto de *originalidad*, que se vincula más bien con lo que tiene de *origen*:

La modernidad ha concentrado buena parte de su energía en correr las marcas de la frontera, y ha descuidado con frecuencia la mantención de las ya existentes. Esto ha llevado a privilegiar la originalidad entendida como novedad y la novedad como capacidad de hacer noticia. Se es más cuanto más distante y opuesto se es al otro.¹¹⁸

Para el poeta o cantor popular, la visión de mundo que convierte en fetiche al cambio y la novedad aparece como disonante e invasiva: “El poeta popular (...) trae una visión de mundo estructurada (...). La sociedad moderna, a la que procura en-

116 Ibid., p. 63.

117 Fidel Sepúlveda, “Notas para una crítica alternativa”, *Aisthesis*, vol. 21, 1988, p. 82.

118 Fidel Sepúlveda, *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano*, p. 62.

trar, busca organizarse según otro paradigma. Esto al poeta popular lo perturba, lo angustia, lo rebela”.¹¹⁹

Y es que la cultura tradicional procede de manera muy distinta a como opera el paradigma moderno, sobre todo en lo que se refiere a como se pondera el cambio y lo nuevo:

La búsqueda del cambio existe, pero no es orientada o determinada por oposición a la postura precedente, sino por la ponderación de la claridad y solvencia con que el cauce se siente conductor, revelador aquí y ahora de un sentido estructurado desde un tiempo, espacio y acontecer exterior.¹²⁰

Es un modo *otro* de hacer y concebir el arte en tanto proceso de creación y que exige un cambio de perspectiva en el nivel creativo, de factura y conceptual:

La cultura oral de la tradición poética popular es otra manera de hacer arte que la de la convención occidental dominante. Frente al individualismo acontece la creación comunitaria. Frente a la obra terminada, ocurre la obra en recreación permanente. Frente a lo intocable por propiedad privada del autor, está lo de todos, perfeccionable siempre y por cualquiera idóneo de la comunidad. Frente al sistema de identidad por diferenciación y oposición, está el sistema de identidad por pertenencia: de ser y crecer y crear con el otro, no contra el otro o lo del otro. Frente al motor de la originalidad como novedad, está la originalidad como revelación de la generatividad perenne del origen, de las raíces.¹²¹

Es de esta forma como la cultura tradicional y la oralidad dan cuenta de una búsqueda lúcida, crítica y creativa, y que se constituye como genuina alternativa frente a discursos hegemónicos y epistemológicamente violentos:

Esto está documentado en la cultura tradicional por la vía de las variantes, de las versiones. Cuando un modo de decir no se patentiza satisfactorio, la comunidad se siente urgida a proponer modos de decir alternativos. Cuanto más importante “lo por decir” y más insatisfactorio “lo dicho”, mayor demanda de creación alternativa. La variedad y abundancia de variantes es indicio de la vitalidad de la comunidad.¹²²

119 Ibid., p. 74.

120 Ibid., p. 62.

121 Fidel Sepúlveda, “Nicanor, Violeta, Roberto Parra. Encuentro de tradición y vanguardia”, p. 33.

122 Fidel Sepúlveda, *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano*, p. 62.

Lo comunitario se siente interpelado por un decir que exprese a la comunidad de manera justa, la cual ejercerá su rol crítico hasta lograr dar con una fórmula satisfactoria. Una señal clara al respecto es la gran cantidad de variantes que existen en torno a un mismo tema (*fundao* en el caso del canto a lo divino, por ejemplo), las que dan cuenta de un proceso crítico y a la vez creativo que tiene como horizonte de realización el acontecer comunitario: “La conciencia comunitaria protagoniza su aventura de ser en la frontera del sentido que no se sabe sino aconteciéndolo como crear y crearse, emergencia ontológica que no es si no es crítica”.¹²³

Aparece entonces una vía *otra*, camino alternativo para decir lo humano y lo que tiene de relevante para consigo mismo y el resto de los individuos, bajo el alero de la creación comunitaria: “Hay otra vía por la cual avanzar en la asunción de mayores cotas de calidad en la experiencia de ser humano. Es la experiencia de ser con el otro, afinando los vínculos de pertenencia”.¹²⁴

No obstante, tal manera de expresarse no ha sido considerada del todo de parte de la cultura dominante: “Esta dimensión no se ha ponderado, al parecer, lo suficiente al hacer el balance de la cultura y la creación artística y su gravitación en la fidelidad o el extravío de los pueblos a lo que es el cultivo de su sentido”.¹²⁵ Al respecto, han predominado prejuicios y etnocentrismos perjudiciales al momento de valorar y conocer otras expresiones de cultura, arte e identidad: “No puede sorprender el hecho de que, en la búsqueda del progreso material, se califique de ‘primitiva’ a gran parte de la cultura, tradicional y, por lo tanto, se la rechace”.¹²⁶

Al respecto, podemos constatar la realidad de lo comunitario en términos de creación y expresión artística-cultural: “Hay una comunidad maltratada, menoscabada porque sus sentimientos profundos de dignidad y de solidaridad son desestimados”.¹²⁷ Existe en la creación comunitaria una visión solidaria respecto del conocimiento y cómo va desarrollando humanidad, destacando así la cooperación antes que la competencia, colaboración que atiende a nuestra condición precaria como especie:

En la cosmovisión de la cultura tradicional, el avance en el conocimiento del desarrollo y goce de la humanidad se hace con la ayuda solidaria de los otros. La precariedad humana no puede pretender ir adelante en verdad sin el apoyo del otro.¹²⁸

123 Fidel Sepúlveda, “Notas para una crítica alternativa”, p. 86.

124 Idem.

125 Idem.

126 Daifuku citado por Fidel Sepúlveda, “Materiales para una estética del entorno”, *Aisthesis*, vol. 14, 1982, p. 15.

127 Sepúlveda, *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano*, p. 74.

128 *Ibid.*, p. 83.

Ya no es más la poesía entendida como expresión autorreferente de un *yo*, sino que aparejado a lo íntimo y personal coexiste, a la vez, el discurso de la comunidad que lo alberga y que le permitió ser el creador que es, del cual el poeta se siente tan parte como responsable:

El cantor (...) crea desde la intrahistoria, desde su aventura existencial, externaliza la procesión que le va discurriendo por dentro. Este discurso, siendo personalísimo, está en sintonía profunda con el discurso intersubjetivo por el cual la comunidad, a lo largo de los siglos, busca decir su sentido.¹²⁹

Es justamente en tal confluencia que Sepúlveda estima la mayor valía del canto a lo poeta, pues vincula órdenes que han estado, por antonomasia, separados: “El valor estético y antropológico del Canto a lo Poeta tiene su base en esta zona de convergencia de lo universal y lo particular, lo comunitario y lo personal, de lo natural y lo cultural, lo histórico y lo transhistórico”.¹³⁰

Si bien fue mencionado al pasar, no debemos omitir el carácter performático del canto a lo poeta, vinculado al arte de acción y el arte efímero. En esta línea, “la rueda de cantores es una performance que ocurre en Chile, con actores chilenos, donde el paisaje y la temporalidad y la lógica del acontecer se reinterpreta, se recrea, se crea”.¹³¹

Cada una de las ruedas de cantores, así como en los encuentros de payadores, supone una determina instalación. Es por lo mismo que, junto a la improvisación poética, hay también un emplazamiento de la performance poético-musical, dentro de un acontecer que se está creando y recreando, leyendo y releendo constantemente. Hasta que el poeta no se emplace como tal, no dimensionará del todo el alcance de su quehacer, y llegará a ser el que es mediante el ejercicio de su oficio: “El poeta popular sabe que sabe, pero no sabe cuánto hasta que comienza a cantar, a recantar, a crear, a recrear”.¹³²

El acontecimiento poético popular está marcado por el sello de lo ocasional, que aportará tintes específicos e irrepitibles al momento del improviso, todo en un marco y contexto que contribuyen a hacer de cada jornada del canto a lo poeta un hecho único e irrepitible:

129 Ibid., pp. 122-123.

130 Ibid., p. 123.

131 Ibid., p. 43.

132 Ibid., p. 122.

A este tipo de palabra se incorpora la palabra ceremonial y la coloquial en un tono, timbre y duración acotados por la ocasionalidad. Ocurre, además, una coreografía y una escenografía específica, en que el espacio y el tiempo están siendo configurados por líneas dinámicas, virtuales o efectivas, que marcan el acontecer con un tipo de duración y dirección.¹³³

Por eso, no podemos leer expresiones como el canto a lo poeta o el cuento folclórico meramente como documentos de lenguaje, pues hay un diálogo permanente en que entran en juego elementos extralingüísticos que enmarcan tales acontecimientos en cierta dirección y sentido. Una lectura *estética* del folclor apunta precisamente a mirar el texto y “más allá del texto”:

En el caso específico del folklore, hay que considerar que el discurso más que lingüístico es translingüístico y la lectura estética procura la captura del perfil emergente del acontecer de la estructura simbólica, en vistas a “acontecer el fenómeno” con el texto y más allá del texto, en una actitud de lingüística del habla para la cual “no hay in-significantes”, sino que todo significa desde la situación y el entorno.¹³⁴

El folclor es un arte que se realiza *en tanto se desempeña*: no hay en él la posibilidad del mero registro, independiente de que se haga posteriormente. El poeta popular cumple su rol en el escenario o en la rueda de cantores, donde es desafiado a improvisar y a enfrentarse poéticamente a sus pares. Por eso, si atendemos al fenómeno en toda su complejidad, resulta especialmente destacable su carácter no coleccionable. Repetimos: independiente de la posibilidad de registrar tales expresiones, estas se desenvuelven y aparecen como tales solo en el momento de su realización y puesta en escena.

Se da, por tanto, esa peculiar combinación de lo improvisado, que considera el soporte de lo estructurado para desenvolverse. Lejos de ser una limitación, la mayoría de las veces le exige al creador perfeccionarse en cada ocasión en la realización de su arte: “Lo notable es que a pesar de estas restricciones o gracias a ellas, el poeta (...) crea con gracia, sabiduría y desenvoltura admirables”.¹³⁵

133 Fidel Sepúlveda, “Valor estético del folklore chileno: el canto por angelito”, *Aisthesis*, vol. 16, 1983, p. 12.

134 *Ibid.*, p. 11.

135 Fidel Sepúlveda, *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano*, p. 41.

Adelantándose a las vanguardias y al arte del siglo XX, hay una propuesta desde el intertexto, donde caben muchas voces dentro de un discurso en apariencia individual, lo que responde a una concepción del arte vinculada con la vida y la memoria de la comunidad que le da soporte:

En esta operación poética, tiene plena cabida la intertextualidad. No hay la fijación y el trauma de la propiedad intelectual. Existe la experiencia de los bienes comunes de la comunidad, los que, en este caso como palabra viva, se llevan en la memoria, una memoria viva que está recreándose en el encuentro con lo otro, lo de los otros, de nosotros.¹³⁶

En referencia a la dimensión *política* de los distintos temas o *fundaos*, ellos concurren en el llamado “contrapunto”, situación en que dos payadores prueban su destreza improvisadora en términos de imaginario y creatividad a través del diálogo poético: “El contrapunto es una forma dramática. Los personajes revelan su ser y su acontecer por sí mismos, a través del diálogo”.¹³⁷

El payador revela y se revela a través de este diálogo en décimas que establece con otro par, muestra los distintos mundos que, al entrar en pugna, terminan por descifrarse: “Contrapuntos que son como icebergs simbólicos que delatan un campo social minado de conflictos que están dificultando el encuentro de los diversos ‘chiles’”.¹³⁸

Al encarnar muchas de las veces a tipos sociales definidos, los contrapuntos son sintomáticos respecto de distintas problemáticas latentes en nuestra sociedad e imaginario cultural, el cual emerge y se hace evidente a través de este tipo de expresiones:

La poesía (...) popular detecta en su entorno que en el Chile de fines del XIX y comienzos del XX la autoridad es servidora de intereses individuales, familiares, de clase, pero no de la comunidad necesitada. Ve a la autoridad como un oponente.¹³⁹

Esto último se vuelve patente en diversos contrapuntos, en que rivalizan personajes que han estado históricamente en pugna (el peón y el patrón de fundo, por ejemplo). Los conflictos de intereses, a todo nivel, no hacen sino aflorar a través de

136 Ibid., p. 73.

137 Ibid., p. 76.

138 Ibid., p. 81.

139 Ibid., p. 87.

esta poética insidiosa y aguda, corrosivamente crítica: “Una de las realidades más denunciadas como enemigas del pueblo es la clase política”.¹⁴⁰

Entonces, es posible plantear que el género de la paya y el canto a lo poeta en Chile son eminentemente políticos, al menos en lo que se refiere a su contenido. El payador siempre está, de una u otra forma, conectado con la contingencia, sea esta política, social o cultural. En el caso que referíamos, respecto del ámbito estrictamente político, “hay una conciencia de que en Chile la clase gobernante no hace política sino politiquería”.¹⁴¹

El poeta popular se siente vocero y representante de una comunidad a la cual pertenece y de la que está agradecido por lo que ella le brindó para ser el que es. Su particular manera de retribuir es no olvidando su condición de poeta *hijo* de una determinada comunidad y, en un nivel mayor, de una patria:

El poeta recoge el sentir entrañado del pueblo. La patria no es una idea, un constructo jurídico, una abstracción sociológica. La patria es una realidad real y concreta con la que se dialoga, a la que se recrimina, a la que se le da la vida gozosa, gloriosamente.¹⁴²

Por eso, para Fidel Sepúlveda el canto a lo poeta es el *lugar* donde acontece, de manera perfecta, la síntesis del quehacer artístico y el vivir, de modo que se vuelve realidad concreta lo que muchas veces queda en el mero dominio de la abstracción:

Esta es, entonces, una obra maestra del arte y habla de la cultura que lo produce como una forma de vida que ha llegado a la maestría en el arte de vivir. Es cuando los marcos teóricos, los universos ideacionales no quedan confinados en el desván de los conceptos, ideas, juicios, sino que fisonomizan en obras, en comportamientos éticos y estéticos.¹⁴³

Sepúlveda lo explica a partir de una genuina concepción, la cual considera que, en la mentalidad de la cultura tradicional, la realidad se comporta *como si* fuera obra de arte y en la que el poeta es el nudo que vincula los distintos órdenes mencionados:

140 Idem.

141 Ibid., p. 88.

142 Ibid., p. 98.

143 Ibid., p. 57.

Esta actitud poética (...) se explica cuando hay detrás como referente una visión de mundo donde todo funciona a la manera de la obra de arte (...) el poeta es una articulación más de esta expresión por la que el universo avanza a su creación.¹⁴⁴

Para Sepúlveda, el arte-vida se encuentra en un rango superior respecto del arte tal como lo entendemos convencionalmente, pues al asumir los dos ámbitos se realiza una apuesta no solo artística, sino también existencial: el arte de vivir, el más difícil y el más alto de los saberes y de los haberes humanos: "El arte, además, puede introyectarse en la vida, puede devenir el arte de la vida. Vivir la vida es un verdadero arte o debiera serlo".¹⁴⁵ El dominio vital no se concibe sin el artístico; de esta manera, se asume una manera de vida acorde a nuestra realidad latinoamericana de necesidades urgentes y recursos escasos, lo que termina por revelar la riqueza y complejidad de nuestro entorno más inmediato:

La vida no es viable sino como arte de vivir. Este arte de vivir es un arte modular, donde la vida humana se sintoniza con la vida del entorno y juntas modulan un programa. Ante la escasez de recursos y la abundancia de necesidades, o se reducen las necesidades a lo esencial (y eso requiere un discernimiento crítico), y/o, de otro lado, se amplía la capacidad de atención a los recursos escasos con que se cuenta. Esto es, la sabiduría para leer al interior de la naturaleza humana aquello que en su esencia la atiende y satisface y asumir esto como el sentido, la vía a la felicidad. Y está lo otro. La revelación de que cada cosa, cada segmento de la realidad es un universo articulado con materiales de riqueza infinita.¹⁴⁶

Diálogo entre lo tradicional y lo contemporáneo, entre la academia y su margen, apuntando hacia una poética de lo disidente

Como podemos apreciar, tanto en los planteamientos de Sepúlveda como en aquellos vinculados al arte efímero, radica una crítica hacia la idea de obra de arte occidental, además de su problemática relación con el mercado, el público, el espacio y el tiempo. Por eso, hace un paralelo entre los cuestionamientos surgidos de la

144 Ibid. p. 63.

145 Fidel Sepúlveda, "Materiales para una estética del entorno", p. 22.

146 Fidel Sepúlveda, "Nicanor, Violeta, Roberto Parra. Encuentro de tradición y vanguardia", p. 32.

propia teoría del arte y de los diversos desarrollos artísticos con aquellos que surgen desde lo tradicional, con el fin de visualizar de qué manera las producciones y expresiones estéticas provenientes de terrenos en apariencia desconectados coinciden en una posición común de resistencia a la obra de arte occidental moderna.

Por tanto, antes que confrontar una estética *individual* y otra *comunitaria*, interesa conocer los posibles nexos que pueden establecerse entre propuestas disímiles en su configuración, pero que apuntan a lo mismo: mostrarse disidentes ante una concepción de la obra de arte y plantear nuevas herramientas para repensar temas como el sentido del arte y cuál es su más genuino lugar.

A partir de lo anterior, se ha indagado en qué medida un determinado pensamiento estético, que parte desde una cosmovisión comunitaria, aporta con elementos alternativos ante el panorama del individualismo y sinsentido actuales, buscando nuevos fundamentos para vincular arte, estética y sociedad. Al mismo tiempo, interesa visualizar de qué manera el potencial crítico de las expresiones provenientes de la cultura tradicional encuentra eco en otras propuestas del arte contemporáneo, más específicamente, el arte de acción y efímero.

Lo tradicional y lo efímero: aspectos en común

Tanto el arte que nace de una comunidad de individuos como aquellos desarrollos vinculados a la acción de arte contemporánea comparten, en primer lugar, el hecho de haber sido omitidos de la historia del arte oficial. Mientras lo popular fue desdeñado deliberadamente o por franca ignorancia, las acciones de arte no podían encasillarse en categorías reconocibles dentro de lo artístico. Esta primera situación coloca a ambos en una vereda común de resistencia, referida principalmente a la concepción de *obra* con la que ambas poéticas operan. Es precisamente desde este suelo común a partir del cual pueden derivarse los demás puntos de encuentro, que enmarcan a tales desarrollos en una posición alternativa ante lo que comúnmente se entiende por *obra de arte*.

Unión entre arte y vida: en ambos desarrollos hay un intento permanente por traspasar la separación que la modernidad artística se encargó de radicalizar: que por un lado transcurra la vida y por el otro lo artístico, como si entre ambos no hubiese puntos en común. Expresiones como el canto a lo poeta y el arte efímero se encargan de demostrar que no hay verdadero arte si no hay vida humana encarnada en él, pues de lo contrario la actividad artística pierde todo sentido. De alguna forma, con este tipo de expresiones se trata de rescatar y revalidar el lugar

del arte como expresión y cobijo de lo humano, propiciando que el terreno artístico sea instancia de encuentro y humanidad, en medio de un mundo tecnificado en extremo, vertiginoso y desarraigado.

Interacción con el público: así como arte y vida comenzaron a separarse, y tal vez como consecuencia de ello, la relación entre obra y espectador tendió a entenderse en compartimentos estancos. Por un lado estarían la obra y el mundo del artista creador, al cual, desde una vereda separada, debe acceder el público receptor, sin que ambos alcancen a confundirse ni tocarse. En el arte tradicional y efímero, por el contrario, no se concibe el desarrollo artístico sin el involucramiento del público como pieza clave para la configuración de la obra; es más, esta no se entiende sin que el público que percibe la obra “deje su huella”, de una u otra manera. En ambos tipos de expresión está la idea de un público activo y colaborador con lo artístico, gracias a lo cual se vuelve a vincular al arte con la vida.

Lo fugaz, lo irrepitible como negación de la perfección artística: tanto lo tradicional como lo efímero y la acción enfatizan su carácter impermanente, más allá de la memoria y retina de quienes presencian, no obstante persistan en su fugacidad como objeto artístico. De alguna forma, cada vez que estas obras emergen tratan de constituirse como algo único e irrepitible, recalcando su condición radicalmente instantánea y evanescente. Por lo demás, este tipo de expresiones no se esfuerza por alcanzar cierto grado de “perfección” en cuanto a factura o desarrollo y es que, precisamente a causa de su carácter efímero y transitorio, son conscientes de su estar en constante realización y de su nula aspiración hacia cierta “completitud artística”, si es que algo así pudiera concebirse.

De lo anterior se desprende un aspecto clave de este tipo de expresiones, el concepto de *obra haciéndose* o en *permanente realización*. La obra de arte efímera y aquella de raigambre tradicional nunca terminan por realizarse del todo, sino al contrario, su propia dinámica exige que se consideren obras en constante realización, pues su propio operar artístico nunca termina de realizarse, lo que enfatiza su carácter incompleto y en permanente mutación. Con ello se vuelve a remarcar la vinculación del arte con la vida, que considera que esta última nunca termina de realizarse del todo y se juega en tanto radical e inagotable acontecer.

Dimensión política: como se señaló, ambas expresiones poseen un contenido político irrenunciable. Esto debe especificarse en dos sentidos: en primer lugar, en tanto *estrategia política* frente al discurso artístico occidental predominante y que gobierna gran parte de los órdenes del arte. La mayoría de estas expresiones desean aparecer claramente desmarcadas de concepciones artísticas convenciona-

les, por lo que muchas veces utilizan su situación de marginalidad y de alternativa como materia para desarrollar su propio arte y plantearse así en toda su radicalidad. En segundo término, y es lo que aparece más evidentemente, es el mensaje que este tipo de arte pretende transmitir, en el sentido de que se relaciona con la contingencia y actualidad en una determinada comunidad de individuos. Cantores a lo poeta y artistas de lo efímero siempre tienen algo que decir frente a lo que sucede en órdenes sociales, políticos, económicos y culturales, y no vacilarán en expresarlo a través de sus distintos códigos y particulares poéticas.

Reflexión final

En la presente investigación se han reseñado los principales planteamientos que el profesor Fidel Sepúlveda sostuvo en torno a la obra de arte, su estatus y cómo entra en relación con otros modos del arte, fundamentalmente relacionados con nuestra cultura tradicional y algunos desarrollos del arte contemporáneo vinculados al arte de acción.

A partir de ello, se propone vincular una de las expresiones más significativas de nuestra cultura tradicional, el canto a lo poeta, con expresiones contemporáneas relacionadas con el arte de acción y el denominado *arte efímero*. En la base de tal vinculación está el supuesto de que estas expresiones poseen motivaciones similares porque van a contracorriente de la concepción tradicional de obra de arte, apelan a su carácter efímero, porque su contenido es político y por el importante rol que cumple el público en la realización de dichos desarrollos artísticos. Si bien las obras analizadas corresponden a contextos y épocas disímiles, son más las coincidencias que las evidentes diferencias, básicamente en torno a la postura de tales discursos artísticos marginales respecto de los hegemónicos y predominantes. Por eso, no solo se cuestiona lo que considera *obra*, sino también otros elementos relacionados con el arte como el coleccionismo, la institución del museo y la desvinculación de lo artístico con la vida cotidiana.

“Entre Cerros y Poetas”: Programa Servicio País Cultura 2011-2012, comuna de Alhué

**Antonia Garcés Sotomayor y
Fernanda Azócar Rodríguez**
Fundación Superación de la Pobreza



Desde 1995 a la fecha, el Programa Servicio País de la Fundación para la Superación de la Pobreza ha sostenido un importante trabajo con la comunidad de Alhué (Región Metropolitana), que ha consistido en abordar la crisis del habitar rural en la comuna, expresada en el despoblamiento de la zona, en un sistema escolar que actúa como expulsor de jóvenes, quienes deben buscar “otro” lugar donde estudiar, y una pirámide poblacional tendiente al envejecimiento. Frente a esta crisis, el Programa Servicio País entra en acción con el objetivo de revalorizar el habitar rural, de pensar el desarrollo humano, social, cultural y productivo desde lo rural, para así recuperar la vida vivida de los alhuinos. Con esa finalidad, el Programa Servicio País dedica gran parte de su esfuerzo y acompaña a la comunidad alhuina a recomponer dos haceres fundamentales: recrear el modo de vida campesino mediante la participación y fortalecer la identidad comunal mediante el trabajo con la agrupación de cantores a lo poeta *Entre Cerros y Poetas*, de la comuna de Alhué.

Objetivo del estudio

El presente estudio se enmarca en el programa “Levantamiento de Aprendizajes” que la Fundación para la Superación de la Pobreza realiza sobre sus intervenciones cerradas del Programa Servicio País, que exhibe distintos procesos virtuosos de transformación social. En este sentido, la finalidad fue reconstruir dicho proceso respecto de la agrupación *Entre Cerros y Poetas* a nivel objetivo, subjetivo y relacional, en el marco de la intervención del Programa Servicio País Cultura, destacando el valor del canto a lo poeta desde un sentido comunitario y trascendental.

En el marco del I Congreso de la Paya, buscamos dar cuenta de la forma como el modelo de intervención del programa Servicio País Cultura activa ciertos recursos del oficio y del canto a lo poeta, como una manera de aportar al debate en torno a la salvaguardia del oficio de la paya, y al apego identitario y territorial.

Marco metodológico y epistemológico

Los datos se recopilaron, fundamentalmente, a partir de fuentes primarias de corte cualitativo que nos permitieron profundizar y analizar la discusión colectiva sobre aspectos subjetivos y de sentido que les son propios a los cantores.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Taylor y Bogdan, 1982.

En lo que respecta a las técnicas, se realizaron cuatro *focus groups* con grupos culturales de la comuna, exprofesionales de Servicio País y la contraparte técnica del Municipio de Alhué, además de dos entrevistas en profundidad: una con la directora regional metropolitana de la Fundación Superación de la Pobreza y otra con la contraparte técnica del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del período en que el Programa Servicio País intervino. El lapso de aplicación del estudio fue de abril de 2016 a enero de 2017.

También se recurrió a fuentes secundarias como la revisión bibliográfica de los distintos instrumentos del Programa Servicio País, del Consejo de la Cultura y Las Artes, y de diversos cultores del canto a lo poeta.

Los análisis se basaron en el enfoque activo, vulnerabilidades y estructura de oportunidades,¹⁴⁸ que permite indagar cómo se construye el proceso de transformación de la comunidad, relevando sus distintos recursos, activos y pasivos, junto a los actores y barreras del entorno, poniendo en el centro al sujeto colectivo de las intervenciones sociales.

A través de este marco analítico el Programa Servicio País se desenvuelve en los territorios en los que realiza su programa de intervención social y que consiste en que jóvenes profesionales vivan y trabajen en un territorio al tiempo que visibilizan los recursos y capacidades propias de las comunidades, para luego activarlas y conectarlas con la oferta pública y privada local, regional y nacional. El trabajo de estos profesionales se sostiene en un convenio de colaboración que se suscribe con los municipios y que dura dos años, aunque en numerosas ocasiones se extiende por más tiempo. Su aporte se encuentra anclado en los enfoques territoriales y participativos que sostienen el actuar del Programa, pues se identifican problemáticas que son sentidas por la comunidad, y se construyen soluciones de manera colectiva y pertinente con el territorio y las organizaciones con las que se trabaja.

Ahora bien, el Programa Servicio País Cultura, que es el que se llevó a cabo con los cultores del canto a lo poeta en Alhué, tenía un doble objetivo. Por un lado, la focalización en los grupos de escasos recursos, a nivel comunitario, de barrio, como expresión de la democratización cultural buscada y, por otro, mejorar la calidad de vida a través del acceso a bienes y servicios culturales y a la producción de manifestaciones culturales como forma de participación ciudadana.

148 Rubén Kaztman, 2001.

Su origen está establecido en un Convenio de Colaboración suscrito en 2013 entre la Fundación para la Superación de la Pobreza (a través del Programa Servicio País) y el Consejo de la Cultura y las Artes (a través de su programa Fomento al Desarrollo Cultural Local). El modelo de implementación era de escala comunal, para lo cual se establecieron compromisos institucionales con distintos municipios de Chile, los que adscribieron a la Agenda Municipal Red Cultura.¹⁴⁹

La comuna de Alhué

*Yo brindo por esta tierra
que la historia hizo famosa
Domingo Ortiz de Rosas
La bautizó de la sierra.
Por el embrujo que encierra
Por lo que es hoy y ayer fue
en las tardes el tué-tué
acompaña al que camina
como hay gente campesina
Yo brindo por Villa Alhué
Ana María Irrázabal*

La comuna de Alhué se localiza en el extremo surponiente de la Región Metropolitana, 145 kilómetros al sur de Santiago, en la provincia de Melipilla. Está ubicada en el secano interior de la provincia y posee grandes áreas sin capacidad de uso agrícola intensivo. Su principal centro administrativo es Villa Alhué, que se encuentra a 32 kilómetros de la Ruta 66 (la llamada “carretera de la fruta”) y a 96 kilómetros de Melipilla.

Es una comuna aislada territorialmente tanto de la capital provincial como regional, ya que se sitúa en medio de cordones montañosos, lo que dificulta su conectividad. Ambos problemas son de carácter histórico: hasta 1995 había un solo teléfono en toda la comuna; el camino que conecta la ruta G-680 (conexión entre Melipilla y Alhué) fue pavimentado recién en 2005; la conexión

¹⁴⁹ Servicio País, “Informe Final: Evaluación de productos y resultados intermedios del Programa Servicio País Cultura”. Santiago de Chile, 2015.

a celular se estableció tan solo en 2010, y la primera farmacia de la comuna se inauguró en 2015. En la actualidad, ciertas localidades aún no cuentan con agua potable, como es el caso de Talamí.

Dos de los principales recursos que otorgan una identidad distintiva a Alhué son su alta biodiversidad (Reserva Natural Privada Altos de Cantillana), que permite —entre otras cosas— la producción de una valiosa miel; y la tradición oral y sabiduría popular volcadas en el canto a lo poeta, que se constituye en una de las expresiones populares más importantes de la cultura tradicional campesina del Valle Central.

El canto a lo poeta se construye sobre la base de décimas que se han transmitido principalmente por vía oral desde hace siglos. Es, además, una tradición literaria e interpretativa del mundo, que se divide en dos vertientes: el canto a lo divino y el canto a lo humano. El primero responde a una tradición vinculada a la religiosidad popular y se interpreta en velorios, velorios del angelito, novenas del niño Dios y de la Virgen del Carmen, mientras que el segundo es de orden profano y está estrechamente ligado al contexto, a la geografía y a las historias que el cultor o cultora cantan a través de sus décimas. La división, igualmente, responde a la separación entre el mundo de lo humano y lo divino.¹⁵⁰ En la historia de Alhué es posible encontrar diversos cultores de esta expresión artística, la que ha ido construyendo una forma de entender e interpretar su contexto, geografía e historia.

En efecto, la comuna de Alhué ha sido centro de renombrados encuentros organizados por don Juan Uribe Echevarría y hogar por muchos años del padre Miguel Jordá, párroco de Villa Alhué, quien registró gran parte de esta tradición oral del canto a lo divino en La Biblia del Pueblo y el culto del canto a lo poeta desarrollado por una parte de la comunidad alhuina, en un territorio caracterizado por esta práctica y oficio.

El canto a lo poeta en Alhué

*Este pequeño poblado
Con cuatro mil habitantes
Nos recuerda tiempos de antes
Nos transporta hacia el pasado*

150 Memoria Chilena, 2017.

*Ya que mucho no ha cambiado
Desde tiempos coloniales
Sus faroles, sus tapiales,
Su iglesia que es monumento,
La plaza con sus asientos,
Sus sitios con parronales.*

“Verso a mi pueblo Alhué”, Alicia Donoso

El canto a lo poeta es una de las tradiciones más antiguas de Chile. Se divide en dos grandes grupos: el canto a lo divino y a lo humano. Su origen se remonta al siglo XVI, cuando los primeros misioneros jesuitas comenzaron a enseñar la doctrina cristiana a través de décimas, que derivaron en el canto a lo divino. Entre los españoles venían juglares y trovadores que fueron sustruyendo los textos religiosos por textos profanos, manteniendo el mismo estilo musical y literario, con lo que se dio forma a lo que se conoce como canto a lo humano. En esta última expresión se incluye la paya, que es un duelo improvisado entre dos cantores a lo poeta.¹⁵¹ El canto a lo divino, como ya dijéramos, versa sobre temas inspirados en la tradición bíblica y basados, principalmente, en el Antiguo y Nuevo Testamento. El canto a lo humano, por su parte, trata sobre acontecimientos sociales y políticos, el amor, el brindis y la geografía.

Ambos tipos de versos son una “composición poética de cuatro décimas (compuesta de diez vocablos octosílabos) glosadas de una cuarteta (estrofa de cuatro vocablos octosílabos), más una quinta décima de despedida”.¹⁵² Este tipo de métrica se asimila con la fase de respiración, que es bastante frecuente en nuestra forma de hablar.¹⁵³ Las melodías se llaman *entonaciones*. Algunas se utilizan en todo el Valle Central (*la común*) y otras son propias de cada región o pueblo, como *la colchagüina*, *la pircana* y *la alhuina*. Los instrumentos con los que se toca son principalmente el guitarrón chileno y la guitarra *traspuesta* o afinada de distinta manera a la tradicional.

En Alhué dicha tradición está anclada en la identidad comunal, lo que responde principalmente a dos razones. En primer lugar, porque es una tradición vinculada a la cultura campesina y, en segundo lugar, por la historia mágica y

151 Francisco Astorga, “El canto a lo poeta”. *Revista Musical Chilena*, vol. 54, núm. 194, 2000. doi: 10.4067/S0716-2790200019400007

152 Ibid.

153 Luis Humberto Olea, *El desarrollo del Canto a lo Poeta en Chile*. 2015. Recuperado de payadoreschilenos.cl

religiosa que compone su identidad. Las historias del diablo en Alhué (“el diablo nació entre Pichi y Talamí”, dijera Margot Loyola) marcan una cosmovisión propia de esta localidad, cargada de mitos e historias. Igualmente, el que haya sido una encomienda de Inés de Suárez, regalada por Pedro de Valdivia, de quien fuese amante,¹⁵⁴ completa el misterio que la compone. Además, la lejanía geográfica de esta localidad y que sea un punto de llegada y no de tránsito le ha permitido conservar una identidad propia.

En este marco, la intervención del Programa Servicio País Cultura se articuló en torno a la manera como los cantores recrean el modo de vida campesino mediante el fortalecimiento de un sentido de pertenencia que les es común. Este sentido se transforma con el paso del tiempo, cambio que puede rastrearse en sus décimas a través de la incorporación de nuevas temáticas o problemas comunes, vinculados a una tradición histórica del canto alhuino.

El proceso de intervención estuvo marcado por la reactivación de la memoria histórica (junto con conocimientos previos), de su capacidad de aprender y del apego e identidad territorial de los cantores. En clave de recursos, esto implicó poner en movimiento un recurso humano que existía previamente en el territorio y que se activó en 2007 con los talleres impartidos por Arnoldo Madariaga (tanto el padre como el hijo del mismo nombre) y Domingo Pontigo, cultores y payadores de la comuna de San Pedro de Melipilla. Ambos ejercen un liderazgo fundamental en la zona, ya que son grandes exponentes, *protectores* y *viralizadores* de esta antigua tradición. Ahora, bien este taller no se realizó en el período concreto en el que el Programa Servicio País intervino, sino que fue un antecedente central para el trabajo con los cantores de Alhué, ya que además de retomar una tradición existente activó la creación de una agrupación, Entre Cerros y Poetas. Desde otra perspectiva, resulta interesante, además, que dichos cantores son de una comuna cercana a Alhué, lo que da forma a un sentido de pertenencia que trasciende los límites comunales construidos por la institucionalidad, y que responde más bien a una identidad campesina que posee características similares en el Valle Central.

En cuanto a los recursos sociales, el surgimiento de la agrupación Entre Cerros y Poetas se basa también en las *relaciones de parentesco o amistad*, que están sostenidas en saberes, prácticas e intereses compartidos que se expresan a través del canto.

154 Hernán Bustos, *Alhué, huellas de cinco siglos*. Alhué: Municipalidad de Alhué, 1995.

Uno de los pasivos identificados es el *aislamiento territorial*, que ha sido transformado en un recurso, pues ha permitido conservar sus historias y mitos, lejos de la ciudad. Por otra parte, se observa un relativo desinterés de la población más joven, lo que ha conducido a un envejecimiento del grupo y aumentado el riesgo de que la tradición no se transmita oralmente.

Así, el objetivo que persigue la comunidad, a nuestro juicio, es seguir viviendo en Alhué. Pero no de cualquier forma, sino manteniendo un modo de vida que es una fuente de identidad, pertenencia y participación social.

El canto al servicio de la comunidad

*Ir a dar la pelea yo los quiero invitar
Nuestras voces levantemos
Hoy en forma de protesta
Si la cárcel nos molesta
Con coraje protestemos.*
Carlos Soto, cantor

La creación de Entre Cerros y Poetas permitió que su canto estuviese al servicio de su contexto. Durante estos años, se visualiza un tránsito entre un canto que se producía y reproducía en torno a la Iglesia (referido más al canto a lo divino), hacia uno que comienza a crear e interpretar décimas que responden a situaciones de crisis en la comuna. En el trabajo de campo rastreamos este sentir.

Se abrió un poco la participación al público (...) los cantos a lo divino que son en la iglesia como que se abrió, y hemos participado hartito en la contingencia, Carlitos y yo, de todos los temas hemos escrito (...) de la cárcel, de cuando querían abrir la mina en Pichi... (cantora, *focus group* con organizaciones culturales).

Hemos sido, en muchas ocasiones, las voces de nuestro pueblo cuando este lo ha requerido, como esa vez que entonamos nuestros versos en contra de la instalación de la cárcel en Alhué; o también cuando hemos querido concientizar sobre el cuidado del medio ambiente (registro de cultores del canto a lo poeta en Villa Alhué y alrededores, junio-julio de 2012).

Uno de los hitos que estructura la intervención de cultura del programa fue el proyecto de instalación de una cárcel de alta seguridad, que quería construirse a ocho kilómetros de Villa Alhué y que albergaría a 2.400 reos aproximadamente. Este generó gran impacto entre los vecinos y vecinas, quienes se movilizaron a través de cortes de ruta en el camino que conecta Melipilla con la comuna, como también con una gran concentración en la Plaza de la Constitución, a las afueras de La Moneda. Esta última se hizo muy conocida, pues los alhuinos llegaron a la plaza en buses y caballos, vestidos de huaso, con poleras negras y con los cantores apoyando a través de sus versos escritos e improvisados.

Cuando iban a hacer la cárcel, entonces estuve mal yo. Porque iban a hacer una cárcel en nuestra tierra y ¿qué íbamos a hacer nosotros después? Entonces yo ahí me decidí a irme, dije “si hacen la cárcel, yo me voy” (cantora, *focus group* con organizaciones culturales).

Mujer 1: Esos días fueron difíciles pa’ nosotros.

Mujer 2: Ese que tenía a las banderas negras.

Mujer 1: Estaba todo el pueblo con banderas negras y eso lo inspiró.

Mujer 3: Lo inspiró en unos versos muy lindos.

(*Focus group* con organizaciones culturales).

Este hecho es especialmente relevante, pues convocó a distintas generaciones de Alhué y las movilizó no solamente en su interior, sino que cruzó los límites comunales. Su manifestación convocó a otros actores de la provincia, quienes mostraron su apoyo al rechazo a la construcción de la cárcel. En lo que refiere al grupo en específico, vitalizó sus décimas, con lo que se transformó en la voz de la bandera de lucha, ya que hablaban de la preservación de su cultura y geografía, al mismo tiempo que la misma población ponía en valor a sus cantores entregándoles un protagonismo inusual, de modo que fueron sumamente reconocidos por la comunidad.

En esta misma línea, este evento dio pie a la que consideramos una nueva valoración de la cultura e identidad comunal. Los cantores, al verse reconocidos, valoraron sus creaciones y a sí mismos, proceso que muchas veces se ve impedido por la falta de educación formal o por la situación de pobreza en la que viven.

Entrevistador: ¿Y qué cambió en ustedes?

Ana: En mí, yo creo que cambió el entender qué era la cultura, porque yo era un ente que estaba ahí nomás. Me ayudaron mucho entre la Mary, que siempre la escucho porque tiene más claras las cosas. Yo nunca he sido muy ignorante a pesar de no haber estudiado mucho, pero qué iba a entender yo qué era cultura...

Entrevistador: ¿Y qué crees que es cultura?

Ana: Bueno, todo lo que es el arte, todo lo que nos rodea, no sé, todo es cultura. A entender que yo también podía entrar en eso de recibir y entregar cultura. Y en distinguirla también. Yo me valorizo ahora, digo que ¿cómo?, si yo no estudié y mira lo que hago, cómo es posible, cómo Dios me abrió la mente para yo escribir versos, no lo puedo entender. Y escribo cueca y todo. Y así, aprender cosas que no pensé nunca en mi vida, yo. Me hizo aflorar otras cosas en mí, a pesar de que tengo yo setenta años (cantora, *focus group* con organizaciones culturales).

Una expresión en verso de este hecho fue la que nos mostró durante el trabajo de campo una de las cantoras de Alhué:

Alhué es un lugar hermoso, muy bonito de admirar, por eso hay que conservar su encanto maravilloso, tiene sitios misteriosos que de verlos hoy dan ganas, nuestra tierra se engalana con su paisaje y su gente, y la belleza imponente de Altos de Cantillana (cantora, *focus group* con organizaciones culturales).

Otro hito que marca esta valoración cultural fue la participación en la Semana Alhuina. Esta festividad se realiza una vez al año en la comuna, en el período estival. Al igual que otro tipo de festivales, se invita a distintos artistas de la región y se celebra durante tres días. Antiguamente participaban principalmente artistas de la misma comuna o de otras aledañas, sin embargo, en los últimos años los artistas son cada vez de mayor renombre. La participación de la agrupación se hizo a través de Culturalhué, una agrupación de organizaciones culturales, artesanales y gastronómicas de la comuna que definió como objetivo poner en valor el patrimonio cultural y natural mediante la promoción de modos de vida campesinos, la historia y sus costumbres.

La Semana Alhuina con lo de la reina. Fue maravilloso, porque nos unimos. El grupo se unió. Culturalhué fue. Nos unimos y vendíamos rifas, hicimos el vestido y en la noche a la plaza a vender rifas, y Carlitos seguía a la gente y les decía piropos y vendimos cualquier cantidad de rifas (cantora, *focus group* con organizaciones culturales).

Destaca el *trabajo en equipo*, otro de los recursos activados durante el proceso de intervención, pues se valora la unión en pos de destacar la identidad comunal. En este caso, “la reina” fue una de las cantoras, que se transformó en candidata del tradicional festejo. Para la noche del concurso, fue vestida con trozos de choclo, uno de los frutos principales de la comuna. Este hecho es relevante pues tensionó la trayectoria que estaba tomando la Semana Alhuina, al participar y promover la candidatura de una mujer de casi setenta años que no se asemejaba a los parámetros de la belleza que se espera para este tipo de eventos. Además, fue vestida con un producto tradicional de la zona, lo que también se salía del estándar del certamen.

Finalmente, y como dijéramos en un comienzo, los eventos que ocurrieron durante la instalación de la cárcel o en la participación en la Semana Alhuina no lograron superar plenamente la brecha entre los cantores y las nuevas generaciones.

El canto como activación de la memoria histórica

*Las nuevas generaciones
Debemos tener presente
La tradición no se muere
Si en el corazón se siente.*
Carlos Soto, cantor

Un segundo elemento significativo del proceso de intervención se refiere al canto entendido como la recuperación de la memoria histórica. Ahora, de qué hablamos cuando decimos *memoria histórica*. Esta pregunta ha sido respondida ampliamente por historiadores y sociólogos que se han dedicado a estudiar el fenómeno de las dictaduras militares en Latinoamérica. Así, la memoria ha sido entendida como un campo de disputa en torno a la construcción de relatos históricos colectivos. La memoria, en este sentido, es crucial para entender

una cultura, pues revela los deseos, necesidades y autodefiniciones colectivas de un grupo. En el caso de los cantores, observamos, a través de sus versos, que ellos también reconstruyen la historia y geografía de su pueblo desde una perspectiva individual, pero que a la vez es profundamente colectiva.

En este proceso, un hecho significativo fue el “Registro de cultores del canto a lo poeta en Villa Alhué y alrededores”, realizado en junio y julio de 2012, y que consistió en una recopilación de letras y grabaciones de las décimas de distintos cultores de las localidades de Pichi, El Asiento, Talamí y Villa Alhué. Posteriormente, se llevaron a cabo talleres en distintas escuelas de la comuna, en las que se les enseñó la estructura de las coplas y algunas melodías para interpretar los versos.

Se llegó a una recopilación de cantores, de temas, de versos, algo que era un sueño, lo decían siempre, cómo poder ir a donde los viejitos que se va a perder esto, los viejos saben versos que nadie más sabe, entonces pudimos hacer eso gracias a todas esas intervenciones (*focus group* con la contraparte municipal).

En términos más amplios, se suma la importancia que tuvo el programa al abrir el ámbito cultural en la comuna, pues muchas veces es menos valorado que lo que podría significar trabajar para el fomento productivo, por ejemplo.

Mujer 4: Fíjate que yo considero que con la participación de ustedes [Servicio País], con la llegada de ustedes acá se abrió como un camino hacia lo que es la cultura acá. Para mí, yo ahí me di cuenta de lo que era Alhué. Antes no.

Mujer 1: Eso sirvió para que la gente dijera “sí po, eso somos nosotros”. No olvidemos a la Inés de Suarez, yo creo que eso también aterrizó un poco nuestra mirada.

(*Focus group* con organizaciones culturales).

Este hecho también fue valorizado por la Fundación, la que a través de su foco comunal buscó visibilizar los territorios rurales de la región.

Yo creo que los esfuerzos que se hicieron por poder visibilizar Alhué, con sus identidades productivas, con la miel, por ejemplo, con los licores, con algunos ritos culturales, no sé, la Noche de San Juan, cuando empezamos

a descubrir el talento de los niños que podían cantar a lo humano y a lo divino, hay una riqueza allí que hoy día mi sobrina no tenía idea (entrevista a Fundación Superación de la Pobreza).

Tras dar cuenta de este proceso, nos detendremos a analizar el vínculo que la agrupación estableció con la oferta pública y privada, que es uno de los pilares del Programa Servicio País.

El actor estatal más preponderante fue el Consejo de la Cultura y las Artes, que mediante la alianza con el Programa Servicio País apoyó la realización de capacitaciones, recopilación y grabación de las canciones creadas en la comuna. Igualmente, esto no habría sido posible sin el respaldo de la Oficina de la Cultura de la Municipalidad de Alhué. Central fue el papel jugado por María Inés Donoso, la encargada de la Oficina, quien participa del grupo y que a través de gestiones internas visibilizó a la agrupación mediante presentaciones en todas las festividades más importantes de la comuna (Día de la Música, Aniversario de Alhué, Noche de San Juan). Gracias a ello los vecinos y vecinas valorizan el oficio de los cantores y lo sienten cada vez más propio. Por último, el Departamento de Derechos Intelectuales, de manera indirecta, ha sido un actor relevante en preservar la autoría de las décimas creadas por los participantes del grupo. Estas acciones fueron realizadas por exprofesionales de Servicio País, quienes a pedido de los cantores se acercaron a dicho departamento y gestionaron los trámites.

Como ya mencionamos, por parte de la sociedad civil la agrupación de cantores de San Pedro de Melipilla (los Madariaga y Domingo Pontigo) fue fundamental, pues revalorizó la tradición de los cantores y enseñó a nuevas personas esta tradición, lo que promovió la emergencia de cantores y cantoras que hasta ese momento eran desconocidos.

La Fundación para la Superación de la Pobreza, mediante el Programa Servicio País, también fue un actor relevante. Su llegada en 2011 contribuyó a visibilizar y activar aún más a los cantores. Sobre todo ante la emergencia que provocó en la población la instalación de una cárcel que quería situarse a las afueras de Villa Alhué. Las décimas de corte más político-social fueron también una bandera de lucha para el pueblo, que permitió que resurgiera el canto a lo humano, tradición menos conocida en Alhué. Igualmente, durante ese año la creación de Culturalhué aumentó la asociatividad y trabajo conjunto entre las distintas organizaciones culturales de la comuna.

En cuanto al papel del mercado, lo más significativo fueron las redes de venta local del disco grabado con el apoyo del Consejo de la Cultura y las Artes y Servicio País. Cabe consignar, en todo caso, que está en un nivel muy incipiente y solo abarca el nivel comunal, por lo que no genera mayores ingresos al grupo.

En suma, identificamos y dividimos las transformaciones en tres tipos: objetivas, subjetivas y relacionales.

Las *transformaciones objetivas* fueron la creación del libro y disco de registro de los cantores de Alhué, junto al archivo sonoro que quedó en la biblioteca municipal. Evidentemente, se trata del plano material, pero con el que es posible interactuar tanto con su comunidad como en el nivel regional. Anteriormente, la tradición quedaba en las casas de cantores que a través del boca en boca eran conocidos, pero que no salían del circuito familiar.

En cuanto a las *transformaciones subjetivas*, se comenzó a reconocer personal y públicamente a quienes componen la agrupación. La activación de personas que hasta antes de la llegada de Los Madariaga no componían ni cantaban abrió una puerta muy importante para su desarrollo personal. Por otro lado, el reconocimiento comunal de los cantores fue también relevante. Y se expresa en el momento en que la comuna se enfrenta a lo que podríamos considerar un microsiniestro (que finalmente no ocurre), la instalación de la cárcel. El hecho de que una de las formas de mostrar quiénes eran y de dónde venían fuese a través de las décimas de sus cantores da cuenta de la valoración que su comunidad hace de ellos.

Pese a lo anterior, el riesgo que hasta hoy se mantiene es cómo transmitir este culto a las nuevas generaciones. Una experiencia que conocemos de primera fuente permite vislumbrar una puerta para avanzar en esta línea. Ocurrió durante el proceso de registro de los cantores, cuando se realizaron talleres en escuelas en los que los cantores mostraban sus décimas y al mismo tiempo enseñaban a los estudiantes a construirlas. Al comienzo del taller uno de ellos comenzó a cantar una de sus décimas y un niño se sabía la letra de memoria. Cuando le preguntamos por qué se la sabía, nos mostró que hace un tiempo la había escuchado en la radio comunal y la había grabado con su celular. La historia entrega enseñanzas para avanzar en un vínculo virtuoso entre las nuevas tecnologías y las tradiciones, que pueden aportar a la construcción de relaciones intergeneracionales.

Las *transformaciones relacionales* corresponden principalmente a la constitución de la agrupación Entre Cerros y Poetas, que ha buscado continuar con una tradición que podría haber quedado escondida en los cerros de Alhué.

Las estrategias desplegadas por el Programa Servicio País fueron de orden promocional. Es decir, en el marco de la triada que planteábamos al inicio del documento (visibilizar, activar y conectar), los sujetos no establecieron una relación de dependencia o asistencia, sino que más bien se articularon de manera autónoma y autosuficiente. Así, frente a la problemática inicial en la que se sostiene mantener un modo de vida campesino que les entrega sentido de pertenencia, participación e identidad, existen avances que mejoran su bienestar. Ahora, este avance queda en un nivel medio, pues la intervención solamente dura dos años, lo que impide que el proceso de escalamiento sea mayor. De igual forma, sobre la base del trabajo de campo realizado, pudimos notar que la agrupación se encuentra en un estadio de desarrollo medio, pues después de cuatro años desde que el Programa se fue se han mantenido las mismas acciones, tales como participación en festividades y ventas del disco. Ahora bien, para las protagonistas de esta historia, el estadio de desarrollo es el adecuado, lo que se vincula con los ritmos propios de la agrupación y la comunidad alhuina.

Reflexiones al cierre

La intervención descrita apunta a un proceso de transformación social virtuosa a partir de los recursos activados por los cantores y cantoras a lo poeta de la agrupación Entre Cerros y Poetas, de la comuna de Alhué, quienes al practicar el oficio descubren un mundo de posibilidades que les permite mejorar sus condiciones objetivas, subjetivas y, sobre todo, relacionales, a partir del reconocimiento público a escala comunitaria, con lo que cumplen un rol social vinculado a su oficio. Lo destacable es que al mejorar sus condiciones, también se salvaguarda el canto a lo poeta. Fue en este proceso cuando los cantores y cantoras se constituyeron como agentes sociales y portadores de identidad, circunscritos a un territorio y tejido social. Tomando esta experiencia concreta, es importante reflexionar en torno al rol social y comunitario de los payadores y payadoras, entendiendo que comparten el mismo sustrato cultural y social, elementos que deben ser considerados en un futuro plan de salvaguardia de este importante oficio.

Partiendo de la base de que son portadores de identidad, los payadores y payadoras son además un agente social y sujetos colectivos, con impacto en sus localidades y que ostentan reconocimiento público a distintas escalas, de modo que son capaces de activar el desarrollo local y, sobre todo, de dotar de identidad a sus territorios.

El *apego identitario* a un territorio es fundamental para poner en valor y salvaguardar un oficio, y en el caso de la paya no es la excepción. Considerando que la paya se da en gran parte del Chile central, presenta distintas manifestaciones que se materializan en la entonación, en temáticas de intereses propios de los territorios, estilos de improvisación, por mencionar algunas, y también se reconocen distintos payadores y payadoras que no solo dan cuenta del oficio, sino también del lugar de donde provienen. Estos elementos demuestran que la paya no se puede aislar de su territorio ni tejido social, ya que son estos pilares los que sostienen el reconocimiento público y, a la vez, la sostenibilidad del oficio.

Por eso, no basta con que el reconocimiento público de la paya sea nacional, sino que deben existir mecanismos de salvaguardia a escala local, junto a las comunidades donde los payadores y payadoras habitan o practican su oficio. En este sentido, el reconocimiento público debe ser comunitario y con pertinencia local y territorial. Creemos que la activación y salvaguardia a esta escala (sin dejar de lado otras posibles) puede dotar de sostenibilidad al oficio, ya que da acceso a una estructura de oportunidades más local y pertinente con la paya, como las escuelas y liceos, las radios comunitarias, las organizaciones territoriales y los municipios, que en su conjunto pueden transformarse en importantes espacios de transferencia. La particularidad de esta estructura de oportunidades, a diferencia de aquellas más masivas, es que su área de influencia local permite acceder al tejido social de forma más directa y respetuosa con el oficio, y en concordancia con los ritmos e identidades territoriales.

Por estas razones, para salvaguardar la paya se debe considerar a las comunidades y localidades sin aislar a los payadores de su sentido comunitario ni territorial. Al incluir a la comunidad y al territorio en esta tarea, además de los payadores y payadoras, se genera un proceso virtuoso de activación de oficios y desarrollo local, con visión de futuro e incluyendo el traspaso generacional de la paya, poniendo en valor *identidades territoriales*. En conclusión, la salvaguardia de la paya debiese radicar no solo en el reconocimiento público, sino que también debe avanzar hacia un reconocimiento comunitario con pertinencia territorial.

Agradecimientos al cierre



José Curbelo (payador uruguayo)

Ha sido un gran honor el haber formado parte del Segundo Encuentro de Payadores del Mercosur y del I Congreso Internacional de la Paya en Chile.

Una hermosa experiencia, positiva en todo sentido. Hace dos décadas largas que comparto periódicamente con los payadores chilenos festivales y giras en distintas partes de Chile y he notado el crecimiento en lo artístico e institucional de este arte, que une a nuestros países e incluso el contacto internacional ha logrado una frecuencia mayor.

Encuentro ahora un mayor interés en las nuevas generaciones para apreciar e incluso para sumarse a los intérpretes de esta disciplina y, además de los provenientes del medio rural, se agregan también los originarios del medio urbano.

En cuanto a las dificultades que aún pueden presentarse, por supuesto hay choques generacionales, pero creo firmemente que pueden superarse con buena

voluntad y un gran compromiso con la causa. Y otro asunto a contemplar es la posibilidad de que el Estado proporcione algún apoyo económico para que los payadores que viven de su profesión tengan más oportunidades de ganarse su digno jornal como trabajadores de la cultura.

Sin más, reitero mi gratitud a los organizadores del encuentro, convencido de que ha sido un gran aporte para la causa del repentismo en esta latitud del continente.

*Brindo por el carpintero,
noble oficio donde cuadre,
si uno fue elegido padre
del que murió en el madero.
Está en el llanto primero
y en la última partida,
está en la mesa tendida
y en el milagro más cierto:
de intentar que un árbol muerto
¡siga acunando la vida!*

Gabriel Luceno (payador uruguayo)

Ha sido realmente un honor participar en el Segundo Encuentro de Payadores del Mercosur y del I Congreso Internacional de la Paya en Chile. En lo personal, llegué por primera vez a Chile en el 2004. Desde ese año a la fecha, recorrí distintas regiones de este maravilloso territorio, bello y diverso en su paisaje geográfico, humano y musical.

Valoro y admiro el trabajo de mis colegas por promover, divulgar y dignificar este arte que en cada uno de nosotros ha llegado como una antigua herencia que debemos conservar de la mejor manera.

Aplaudo fervorosamente todo el esfuerzo de las autoridades y el apoyo nece-

sario que hizo posible la realización de estas actividades tan importantes.

Con el deseo de continuar generando lazos para futuros encuentros, me despido con el más sincero agradecimiento.

*Brindo por la vieja herencia
que tiene Chile y su paya
y la uno a la uruguaya
tradición de antigua esencia.
Brindo por quien a conciencia
estudia sus tradiciones
y a las organizaciones,
que por esto luchan tanto,
para que prosiga el canto
¡en nuevas generaciones!*

David Tokar (payador argentino)

Desde mis inicios tuve una relación fluida con payadores de Chile, basada en la hermandad y el amor por el arte que representamos. A lo largo de estos casi veinte años que me dedico a esta profesión, he compartido, tanto en Chile como en otros países, diferentes payadas con dichos representantes.

Mi primer contacto fue con la generación mayor de payadores descubriendo una forma de expresar el arte tan distinta como parecida a la actual. Admiré el guitarrón con el que se acompañaban, el ingenio con que decían y la cantidad de afinaciones que aprendieron para poder improvisar sus versos. Además me sorprendió la mística y la devoción que existía entre el canto a lo divino y a lo humano, ya que son difíciles de ejercer y hasta se decían con orgullo aquellos que podían dominar ambas manifestaciones. Más tarde conocí a los de mi generación, con otras ideas pero la misma esencia, preocupándose por aportar desde sus perspectivas, pero con mucho respeto, cariño y admiración por los que los antecedieron.

En la actualidad considero que la paya en Chile goza de un reconocimiento no solo del pueblo, sino también institucional; los payadores ya enseñan en las universidades y lo transmiten fluidamente a nuevas generaciones. Han tenido logros importantes que favorecen al arte, como instituir el Día Nacional del Payador y llevar a cabo congresos como el que realizaron en el marco del Segundo Encuentro de Payadores del Mercosur, que me dejó

la buena impresión de oír juntas las ideas de todas las generaciones, con distintas miradas pero con un solo objetivo, que se pudo debatir, exponer y sacar conclusiones nunca antes sacadas, que se reunieron los que estudian el arte con los que lo producen, que no siempre sucede, y eso es positivo en cualquier manifestación.

Me parece importante que se generen fuentes laborales para payadores, llevar la paya a las escuelas, a las universidades como a los pueblos y parajes más pequeños, generar libros, discos, audiovisuales, todo lo que colabore a salvaguardar la historia que construyeron los viejos payadores y construyen los actuales; generar más encuentros, más concursos a lo largo y ancho del país, y toda actividad que promueva el género y aliente a nuevos exponentes a interesarse.

Existen dificultades como la desinformación o el avasallamiento cultural de los grandes medios. Por eso insto a lo antes dicho, porque nadie puede amar lo que desconoce.

*Voy a brindar por el arte
que nos une como hermanos
y hoy está en todas las manos,
si alguien lo suelta, se parte.
Que nadie se ponga aparte
ni se aleje, ni se ofenda,
para que nunca se venda
la idea del que improvisa,
porque el payador precisa
que el payador la defienda.*

Pedro Junior (payador brasileño)

Em Português:

*Brindo por Violeta Parra
pelo amor que ela encerra
em seu cantar pela terra
contra violência e amarra.
Brindo por sua guitarra,
sua canção comprometida
para sarar a ferida
de todos seus compatriotas.
Brindo com copas grandotas
e dou graças pela vida.*

En español:

*Brindo por Violeta Parra
por el amor que ella encierra
en su cantar por la tierra
contra violencia y amarra.
Brindo yo por su guitarra,
su canción comprometida
para sanar la herida
de todos sus compatriotas.
Brindo con copas grandotas
y doy gracias a la vida.*

Ernesto Joan da Silva Tineo, “el Ciclón de Margarita” (payador venezolano)

*Brindo en agradecimiento
por el Mercosur del arte.
Guía, alma y estandarte
del payador con talento.
El sur improvisa al viento,
verso, décima y poesía.
Cada género es la vía
musical del repentismo,
donde Chile es ahora mismo
importante garantía.*

*Nota:
Las gracias debemos dar
por múltiples atenciones,
siendo estas las razones
nobles para regresar.*



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile