

LA VIDALITA ARGENTINA Y EL VIDALAY CHILENO

POR

Carlos Lavín

EN los anales de la musicología iberoamericana sobresale por su instancia una copiosa literatura relacionada con la especie folklórica argentina denominada vidalita o vidala. Es sorprendente la insistencia con que se encara su origen en el exclusivo plan literario, tratándose de una creación específicamente musical; y, como es lógico no se consiguen uniformar las incontables opiniones y disertaciones que sobre el particular han abundado en lo que va del siglo.

Los observadores extranjeros han seguido de cerca esta debatida investigación, circunscrita a los límites de la prosodia, de la métrica—hasta de la retórica—; y, rememorando la impresión que les ha dejado ese discutido y típico cantar, sólo recuerdan sus primeros compases influídos por un fermento melódico desusado en el campo de la ideología musical criolla. Ese fermento, casi siempre cromático, matiza la especie de jerarquía indoeuropea y la clasifica en un tipo especial y bien destacado en todo el vasto repertorio criollo sobremaneramente conocido. Es así como la vidala personifica la vena subjetiva y un determinado modelo de cantar lírico en la música popular argentina. Proceder a su filiación supone una rebusca de antecedentes de diversos órdenes que reclaman la preeminencia de hechos históricos.

Comprobada arqueológicamente, y en forma fehaciente desde los comienzos del siglo, la extensión de la raza precolombina de los diaguitas o calchaqués a la zona trasandina que integran las provincias chilenas de Atacama y Coquimbo, no solamente por el material y la decoración de la alfarería, sino también por las más perentorias señales de la toponimia y de la onomástica, lo que vale decir la comunidad del idioma *kakan*, se podría recurrir al campo de observación, situado al poniente de los Andes, en demanda de indicios sobre el desenvolvimiento de las manifestaciones musicales de las tribus diaguitas.

Fué esa precisamente la tendencia y el derrotero que siempre decidieron nuestras personales observaciones, ya predisuestas, desde 1911, con un hecho insólito que, por esos años carecía de justificación.

En los comienzos de siglo tuvimos ocasión de visitar en el puerto de Valparaíso, y en procura de canciones criollas, una serie

de bodegones que daban gran carácter a la barriada del Arrayán, en los cerros de este nombre, de las Carretas y de San Agustín. Entre los focos de diversión preferidos por la gente de mar se imponía como el más típico la Fonda la Mariposa, frecuentada por algunos artistas exóticos. Hicieron época algunas veladas características en las cuales actuaba el Negro Julián, original danzante y ejecutante. Aportaba el típico repertorio copiapino de los tiempos gloriosos de las explotaciones mineras; y con sus sesenta y cinco años, este trovero lograba imponerse por la novedad y la osadía de sus aires de canto y guitarra, solos de acordeón e intermedios de flauta. Su repertorio era absolutamente castizo y consultaba canciones regionales, aires criollos y cantares de los mineros de Chañarillo, de Condoriaco, de Arqueros, de Tamaya y en especial los cánticos tradicionales de las romerías de esas comarcas.

Personalmente interesados con los aires de flauta, a los cuales él mismo y en son de chungu, les atribuía la modalidad típica y despreciable de los indios de esas regiones, tuvimos ocasión de interrogarlo al respecto. Al negarse a ofrecer mayores detalles, repetía, despectivamente, que él soplaba esas lamentaciones de los indios «para variar» y porque al público le agradaba el contraste. Apenas logramos averiguar que él, desde su niñez, había trabajado como «apir» en los precipitados minerales y que retenía, desde 1871, esos aires que él llamaba «vidalays» (en plural). Ni por un momento desconfiamos de la autenticidad de este repertorio, pues habíamos logrado sorprender contactos con los recuerdos que guardábamos del programa musical de los tamayinos, aquellos «chinos» y promeseros que se habían presentado como un espectáculo exótico en la Exposición de Minería y Metalurgia, realizada en 1894, en la Quinta Normal de Santiago.

Hacia 1914 llegó a nuestras manos la colección de artículos del festivo escritor chileno Jotabeche, testigo presencial en las regiones norteñas de la vida de los mineros hacia mediados de la pasada centuria. Con la ansiedad que puede comprenderse leímos el párrafo especial dedicado a esta serie de actividades folklóricas.

Refiriéndose a las fiestas del Carnaval de Copiapó y las comarcas mineras, escribe: «Las demás clases sociales se entregan a diversiones no menos tumultuosas. Grandes cuadrillas de mineros a pie, de pescucete con su cada una, y fuertes pelotones de caballería armados de odres de agua, no siempre mezclados con esencias aromáticas, recorren las calles repartiendo a derecha e izquierda caudalosos asperges, o visitan las chinganas, donde tomándose de las manos las consabidas parejas forman una gran rueda para dan-

zar el vidalai. Este antiguo baile de los indígenas se ejecuta al son lastimero de una flauta que, oída desde lejos, más bien inspira tristeza y ternura que acalorado entusiasmo. Al escuchar esa música, los mineros que tanto gustan de divertirse con intermedios de camorra, aplacan su ira, buscan a su enemigo, le presentan cual de oliva, un ramo de albahaca y le convidan a tomar un lugar en el círculo danzante».

De esta recolección del festivo escritor se han hecho numerosas ediciones y los artículos, en particular, han sido reproducidos en toda la prensa chilena. Los mismos conceptos de este feliz pasaje fueron en seguida glosados por otros testigos presenciales, contándose especialmente entre ellos el Presidente Sarmiento, entusiasta observador de las costumbres chilenas durante su exilio en nuestro país. En su novela «Facundo», encontramos (Edición W. M. Jackson, Buenos Aires, 1946), en la pág. 34, el pasaje siguiente: «La vidalita, canto popular con coros, acompañado de la guitarra y un tamboril, a cuyos redobles se reúne la muchedumbre y va engrosando el cortejo y el estrépito de las voces: este canto me parece heredado de los indígenas, porque lo he oído en una fiesta de indios en Copiapó (Chile), en celebración de la Candelaria, y como canto religioso debe ser antiguo, y los indios chilenos no lo han de haber adoptado de los españoles argentinos. La vidalita es el metro popular en que se cantan los asuntos del día, las canciones guerreras, el gaucho compone el verso que canta y lo populariza por la asociación que su canto exige».

Justificada en esta forma la índole tradicional de las actuaciones del trovero de Valparaíso y su regocijada audición de tan valiosos documentos folklóricos, ya identificado por nuestra parte con los cantos y danzas de los tamayinos escuchados en Santiago, nos dimos a la tarea de averiguar el paradero del rapsoda, pero toda rebusca fué inútil. La policía porteña había reformado, con especiales ordenanzas municipales, las atracciones del pintoresco barrio del Arrayán y a fines del año 1915 dimos por terminada la investigación.

Durante nuestros viajes de estudio a las comarcas norteañas, en 1944, tuvimos ocasión de interrogar algunos viejos mineros casi todos los cuales incrementaron estos indicios, aludiendo a los «vidalajes» con la consabida frase: «eso ya no se encuentra, pero nos acordamos de haberlos oído». Sin embargo, la más sorprendente confirmación la obtuvimos al escuchar, en 1945, los aires de acordeón de Juan Ortiz Morgado, un minero de Condoriaco convertido en músico viajero. En el curso del programa que repetía este tro-

vero, en la recova de La Serena, percibimos inmediatamente los incisivos melódicos más destacados del repertorio del Negro Julián.

a) Aire ritual I. *Anotado por el autor a Ismael Barraza (flauta) en Guamalata 1946.*

Animado

Al año siguiente tuvimos ocasión de escuchar, también en La Serena, los aires de flauta de Domingo Márquez, minero de Tamaya y señalado como el más fiel conservador del legado musical indígena de los coquimbanos. Aun, más certeramente confirmaba este octogenario rapsoda los aires autóctonos; y, no solamente apuntaban en ellos las melismas de Valparaíso, sino muy especialmente el preciso y auténtico repertorio escuchado en Santiago (1894) en la

b) Aire ritual I. *Anotado por el Dr. Gustavo Galleguillos a un grupo de Turbantes, en La Serena 1944.*

Animado

Exposición citada. Todas estas reminiscencias se fueron fortificando al oír en Ovalle el tamayino Jesús Castillo, en Tambillos a Manuel Cerda, en Compañía Baja a José Mercedes Rojas y en el puerto de Coquimbo a Guillermo Contreras. Todos estos iniciados—romeros o promesantes, o sea dicho músicos viajeros—de Andacollo, de Sotaquí, de San Fernando de Copiapó, de Recoleta, de Barraza

c) Aire ritual I. *Anotado por Vicente Salas Vial a Manuel Cabezas (flauta) en Sotaquí. 1949.*

Allegro

y otros santuarios y de los centros mineros aludidos citaban al flautista y acordeonista Manuel Cabezas, hábil ejecutante y cantante y el más reputado propagandista de estas jornadas musicales. En 1948 lo interrogamos en Santiago y obtuvimos la última comprobación de todas nuestras anotaciones.

Considerando como las más representativas de estas versiones aquellas que atesoraban los ejecutantes Cabezas, Márquez y Ortiz, procedimos a grabarlas para el Archivo Folklórico, en interpretaciones de acordeón, de flauta, de guitarra y de canto. Estos tres

Aire ritual II.

Anotado por el
Dr. Gustavo Gallequillas
a un grupo de Toribantes
en La Serena 1952

Un poco animado

prontuarios sonoros forman un resumen y compendio del repertorio general del arte característico de las provincias mineras de Atacama y Coquimbo. En cada aire grabado surgen fragmentos integrantes de dos decenas de «anotaciones al pentagrama» efectuadas a los sujetos secundarios—de ambos sexos—en la misma zona. Todos

a) Aire ritual III.

Anotado por el autor
a José Mercedes Rojas
en Compañía Bajo en 1955

Tranquilo

esos sonos son susceptibles de ser clasificados genéricamente en marchas y pasos de promeseros, en cortejos, en danzas rituales y aun en tonadas y zamacuecas. En el conjunto se impone una im-

portantísima proporción de temas insustanciales y simplistas, absolutamente peculiares del repertorio criollo del sur del país; pero, entremezclados y, especialmente de la categoría de los temas danzables, surgen textos sonoros de una estructura y de un sistema musical distintos, enteramente típicos de la región diaguita (provincias de Atacama y Coquimbo). Son auténticas reminiscencias

b) Aire ritual III

Anotado por el autor
a Domingo Márquez
en La Serena 1948.

Moderado

del arte aborigen, muchas de ellas fielmente reproducidas y conservadas por los descendientes, ofreciendo un sensible contraste con el tipo dominante de nuestros aires propiamente criollos. Difieren asimismo de las melismas de los promaucaes, mapuches y otras tribus araucanas, de las catilenas de los atacameños y los peculiares aires quechuas y aymarás surtos en el norte de Chile.

c) Aire ritual III.

Anotado por el autor
a Jesús Castillo
en Ovalle en 1949.

Moderado

Un medio centenar de grabaciones y de «anotaciones directas en el pentagrama» repiten esas melismas tradicionales en los departamentos más alejados de ambas provincias; y, ya se ha aludido a la fidelidad con que éstas corroboran las audiciones distribuídas en el dilatado tiempo de una media centuria.

En las latitudes de más al norte o de más al sur del país se puede sorprender, en el dominio de la música natural, una nota regocijada de la cual carece categóricamente la promoción diaguita, de suyo característica por un inconfundible y regional acento dolorido. Aquella vena patética del «vidalai» a que aludía, en 1850, José Joaquín Vallejos (Jotabeche, 1809-1858), como una cita propiamente literaria, ha quedado confirmada en el campo sonoro con

observaciones de 1894, 1911 y 1945-49; y, en forma de testimonios irrecusables. El dejo lamentoso de la tradición diaguita, si no pueden extremarlo los ejecutantes, lo exacerbaban, al máximo, los cantantes; entre los cuales el caso del ciego Juan Ortiz Morgado es un ejemplo flagrante y decisivo. Aún esta peculiaridad musical ha influido en la parte literaria engendrando temas, motivos y acentos de un patetismo similar.

Cada nacionalidad musical de nuestros aborígenes, especialmente en el mosaico étnico chileno, exhibe un aire típico con el carácter de «canción nacional» y sin puntualizar propiamente el género. Los promaucaes, mapuches y tribus araucanas apuntan el «llamekan», el «ngeneulen» o sea los «ul» y «ulkatun»; los atacameños destacan el «talatur», el «tassumar», el «tussutur» y el «erk-tur»; los quechuas, el «yaraví» y tantos otros sonos específicos, a veces confundidos con los de los aymarás; y, por último, la zona diaguita presenta como cantar genuino el «vidalai».

En el acto de requerir, para una zona determinada del territorio chileno, una provisión inestimable de cantos aborígenes y en la precisa latitud de la contigua provincia argentina de la Rioja, a la cual los tratadistas del Plata atribuyen un cancionero riojano que comprende como especies principales la vidala y la vidalita, sería oportuno señalar el contacto del vocablo «vidalai» de incuestionable filiación diaguita, propia del idioma kakan, con la denominación similar y de idéntica procedencia que tanto estiman los argentinos, especialmente en aquel castizo giro evolutivo de «vidalitay», copiosamente vertido en el texto literario de las vidalitas. Si las especies argentinas señalan un período de evolución más avanzado en sus precisas onomásticas, no por ello pueden desviarse o desentenderse del fondo o de la raíz étnica a que venimos aludiendo; y, para justificar esas discrepancias en el preciso «habitat» de los diaguitas, no hay más que recordar la evolución histórica de esos territorios y de sus habitantes.

En esas tierras argentinas la influencia hispánica fué ostensiblemente más prematura y vigorosa, por la topografía y el desarrollo demográfico privilegiado de esos contornos, influyendo la cultura impuesta por los Conquistadores y los Colonizadores para hispanizar más vigorosamente las poblaciones aborígenes, en franco contraste con el proceso evolutivo del lado chileno, entregado a características explotaciones mineras en zonas montañosas y aisladas que entorpecieron y retardaron la acción civilizadora.

Sobre todas estas consideraciones prima la fatalidad filológica del vocablo del kakan: «vidalai», incluyendo dos sílabas que in-

tegran en el castellano de los criollos el vocablo más sensacional de la vena lírica: «vida», consabida muletilla de todo canto criollo algo dolido, relleno indispensable en la zamacueca y verdadero pasador de la tonada. Su irresistible valorización literaria—por coincidencias lingüísticas—extremó, cada vez más, el divorcio de los contenidos musicales y literarios, en beneficio del último para los efectos de la clasificación, pero en desmedro del significado musical, al fin enteramente descalificado en su legitimista filiación étnica y prosapia indígenas.

Ya ensalzada la rápida y avasalladora hispanización de estos preciosos aportes precolombinos, en la vertiente oriental de la nación diaguita y recordando su descalificada condición aborígen en la cuerda sensible de su naturaleza sonora, no queda más recurso que celebrar la reviviscencia de estos mensajes del pasado americano en la música natural del sector chileno.

Las discrepancias y las variedades del material diaguita son tan perceptibles en el repertorio heredado por Chile como en el contenido musical de la vidalita argentina, disfrazada por toda una métrica aplicada, bien reveladora de un lirismo popular de grandes recursos y de una copiosa literatura; pero, que nunca, jamás, podrá desvirtuar la original y desusada fisonomía musical con que se inicia el texto sonoro de toda vidalita. No hace falta que las características argentinas coincidan con las chilenas, pues la vitalidad del arte diaguita aborda estructuras múltiples—las señales chilenas lo atestiguan—aunque fácilmente identificables en el bien ponderado tono lamentoso, típica vena sentimental americana que con secular preferencia ha identificado los documentos sonoros más auténticos de dos nacionalidades musicales tan opuestas como la de los quechuas y la de los araucanos.