



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalingüistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Muñoz-Hidalgo, Mariano

Canción y cultura popular: imaginario poético del cancionero huachaca

Literatura y Lingüística, núm. 16, 2005, p. 0

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201605>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Canción y cultura popular: imaginario poético del cancionero huachaca

Mariano Muñoz-Hidalgo

chileno,

Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile

doctorem@usach.cl

Resumen

El artículo revisa algunos elementos que relacionan la cultura popular con la canción popular en occidente desde sus orígenes, señalando los componentes que caracterizan y describen el surgimiento en Europa del movimiento cancionero medieval y su posterior continuación en América, hasta desembocar en la cultura popular en Chile durante el siglo XX. Se presta atención especial al fenómeno denominado "cultura huachaca" como una manifestación contemporánea de la cultura marginal en Chile, y se analiza las actitudes básicas que tipifican el género, tanto en lo musical e interpretativo como en lo letrístico. Se analiza dichas actitudes básicas clasificándolas en 7 categorías de contenido: tremedismo y desmesura, lírica rudimentaria, argumento trágico-escabroso, tosqueda de las imágenes, vindicación de la pobreza, aspaviento dionisíaco y machismo misógino. Finalmente, se describe el perfil cultural del cancionero huachaca chileno.

Palabras clave: – canción – cultura popular – cultura huachaca

Abstract

This article pays attention to some historical issues relating popular culture and popular songs in western society from its origins, tracing its evolution and development. It also describes the spreading of popular songs from Middle-Age Europe and its final arrival and adaptation in Latin-America's society. Special emphasis is put on a specific phenomenon: huachaca culture. It is described and analyzed as it appears in Chile, with a thorough contents analysis of several basic attitudes as shown in huachaca songs' lyrics. Finally, cultural profile of huachaca culture is set to discussion.

Key Words: – folk songs – popular culture – huachaca culture

1. Cultura popular y canción: orígenes arcaicos

Si se desea trazar los inicios de la cultura popular en occidente, éstos son tan remotos como el orden social mismo (Burke, 1996). Ya en los tiempos babilonios está descrita la existencia (Pijoan, 1999) de actividades colectivas diferentes a las oficiales del imperio, como juegos y danzas comunitarios, algunos de carácter barrial. Si se concibe a la cultura como un sistema organizado de prácticas, símbolos y creencias sociales, puede afirmarse que la cultura popular es, para todos los casos, un subsistema periférico con respecto al conjunto social oficial. Periférico en diversos

sentidos: no encarna el poder dominante (con lo cual resulta subordinado y no hegémónico), no protagoniza los hechos relevantes que la historiografía clásica rescatará para la narración del devenir de toda época, no produce discurso oficial, no ocupa lugar elevado en la escala social ni económica ni educacional, y por ello mismo no genera productos culturales (como obras de arte o ideologías) que conciten acuerdo universal en torno a su validez. En resumen, se trata de un submundo de la historia oficial. Adviértase que la descripción que realizamos es de carácter estructural: intentamos perfilar la posición relativa de la cultura popular en el orden social general, posición que evaluamos como históricamente secundaria en occidente, pero ello no implica juicio de valor alguno ni peyoración en absoluto. Creemos convenientemente que ello caracteriza, simplemente, el modo de inserción social de lo popular: su status es, definidamente, marginal. Y es precisamente en dicha marginación del discurso historiográfico tradicional donde encontramos su mayor valor heuristicó. La cultura popular, fenómeno deleznado por siglos, perseguido hace más de un milenio, constituye una fuente valiosísima de conocimientos acerca de la concepción del mundo que diversos seres humanos, en diferentes épocas, han profesado, y su estudio pormenorizado arroja luz sobre nuestra sociedad actual desde una perspectiva menos sometida al arbitrio de los discursos hegemónicos, que en la historia clásica han sido el relato de los vencedores.

El Egipto faraónico, la civilización griega, el imperio romano, o las culturas precolombinas, por mencionar algunos de los más duraderos y ostensibles, han sido sistemas organizados de convivencia que han ejemplificado estructuras sociales en las que el poder político, económico y/o religioso configuró formas de la vida en sociedad. Pero es en la temprana Edad Media –o, más precisamente aún, con la desaparición gradual del imperio romano de occidente– que comienza a cobrar vigor una polaridad nueva en la estructura social: ortodoxia versus heterodoxia. Su vehículo transmisor será el incipiente cristianismo primitivo, el primer gran perseguido ideológico-religioso del mundo europeo, que inicialmente sobrevive en la clandestinidad hasta alcanzar el poder y hasta su consagración como religión oficial del desfalleciente imperio. Pronto, de perseguido se transformará en perseguidor, y la noción de herejía será un comodín politicoreligioso que facilitará la entronización de una cultura oficial, un dogma y un culto, permeando la sociedad europea hasta la actualidad, y sin duda transfiriendo su polaridad al invadido continente americano. Roma ya no contaba como poder cívico, y los pueblos llamados "bárbaros" se reorganizaban, ya fencida la Pax Romana. Celtas, britanos o galos, entonces, cuentan como las primeras culturas marginales del cristianismo milenario, con sus druidas, sus ritos orgiásticos, sus poemas heroicos y sus danzas

provocativas. Se hacía necesario, según los concilios (Bayeux, Nantes), limpiar la mala fe y perseguir el paganismo. Para ello se proclamaron prohibiciones y se organizó persecuciones, de modo que hasta los ministriles y los juglares (verdaderos cómicos de legua en ese entonces) fueron rechazados de templos y palacios, pasando a ocupar un lugar cada vez más marginal en el nuevo orden feudal. Pero al mismo tiempo ellos, músicos y payasos trashumantes, feriantes iletrados y actores improvisados, eran los artistas errantes que de plaza en plaza y de aldea en aldea llevaban y traían noticias de otros lugares, relatos fabulados de sucesos distantes, sátiras picarescas de personajes e instituciones tradicionales, críticas más o menos soterradas al orden existente, cuentos, leyendas y mitos a rajatabla. Nótese en todo esto el embrión del cuento y la fábula, los albores del teatro popular, y hasta la prehistoria de la "canción protesta" del futuro siglo XX.

En el medioevo comienza a adquirir consistencia (Zavala, 1991) un fenómeno literario tanto como otro musical: uno y otro ámbito se alimentan recíprocamente, y el gran beneficiado es el género de la canción popular, que aprovecha tanto el avance musical cuanto el literario. Se observa un desarrollo en paralelo: junto tanto al canto eclesiástico, que es coral y no instrumental, que es canónico y sin variaciones (pues si se rompía con la tríada armónica prescrita la música era considerada demoníaca y su autor quemado o encarcelado) como a la cantilena, que es más individual, ambos custodiados por una verdadera hueste de copistas y censores, surge en la campiña y en los lugares de trabajo de los siervos, artesanos y campesinos, en casas y tabernas, un cancionero "laico", que genera danzas eróticas, cantos de trabajo, bailes populares, alboradas galantes y relatos guerreros. Sabido es también el hecho de que el latín, ya desgajado en numerosas y degradadas variantes locales que darían inicio a las lenguas romances, era paulatinamente sustituido por las lenguas vulgares –las del vulgo– y hasta los himnos, compuestos en dichas lenguas, se colaban hacia el interior de los templos en sátiras que terminaban provocando la hilaridad de los feligreses: no otra cosa que una parodia grotesca son, por ejemplo, los textos de *Carmina Burana* conservados en el milenario codex Huraña (cf. infra).

Simultáneamente, la música profana incorporaba cadencias e inflexiones de la música litúrgica, y prueba de ello son las escalas sonoras de algunas canciones de la época, donde ya existía alguna forma rudimentaria de notación musical (en realidad, ya los griegos tenían alguna forma de notación) que revelan cierta amplitud y cromatismo propias de creaciones más elaboradas. Para nuestro objeto de estudio, que es la canción popular, resulta ilustrativo señalar cómo ya en textos muy arcaicos había grotescas parodias de la liturgia oficial, lo que

demuestra la polarización cultural entre lo oficial y lo marginal. En el códice benedictino de los *Carmina Burana* encontramos una parodia de la misa (lección): *Sequentia sancti evangelū secundum Marcum. Laus ubi Domine./Sequentia falsi evangelii secundum Marcam argentí. Fraus tibí Decie.*

Secuencia de los santos evangelios, según Marcos. Te alabamos, Señor. /Secuencia de los falsos evangelios por el dinero de Marcos. Te estafamos, tahúr (traducción nuestra).

La cuestión que aquí se ilustra es, en primer lugar, el carácter de contradicción dialéctica entre la cultura popular y la oficial: se interpenetran, hay influencias recíprocas, y el discurso de lo popular hace constante referencia a lo oficial, aunque en clave paródica o bizarra. Aquí nos aventuramos a plantear que esta relación de atracción-rechazo nos parece isomórfica con la relación entre lo celestial y lo infernal en la cultura cristiana, donde lo segundo es una contraversión de lo primero, una suerte de réplica invertida. En todo caso, nuestro interés es analizar el imaginario de la cultura popular a través del discurso de la canción marginal en Chile, señalando los elementos constitutivos de su percepción del mundo y de su actitud respectiva. En tal sentido, la discusión acerca de la polaridad sacro-profano y hasta divino-demoníaco desborda ampliamente nuestra pertinencia de estudio, y sólo la empleamos como antecedente histórico del surgimiento de la canción como fenómeno marginal de la cultura, puesto que sí subsiste el hecho de que la instauración de un dogma oficial con el cristianismo alimenta una polarización de los ámbitos culturales, donde a la canción le corresponderá un fuerte protagonismo como ámbito discursivo y pantalla de proyección de toda una cosmovisión social, que no por menos hegemónica en la sociedad occidental deja de ser una referencia constante en el imaginario social de occidente, especialmente de las capas menos ilustradas de la sociedad (casi una literatura oral), como no puede menos que advertirse para el romancero tradicional, las rondas y juegos infantiles, los mitos y las leyendas, todos ellos componentes centralísimos (pese a su marginalidad) de nuestra tradición cultural, la que perdura hasta nuestros días a través de formas discursivas cuyo rescate ha sido materia del folklore y la antropología, entre otras disciplinas, y cuyo estudio literario e histórico constituye en la actualidad uno de los bastiones de la Historia de la Cultura. Nuestro propósito es el análisis de muestras contemporáneas del mismo fenómeno, ilustrando con ello la pervivencia y hasta el vigor de una categoría cultural (Galeano, 1988) que resulta muy significativa en la comprensión de algunas tensiones sociales y en nuestra propia posición en la sociedad del siglo XXI.

2. La canción popular en perspectiva: de trovadores y goliardos al cancionero huachaca.

Las canciones populares de los siglos XI y XII conocieron un apogeo sin precedentes, en virtud de numerosas y complejas razones sociales y políticas que sería largo enumerar, pero que pueden ser sintetizadas en las figuras del clérigo, el caballero andante y el juglar. La pluma, la espada y el laúd son tres protagonistas decisivos en el desarrollo de lo que llegaría a ser la trova provenzal y luego la canción universal. La trova se forma en el aprendizaje de música y literatura junto a los monjes, adquiere un contenido a través del ideal caballeresco de la época y se prodiga con ternura o picardía con el instrumento ante las audiencias. El que reza, el que combate y el que baila y canta llevan a cabo su propio mester de juglaría y clerecía entreveradas (Muñoz-Hidalgo, 2003). Allí está la raíz de los aspectos más platónicos de la concepción del amor en la canción de occidente (Zavala, op. cit.), pero se trata de un fenómeno místico y amoroso que tiene una fuerte contrapartida contemporánea en la creación de otros artistas de aquel entonces. Se trata de los goliardos o clericis vagantes, personajes con formación estudiantil y religiosa, vagabundos, errantes de ciudad en ciudad, que no alcanzaron a culminar sus estudios por su vida disipada o que como eclesiásticos no obtuvieron una parroquia por su vida pecaminosa o su falta de disimulo. Los goliardos, gens Goliae según una etimología dudosa (Corominas, 1987): gente del demonio. Según nosotros, goliardo deriva del substantivo gueule, garganta. Son los trágones y bebedores contumaces de la época, que poseen cultura relativamente amplia y un sentido moral poco acorde con el uso oficial, que escriben y componen textos irreverentes, insolentes en grado sumo, muchas veces con una formación académica y una sensibilidad artísticas que se deslizan por entre sus dichos vulgares. Fueron goliardos (seguramente más de uno, lo que se advierte en lo dispar del texto) quienes escribieron las herejes estrofas de Carmina Burana: Si puer cum puellula moraritur in celulla, felix conjuntio.../ Si un chico y una niña se encierran en un cuarto, feliz su unión estrecha...(traducción nuestra).

Estos goliardos protagonizan la vertiente censurada y hasta perseguida del canto popular, pero sus obras circulan en boca de los juglares y son reconocidas ampliamente por los habitantes de las villas y aldeas señoriales. Es el apogeo del romancero, la poesía cantada en las nacientes lenguas romances. Sus temas seguirán, con escasas variaciones, siendo los mismos por décadas y luego siglos. El estudio clásico de Menéndez Pidal (1953) da cuenta del fenómeno hasta el siglo XIX, pero es allí, donde éste culmina, que comienza, precisamente, nuestro propio objeto de estudio. En el siglo XX la industria cultural se desarrolla de modo vertiginoso, catapultada por el desarrollo tecnológico,

que permite la circulación de modo mucho más masivo que nunca de numerosos discursos sociales que revisten carácter de "cultura oficial" y que por su hegemonía misma producen la marginación de otros discursos, como la poesía popular, la música campesina o la canción revolucionaria (que eso es exactamente el corrido mexicano, que suele considerarse [Mendoza, 1934] como el primer romancero americano). Desde el siglo XIX existe oficialmente el folklore como disciplina, abocada al estudio y –sobre todo– recopilación de producciones de cultura popular, aunque suele desembocar en un archivo de productos culturales campesinos o indígenas, lo que tiene valor antropológico pero resulta extemporáneo en sociedades como la nuestra, cien por ciento urbana y no rural donde todas las producciones significativas de discurso acontecen en la urbe y a través de los medios de comunicación. Ello reconfigura la noción de lo "popular" en occidente, especialmente si se desea referirse a lo popular actual o contemporáneo. En este contexto adquiere sentido la noción de "cultura huachaca". El vocablo "huachaca" deriva del quechua "huajcha kay" = "ser pobre", idea que se vincula también con el sustantivo "buachacay", nombre que se aplica a un aguardiente de muy mala calidad que se obtiene por destilación casera en alambiques (Morales Pettorino, F.: Diccionario exemplificado de chilenismos). De este modo, el surgimiento del vocablo posee una fuerte connotación valórica y peyorativa. Alude a formas de inferioridad, social la una y material la otra. En los ambientes populares de la cultura chilena, el término "huachaca" alude al bebedor inmoderado tanto como a sus circunstancias ambientales, y es la denominación genérica para los productos discursivos de esta subcultura. Existen cantores huachacas, canciones huachaca y hasta se han organizado encuentros artísticos nacionales denominados "cumbres huachacas" con un fuerte acento reivindicativo y alguna circulación comercial. Existen conjuntos artísticos como "Los Chileneros" que hacen cuecas de ambiente y cantan en la Vega Central de Santiago, o Lalo Parra y los Churichuri, que han grabado varios discos compactos que suelen clasificarse en la categoría de "folklore urbano", en el cual confluyen de modo inseparable las raíces campesinas chilenas, la vertiente latinoamericana en ritmos folklóricos y la ciudad como escenario ubicuo.

3. Características del estilo huachaca en la canción:

En lo musical, internacionalidad americana, con preferencia por valsecitos limeños, corridos y rancheras, boleros y tangos, junto al folklore chileno, especialmente si es de carácter picaresco. Suele ser coreado por todo el público, constituyendo un canto colectivo, y usa frecuentemente, en las presentaciones en vivo, guitarra y acordeón, lo que le otorga una sonoridad distintiva. En lo interpretativo, voces ásperas, sin refinamientos educados, cercanas al referente del público. Matiz constante de llanto en

las canciones tristes, alegría chillona para el caso del baile. Es un modo estandarizado de canto, que se hace vehículo de identificación para el público: las emociones son denotadas abiertamente, lo que da a las canciones una alta tasa de legibilidad. En el aspecto letrístico, textos básicos, sin pulimiento lírico, con estereotipos propios del machismo latinoamericano, acompañados de tópicos emotivos fuertes. La temática amorosa, picaresca y social son la tónica, en un todo acorde con el imaginario social infraurbano (Linares, ETZ) de su origen. Nuestro estudio considera en especial esta vertiente, pues es en los textos de las canciones donde principalmente aparece, de modo implícito o explícito, el contenido del imaginario que lo sostiene. A guisa de ejemplo, considérese el fragmento siguiente:

Yo la queria, patita / era la chola más buena moza del callejón / y usted compadre que me conoce yo soy derecho / y ella no supo corresponder a mi corazón / hoy me pasaron el dato / que el blanquinoso que la tenía la abandonó ¡y dicen que está la negra sufrida para el castigo / que ella está de cualquier cosa ¡y su hijío de mendigo... (Yo la quería, patita / vals limeño/D.R.)

Llama poderosamente la atención la inversión de la valoración habitual acerca del color de la piel. Es una canción de zambos o de mulatos, para los cuales el color más claro de la piel es una forma despreciable ("el blanquinoso que la tenía... "). El racismo habitual de los blancos es invertido para configurar un orden donde sigue habiendo diferencias raciales pero con los protagonistas intercambiados. En este sentido, la canción huachaca es hipertradicional y nada innovadora, aunque resulta al mismo tiempo irreverente con la norma habitual, poniéndola en merecida tela de juicio.

4. Las actitudes del hablante en el imaginario huachaca

Una revisión de canciones emblemáticas del cancionero huachaca (elegidas entre las más conocidas históricamente, con más versiones distintas, más interpretaciones en público o más menciones en cancioneros especializados o folletines huachacas) nos permite señalar (Muñoz-Hidalgo, 2003) en los textos un conjunto de actitudes recurrentes del hablante, que configuran una cosmovisión especial, una concepción del mundo que resulta acorde con la cultura popular en su conjunto y que constituye rasgos identitarios de innegable raigambre histórica. Se trata, sin duda de una poética completa. Por ello, sólo se elegirán algunos temas emblemáticos, pues el estudio exhaustivo del fenómeno requerirá de una investigación más completa, cuyos resultados iremos publicando en otro momento.

a) Tremendismo y desmesura:

toma este puñal, ábreme las venas: quiero desangrarme hasta que me muera... (Amor Gitano! H. Flores).

El tremendismo de las declaraciones otorga a las canciones huachaca una calidad patética que explica mucho de su impacto emocional en los receptores. Por otro lado, constituye en sí mismo un efecto de coherencia, para usuarios de un código particular. Sociológicamente, son textos para individuos de un orden social donde las emociones asociadas a la vida cotidiana suelen ser intensas, como intenso es el compromiso corporal con el quehacer diario. Es armónico, además, dicho tremendismo con la necesidad catártica de impactar que suele ir asociada a este tipo de canciones, tanto por el ambiente donde se muestran como por las duras condiciones sociales de los destinatarios genuinos. Odíame por piedad yo te lo mego /odíame sin medida ni clemencia I odio quiero más que indiferencia /porque el rencor hiere menos que el olvido. (Odíame. R. Otero)

b) Lírica rudimentaria:

Eres un arcoiris de múltiples colores
Tú, mi Valparaíso, puerto principal
[...]y ahora que retorno de nuevo
te vuelvo a contemplar (La joya del Pacífico | V. Acosta)

Redundancias, ingenuidades lingüísticas, simplismos escolares: no cabe duda que el nivel de ilustración es bajísimo. Mas aquí no se está haciendo juicios académicos acerca del nivel poético de los textos sino respecto de su grado de coherencia. En tal sentido, se trata de un lenguaje poco elaborado para ciudadanos sin alto nivel de instrucción. Nuevamente se destaca la armonía de fondo y forma en la poética huachaca, que compensa en comunicación aquello que le falta en ilustración.

'I
Con una lágrima en la garganta
te vi partir...
(Con una lágrima en la garganta /Zalo Reyes).

Para este verso, por ejemplo, el cliché habitual sugeriría que el lugar natural para dicha lágrima es la mejilla del abandonado. El descuido en la construcción parece señalar que su empleo tiene más propósito de establecer familiaridad con el habla del receptor que puntillosidad literaria.

Lloraba una lágrima seca de amor
el día que tú me dejaste (Lágrima seca/ Mazetti)

c) Argumento trágico-escabroso:

Para darle las gracias el bandido
un puñal a la anciana iba a clavar
Manuel mío Manuel mío gritó ella
no me mates, soy tu madre, ten piedad
el bandido horrorizado al ver su madre
volvió el arma y en su pecho lo (sic) clavó
y la pobre viejecita a un crucifijo
le decía perdónalo señor
(Corazón de bandido! Crispulo Gándara)

El argumento desemboca directamente en lo truculento, tanto por la brutalidad de los hechos como por la intensidad de las pasiones descritas. Precisamente es este punto, el de la pasionalidad, lo que nos permite comparar a la canción huchaca con el romance tradicional. Los hechos cruentos o luctuosos son la tónica, de modo acorde con las condiciones brutales de vida de quienes protagonizan esta cultura. Esta brutalidad de los hechos puede llegar hasta lo bizarro y convertirse en una verdadera caricatura, como es el caso extremo del texto que ofrecemos de la siguiente ranchera:

Dice un campesino a su amada
mujer idolatrada qué puedes querer
por ti puedo matar y robar
aunque tristezas me causes mujer
probar deseo que te quiero
venero tus ojos tu porte tu ser
mas dime tu orden espero
por ti yo prefiero matar o perecer
y ella dice en afán de bromear
si es verdad tu tan loca pasión
parte ya y para mí ve a buscar
de tu madre entero el corazón
y al camino el amante salió
como un rayo perdida su senda
su amada cual loca quedó
llorando perdida y deshecha
llega a una choza el matador
encuentra a la madrecita
arrodiillada en oración
rásgale el pecho el demonio

derribando a la viejita a los pies del altar
saca del pecho sangrando
de la madrecila e! pobre corazón
y torna a correr exclamando
victoria victoria de mi pasión
pero en medio del camino cayó
y en la caída una pierna se partió
y lejos le saltó de la mano
a la tierra el pobre corazón
en ese instante una voz resonó
¿se dañó, hijo de mi amor?
ven a buscarme, hijo, aquí estoy
ven buscarme que de ti yo soy...
(Corazón materno/ Vicente Celestino).

d) Tosquedad de las imágenes:

Tantas veces me has mentido
tantas veces sin piedad
que hasta callos en el alma
mesacaste con maldad
(Ya no puedo quererte! L. Armando-E. García)

En los textos hay una incontrastable rotundez, con características fuertemente expresionistas. Desechada toda pretensión sofisticada, el hablante recurre a imágenes toscas, algunas definitivamente chocantes, pero que resultan claras e ilustrativas del carácter decidido que se le confiere a los afectos así expresados:

tengo que hacer un rosario
con tus dientes de marfil
para que pueda besarlo
cuando yano esté aquí
(El emigrante/ M. López-R. León Arias)

e) Vindicación de la pobreza:

Hoy se casa la novia que era mía
la mujer que siempre había querido
por mi color
moreno
sus padres se opusieron
a que ella me diera su cariño...
(Hoy se casa/ L. A. Martínez)

desde aquel instante
a espalda cobarde
como tenias plata
le ofreciste más
hasta convencerla
porque tú eras rico
(Amigo de qué! A. Oré Lara/ L. Abanto)

La canción huachaca alude con mucha frecuencia a situaciones de fracaso social o postergación económica de los protagonistas, en una clara formulación de clase (recuérdese la etimología, cf. supra) lo que, por otra parte, es un verdadero tópico literario en otros ámbitos también. En este caso, el valor especial radica en que emisores y destinatarios del mensaje comparten semejante precariedad socioeconómica, lo que confiere al cancionero así situado un fuerte rol emblemático.

amor de pobre solamente puedo darte
amor de pobre con orgullo y humildad
amor de pobre no es mentira ni pecado...
(Amor depobrel P. Ávila)

f) Aspaviento dionisíaco:

por eso quiero en la cantina
matar mi pena
matarme yo
(Cruel condena/ D.R.)

Humo y licor
fumo y tomo para olvidar
un imposible amor
que a la perdición me ha de llevar
(Humo y licor/ M. Rodríguez).

La idealización del alcohol es también materia recurrente en la literatura universal. El caso particular aquí es, en todo caso, más dramático, puesto que el vocablo mismo "huachaca" se usa como sinónimo de borracho, y el alcoholismo es un problema social extremadamente fuerte en Latinoamérica en general y en Chile en particular, por lo que este discurso idealizador está, en cierta medida, encubriendo un problema social mayor mediante la poetización romántica.

una noche como un loco
mordió la copa de vino
y le hizo un cortante filo

que su boca destrozó
y la sangre que brotaba
confundióse con el vino
y en la cantina este grito a todos estremeció:
no te apures compañero
si me destrozo la boca
no te apures, es que quiero
con el filo de esta copa
borrar la huella de un beso
traicionero que me dio...
(La copa rota! Benito de Jesús)

ven y toma como yo, toma
ven y toma como yo, toma, toma,
para que olvides las penas
que un mal amor me causó
(Toma como yo! J. Albino)

g) Machismo misógino:

Porque tengo experiencia yo le digo que tantas mujeres conocí
reciba este consejo, buen amigo ellas aman y después hacen sufrir
(Para qué se quiere/ M. Ángel Puerta)

Traicionera, mentirosa, cómo gozas cuando me haces padecer
engañoso
retrechera...
(Traicionera/ Jaime Echavarría)

entre naipes y pañuelos de colores practicabas tus añosas brujerías
y a mi pobre corazón lo aprisionabas
del manto de tu vil hechicería
con extraña quiromancia adivinaste
los agujeros de mi mano temblorosa
y en pago del hechizo te cobraste
llevándote mi amor con brujerías
(Brujerías/ D. R.)

tú eres una hipócrita porque me prometiste
dejar ese camino de mentiras y maldad
porque tú cada paso que das lo das en falso
eres árbol torcido que no enderezará
(Hipócrita/ G. Ángel)

El machismo latinoamericano es secular. Las razones psicosociológicas desbordan este artículo con creces, pero al menos en el cancionero continental puede advenirse una constante de discriminación de la mujer tanto en el corrido y la ranchera mejicanos como, sobre todo, en el tango, posiblemente la más misógina de las canciones latinoamericanas (Benedetti, 1997). Hay una cierta inmadurez evolutiva, algo de infantilismo varonil, que sitúa a la mujer como causante de todos los males de los maltratados varones. A este respecto, cabe reflexionar nuevamente acerca de la influencia de la tradición religiosa anterior a la conquista de América: en la religión que traen los conquistadores, el mito de Eva sitúa a la mujer bajo una acusación imborrable. Como contrapartida, suelen surgir textos revanchistas, cantados por voces femeninas, pero que sólo realizan una inversión simétrica de los roles, sin resolución del conflicto real.

Pero qué estúpido fuiste
resultaste poco hombre
mira que hablar de una dama
eso si no tiene nombre
yo debería callarme
tal como lo hace una dama
pero ahora van a enterarse
que eres un fiasco en la cama
(Taco Placero/ Paquita ía del Barrio)

Rata inmunda, animal rastrero
escoria de la vida, adefesio mal hecho
infrahumano espectro del infierno
maldita sabandija cuánto daño me has hecho
alimaña culebra ponzoñosa
desecho de la vida te odio y te desprecio
rata de dos patas te estoy hablando a ti
porque un bicho rastrero
aun siendo el más maldito
comparado contigo se queda muy chiquito
maldita sanguijuela maldita cucaracha
que infectas donde picas
que hieres y que matas
(Rata inmunda/ Paquita la del Barrio)

[ellajse entregó a ti creyéndote sincero
sin poder comprender que no eras más que un perro
un zorro astuto y viejo un lobo pendenciero
un animal salvaje astuto y al acecho
(Ella te necesita más que yo! Gaby Zevallos)

5. Conclusiones: el perfil cultural de la canción huachaca

En síntesis, observamos que la canción huachaca es un amplísimo repertorio vulgar y vulgarizado, saturado de tópicos culturales que fomentan una identificación estrecha entre hablantes y receptores, lo que constituye un fuerte vehículo de identificación colectiva.

Al respecto, puede concluirse, de esta misma identificación colectiva, que se constituye en un sociolecto con fuerte sentido identitario, un vasto campo de proyección lingüística para que en sus narrativas se encuentren a sí mismos los miembros de la comunidad destinataria.

Pero el fenómeno no se agota en la perspectiva sociolingüística tan sólo: se requiere una consideración social e histórica más amplia para reconocer, en este conjunto de narrativas expresionistas, un equivalente contemporáneo –y predominantemente urbano– del romancero popular tradicional. Ésta se nos aparece como la dimensión más heurística del cancionero huachaca, en la medida que constituye un conjunto de relatos, compartidos por la comunidad, acerca de la peripcia y la cotidianidad de los propios miembros de ella, representados por hablantes emblemáticos y anónimos al mismo tiempo, donde se representan los conflictos tanto individuales como colectivos, desde la penuria sentimental hasta el choque con las fuerzas coercitivas del orden social. Es un repertorio discursivo en el que pueden reconocerse variadísimos aspectos de las relaciones sociales, políticas, económicas y culturales de los miembros de la vasta comunidad receptora, un repertorio tradicional y convencional, sin orientación revolucionaria sino fuertemente conservadora, con carácter de toma de posición fatalista ante las circunstancias, y cuyo ambiente de circulación y divulgación, a despecho de la utilización interesada que la industria cultural suele hacer del fenómeno, ocurre en la periferia de los escenarios sociales hegemónicos. La canción huachaca se escucha en las quintas de recreo, en los bares nocturnos de Valparaíso y Santiago de Chile, en las cocinerías del Mercado Central, en la Vega central, en numerosas chicherías urbanas y rurales, en fiestas familiares y barriales organizadas de modo espontáneo, del mismo modo como el tango floreció en arrabales, prostíbulos y conventillos. Se asocia y a veces hasta se superpone con otras manifestaciones del canto popular, como el folklore tradicional campesino, el canto callejero urbano o la obra de algunos trovadores, pues en la medida en que constituye acervo cultural compartido su distribución es ubicua y su circulación profusa. Tiene otras dimensiones textuales no incluidas en este análisis, como la vertiente picaresca, la humorística o la religiosa, entre otras, y constituye, por ello mismo, material ubérrimo para el análisis de la cultura popular, una

cultura que no por ser escasamente protagonista de la industria cultural ni estar incluida con asiduidad en los mensajes de los medios de comunicación de masas deja de constituir un territorio vasto y poco explorado en el que rescatar elementos actuales y vigorosos desde donde reconsiderar la capacidad de supervivencia de lo auténticamente popular ante el avance inmisericorde de la globalización. No conviene que tricemos este espejo, pues según el mito nos sobrevendrían largos lapsos de mala fortuna hasta quizá desaparecer como interlocutores.

6. Bibliografía

- Battilana, Beatriz y Zinni, H. (2000). Las letras del folklore, Rosario: Ed. Fundación.
- Benedetti, H. (ed.) (1997). Letras de Tangos. Antología de tangos, Buenos Aires, Macla.
- Burke, Peter, (1996). La cultura popular en la Europa moderna, Madrid: Alianza Editorial.
- Carrizo, Juan Alfonso,(1987). Cancionero popular de Salta, Buenos Aires, Dictio,
- Corominas, Joan (1987). Breve Diccionario Etimológico de la lengua castellana, Madrid.
- Credos Cortez, Alberto, (1977).Equipaje, Barcelona: Pomaire.
- Demicheli, Guido y Muñoz-Hidalgo, M. "Canción y lenguaje: los modos de la vehiculización ideológica". Revista Chilena de Psicología (Santiago de Chile), 9 (1988): 3-8.
- Gaicano, Eduardo (1988). Memoria del Fuego.Vols. 1,11 y III, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Garrido,Pablo, (1979). Historial de la cueca, Valparaíso: Ed. Universitarias.
- Guarany, Horacio, (1997). Guitarra de los humildes, Rosario. Ed. Florentinas
- Leal, Néstor, (1992). Boleros. La canción romántica del Caribe (1930-1960), Venezuela: Grijalbo.
- Linares, M.Teresa, (1985). La música y el pueblo, La Habana: Pueblo y Educación.

López , Concepción y Freixinós, M. "Psicopatología y consumo de alcohol en adolescentes". Anales de psicología, 2001, vol. 17, nº2 (diciembre), 177-188. Universidad de Murcia.

Mendoza, Vicente (1934). El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo, México: Ediciones de la UNAM,

Mendoza,Vicente y Kuri-Aldana, M. (1987). Cancionero popular mexicano, México: Dirección General de Culturas Populares

Menéndez Pidal, R. (1953). Romancero hispánico. Teoría e historia, Madrid: Espasa-Calpe.

Muñoz, Diego, (1971). Antología de 5 poetas populares. Stgo. de Chile: Ed. Universitaria

Muñoz-Hidalgo, Mariano, (2003). El cuerpo en-cantado. De la antigua canción occidental al canto popular en Cuba y Chile. Stgo.de Chile: USACH

Pijoan, José, (1999). Historia del mundo (vol. 1), Barcelona: Salvat

Plath, Oreste, (1973). Folklore chileno, Stgo. de Chile: Nascimento.

Rey de Guido, Clara y Guido, W.(eds), (1989). Cancionero Rioplatense (1880 -1925), Caracas: Ayacucho.

Ross, Señaros, León (1999). Cancionero popular argentino, Buenos Aires: Ed. Nuevo Siglo.

Russo, Juan (ed.) (1999). Letras de tango, Buenos Aires: Basilico.

Santullano, Luis (1955). Romances y canciones de España y América, Buenos Aires: Hachette.

Vélez, Gilberto (ed.) (1994). C0mWos mexicanos, México: Eds. Mexicanos Unidos.

Zavala, Iris (1991). El bolero. Historia de un amor, Madrid: Alianza.